

Maxime THIRY

Université catholique de Louvain

La tragédie de la chambre noire

Un réel iconisé par *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint

Résumé

L'ensemble de la production de Jean-Philippe Toussaint témoigne du souci que l'écrivain belge porte à l'égard du règne des images à l'ère des nouveaux médias. Plus précisément, une analyse attentive de son troisième roman, L'Appareil-photo (1988) rend compte d'un régime d'iconicité qui se déploie progressivement dans le domaine socioculturel contemporain et, ce faisant, travestit le rapport au réel. Ce dernier, à la manière d'une luciole, ne brille que pour se dissiper et n'offre l'illusion de son accessibilité que dans les simulacres qu'autorisent ses re-présentations. L'étude du roman démontre en quoi l'impossible captation du réel et l'éternelle déception des actes représentationnels (de la photographie à l'écriture) peuvent être considérées comme des clés de voûte de la poétique toussanctienne, terreau fertile des réflexions sur l'iconicité contemporaine.

Abstract

Jean-Philippe Toussaint's novelistic production demonstrates the Belgian writer's care for how images tend to prevail in the New Media era. The analysis of his third novel, L'Appareil-photo (1988), shows the extension of an order of iconicity in the contemporary sociocultural domain and, by doing so, modifies the relationship with reality. The latter, as a firefly, shines only to immediately disappear, which brings forth the illusion of its presence in the simulacra that allow its representations. The study of this novel enables to comprehend how the impossible grip on reality and the eternal deception of representational acts (from photography to writing) may be considered as key stones of the "toussanctian" aesthetic, a fertile ground of the reflexions about the contemporary iconicity.

Pour Christophe Meurée

I want to be a machine.
Andy Warhol¹

À l'instar de Jean Echenoz, Marie NDiaye, Éric Laurrent ou encore Antoine Volodine, Jean-Philippe Toussaint insuffle à sa production romanesque une identité à la fois ostensible et fuyante, perceptible dans les interstices laissés aux carrefours de ses différentes influences et qui s'étirole pourtant aussitôt qu'elle a été entraperçue. Parmi ces influences, il importe de rappeler sa participation au renouvellement générationnel opéré dans les éditions de Minuit dès les années 1980 : sous l'impulsion de Jérôme Lindon, plusieurs écrivains vont nier les constats terministes² en vogue pour poursuivre le travail des avant-gardes qui ont fait le fleuron de leur éditeur tout en renouant avec les bases diégétiques que le roman moderne du XIX^e siècle avait posées. Cette évolution se traduit chez Toussaint, notamment, par une forme de « minimalisme » littéraire qui « fragilise l'histoire [le récit] dont les auteurs reconduiraient la manière sans en conserver toute l'étoffe (action, personnages, intrigue)³ ».

Les coordonnées de cette nouvelle configuration romanesque ne sont pas sans évoquer la pratique de la photographie, qui réduit un univers à un cliché, à un instantané privé de tout cadrage contextuel et livré aux interprétations et réappropriations des autres, de l'Autre. Depuis sa démocratisation, la photographie participe à l'accélération et à la radicalisation des procédés de (re)production et de réception qui ont refaçonné les paysages socioculturels postmoderne et contemporain, dont Walter Benjamin avait formulé l'intuition⁴ : un art détraditionnalisé, reproductible à l'infini et, de ce fait, rendu accessible à tous, déplace les lignes définitoires de la figurabilité et invite à repenser la représentation au regard de ce nouveau paradigme.

¹ Andy WARHOL, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to Be and Back Again)*, Orlando, Harcourt, 1975, p. 82.

² La « fin des grands récits », la fin des avant-gardes, la fin de l'histoire, etc. sont des constats qui s'inscrivent dans ce que Gilles Lipovetsky a nommé *L'ère du vide* (1983) et qui ont notamment été formulés par Jean-François Lyotard (*La condition postmoderne*, 1979).

³ Marie-Pascale HUGLO et Kimberley LEPPIK, « Narrativités minimalistes contemporaines. Toussaint, Tremblay, Turcotte », dans *Voix et images. Narrations contemporaines au Québec et en France : Regards croisés*. Dossier dirigé par Robert DION et Andrée MERCIER, n° 106, 2010, p. 29.

⁴ Walter BENJAMIN, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316. FOLIO ESSAIS.

Aussi, le parallèle établi entre photographie et littérature, loin d'être anodin, invite à apprécier le troisième roman publié par l'écrivain belge sous un jour nouveau. Son *Appareil-photo* (1988) dissout l'activité photographique dans une prose qui se laisse contaminer par un « acte iconique⁵ ». Celui-ci ne se limite pas à irradier la matière scripturale de l'auteur, mais reconfigure également la diégèse et l'esthétique qui autorise son déploiement, de façon à mieux interroger les dispositifs de fictionnalité à l'œuvre dans le roman et, à terme, dresser le constat de leur inaptitude à approcher le réel. Si la première partie de la production romanesque de Toussaint s'inscrit sans aucun doute dans une veine minimaliste, ses textes n'en demeurent pas moins des romans, susceptibles de s'adresser à chaque individu, par la représentation d'un quotidien soumis aux mutations incessantes des repères qui le situent face à l'altérité.

À travers la lentille de l'appareil : apprécier le minimalisme d'un « œil neuf »

La définition donnée du minimalisme en littérature mobilise l'héritage des perturbations diégétiques enclenchées par le Nouveau Roman à l'égard des catégories du temps, de l'espace, de l'intrigue et du personnage. Dans le cas de *L'appareil-photo*⁶, une dégressivité de l'intensité romanesque débouche sur une succession de péripéties stériles, inabouties et/ou vouées à l'échec⁷ ; autant d'épisodes qui perturbent la réalisation des photos d'identité du narrateur, nécessaires à la complétion de son dossier d'inscription dans une auto-école. Dès lors que les clichés destinés à capturer son identité restent « en suspens » (AP, 48), ils deviennent l'enjeu principal de la tension narrative. Au terme du roman, le narrateur ne passe pas son permis de conduire et n'aura pas su conserver la moindre photo de lui : « Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirées » (AP, 116). Le texte se conclut donc sur un aveu d'échec, tant de son récit, qui demeurera inabouti, que du fantasme de représentation, condamné au désappointement perpétuel.

⁵ Philippe DUBOIS, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 9.

⁶ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo* (1988), Paris, Éd. de Minuit, 2007. DOUBLE. Dans la suite de l'article, tout extrait issu du roman sera référencé comme suit : (AP, n° de la page).

⁷ Remplir le dossier d'inscription de l'auto-école ; passer « deux journées interminables » (AP, 17) à Milan, mais en « n'ayant rien de particulier à faire » (AP, 16) ; changer une bonbonne de gaz, s'y prendre à plusieurs fois, en trouver une et devoir l'abandonner dans une voiture qui tombe en panne ; voyager à Londres...

Cette porosité de l'intrigue s'étend aux cadrages spatiotemporels, dont le caractère fragmenté déstabilise la lecture. Ainsi, un narrateur se meut dans un espace totalement indéfini et se retrouve, sans la moindre annonce, tantôt à Milan (« Dans les jours qui suivirent, je dus faire un bref déplacement à Milan » [AP, 17]), tantôt à Londres (« Nous étions arrivés à Londres l'après-midi même » [AP, 71]). Au cours de ses péripéties, le narrateur, simple « je » ne bénéficiant jamais de dénomination plus précise, rencontre une série de personnages, dont le plus important est la responsable de l'école de conduite, Pascale Poulogaïevsky. La relation qu'il noue avec elle, sans jamais dépasser le stade d'une affection réciproque, l'assimile à un membre de sa famille — et « quelle famille » (AP, 58) se permet-il de souligner dans une adresse potentielle au lecteur — que ce soit aux yeux de l'institutrice de son fils, qui le prend pour le père de petit Pierre (AP, 16), ou d'un responsable de station-service, à qui il se présente comme étant le mari de Pascale, alors qu'il n'en connaît pas encore le prénom : « Au fait, dis-je, je lui ai dit que vous étiez ma femme. Vous avez bien fait, dit-elle. Vous vous appelez comment, à propos ? » (AP, 54).

La diégèse, dans tout ce qu'elle comporte de plus morcelé, participe à la fragmentation de sa voix narrative, rendue aussi impalpable que l'environnement dans lequel elle se déplace. Toutefois, comme le note judicieusement Alice Richir dans son étude de l'usage tous-sanctien des parenthèses, « un *petit quelque chose* de l'authenticité du sujet⁸ » parvient à poindre aussitôt que le « je » abandonne, l'instant d'une parenthèse, sa position homodiégétique et s'extrait du récit. Ce faisant, il expose le caractère fictionnel de son discours, dédouble la temporalité et oppose au temps de l'histoire le temps de la narration, celui de la mise en récit... de la représentation : « (je n'avais toujours pas les photos, non, ce n'était pas la peine de m'en parler) » (AP, 11)⁹. Par ailleurs, la frénésie photographique (AP, 103) qui s'empare du narrateur lorsqu'il dérobe un instamatic sur le ferry qui le ramène de Londres, même si elle aboutit à la non-captation de son image, marque la disparition de ses parenthèses adventives, comme un aveu

⁸ Alice RICHIR, « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, n° 172, 2013, p. 476.

⁹ Il est à noter que cette parenthèse annonce explicitement celle qui interrompt l'épisode de la bonbonne de gaz, autre péripétie rythmée d'échecs, au sujet de laquelle il dit : « (nous n'avions toujours pas la bouteille à gaz, non, ce n'était pas la peine de nous en parler) » (AP, 55). Le jeu de mise en abyme qui se construit à mesure que les divers événements renvoient à l'intrigue plus globale du roman participe également de cette mise en lumière de la fictionnalité à l'œuvre.

de son impossibilité d'exister dans son texte, corrélée à celle de figurer sur la photo.

Partant, le mode de représentation que privilégie l'écrivain belge tient de l'action photographique, en ce sens que son roman, tel l'appareil dont il porte le nom, « atomise la réalité, la convertit en objets, maniables et opaques. Il s'agit d'une conception du monde qui refuse l'interdépendance et la continuité, et qui confère à tous les instants les caractéristiques d'une mystérieuse énigme¹⁰ ». Par ces quelques mots, Susan Sontag énonce le minimalisme des textes de Toussaint, dans lesquels « l'absence d'enchaînement causal [...] est déterminante. Elle se combine souvent avec une fragmentation [...] et une esthétique visuelle¹¹ ». Ainsi, la configuration *in media res* qui introduit *L'Appareil-photo*, privée de toute contextualisation, inaugure un enchaînement déstructuré d'épisodes rythmés par de nombreuses ellipses qui, à la manière d'une focale, renoncent à certains passages pour en privilégier d'autres, dans un mouvement qu'accompagne le geste scriptural de l'auteur. En effet, le recours (ou retour) à une narration qui privilégie l'usage du passé simple situe les événements dans un passé révolu, parfait et isolé du présent de l'énonciation, celui de ces parenthèses qui commentent les instantanés que le narrateur aura tenté de saisir, se focalisant sur ce que l'œil aura su capter du vif déroulement du monde, vaste arrière-plan « délicieusement flou » (AP, 31) de l'objet documenté :

Nous roulions très vite et, assis à côté d'elle dans la Volvo, je la regardais du coin de l'œil, fasciné par le contraste entre la vitesse prodigieuse à laquelle elle conduisait et son air toujours aussi délicieusement¹² endormi, ses petits yeux sur le point de se fermer derrière ses lunettes de conduite. (AP, 15)

Ce passage se révèle exemplaire d'une mise en scène caractéristique des écrits de Toussaint, qui parvient à suggérer le décalage, le « contraste », d'une part entre son narrateur et son environnement (entre un habitacle clos qui invite à la somnolence et la « vitesse prodigieuse » du paysage qui défile) et, d'autre part, entre son regard « fasciné », attentif, mais passif et l'activité de Pascale, quasi

¹⁰ Susan SONTAG, *La Photographie*. Traduit de l'américain par Gérard-Henri DURAND et Guy DURAND, Paris, Seuil, 1979, p. 34. FICTION & CIE.

¹¹ Marie-Pascale HUGLO et Kimberley LEPPIK, *op. cit.*, p. 41.

¹² L'adverbe « délicieusement » rapproche l'adjectif « flou » du participe passé « endormi », ce qui, à plus large échelle, plonge l'ambiance languissante et somnolente de la narration dans un flou d'où émergent plusieurs détails que le narrateur prend soin de mettre en lumière.

endormie. L'effet de décalage constant dont s'imprègne l'écriture toussanctienne relève d'un véritable « *modus vivendi* » (AP, 49) que le narrateur formule à plusieurs reprises et métaphorise durant son séjour à Milan, alors qu'il s'apprête à déguster une olive :

Je n'écoutais plus les propos d'Il Signore Gambini que d'une oreille distraite du reste, et, concentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt (à peu près au moment où Il Signore Gambini se tut pour s'intéresser à ce que je faisais), l'olive me parut à point, et je la piquai d'un petit coup sec dans ma fourchette. Puis, la regardant distraitemment ainsi plantée, je tournai lentement la fourchette devant moi et, délicatement, la cueillis entre mes lèvres. (AP, 23-24)

La démarche du narrateur, sa « méthode » (AP, 14), sa « ligne de conduite » (AP, 32), provoque à nouveau la disjonction entre un arrière-plan flouté (par une écoute distraite) et la focalisation de l'attention (ou la tension) diégétique sur un détail minimaliste, en l'occurrence, la cueillette délicate d'une olive, qu'il prend d'abord soin de fatiguer, comme il « fatigue la réalité » (AP, 14). Ce n'est que lorsque cette dernière s'épuise et n'offre plus aucune résistance que « plus rien ne [peut] alors arrêter [s]on élan, l'élan furieux [qu'il savait en lui] depuis toujours, fort de tous les accomplissements » (AP, 50). Plus généralement, la fatigue que le narrateur exerce sur l'olive s'apparente à la prise d'une photographie : il lui « imprime de petites pressions » jusqu'à ce qu'elle soit « à point », comme un photographe exercerait de légères pressions sur le bouton de l'appareil, exerçant ainsi une mise au point de l'image, avant de la saisir (de la « piquer », d'immortaliser le moment « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » [AP, 127]) au moyen d'un « petit coup sec ».

L'acte représentationnel se voit alors réduit à une image minuscule, un détail infime, pas plus grand qu'une olive, qu'il faut s'efforcer d'approcher sans « ne jamais rien brusquer » (AP, 14), de sorte qu'il ne puisse filer et rejoindre le flux d'un réel qui demeure insondable.

Transformer le réel en réalité... et ne constater que sa fuite

Le pont jeté entre les démarches scripturale et iconique relie également la pratique du narrateur à celle de l'auteur, celle que Tous-

saint décrit dans son essai *L'Urgence et la patience* (2012). Un texte en particulier, dont le livre tire son titre, explique que son travail d'écrivain se joue principalement en deux étapes. La première est la patience, la « phase de préparation¹³ » lors de laquelle entrent en jeu de « multiples stratégies pour essayer de découvrir le travail d'un œil neuf, de le piéger, de le surprendre, à l'improviste, comme si on le découvrirait pour la première fois pour le juger d'un regard impartial¹⁴ ». Le lexique propre au champ sémantique de la surprise (« piéger » et « surprendre ») rappelle l'urgence qu'éprouve le narrateur de piquer l'olive après l'avoir patiemment fatiguée. Lorsqu'il s'agit pour Toussaint d'expliquer comment il envisage la dialectique entre urgence et patience, il écrit que « [l']urgence est un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une infinie patience¹⁵ » ; tandis que « l'inspiration se reçoit, [...] l'urgence s'acquiert¹⁶ » et

tout vient aisément, tout se libère et se lâche, la vision réelle ne nous est plus d'aucune utilité, mais l'œil interne se dilate et un monde fictif et merveilleux nous apparaît mentalement, nos perceptions sont à l'affût, les sens sont aiguisés, la sensibilité exacerbée, et le basculement s'opère, c'est un jaillissement, tout vient, les phrases coulent, se bousculent, et tout est juste [...] ¹⁷.

Ainsi, le roman se présente comme une très longue période de patience préparant l'urgence, dont la manifestation la plus explicite prend forme dans l'épisode du ferry, après que le narrateur, au plein milieu de la nuit, alors que tout le monde dort (et a donc succombé à... la fatigue) et que l'atmosphère est des plus lentes, a volé « un petit appareil-photo abandonné, un petit instamatic noir et argenté coincé dans un renfoncement de la banquette » (AP, 102). La patience est une qualité dont fait preuve le protagoniste tout au long du roman et qui se manifeste de par son oisiveté, sa passivité, ses nombreuses somnolences ou encore ses retraites salutaires dans des espaces clos au sein desquels il laisse libre cours à sa pensée, afin qu'elle « puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables et merveilleuses ramifications vers un point immobile et fuyant » (AP, 32). Plusieurs critiques, dont Olivier Mignon, dans sa contribution au numéro de la

¹³ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Urgence et la patience*, Paris, Éd. de Minuit, 2012, p. 29.

¹⁴ *Ibid.*, p. 30.

¹⁵ *Ibid.*, p. 43.

¹⁶ *Ibid.*, p. 40.

¹⁷ *Ibid.*, pp. 42-43.

revue *Textyles* dédiée à l'écrivain belge, apparente cette mise en scène à des « chambres noires¹⁸ » qui permettent au narrateur de lâcher prise, de s'offrir un instant de répit dans sa fatigue incessante de la réalité, de façon à mieux laisser le réel filtrer. Libérée des contraintes externes, sa pensée fonctionne d'une façon similaire à la photographie envisagée selon Sontag : sa manière de tourner autour d'« un fragment découpé dans la réalité¹⁹ » révèle quelque chose du mystère subtil qui réside dans la fuite du réel, aux « formes tremblantes aux contours insaisissables » (AP, 125).

À trois reprises, le texte plonge dans l'obscurité et permet à la lumière de briller, l'espace d'un instant. Le premier passage dans une des chambres noires s'étend sur une vingtaine de pages et permet au narrateur, après qu'il a méticuleusement élu une cabine de toilette comme espace « propice [...] pour penser » (AP, 31), de se faire photographe et de se précipiter dans le « monde délicieusement flou » (AP, 31) de son esprit pour en faire émerger un épisode passé, qu'il réinvestit, développe, à l'instar de photos, et livre aux lecteurs sous la forme d'analepses : « isoler une pensée, une seule, et [...] la contempler [...] mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, *in fine*, que le résultat d'une précipitation » (AP, 32). Cet épisode dissocie la pensée (un flux qui s'écoule) de l'idéal de représentation objective et réaliste de la photographie, condamné à ne rester qu'un idéal. En témoignent les deux autres séjours dans les chambres noires improvisées par le protagoniste, en l'occurrence, une cabine de photomaton : « assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, [...] toutes les conditions étaient réunies [...] pour penser » (AP, 93). Dans ce passage, le narrateur observe la pluie que parvient à « fixer » un faisceau de lumière — exactement à l'instar d'une *camera obscura* — et la compare à la pensée : « la pluie me semblait une image du cours de la pensée, fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même. Car qu'est-ce que penser — si ce n'est à autre chose ? » (AP, 93-94).

La deuxième chambre noire apparaît donc à la fois en résonance et en dissonance avec la première. Par conséquent, lorsqu'il compare la pluie à la pensée, on comprend que cette dernière est insaisissable,

¹⁸ Olivier MIGNON, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles. Jean-Philippe Toussaint*. Dossier préparé sous la direction de Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET, n° 38, 2010, p. 74.

¹⁹ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 87.

et c'est en cela que cet épisode entre en dissonance avec celui de la cabine de WC, car le narrateur semble confronté à la limite de son *modus vivendi* :

ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, [...] seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être (AP, 94).

Le narrateur en arrive à formuler son « désespoir d'être », qui tient de la prise de conscience tragique à laquelle le soumet chaque espace clos et obscurci qu'il visite. Dans un mouvement qui rappelle les tragédies classiques, le narrateur toussancien ne peut se défaire du poids écrasant de la « réalité de pierre » (AP, 50) qui l'étreint et qui le force à se faire violence pour un tant soit peu s'en extraire et profiter d'une nouvelle perspective afin de contempler ce que le réel laisse filtrer de son propre écoulement. C'est-à-dire qu'il s'extradiégétise et commente, le récit d'un passé figé dans l'instant, illusoirement rendu présent à nouveau : re-présenté et tragiquement imperméable. Pour paraphraser Clément Rosset, la confrontation du sujet au réel, à l'altérité qui suit son propre écoulement sans se soucier de qu'elle (ou de qui elle) traverse, lui révèle un décalage entre le temps du réel et le temps de la représentation ; « lorsqu'une représentation a le privilège de véhiculer un certain réel, le réel qu'elle véhicule lui est antérieur : il précède sa représentation²⁰ ». Cette dernière s'achoppe à la brillance²¹ du réel, dont elle ne peut transmettre tout l'éclat, car il résiste, il se « brouille²² ».

La saisie du réel, dans la plupart des cas, se traduira donc par une suppression pure et simple de l'éclat que l'on voulait fixer, auquel se substitue un décor et une fasse lumière : on a bien saisi quelque chose, mais ce quelque chose n'est rien de ce qu'on se proposait de saisir²³.

Les propos de Rosset se voient confortés par le passage dans la troisième chambre noire, celle que délimite l'espace d'une cabine téléphonique en pleine nuit, à la conclusion du roman. Les pensées

²⁰ Clément ROSSET, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éd. de Minuit, 1977, p. 125. CRITIQUE.

²¹ L'image d'un réel qui brille, à la manière de lucioles, a souvent été développée par les théoriciens contemporains de l'image, qu'il s'agisse de Clément Rosset, de Denis Roche, de Philippe Dubois ou encore de Georges Didi-Huberman.

²² Clément ROSSET, *op. cit.*, p. 124.

²³ *Ibid.*, p. 123.

du narrateur, à peine « stabilis[ées] en un point » par un « un jeu de forces mystérieuses et complexes », reprennent « aussitôt leur cours à l'infini dans le silence apaisé de [s]on esprit » (AP, 126). Plus encore, ces mêmes propos trouvent une résonance dans le projet fictionnel contemporain, dont Toussaint se fait un des porte-paroles. Son texte dépasse la dichotomie dans laquelle se définit, historiquement, le genre romanesque, à savoir, la relation qu'il entretient avec la vérité et le mensonge. *L'Appareil-photo*, ne serait-ce par son titre, annonce des velléités d'approximation du vrai, du réel objectif qui, très vite, non seulement résiste et se dérobe, mais plus encore, l'impossible atteinte de la vérité s'avère résider au centre de l'élaboration diégétique du roman. Le récit avoue son échec à mesure qu'il progresse et le rend ostensible lorsque le protagoniste, après l'urgence qui l'a saisi dans sa capture du réel, sorte de climax — de paroxysme du « suspense » : il se fait violence, se « presse », prend des photos « en toute hâte », « au hasard », « appuie et réarme le déclencheur » à plusieurs reprises (AP, 103) —, se rend compte de l'inanité de son action, que thématisent les deux extraits suivants :

[O]n 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. (AP, 113)

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et, examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes²⁴ comme d'imperceptibles traces de mon absence. (AP, 116)

Outre la violence du lexique qui renvoie à la saisie chaotique des instantanés, la répétition du geste déclencheur de la photographie, suivie du caractère inévitablement, tragiquement, déceptif de la représentation amènent à lire le roman à l'aune des théories benja-

²⁴ Cela fait inévitablement penser à la photographie choisie pour illustrer les premières de couverture des éditions de poche de *L'appareil-photo* et d'*Autoportrait (à l'étranger)*, ainsi que la première photo prise par l'auteur, au sujet de laquelle il explique : « Très lentement alors, avec la lenteur juste des gestes apaisés, je soulevai l'appareil à la hauteur de ma poitrine, et, cadrant mentalement la photo, la cadrant d'instinct sans porter les yeux à la hauteur du viseur, d'un doigt sûr et précis, léger et sans tension, j'appuyai sur le déclencheur et fixai mon ombre sur la paroi. », dans TOUSSAINT Jean-Philippe, « Comment j'ai fait ma première photo » dans *Bon-à-tirer*, 2, 2001 [en ligne], <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>.

miniennes relatives au bouleversement paradigmatique qu'a connu la représentation. Dès lors que le déploiement technologique des nouveaux médias a enclenché une mutation des rapports au réel, ceux-ci tiennent désormais davantage de l'ordre du virtuel, de la présence en puissance, de l'absence actualisée, ce que suggèrent précisément les clichés pris par le narrateur :

[...] la technique de reproduction détache l'objet reproduit du domaine de la tradition. En multipliant les exemplaires, elle substitue à son occurrence unique son existence en série. En permettant à la reproduction de s'offrir au récepteur dans la situation où il se trouve, elle actualise l'objet reproduit²⁵.

Celui-ci n'observe, sur les quelques photos qu'il aura su développer, que des simulacres de sa personne, des traces qui certes rappellent sa présence, mais qui ne figurent essentiellement que son absence, sa fuite du cadre aussi bien iconique que diégétique. Cette qualité qu'il possède de poindre²⁶ par son absence rend compte de la fragilité de son authenticité, aussi bien dans sa manifestation textuelle que dans le réel qu'il désire capter. Le désir de re-présenter l'authentique n'est qu'un fantasme. Les clichés ne peuvent révéler que sa présence passée, à un moment et en un point donnés, mais desquels n'émerge pourtant que son absence, puisqu'il se trouve soit derrière l'objectif de l'appareil, soit derrière le récit qu'il narre. « Ce que l'on photographie, c'est le fait de prendre une photo » écrit Denis Roche²⁷, ce qui se donne alors à voir/lire, ce ne sont que des ombres ou des parenthèses, toutes deux des « petits quelque chose », pour reprendre les mots d'Alice Richir. Ce faisant, Toussaint illustre par son récit la manière dont les techniques de re-présentation « déprécient [le] *hic et nunc*²⁸ » qui constituent l'authenticité de l'objet du réel ; « [à] la plus parfaite reproduction il manquera toujours *une* chose : [...] l'unicité de son existence²⁹ » explique Benjamin et reprend Sontag, en suggérant que le réel ne devient réalité (de pierre ?) aux yeux du sujet que lorsqu'il est fixé, que sous l'action photographique (et scripturale de Toussaint), « le passé devient présent, mais sous un mode qui souligne sa tragique ou comique irréalité, qui introduit

²⁵ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 276.

²⁶ En référence au *punctum* que définit Roland Barthes dans son essai fondateur *La chambre claire*.

²⁷ Denis ROCHE, *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 73. Cité par Olivier MIGNON, *op. cit.*, p. 73.

²⁸ Walter BENJAMIN, *op. cit.*, p. 275.

²⁹ *Ibid.*, p. 273.

dans son identité spécifique une charge infiniment ironique [et dont Toussaint semble si conscient], transformant le présent en passé et le passé en forme immuable³⁰ ».

S'il est un concept qui permet de ressaisir le large spectre que couvre le travail de Jean-Philippe Toussaint, c'est celui d'icône. Dans son acception sémiologique, l'icône se définit notamment par l'équilibre entre distance et proximité qu'elle parvient à établir dans la relation motivée (analogique, de l'ordre de la ressemblance) qui unit un signifié à un signifiant qui, malgré qu'il s'en dissocie, y renvoie. En cela, et parce que les incessantes évolutions technologiques ont virtualisé les rapports individuels que tout un chacun entretient à l'altérité — aux autres, au réel — dévoilant ainsi la feintise de son actualité, il devient possible de formuler l'hypothèse d'une « iconisation » du réel. Il semble du moins que c'est ce que l'œuvre toussaintienne (de *L'Appareil-photo* au cycle sur Marie, en passant par *La Télévision* ou encore *Autoportrait (à l'étranger)*) insinue, par la représentation d'un réel dont l'accès n'est promis que dans ses re-présentations, en l'occurrence, iconiques (photographiques), dessinant ainsi les traits d'une société de l'image, dont le constat est largement partagé, voire célébré, notamment par la culture pop, dominante depuis les années 1960.

Poser Toussaint en figure représentatif de ce que la culture pop peut offrir sur le plan littéraire ne s'avère pas aussi insolite qu'il n'y paraît, dans la mesure où, à travers *L'Appareil-photo* (notamment), il paraît réaliser le rêve qu'avait formulé un des artistes fondateurs du pop art, Andy Warhol. Si ses sérigraphies demeurent parmi les œuvres les plus exemplaires de la théorie benjaminienne sur la reproductibilité, elles redéfinissent l'icône contemporaine comme étant la copie de copie, la re-production à l'excès d'un réel qui se donnerait pour vrai et dont la triste et décevante inaptitude à lui donner effectivement accès constituerait la teneur affective qui poindrait les sujets. « *I want to be a machine* » écrivait-il, un peu à la manière du narrateur qui, à l'instar de tant d'autres qui ont participé à la démocratisation, à la popularisation de l'activité photographique, appuie mécaniquement sur le bouton-déclencheur de son appareil-photo, se faisant furtivement le photomaton, le réceptacle et le filtre, d'un réel qui ne cessera jamais de lui échapper et dont il ne peut, par conséquent, faire partie. La vérité qu'il recherche, la réalité chimérique autour de laquelle tournent les dispositifs représentationnels

³⁰ Susan SONTAG, *op. cit.*, p. 93.

contemporains, qu'il s'agisse de fiction ou d'icônes, n'est qu'un simulacre capté dans le réel, un fragment qui surgit (qui *pop*), se dérobe et renvoie au sujet qui l'observe la conscience de toute l'étendue de son impuissance, de sa porosité, de sa transparence :

[...] cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand 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. [...] [C]ette photo [...] dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs de mon être. (AP, 112-113)

Bibliographie

- BENJAMIN Walter, « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*. Traduit de l'allemand par Maurice DE GANDILLAC, Rainer ROCHLITZ et Pierre RUSCH, Paris, Gallimard, 2000, pp. 269-316. FOLIO ESSAIS.
- DUBOIS Philippe, *L'Acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- HUGLO Marie-Pascale et LEPIK Kimberley, « Narrativités minimalistes contemporaines. Toussaint, Tremblay, Turcotte », dans *Voix et images. Narrations contemporaines au Québec et en France : Regards croisés*. Dossier dirigé par Robert DION et Andrée MERCIER, n° 106, 2010, pp. 27-44.
- MIGNON Olivier, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n° 38. *Jean-Philippe Toussaint*. Dossier préparé sous la direction de Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET, 2010, pp. 67-76.
- RICHIR Alice, « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, n° 172, 2013, pp. 469-479.
- ROSSET Clément, *Le Réel. Traité de l'idiotie*, Paris, Éd. de Minuit, 1977. CRITIQUE.
- SONTAG Susan, *La Photographie*, trad. de l'américain par Gérard-Henri DURAND et Guy DURAND, Paris, Seuil, 1979. FICTION & CIE.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo* (1988), Paris, Éd. de Minuit, 2007. DOUBLE.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la patience*, Paris, Éd. de Minuit, 2012.
- WARHOL Andy, *The Philosophy of Andy Warhol (From A to Be and Back Again)*, Orlando, Harcourt, 1975.

