

Littérature, histoire de la culture et histoire de l'art
Prof.: D. Kunz Westerhoff

Travail écrit de séminaire, MA
« Images en récit, récits d'image »

Du texte et de l'image dans
L'Appareil-photo
de Jean-Philippe Toussaint

Plan :

- Introduction
- Fonctionnement narratif, fonctionnement photographique
- Les images déceptives de *L'Appareil-photo*
- Le « temps du sujet »
- Conclusion

Introduction

L'Appareil-photo est un roman de l'écrivain contemporain belge Jean-Philippe Toussaint, paru en 1989 aux éditions de Minuit. Le titre de ce livre, s'il renvoie à une scène du récit lors de laquelle le personnage-narrateur vole un appareil-photo oublié sur un paquebot et prend des photos au hasard en s'enfuyant avant de le jeter à la mer, annonce également sans équivoque que le récit entretient un rapport à la production photographique.

Dans cette analyse, nous tenterons de répondre aux questions suivantes : comment la représentation du monde produite par le modèle optique qui donne son titre au récit s'insère-t-elle dans la représentation littéraire ? Comment informe-t-elle l'appréhension du réel du personnage-narrateur ? Peut-on, enfin, percevoir la manière dont Toussaint situe la photographie par rapport à sa pratique d'écriture, ou par rapport à la production littéraire en général ?

Nous aimerions avancer l'hypothèse que d'une part, le texte de ce roman s'assimile à un enregistrement photographique, mais que d'autre part, il se différencie de manière réflexive de la photographie en tant que telle, et valorise ses propres possibilités, qui dépassent celles du support photographique.

Fonctionnement narratif, fonctionnement photographique

Le fonctionnement narratif de *L'Appareil-photo* semble selon nous se rapprocher par certains aspects du modèle optique auquel le roman se réfère.

Au niveau de la configuration narrative, tout d'abord, il convient de relever que les événements relatés par ce roman ne sont nullement articulés par des liens de causalité explicites. Cette absence de liens de cause à effet entre les événements, que Fieke Schoots conçoit comme le trait principal de l'écriture minimalisme (courant postmoderne auquel Toussaint est affilié), est d'ailleurs soulignée d'emblée dans le savoureux incipit du roman :

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.¹

Quoi qu'il en soit de ces deux événements, dont un seul d'ailleurs sera développé (il s'agit de sa décision d'apprendre à conduire), cet incipit semble annoncer le déroulement quelque peu arbitraire du récit, qui traitera tour à tour et sans établir de « rapport entre eux », d'événements tels que la première visite du narrateur à l'école de conduite, un bref déplacement à Milan lors duquel ce dernier effectue une visite chez le pédicure, la quête d'une bouteille de gaz avec l'employée de l'auto-école, un week-end à Londres avec cette dernière également et une nuit d'attente à Orléans après que le narrateur a raté le train.

Si la causalité entre ces événements n'est pas inexistante, elle semble du moins être gommée par le narrateur, ce qui crée d'ailleurs une grande part de l'humour du roman. Aucun d'entre eux, qui semblent comme juxtaposés et apparaissent finalement comme une suite consécutive de descriptions d'actions, ne semble en outre véritablement utile à une économie narrative. Nullement hiérarchisés selon le principe d'une montée dramatique, ces événements semblent avoir en quelque sorte perdu leur narrativité et ne renvoyer plus qu'à eux-mêmes. Ainsi, cette succession plate de « plans », décrits de manière objective par un personnage-narrateur dont la focalisation interne constitue le seul lien véritable qui reste entre eux, semble se rapprocher de l'enregistrement photographique.

Il convient également de s'attarder sur ce narrateur et sur sa poétique narrative et descriptive particulière², qui semble de manière générale mettre en scène un regard sur le réel que nous pourrions, dans une certaine mesure, qualifier de « photographique ».

Le narrateur de *L'Appareil-photo*, en effet, s'il ne pense pas comme nous venons de le voir sa relation d'événements sur le mode d'une mise en intrigue traditionnelle, ne pense pas non plus son rapport au réel sur le mode de l'action. Bien au contraire, et comme le souligne Françoise Revaz, « ce qui frappe d'emble chez le héros toussaintien

¹ *L'Appareil-photo*, Incipit, p. 7

² XANTHOS Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oublié de soi », revue-analyses.org, vol.4, n°2, printemps-été 2009 (p.80-104).

c'est son manque de détermination »³, ce dernier tendant à privilégier absolument l'observation à l'intervention.

Au lieu de s'imposer au réel et de lui imposer un ordre né de l'intention, à la manière d'un personnage romanesque traditionnel⁴, le narrateur de notre roman souhaite au contraire laisser le réel s'imposer à lui : ainsi, à la page 14 de *L'Appareil-photo*, le narrateur évoque-t-il son « jeu d'approche [face à la réalité], assez obscur en apparence » et consistant « à ne jamais rien brusquer ».

Cette manière qu'a le narrateur de laisser le réel s'offrir à ses yeux est extrêmement significative dans la dernière scène du roman, lors de laquelle celui-ci se retrouve assis dans une cabine téléphonique après avoir raté le dernier train suite à un dîner chez des amis puis marché le long d'une route, et qu'il regarde l'aube naissante :

Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine, c'était encore la nuit, mais une nuit atténuée d'aube claire et bleutée, rien ne bougeait dans la campagne avoisinante, et le jour se levait lentement sous mes yeux, enrobant peu à peu l'air alentour de teintes lumineuses et légères qui enveloppaient l'atmosphère de clarté transparente et tremblante, et, assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent (...) (p.126-127)

Comme le formule Nicolas Xanthos, le narrateur de *L'Appareil-photo* ne considère pas le réel comme « le lieu ou le moyen de son affirmation : il ne cherche pas à lui donner sens ou forme selon des intentions définies, mais veut tout autrement saisir au plus près ses agencements intimes ou sereins »⁵. Cette saisie descriptive objective et présentiste, qui passe par le sens de la vue et qui insiste sur les luminosités⁶, se rapproche d'une saisie photographique. Il semble même, si l'on y regarde de près, que cette scène mette clairement en abyme un regard photographique : la cabine de laquelle le narrateur contemple le paysage est un habitacle clos qui ressemble à certains égards au boîtier d'un appareil photo, et sa vitre à la lentille dont est doté l'objectif.

³ REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, « Champs linguistiques », 2009, p.146.

⁴ Le roman postmoderne, et par extension *L'Appareil-photo*, est à ce titre l'héritier du Nouveau roman, qui rejette l'« appropriation systématique » des choses du monde dans le roman classique (Robbe-Grillet, 1963), et que d'aucuns appelaient par ailleurs l'« école du regard ».

⁵ XANTHOS Nicolas, op.cit, p. 82.

⁶ On sait que le préfixe « photo- » vient du grec φως, *photos* : qui procède de la lumière, qui utilise la lumière.

Le motif de la cabine, symbole donc, peut-être, d'une perspective « photographique » du narrateur, est d'ailleurs récurrent dans *L'Appareil-photo* : en effet, le narrateur s'enferme également à d'autres moments du récit dans une cabine de pédicure (p.19), une cabine de WC (p.48) et une cabine de photomaton (p.93), qui toutes lui permettent une certaine prise de distance sur le monde.

La manière non-psychologique, distanciée et très « superficielle »⁷ dont procède la narration, qui est par ailleurs faiblement configurée et tend comme nous l'avons vu à autonomiser les différents moments du récit, est donc si l'on veut mise en abyme par cette posture récurrente du personnage, que l'on pourrait rapprocher d'une certaine « conscience photographique ».

En outre, la manière dont le récit semble influencé par le modèle optique de l'appareil-photo se fait encore ressentir dans le minimalisme stylistique dont procède le récit, qui se rattache de manière générale au fait que les phrases y sont « presque entièrement dépourvues de rapports de causalité, de concession ou de but entre les éléments », et que « le seul rapport exprimé régulièrement, celui de temps, recherche la simultanéité plutôt que l'antériorité ou la postériorité »⁸. Cette syntaxe présentiste, propice à la représentation d'instantanés visuels, est perceptible dans le passage de la cabine téléphonique cité ci-dessus, dont on peut relever le mode paratactique et le participe présent « enrobant ».

Le récit de *L'Appareil-photo*, qui semble s'éloigner de la définition du texte narratif selon Lessing, qui correspondrait à l'articulation d'actions dans le temps, semble donc pencher du côté et de l'image et de la « monstration » d'instantanés. Quant au dispositif représentatif de son narrateur passif et observateur, il peut être mis en parallèle avec la photographie dans laquelle, selon Roland Barthes, « le rapport des signifiés et des signifiants n'est pas de « transformation » mais « d'enregistrement » »⁹.

⁷ Le terme d' « écriture superficielle » est parfois utilisé pour caractériser les « romans ludiques » de la génération d'auteurs dont fait partie Toussaint. Il renvoie notamment à la mention fréquente de représentations visuelles dans ces textes qui, suivant par là la voie ouverte par le Nouveau roman, tendent à éviter une trop grande « profondeur ».

⁸ SCHOOTS, Fieke et Sophia Petronella, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p.129.

⁹ BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image » in *Communication*, n°4, 1964.

Les images déceptives de *L'Appareil-photo*

Si la poétique narrative et descriptive de *L'Appareil-photo* se rapproche donc sous certains aspects du fonctionnement photographique, il est hautement intéressant de souligner que les images thématiques dans l'histoire sont néanmoins presque toujours représentées comme absentes, ou comme présentant peu d'intérêt en tant que telles.

Dans tout le début du récit, nous trouvons en effet des allusions au fait que le narrateur semble rechigner à s'occuper des photographies d'identité dont il a besoin afin d'ouvrir son fameux dossier d'inscription à l'école de conduite :

« Elle me regarda avec perplexité et me rappela au passage de ne pas oublier les photos (oui, oui, dis-je, quatre photos). » (p.9)

« Mis à part les enveloppes timbrées, me semblait-il, il ne manquait que les photos pour que le dossier pût être enregistré. » (p.10)

« Lorsque, le lendemain matin, je me présentai à l'école de conduite (je n'avais toujours pas les photos, non, ce n'était même pas la peine de m'en parler) (...) » (p.11)

« (...) et, comme elle me demandait ce que je comptais faire, je lui dis que j'allais sans doute essayer de m'occuper des photos. » (p.13)

« Nous conversions ainsi de choses et d'autres, tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi). » (p.48)

Ainsi, les photographies en soi sont d'emblée représentées comme peu attrayantes pour le narrateur, qui paraît préférer gloser autour d'elles que de les obtenir réellement.

La principale photographie thématique dans le texte restera également quant à elle pure évocation, et se rapprochera clairement du modèle matriciel de « l'image fantôme » d'après Hervé Guibert. Il s'agira de celle que le narrateur prendra en s'enfuyant avec le petit instamatic volé que nous évoquions plus haut, et qu'il imagine idéale : en effet, le narrateur de *L'Appareil-photo* a le vœu de « *faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière* » (p.112, nous soulignons), et il se rend compte quelque temps après avoir pris un cliché de sa fuite avec l'appareil volé que ce dernier doit pouvoir

correspondre à cette image parfaite. Pourtant, après avoir fait développer la pellicule qu'il a sauvée avant de jeter l'appareil à la mer, le narrateur s'aperçoit que la photo, sous-exposée, n'a pas été tirée. À l'instar de ce que raconte le texte de Guibert « L'image fantôme », cette photographie qui restera à jamais immatérielle a pourtant fait naître le principal îlot imaginaire du récit ; et tout comme il advient dans un autre texte de Guibert intitulé « L'image parfaite », son évocation textuelle semble avoir « dépassé et enrichi la transcription photographique immédiate »¹⁰.

Il est en outre intéressant de constater que la description même de la photographie idéale par le narrateur de *L'Appareil-photo* échappe déjà, en soi, à la nature propre de la photographie selon Roland Barthes. En effet, les attributs de cette image figurée comme « sans moi et sans personne » l'amènent à échapper à ce que Barthes signale dès les premières pages de la *Chambre claire* comme la « fatalité de la photographie », à savoir sa référentialité irrémédiable : « Cette fatalité (*pas de photo sans quelque chose ou quelqu'un*) entraîne la Photographie dans le désordre immense des objets »¹¹. De plus, l'image que le narrateur décrit encore comme « cette photo que j'avais soudain réussi à arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire » semblerait avoir capté le « moi léger, divisé et dispersé » que l'on ne trouve, toujours selon Barthes, jamais sur une photo, systématiquement trop « lourde, immobile, entêtée »¹².

La manière dont cette photographie idéale est aussi une photographie *impossible* confirme l'hypothèse d'un dépassement de la photographie en tant que telle par une évocation ou un usage *romanesque* de la photographie – qu'Agnès Fayet définit très bien en ces mots:

« L'usage de la photo est romanesque lorsque celle-ci est contexte, prétexte, produit de l'imagination ou encore velléité de photographie, lorsqu'elle est une image fantôme qui ne reproduit pas véritablement le réel »¹³.

¹⁰ GUIBERT Hervé, « L'image parfaite », *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981, p.24.

¹¹ BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980, p.18, nous soulignons.

¹² Ibid., p. 27.

¹³ FAYET Agnès, « Les images fantômes du texte, usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Toussaint) », *Etudes romanesques*, vol.10, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006, p.313.

Enfin, la manière dont le récit d'un sujet autour de la photographie dépasse les possibilités de l'image photographique en soi est encore corroborée par le fait que les seules photographies obtenues par le narrateur à partir de la pellicule de l'appareil-photo volé sont très décevantes. Il s'agit en effet de « onze clichés en couleurs criardes » (p.115) sur lesquelles le couple à qui appartenait l'appareil sourit « d'un air emprunté à l'objectif » (p.119).

Le narrateur lui-même, en décrivant ces photos, en souligne d'ailleurs l'obscénité « intrinsèque » :

La nature-même de ces clichés, pour la plupart bâclés et sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. (p. 120, nous soulignons).

Ainsi, il semble bien ici que le narrateur de *L'Appareil-photo* relève un certain échec de l'image « réelle » (en sa nature-même) face à une élaboration subjective ou romanesque.

Pourtant, il faut relever que l'un des onze clichés volés attire l'attention du narrateur : sur l'un d'eux en effet, pris lorsque le couple se trouvait sur le bateau peu avant le vol de l'appareil, il aperçoit, derrière la femme posant au premier plan, la silhouette endormie de sa compagne Pascale.

Ce détail représente sans nul doute le *punctum* de la photo, à savoir cet élément « second » et renvoyant à un hors-champ subtil qui fonde selon Barthes l'intérêt de certaines photographies :

Dans cet espace très habituellement unaire [celui de la Photographie], parfois (mais, hélas, rarement), un « détail » m'attire. Je sens que sa seule présence change ma lecture, que c'est une nouvelle photo que je regarde, marquée d'une valeur supérieure. Ce détail est le *punctum* (ce qui me point).¹⁴

C'est cependant là aussi le regard subjectif qui importe, et pour le dire, la qualité énonciative qui fait la particularité de la littérature, et dont l'image en soi est dépourvue¹⁵. Ainsi, que l'image vaille mieux dans ses évocations romanesques qu'en

¹⁴ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op.cit, p.71.

¹⁵ Ce postulat, qui reviendra au cours de notre analyse, est notamment celui que Dominique Viart et Bruno Vercier énoncent dans *La littérature française au présent* (Bordas, 2008, p.301): « l'immédiateté de la

tant que telle ou qu'elle ne prenne sens qu'en lien avec un discours subjectif, il semble en tous les cas que la photographie appelle à être « transcendée » par la narration d'un sujet du regard.

Le « temps du sujet »

Dans cette dernière partie de notre travail, nous aimerions donc affirmer que dans *L'Appareil-photo*, la référence à la photographie renvoie plus à une expérience du sujet qu'au paradigme d'une représentation mimétique – comme nous l'ont d'ailleurs déjà indiqué tout à la fois le dispositif énonciatif et narratif s'apparentant à un « regard photographique » et les extraits de l'histoire que nous avons analysé plus haut.

Dans le roman de Jean-Philippe Toussaint, où il semblerait que l'on puisse trouver une référence implicite aux conceptions barthiennes, la trace indicielle qu'est l'image photographique en soi semble appeler à être dépassée par une subjectivité et par conséquent, par le texte littéraire, qui est selon l'auteur de *Roland Barthes par Roland Barthes* le lieu du « temps du sujet ».

La manière dont le texte littéraire paraît valoriser ses propres possibilités face à celles du modèle photographique en tant que tel nous paraît perceptible dans la dernière scène du récit, que nous avons évoquée plus haut pour en relever les caractéristiques photographiques et dont nous aimerions maintenant voir en quoi elle se distancie du régime de la prise de vue. Si la saisie de l'instant du lever du jour par le narrateur s'apparente sous certains aspects à un enregistrement photographique, il faut également relever l'importance accordée, dans le contenu du texte, à la notion de l'enregistrement d'une *durée*, ce qui excède les capacités du support photographique : dans l'avant-dernier paragraphe du texte, le narrateur dit goûter à « la douceur d'un flux inutile et grandiose » (p.125), et au « cours infini de ses pensées » (p.126). À la valorisation de la notion de durée s'ajoute et se lie donc celle de la pensée, soit de la subjectivité d'un énonciateur (le narrateur parle encore d'une « réalité intérieure et docile »). Ces deux notions de durée et d'intériorité, propres au texte littéraire et non à l'image en soi, sont

photographie procure un gain d'objectivité, mais au détriment de l'expansion du moi que l'écriture seule permet ».

par ailleurs valorisées à divers autres endroits du récit, comme dans ces quelques lignes :

C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. (p.94)

Cet extrait semble même d'ailleurs opposer implicitement, lorsqu'on l'observe à l'aune d'un regard sur la façon dont le texte se positionne face à l'image dans notre œuvre, le flux temporel et perceptif (le « cours » de la « pensée ») que permet le texte face à la déception que procure le produit photographique en soi (que l'on pourrait voir symbolisé par ces « quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière »¹⁶).

L'importance accordée à la notion de durée dans *L'Appareil-photo* est intéressante, et mérite que l'on revienne une fois encore à la nature de la photographie selon Roland Barthes. En effet, dans *La Chambre claire* ce dernier compare le cliché photographique à une « Mort plate », et il affirme :

La Photographie (...) prépare notre espèce à cette impuissance : ne pouvoir plus, bientôt, concevoir, affectivement ou symboliquement, la *durée* : l'ère de la Photographie est aussi celle (...) de tout ce qui dénie le mûrissement.¹⁷

Il semble bien, dans notre roman, qu'à cette « Mort plate » de la photographie, le narrateur oppose le mûrissement d'un temps vécu par le sujet narrateur. C'est ce que nous appelons ici le « temps du sujet », qui relève des possibilités propres de l'acte de narration dans lequel l'expérience de la temporalité, comme l'affirme Paul Ricœur dans *Temps et récit I*, est centrale.

¹⁶ Dans *L'image précaire* (Le Seuil, 1987), Jean-Marie Schaeffer souligne que la lumière en photographie n'est pas illumination ni révélation mais qu'elle est « scotophore », c'est-à-dire *brûlure* d'un matériau sensible. Une telle caractérisation peut appuyer l'hypothèse d'une référence implicite à la photographie dans cet extrait.

¹⁷ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op.cit, p.146.

Nous pourrions encore relever, en lien avec la question de la durée, que les deux derniers paragraphes de *L'Appareil-photo*, où le narrateur semble atteindre un certain état de félicité et sur lesquels nous avons passablement centré notre analyse, sont intégralement écrits à l'imparfait, temps qui s'oppose à l'aoriste par la dénotation d'un déroulement. Or, selon Barthes, le temps de la photographie, qui n'est « rien que la chose exorbitée »¹⁸, serait précisément l'aoriste¹⁹ : l'incapacité de la photographie à représenter la conception d'une durée est inscrite dans le noème même de la photographie, qui selon l'auteur de *La Chambre claire* est « ça a été ». À l'instar de ce que Denis Roche expérimentait en 1980 à travers la « photobiographie », la photo semble donc, dans notre roman, tirée vers son énonciateur, et vers un « j'y étais ». (Il convient d'ailleurs peut-être de noter l'expression « J'étais là, oui », symptomatiquement récurrente dans *L'Appareil-photo* : « J'étais là, oui, dans le restaurant libre-service de ce bateau qui faisait route vers Dieppe », p.101-102; « J'étais là, oui, de retour à Paris », p.114).

À rebours du « ça a été » de la photographie, l'accent semble être mis sur un temps étendu, doublé par le « je » d'un énoncé d'existence – et le temps du sujet l'emporte donc sur le régime de la photographie.

L'image photographique, en tant qu'empreinte immobile, est abstraite du flux perceptif : or, comme le donne à voir ce dernier exemple ou l'ultime scène du roman dans laquelle le narrateur évoque son observation du monde conjointe au « cours à l'infini » de ses pensées, c'est précisément ce continuum perceptif ou phénoménologique qui est mis en avant dans *L'Appareil-photo*. Ce temps du sujet est comme nous le disions plus haut celui que permet l'écriture, qui se différencie fondamentalement de l'image en soi par sa qualité énonciative et par sa capacité de représenter un déploiement temporel – deux éléments, nous l'avons donc vu, thématiquement valorisés dans *L'Appareil-photo*.

¹⁸ BARTHES Roland, *La Chambre claire*, op.cit, p.143.

¹⁹ « Non seulement la photo n'est jamais, en essence, un souvenir (dont l'expression grammaticale serait le parfait, alors que le temps de la Photographie, c'est plutôt l'aoriste) (...) ». Ibid., p.142.

Conclusion

Dans un bref texte intitulé « Le jour où j'ai fait ma première photo », Jean-Philippe Toussaint, qui déclare par ailleurs en se référant à la photographie idéale de *L'Appareil-photo* que « ce n'est plus tard plus que dans [ses] livres qu'[il fit] des photos », conclut son récit ainsi :

Et peut-être venais-je de mesurer là encore une fois ce que je savais déjà intuitivement, que la photo — et l'art — était une expérience de vie, une expérience intime dont le sens résidait davantage dans sa réalisation que dans les œuvres elles-mêmes.²⁰

Cette déclaration nous paraît pouvoir apporter un éclairage lumineux à notre analyse du texte et de l'image dans *L'Appareil-photo*, roman qui semble presque, pourrait-on avancer, en constituer une mise en abyme. En effet, comme nous l'avons vu durant ce bref parcours, la plate empreinte figée qu'est la photographie « en soi » semble dépassée par le discours d'une expérience intime et protensive – cette dernière trouvant son expression, nous pouvons peut-être l'affirmer désormais et compléter ainsi cette remarque d'écrivain au sujet de l'image d'art, par l'écriture et sa capacité à énoncer ce qui ressortit à la vie de la conscience.

Si, dans *La Chambre claire*, Roland Barthes n'envisage la photographie que comme image (décevante), Toussaint met au contraire l'accent sur un processus, un dispositif représentatif, un regard sur le monde. Mais cette influence du *photographique* (qui relève, nous l'avons vu, d'une certaine relation instaurée entre le sujet et le réel, ou de la représentation distanciée d'un réel pris dans sa simple présence et sans en connecter les éléments à une quelconque « logique textuelle ») se double d'une indifférence pour le *photographié*, ou en d'autres termes pour le « produit fini » de la photographie. Cette alchimie paradoxale semblerait pouvoir trouver un écho subtil dans les toutes dernières lignes du roman, qui évoquent, en ces mots, une contradiction étrange :

²⁰ Toussaint Jean-Philippe, « Le jour où j'ai fait ma première photo », texte disponible en ligne : <http://www.bon-a-tirer.com/auteurs/toussaint.html>

(...) tâchant de fixer une fois encore sa fugitive grâce [celle de l'instant présent] – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant.

Vivant. » (p.127)

Les antithèses conjuguées cette dernière phrase (*fixer le fugitif; immobiliser une aiguille dans un papillon vivant*) pourraient en effet être interprétées comme une allusion à cette volonté d'apporter certains aspects d'une médialité photographique – dont le produit fini serait de l'ordre du figé, de l'immobile et de la mort – dans le déploiement de l'expérience temporelle et subjective que permet le texte – qui serait donc de l'ordre du « vivant ».

Ainsi et pour conclure très simplement, il semble que dans *L'Appareil-photo*, le rapprochement avec la photographie soit clairement pour l'écriture de Jean-Philippe Toussaint un modèle autant qu'un faire-valoir : si l'auteur importe dans son texte quelque chose du processus de l'appareil-photographique, il semble au final y affirmer en même temps les potentialités propres de la littérature. En effet, comme l'énonce Danièle Méaux dans un article intitulé « L'écriture à l'épreuve de l'image enregistrée » :

L'écriture trouve souvent, à la fin du XXe siècle, à se qualifier à travers un parallèle avec l'image enregistrée (...). Ce rapprochement est pour elle un moyen de se dire, mais aussi de se chercher.²¹

Nous pourrions par ailleurs reprendre cette affirmation pour esquisser l'idée d'un prolongement de ce travail par une analyse de *La Télévision*, autre roman de Jean-Philippe Toussaint publié en 1997 et dont le titre est, à l'instar de celui de *L'Appareil-photo*, clairement évocateur : tout comme le titre de ce roman instruit de son lien à la photographie, le titre de *La Télévision* annonce sans ambages que ce récit entretient un rapport à la production télévisuelle ; et la manière dont la « vision du monde » produite par cette dernière – dont l'influence envahissante est d'ailleurs le *topic* du texte – infiltre et informe la représentation littéraire de ce roman est, également, hautement intéressante...

²¹ MÉAUX Danièle, « L'écriture à l'épreuve de l'image enregistrée », *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008, p.311.

Bibliographie :

Ouvrage de référence

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989.

Littérature secondaire

Ouvrages :

AMMOUCHE-KREMERS Michèle, et Hillenaar, Henk, *Jeunes auteurs de Minuit*, Paris, Minuit, 2004.

BARTHES Roland, *La chambre claire, Note sur la photographie*, Paris, Seuil, 1980.

SCHOOTS, Fieke et Sophia Petronella, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit: Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

GUIBERT Hervé, *L'image fantôme*, Paris, Minuit, 1981.

LESSING, *Laocoon, ou des frontières de la peinture et de la poésie* [Laokoon, 1766], trad. de Courtin, Paris, Herman, 1990.

REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, « Champs linguistiques », 2009 (analyses sur l'œuvre de Toussaint).

VIART Dominique et Vercier Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Bordas, 2008.

Articles :

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communication*, n°4, 1964.

FAYET Agnès, « Les images fantômes du texte, usage romanesque de la photographie dans trois textes contemporains (Guibert, Ernaux, Toussaint) », *Etudes romanesques*, vol.10, Caen, Lettres Modernes Minard, 2006.

MÉAUX Danièle, « L'écriture à l'épreuve de l'image enregistrée », *Littérature et photographie*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « Interférences », 2008.

XANTHOS Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oublié de soi », *revue-analyses.org*, vol.4, n°2, printemps-été 2009 (p.80-104).

Source internet :

<http://www.bon-a-tirer.com/auteurs/toussaint.html>