

## *L'appareil-photo est-il un roman postmoderne?*

CONCEPCIÓN HERMOSILLA ÁLVAREZ  
Universidad de Extremadura

Si le roman séduit par sa liberté et vit de son propre dérèglement, comme affirme Jacques Laurent<sup>1</sup>, le Nouveau Roman semblait mener cette expérience du renouvellement jusqu'à ses limites extrêmes. Dans le contexte des avant-gardes, caractérisé dans tous les domaines de l'art par la contestation des formes du passé et la recherche continuelle de formules inusitées, ces écrivains se sont attaqués à l'intrigue, au personnage, à la tentation de la signification, conventions qui s'affirmaient au XIX<sup>e</sup> siècle et qui semblaient caractériser à jamais la spécificité de ce genre aux facettes multiples. A juste titre, Michel Raimond définissait l'entreprise des nouveaux romanciers "comme une sorte de laboratoire du roman à venir [...] comme *refus* et comme *recherche*"<sup>2</sup>.

Un secteur de la critique voyait dans ces "antiromans", dans ces "aromans" les signes patents d'une crise que, dès la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle<sup>3</sup>, certaines voix ne cessaient d'annoncer. Nathalie Sarraute<sup>4</sup>, Michel Butor<sup>5</sup> ou Robbe-Grillet<sup>6</sup> justifiaient le rejet du roman traditionnel et expliquaient leurs démarches par la nécessité de répondre à une époque nouvelle dont les caractéristiques différaient de celles qui avaient donné naissance aux oeuvres de Balzac ou de Zola. Ainsi,

1. J. Laurent, *Roman du roman*, Gallimard, Paris, 1979.

2. M. Raimond, *Le roman depuis la Révolution*, Armand Colin, Paris, 1981, p. 241.

3. Pensons, entre autres exemples, aux critiques que Huysmans (preface de *A rebours*) a portées contre les principes du réalisme ou au mépris du genre romanesque manifesté par R. de Gourmont ou Jules Renard (1891).

4. N. Sarraute, "L'ère du soupçon", 1950, réuni à d'autres essais dans *L'ère du soupçon. Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1991, pp. 65-66.

5. M. Butor, "Le roman comme recherche", 1955, repris dans *Essais sur le roman*, Gallimard, Paris, 1972, p. 10.

6. A. Robbe-Grillet, "Nouveau Roman, homme nouveau" (1961), *Pour un Nouveau Roman*, Minuit, Paris, 1986.

retournant le jugement négatif de certains critiques<sup>7</sup>, on pourrait dire que le roman, de par cette caractéristique qui est la sienne, celle de marcher à l'unisson du cours de la société, démontre qu'il jouit d'une excellente santé.

Notre société n'est pas non plus la même que celle des années 50. Après trente ans de Nouveau Roman et la radicalisation de ses techniques menée par le groupe Tel Quel, il était donc prévisible que naissent de nouvelles formes d'expression. *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint<sup>8</sup>, publié en 1988, est l'un des témoignages de cette évolution.

Nous voulions d'abord souligner ce qu'il y avait de très différent chez cet auteur par rapport aux nouveaux romanciers. En étudiant ce troisième texte de Jean-Philippe Toussaint -les deux premiers ont déjà donné lieu à deux interprétations cinématographiques- il nous a semblé que la différence n'était pas aussi nette que nous l'avions pensé à première lecture et qu'il fallait que nous portions notre attention également sur ce qui relevait d'une continuité culturelle. Il nous a semblé utile et éclairant de situer cette oeuvre dans un contexte plus vaste de l'art postmoderne. Se munir des définitions et des caractéristiques de cet art comme d'une grille de lecture aurait été trop réducteur. Aussi avons nous opéré à l'inverse, en confrontant nos impressions et interprétations à ce qui avait été dit par ailleurs du postmodernisme tant en littérature que dans d'autres arts. C'est alors que nous avons eu connaissance de l'étude de Laurent Demoulin<sup>9</sup> qui jette un regard panoramique sur la littérature faite par une génération d'écrivains nés vers le milieu des années cinquante. Nous aurions pu être découragée par sa conclusion prudente qui consiste à ne pas vouloir mettre l'étiquette postmoderne sur une production littéraire dont il dégage les tendances principales:

"Malheureusement, le mot "postmoderne", trop à la mode, compte chaque jour un nouvel emploi, servant à décrire des mutations sociologiques qui se situent aussi bien en 1950 qu'en 1990. Et tant que son sens ne sera pas clairement défini, il me semble inutile de se demander s'il y a une littérature postmoderne"<sup>10</sup>.

7. Cf., à titre d'exemple, le chapitre: "Contre le Nouveau Roman", propos recueillis par Réal Ouellet dans *Le Nouveau Roman*, Garnier, Paris, 1972, pp. 38-50. Ainsi que Pierre Boisdefre, *La cafetière est sur la table ou contre le "Nouveau Roman"*, La table Ronde, Paris, 1967.

8. J-Ph. Toussaint, *L'appareil-photo*, Minuit, Paris, 1988.

9. Laurent Demoulin, "Pour un roman sans manifeste", *Ecritures*, n° 1, Les Eperonniers, Université de Liège, 1991, pp. 8-21.

10. Ibid, p. 21.

Cela, en fait, nous a stimulée dans notre première intention. En effet, si le concept de postmodernité est encore difficile à définir, il commence cependant à se former aux Etats-Unis dès la fin des années quarante. Un tel mot qu'on voit apparaître dans des domaines aussi différents que l'architecture, la science et la littérature<sup>11</sup> ne peut pas être une simple étiquette imprécise, trompeuse et à la mode, mais, au contraire, le signe d'une prise de conscience, d'une évolution capitale ou d'une rupture. Pensant ne pas réduire à un terme "esencialista et genérico una trama plural y dispersa de situaciones, de ejes problemáticos", mais essayant de partir d'un cas concret et de mener une "reflexión circunstanciada sobre tales ejes"<sup>12</sup>, nous avons procédé de la sorte. Nous avons continué notre analyse de *L'appareil-photo* en cherchant à rapporter les traits spécifiques de ce roman à l'étude synthétique de Matei Calinescu<sup>13</sup>, l'un des meilleurs connaisseurs, avec Ihab Hassan, Gianni Vattimo, Richard Rorty et Douwe W. Fokkema, de ce qu'on appelle aujourd'hui le problème postmoderne. L'un aussi de ceux qui se sont penchés sur le conflit d'interprétations que le concept de postmodernité a fait naître entre Habermas et Lyotard. Ce dernier -bien connu dans les lettres françaises pour avoir écrit entre autres choses *La condition postmoderne*<sup>14</sup> et *Le postmoderne expliqué aux enfants*<sup>15</sup>- recueille en fait l'héritage américain, riche d'une réflexion de plus de trente ans menée par les philosophes des productions symboliques, les critiques d'art et les théoriciens de la littérature<sup>16</sup>.

*L'appareil-photo* pose le problème fondamental de la captation du réel. Le récit, par son ton neutre, semble coller à la réalité "objective" et les anecdotes, ainsi que le titre l'indique, prennent souvent comme thème l'image photographique, caractérisée, plus que toute autre, par sa nature analogique. Ainsi, dans la ligne du Nouveau Roman, ce livre semble relever de "l'école du regard":

"Nous nous attardions devant les vitrines des boutiques du hall d'entrée, où étaient exposés des montres, des foulards. Il y avait aussi des chemises posées à la verticale sur un présentoir, unies ou à rayures, [...] nous prîmes les escaliers et allâmes visiter les couloirs de l'hôtel [...]"<sup>17</sup>

11. M. Calinescu, *Cinco caras de la modernidad. Modernismo, vanguardia, decadencia, kitsch, posmodernismo*, Tecnos, Madrid, 1991, pp. 257 sqq.

12. J. Jiménez, *La vida como azar. Complejidad de lo moderno*, Mondadori, Madrid, 1989, p. 13.

13. M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 257-301.

14. J-F. Lyotard, *La condition postmoderne*, Minuit, Paris, 1979

15. J-F. Lyotard, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris, 1988.

16. Cf. la bibliographie de Calinescu, *op. cit.*, pp. 315-317.

17. J. Ph., Toussaint, *op. cit.*, p. 89.

Cependant, le point de vue choisi est celui du narrateur-protagoniste qui utilise la première personne du singulier. Ce pronom qui convient particulièrement à l'exploration de la vie intime, par ce fait même, entrerait en contradiction avec cette tentation du dehors et sa saisie anonyme. Mais le problème se résout dans un *je* qui se dérobe. Se dessine alors, en creux et par défaut, une présence latente et obsédante du moi subjectif.

En s'appropriant du récit, et pour affirmer sa pleine condition de sujet, ce *je* cherche à s'inscrire dans le temps, et, annonçant la narration de quelques événements, essaie de revendiquer une dimension historique:

“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”<sup>18</sup>.

Ce fragment qui inaugure le livre établit deux moments dans la vie du protagoniste. Le premier qui résume une vie anodine où rien ne vaut la peine d'être raconté et le second, opposé, paraît-il, à son propre passé, où se situent deux faits alimentant le livre. Cependant, cette distance entre passé et présent qui crée l'épaisseur temporelle se révèle fautive puisque'il s'agit de deux événements “qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux”<sup>19</sup>.

Ainsi donc, le texte nous a induits en erreur; il n'y a pas d'événement au sens propre du terme mais un continuum. Cette “réfutation” n'est pas pour autant gratuite. Sous la couche superficielle du déceptif, du jeu, se manifeste subliminalement ce qui n'est pas nommé, mais qui est présent là, sous nos yeux. La fiction se déclarant mensongère ouvre les portes à ce fait certain, au véritable événement, qui n'est autre que la propre écriture. Ce qui distingue un avant et un après est la prise de la parole par un *je* et non un événement de l'ordre du vécu qui viendrait opposer un passé à un présent.

La déclaration du narrateur est fort trompeuse car non seulement ces deux événements ont peu d'importance en eux-mêmes -le personnage décide d'apprendre à conduire et reçoit la lettre d'un ami lui faisant part de son mariage- mais, qui plus est, ils occupent une place réduite ou inexistante dans le récit.

Quant à la décision d'apprendre à conduire, les premières pages nous parlent effectivement de l'inscription du protagoniste dans une auto-école mais le texte ne nous apprendra plus rien à cet égard, et nous ne saurons jamais si le dossier entiè-

18. Ibid., p. 7.

19. Ibidem.

rement rempli a été déposé, ce qui est d'autant plus significatif que nous avons droit à un très long chapitre (pp. 33-48) où le narrateur nous décrit ses premières leçons de conduite remontant à une dizaine d'années.

Cette inscription amène le thème de l'image photographique. Il est question de quatre photos d'identité qui doivent compléter son dossier. Elle permet aussi d'introduire un autre personnage, Pascale, jeune femme qui travaille à l'auto-école et avec qui le protagoniste aura une liaison. En résumé, malgré les attaches de ce thème avec d'autres éléments composant le livre, il n'est jamais l'objet central d'attention. D'ailleurs, le protagoniste n'apparaîtra en aucun moment au volant.

Quant au mariage, la question est abandonnée dès le début. Nous n'en entendons plus jamais parler. Et si c'est la raison de l'un des voyages du protagoniste, on n'en aura jamais le moindre indice.

Si, dans *L'appareil-photo*, la fiction perd sa place d'honneur au bénéfice de la narration, c'est par un travail d'érosion continu qui touche et à l'identité du personnage et à la consistance de son histoire. Le protagoniste est dépossédé d'un nom, convention romanesque qui sera utilisée à des fins ironiques, ainsi qu'on peut le constater dans ce passage:

"[...] si le chargé de cours s'appelait Puffin, Jean-Claude Puffin, mon moniteur s'appelait Fulmar; et dans l'école on murmurait qu'ils déjeunaient ensemble tous les jours, Puffin et Fulmar, dans un restaurant où ils avaient leur table"<sup>20</sup>.

Comme on pouvait s'y attendre, le refus de cette marque d'individualisation va de pair avec l'abolition du traditionnel portrait physique. De notre personnage nous n'avons aucune description, aucun signe, aucun geste qui pourrait le rendre particulier. De son corps, seuls ses pieds semblent retenir l'intérêt du narrateur. Mais la raison de cette attention ne peut être plus dérisoire, ni sa valeur de caractérisation plus futile:

"[je] fus bientôt incommodé par divers agaçants petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre mes orteils (là où ma peau de bébé est si délicate...)"<sup>21</sup>.

Cet incident donnera lieu à un très long développement qui n'exclut même pas les détails de l'intervention podologique.

20. Ibid., pp. 42-43.

21. Ibid., p. 17.

Quant à son allure générale, les renseignements se limitent à la griffe de son pardessus, un Stanley Blacker (p. 51).

Pourtant, le personnage se regarde deux fois dans une glace et se fait au moins quatre photos. Attrait de l'image qui cache cependant ce qu'elle a pour tâche de montrer. Si toute glace permet de renvoyer une image fidèle, ici elle est instrument de camouflage, faux semblant, mensonge en fin de compte:

“je me dirigeais vers la rangée de miroirs des lavabos. Je m'étais mis une main devant la bouche, dans une pose qui me semblait avantageuse, et considérais dubitativement l'air impénétrable que j'avais cru bon d'affecter pour me regarder (regard dur, expression implacable)”<sup>22</sup>.

Dans *L'appareil-photo* le miroir sert aussi à détourner l'image de celui qui s'en approche. Il en est ainsi, dans ce paragraphe (p. 62) où le narrateur décrit ce qui se passe derrière lui.

Son statut social relève aussi de l'ordre du secret, quelle est sa profession?, est-elle en rapport avec la conférence, dont le thème ne nous est pas dit, écoutée à Milan? Est-il marié? Nous n'en savons rien.

Et sa vie intime? A quoi passe-t-il son temps quand il est tout seul?:

“[...] je passai la journée chez moi, ensuite, lus le journal, fis un peu de courrier”<sup>23</sup>.

Le goût pour la description des lieux, le penchant du personnage pour les endroits clos explicitent la signification de cette rapide référence concernant sa maison. L'espace privé que l'on habite, les objets privés dont on s'entoure sont à bon escient des écrans où l'homme projette son image; en les passant sous silence, le narrateur s'assure contre toute dénonciation.

Il est certain que l'homme a perdu ses attributs. Notre personnage est aussi démuné que celui qui peuple le Nouveau Roman:

“Il a, peu à peu, tout perdu -comme N. Sarraute-: ses ancêtres, sa maison soigneusement bâtie, [...] ses propriétés et ses titres de rente [...] son corps, son visage, et, surtout, ce bien précieux entre tous, son caractère qui n'appartient qu'à lui, et souvent jusqu'à son nom”<sup>24</sup>.

22. Ibid., pp. 50-51.

23. Ibid., p. 8.

24. N. Sarraute, *op. cit.*, p. 61.

Cette perte met en danger le mécanisme de la fiction qui, selon une très longue tradition, avait en la personne du protagoniste son soutien capital. Un personnage ainsi dépourvu de corps, de relief, peut difficilement porter le poids de nos croyances. Dans de telles conditions, le contrat de confiance que le roman exige de son lecteur ne peut être signé. Comment pourrions-nous partager le jeu avec qui cache continuellement son visage?

Chercher des renseignements auprès des personnages secondaires est inutile, tant ceux-ci sont discrets. Quant à Pascale, bien qu'elle l'accompagne tout au long du livre, elle n'est guère plus explicite. Son silence répond parfaitement au trait le plus marquant de son caractère: la somnolence. Le détachement dans les actions, la rêvasserie dont témoigne le protagoniste font de Pascale son double parfait. Mais elle n'est pas une exception. On évolue dans un monde en léthargie; son moniteur d'il y a dix ans (p. 34), une collègue de l'auto-école (p. 37), le caissier d'un self-service (p. 100), tous semblent souffrir de la même maladie. On se croirait dans un monde mort:

“[...]Il y avait près d'une quarantaine de personnes qui dormaient dans la salle, allongées un peu partout, sur les sièges et par terre, recroquevillées dans des sacs de couchage [...] je quittai le salon et me promenai dans les couloirs du navire, évitant çà et là des corps endormis sur le sol”<sup>25</sup>.

On pouvait penser que ce qui ne parvenait pas à être livré par la parole ou le miroir le serait par l'image photographique et que nous allions saisir les êtres et les choses grâce à cet appareil qui donne son nom au roman. Il n'en est rien. Observons comment se déroule le thème de la photo.

Il est introduit sous forme anecdotique dès le début du roman. Rappelons que le narrateur, désireux d'apprendre à conduire, se renseigne auprès d'une auto-école. On lui dit alors qu'il doit constituer un dossier auquel il faut joindre quatre photos d'identité (p. 9). Le soir même, son dossier est presque complet mais il lui manque encore les quatre photos (p. 10). A défaut de celles-ci, il montre à la jeune femme qui le reçoit quelques-unes de quand il était petit. Mais, comme il le souligne lui-même:

“[...] cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier dis-je)”<sup>26</sup>.

25. J. Ph., Toussaint, *op. cit.*, p. 98.

26. *Ibid.*, p. 11.

Cette remarque ironique est doublée d'une autre négation, car ces photos commentées de façon purement indicative n'apporteront aucune information au lecteur. Le texte ne les fait pas voir. Le narrateur s'adresse à Pascale:

"Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père et là c'est ma soeur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma soeur dans la piscine; derrière la bouée, c'est ma soeur oui, toute petite"<sup>27</sup>.

Ce n'est que vers la fin du livre que nous trouverons notre protagoniste, lors d'un retour de Londres, dans une cabine de photomaton. Nous pouvons donc supposer qu'il cherche à compléter son dossier puisque le livre a laissé en suspens cette affaire de photos. Mais ces photos dites d'identité, faisant abstraction de notre environnement réel et de nos réactions authentiques, sont de celles qui, ne montrant que notre extériorité, ne disent pas grand chose de notre identité :

"Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là"<sup>28</sup>.

La fait que le narrateur nous raconte qu'il y a dix ans, ayant commencé à apprendre à conduire, son dossier était resté sans photos d'identité (p. 48) souligne que, dans ce roman, la photo revêt un rôle significatif par son absence.

De même que les photos d'identité se font attendre, la justification du titre de ce roman n'apparaît que tardivement, dans le dernier quart du livre. Le protagoniste, lors d'une traversée de la Manche, trouve un appareil-photo sur une banquette. Il ne décide pas de le voler, mais les circonstances font qu'il le garde et que, gêné par cet appareil, il cherche à s'en débarrasser le plus vite possible. Alors, il lui vient l'idée de faire des photos en toute hâte:

"[...] des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers, l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau"<sup>29</sup>.

Cela fait, il jette l'appareil à la mer. On ne sera guère étonné d'apprendre que, contrairement aux photos prises par le propriétaire, celles qu'il a faites lui-même précipitamment n'ont pas été tirées par le photographe tant la pellicule est unifor-

27. Ibid., pp. 10-11.

28. Ibid., pp. 96-97.

29. Ibid., p. 103.



mément sous-exposée, “avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence”<sup>30</sup>, dit le protagoniste.

Dans *L'appareil-photo*, la photo ne révèle rien, ou du moins elle confirme, par son absence, l'absence d'une réalité tangible. Alors que l'iconicité de la photographie aurait pu nous apporter une image définie du monde et des êtres, elle ne fait que confirmer le vide d'une existence que le récit se complait à relater.

Mais il y a plus. Dans ce roman des apparences, dans ce récit qui s'arrête à la surface des choses, qui nous narre des événements sans les commenter, trois réflexions font exception. Elles apparaissent à l'esprit du narrateur à chaque fois qu'il s'agit de saisir le monde visuellement.

Ainsi, le protagoniste de *L'appareil-photo*, au moment où il s'apprête à introduire ses pièces dans la cabine photomaton, se met à remémorer une image qu'il vient de voir sur le quai de la gare maritime. Cette image n'est pas celle d'un objet aux contours nets, mais celle de la pluie tombant dans un faisceau lumineux. Cet objet peu saisissable lui fait penser au cours même de sa pensée et comme penser, nous rappelle le narrateur, c'est penser à autre chose, cette chose étant peu de chose, cette pensée n'est rien qui n'est pensée que d'elle-même.

L'idée de photo et le concept de voir qui lui est attaché renvoient deux fois à la peinture abstraite. Ici, dans cette cabine, ce passage de la pluie du cône de lumière à la zone d'ombre lui rappelle les frontières indécises, “le tremblé ouvert d'un contour”<sup>31</sup> dans les oeuvres de Rothko. Plus tard, survolant en avion l'étendue monotone des nuages blancs, il regrette de ne pas pouvoir prendre en photo “ces masses d'air illisibles”, cette “transparence”<sup>32</sup>, qu'il avait cherchées jadis à capter:

“[...] quand j'avais voulu -affirme-t-il- 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”<sup>33</sup>.

Cette idée proche du nihilisme abstrait de Malévich et de son carré blanc sur fond blanc est ce qu'il tente de saisir de lui et du monde. Il comprend alors que cette photo dont il a toujours rêvé, il l'a faite sur le bateau en prenant des images

30. Ibid., p. 116.

31. Ibid., p. 93.

32. Ibid., p. 112.

33. Ibidem.

de lui à la dérobée. Et, alors qu'elles ne sont pas encore révélées, il se les imagine traduisant une "impossibilité" fondamentale, une "fuite" "floue mais immobile":

"[...] le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aura toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux"<sup>34</sup>.

A l'insignifiance du monde décrite par le récit correspond ce vide saisi par l'appareil-photo. Photos ratées, photos rêvées, absence de photos concourent à nous donner l'impression d'un monde insaisissable. Le récit d'ailleurs aime à s'arrêter, même quand il n'est pas question de photos, sur ces lieux où voir est une incertitude, où le regard se dissout dans l'évanescence des formes:

"La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la joindre à l'horizon, sans étoiles sans issue"<sup>35</sup>.

"Aucune terre ne se dessinait encore à l'horizon, le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux"<sup>36</sup>.

Et, dans la troisième et dernière réflexion sur le thème de la pensée sensible à elle-même, resurgit une fois de plus le leitmotiv du "treblé ouvert des contours insaisissables"<sup>37</sup>:

"[...] et ce n'était guère des mots qui me venaient alors, ni des images [...] mais des formes en mouvement qui suivaient le cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps [...] formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose"<sup>38</sup>.

Il convient à présent de rappeler un aspect qui, dans les recherches tendant à définir ce qui oppose le modernisme au postmodernisme, nous semble être un des critères de distinction les plus pénétrants. Selon Fokkema<sup>39</sup>, la littérature moderniste serait une écriture de l'hypothèse, l'écriture postmoderne une écriture de l'impossible. Dans *A la recherche du temps perdu*, Marcel se livre, à notre grand plaisir, à d'innombrables hypothèses sur les êtres et leurs agissements quand une infor-

34. Ibid., p. 113.

35. Ibid., p. 95.

36. Ibid., p. 105.

37. Ibid., p. 94.

38. Ibid., p. 125.

39. Cf. M. Calinescu, *op. cit.*, p. 294.

mation lui fait défaut. Paradoxalement, cela donne plus de poids à une réalité qui nous échappe, mais qui nous est justement présentée comme saisissable. Ce procédé se trouve jusque dans l'avant-garde moderniste, ainsi dans *La jalousie* de Robbe-Grillet.

*L'appareil-photo*, comme bien d'autres oeuvres qui méritent d'être appelées postmodernes, ainsi par exemple *La maison de rendez-vous* de Robbe-Grillet, n'offre pas d'interprétations hésitantes mais montre l'incapacité d'un narrateur à aller au-delà de ce qui peut être vu, le voir étant lui-même considéré comme une source d'information peu fiable sur l'identité, la stabilité des êtres et des choses. D'un narrateur balzacien à Marcel on passe de l'omniscience à un savoir restreint. Malgré la distance énorme qui sépare ces deux auteurs, on demeure dans une littérature où, selon les termes de McHale<sup>40</sup>, domine la dimension épistémologique. Dans la littérature à tendance postmoderniste, il ne s'agit pas d'un savoir plus ou moins grand sur le monde mais d'une impossibilité de savoir constitutive de l'être du monde. On quitte le champ d'une narration "épistémologique" pour entrer dans une littérature où domine la dimension ontologique.

D'après les principaux traits que nous venons de citer et commenter, il ressort que J-Ph. Toussaint nous propose une littérature de la vacuité où des faits insignifiants et des choses sans contour fixe constituent le sens du monde. Cette incapacité du regard et de l'écriture à se trouver un appui solide est la seule chose que nous puissions savoir des êtres. Il ne pouvait pas en être autrement si, comme nous dit Lyotard, les *grands récits* qui légitimaient le savoir ont perdu toute crédibilité pour l'homme postmoderne<sup>41</sup>

Ce thème du regard impuissant n'est pas une exception dans l'oeuvre de Toussaint, l'adaptation cinématographique de son roman *Monsieur* (1986) le montre à l'évidence. D'abord d'une façon parodique dans deux des rares dialogues où l'on entend le protagoniste tenir un discours d'allure scolaire sur l'impossibilité qu'il y a de voir les choses telles qu'elles sont, si toutefois elles sont quelque chose; mais surtout par la façon dont est traitée l'oeuvre, sorte de suite de photos de pseudo-identité en noir et blanc, qui ne livrent rien de l'intériorité d'un personnage; lequel ne nous est donné que par ce que nous pouvons en voir.

40. Ibid., pp. 295 et sqq.

41. F. Lyotard, *La condition...*, op. cit., p. 7.

L'artiste comme le philosophe postmoderne se trouvent, au dire de Lyotard, dans la même situation: "le texte qu'il écrit, l'oeuvre qu'il accomplit ne sont pas en principe gouvernés par des règles déjà établies, et ils ne peuvent pas être jugés au moyen d'un jugement déterminant, par l'application à ce texte, à cette oeuvre de catégories connues", *Le postmoderne...*, op. cit., p. 31.

D'ailleurs, il s'agit d'un voir morcelé, la caméra ne nous montrant pas souvent le début ni la fin d'une activité dont le sens même se perd dans l'image qui nous le montre.

Dans *L'appareil-photo* nous retrouvons ce trait d'écriture. Le protagoniste est en continuel déplacement à travers Paris, dans la banlieue, à Milan, à Londres, près d'Orléans, dans des endroits où le nom n'apparaît même pas; il emprunte le métro, la voiture, le train, le bateau, l'avion; mais nous ne connaissons jamais, sauf une fois: une voyage d'agrément à Londres avec une amie, les motifs de tous ces déplacements généralement de très courte durée. Ceci a pour effet d'accroître l'in-définition de notre personnage. Cet effet est d'autant plus fort que ces changements de lieu s'accompagnent d'une rupture de la trame narrative. Au lieu de nous annoncer un départ pour tel endroit où nous nous apprêterions mentalement à suivre notre personnage, nous sommes troublés par des silences trompeurs, par des précisions fallacieuses de ce genre:

"Le lendemain soir, Pascal et moi dînions en tête à tête [...]"<sup>42</sup>.

"De retour à Paris, très tôt le lundi matin [...]"<sup>43</sup>.

"Le lendemain matin, je me réveillai [...]"<sup>44</sup>.

"[...] nous arrivâmes en début de soirée [...]"<sup>45</sup>.

"Je rentrai en avion à Paris le lendemain soir [...]"<sup>46</sup> etc.

Ces indications, qui pourraient faire croire à une continuité et donneraient un ancrage temporel au protagoniste, soulignent en fait sa dislocation, car elles se réfèrent souvent à des lieux dont on nous dit par la suite, presque négligemment, qu'ils sont autres que ceux que nous venons de quitter. Cette façon de faire a pour conséquence que nous voyons toujours le protagoniste dans le moment de la narration, à travers une accumulation de scènes brèves sans épaisseur temporelle, privées qu'elles sont d'un lien avec le passé et d'une ouverture vers l'avenir.

Bien que successivement présentés, ces espaces erratiques, parce qu'ils ne s'inscrivent pas dans un projet, sont autant de ruptures du fil temporel. Cette fragmentation kaléidoscopique est accentuée par le fait qu'entre un départ et une arrivée il ne se passe rien qui approfondisse notre connaissance du personnage, rien qui puisse être considéré comme une évolution.

42. J-Ph. Toussaint, *op. cit.*, p. 70.

43. *Ibid.*, p. 78.

44. *Ibid.*, p. 85.

45. *Ibid.*, p. 89.

46. *Ibid.*, p. 113.

De ces villes où il se rend nous ne voyons presque rien. Qu'y fait-il? Rien d'autre que ce qu'il fait d'habitude: dormir, manger, lire le journal, jeter un coup d'oeil aux vitrines, parler un peu. Si bien qu'il ne nous reste de ces errances à la surface des choses et des villes qu'un sentiment de fuite, telle cette fuite le jour où il vole l'appareil-photo, "car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant les marches [...]"<sup>47</sup>. Si bien qu'il ne reste de ces voyages que les "traces de [son] absence", d'une absence du monde, d'une absence d'être, dans la présence de son être-là.

Ces errances nous rappellent celles des personnages du Nouveau Roman<sup>48</sup>. Mais dans la marche fatale de Wallas dans *Les gommés*, dans celles du voyageur de commerce du *Voyeur*, dans les nombreux marcheurs des romans de Claude Simon, comme dans l'oeuvre cinématographique de Wim Wenders, même si l'objet de la quête se dérobe ou disparaît dans le dédale du cheminement, l'errance, inscrite dans des circonstances professionnelles ou historiques, est souvent liée à une recherche, au désir, ou à une progressive décomposition. Dans *L'appareil-photo* nulle tragédie, nulle angoisse, nul but à atteindre. Les déplacements du protagoniste relèvent de l'état de fait, de l'acceptation. Dans une vie où le sens demeure à tout jamais illisible, il ne reste plus à l'homme et à l'écriture qu'à se mouvoir en tous sens à la surface des choses.

Si le Nouveau Roman nous présente des êtres en quête de quelque chose, si l'histoire a souvent la trame d'une enquête policière, c'est que les personnages et les thèmes sont à l'image de l'écriture et de l'idée que le romancier se fait du rapport que la littérature entretient avec la réalité. Le livre ne traduit pas un donné préalable du monde auquel le roman traditionnel nous fait croire. Il est ce par quoi s'élabore notre connaissance du monde; d'où ces repentirs, ces multiples éclairages, ces incessantes approximations d'une écriture qui se montre dans son cheminement, autant comme un écran entre le monde et nous que comme un exercice difficile et indispensable auquel il faut se livrer pour accéder au monde. Le Nouveau Roman fait du lecteur un être qui passe par le travail de l'écriture et y apprend que le seul monde accessible est celui de notre parole sur le monde, et que si nous voulons comprendre le monde il importe, d'abord, de connaître le monde de l'écriture et de se défaire de cette ingénuité selon laquelle le monde nous serait donné.

47. Ibidem.

48. Cf. Ludovic Janvier, *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Minuit, Paris, 1964, pp. 27-36.

Dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint, le personnage va et vient, ne tient pas en place sans que cela corresponde à une écriture qui se montre en se cherchant. Le récit est limpide, et la phrase glisse sans problème comme le regard du narrateur sur les choses et avec la même facilité qu'il prend l'avion pour on ne sait pas où puis s'en revient par le même moyen dès le lendemain.

Les changements de lieu, la fragmentation géographique dans *L'appareil-photo* permet la même interprétation que le thème de la photo. Nous pouvons y lire aussi qu'à une littérature où prédomine l'épistémologique fait suite un art romanesque axé sur l'ontologique, en ce sens que nous n'y voyons plus l'indécision de quelqu'un qui cherche et pour qui la connaissance est problématique mais de quelqu'un qui a décidé que le monde indécidable ne fait pas problème pour peu qu'on le vive dans l'indifférence de l'acceptation.

Que cette acceptation tranquille produise une écriture sereine, voire classique, en tout cas lisible par un plus vaste public, est une évidence. Cette simplicité de l'écriture ne signifie pas pour autant qu'elle soit d'une pure transparence. Tout au contraire, un trait, qu'on retrouve dans divers romans postmodernistes aussi bien que dans l'art postmoderne en général, la caractérise: la duplicité<sup>49</sup>.

Ce double registre de l'écriture est très frappant dans *L'appareil-photo*. Observons, avant de dégager les diverses modalités, sur quel fond de banalité il a lieu.

Souvent le protagoniste nous donne accès à ses conversations en insérant des dialogues dans sa narration. Ces interventions ne vont jamais au-delà des échanges superficiels. Loin d'ouvrir les portes à l'intériorité, le dialogue est un moyen d'éviter la parole personnelle:

“ Petit Pierre, qu'elle avait eu d'un premier mari, m'expliquait-elle, [...] avait été très affecté par leur divorce (oui, oui, dis-je, j'imagine), mais il réussissait très bien en classe maintenant [...] Et en dessin, ajouta-t-elle en baillant, en dessin. Et en dessin aussi, dis-je. Il parlerait couramment plusieurs langues quand il serait grand, petit Pierre, disait-elle, [...] au moins anglais et japonais, elle tenait beaucoup au japonais, une langue d'avenir le japonais. Tiens.”<sup>50</sup>

49. Cf. Charles Jencks, *El lenguaje de la arquitectura posmoderna*, trad. esp., Gustavo Gili, Barcelona, 1985, pp. 6-8. Ainsi que M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 274 sqq.

Frederic Jamenson, "Posmodernismo y sociedad de consumo", pp. 176-181, de même que Jean Baudrillard, "El éxtaxis de la comunicación", p. 196, in *La posmodernidad*, trad. esp., Kairós, Barcelona, 1985, définissent la postmodernité comme schizophrénie.

50. J. Ph., Toussaint, *op. cit.*, p. 15.

Le manque d'engagement dans la conversation ne peut être plus explicite. Les répliques du protagoniste banalisent, par leur indifférence, des propos qui dans un autre contexte auraient pu être le signe d'une sensibilité de mère.

Parfois, un tête à tête devient le lieu même du vide que le langage approfondit. Le protagoniste se trouve avec le moniteur de l'auto-école dans un café:

"Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m'arrivait d'évoquer d'autres bières [...] Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il. Une danoise, oui, et, soupirant, il buvait une petite gorgée de café"<sup>51</sup>.

A d'autres moments, le narrateur nous épargne les détails avec un "nous parlions de tout et de rien" (pp. 13 et 48) qui dit assez le manque d'intérêt des propos et l'impossibilité d'une véritable communication entre les êtres. Celle-ci est repérable aussi dans certaines déclarations, cependant non dépourvues d'importance, qui, adressées à l'autre, semblent ne pas être prononcées pour faire passer le message:

"Cette nuit, j'ai volé un appareil-photo, dis-je à voix basse"<sup>52</sup>.

Comme dans le passage suivant, le texte s'arrête là. Dans les deux cas, plusieurs lignes en blanc constituent la réponse.

"Je vous aime, dis-je à voix basse"<sup>53</sup>.

De même que le dialogue dessert la communication, le langage expressif, parce que fait de lieux communs, est privé de la conscience subjective. Pascale et le narrateur prennent la voiture pour aller chercher une bouteille de gaz:

"Je cassai la bouteille dans le coffre, et allai prendre place à ses côtés tandis qu'elle démarrait (quelle équipe nous formions, doux seigneur)"<sup>54</sup>.

Ce sont justement les clichés et les expressions plus ou moins vulgaires qui constituent une des manifestations du double registre de l'écriture.

51. Ibid., p. 43-44.

52. Ibid., p. 111.

53. Ibid., p. 108.

54. Ibid., p. 26.

L'essentiel du récit est écrit dans une langue élégante et traditionnelle où passé simple et négation complète sont la norme. Mais, des incises entre parenthèses rapportant des paroles prononcées par le narrateur ou des clins d'oeil au lecteur viennent troubler le registre soutenu de la narration<sup>55</sup>. Elles sont en effet d'une langue beaucoup plus familière<sup>56</sup>, même argotique ou vulgaire. Il est question cette fois d'un véliplanchiste:

"[...] il se dressa à la verticale sur la planche avant d'attirer lentement sa lourde voile à lui ( et de se casser la gueule dans l'eau tandis que nous nous éloignons, en plus il était nul)<sup>57</sup>.

Maintenant, il nous compte ses leçons d'il y a dix ans:

"Méthodologiquement, je passais pour ma part les vitesses (je n'invente rien) un pied sur l'embrayage, et l'autre en attente [...] Dès que le feu passait au vert, libérant le frein à main avec un imperceptible roulement d'épaule, je passais la première (quand j'y repense, putain)<sup>58</sup>.

Ventardise à effet humoristique, critique plus ou moins méchante et bête, propos galants, quoi qu'apportent ces phrases ajoutées, elles semblent être des aveux. En fait, loin de nous introduire dans l'intimité du personnage, ces incises nous éloignent de lui. Cette personne qui dit *je* et utilise une langue soignée est aussi celui qui se laisse aller? Sentant une duplicité, nous nous mettons à douter. Ce langage relâché met en question l'authenticité de la narration et l'identité du narrateur.

Il arrive que ce double langage ait, encore plus explicitement, un rôle déconstructeur lorsque le narrateur parvient aussi à affirmer une chose et son contraire. Il songe "à ce problème d'échecs qu'avait composé Breyer":

"Ce problème (je ne voyais pas de problème, personnellement), qui m'occupait délicieusement l'esprit pour l'heure, représentait à mes yeux un *modus vivendi* des plus raffinés"<sup>59</sup>.

L'effet est encore plus fort et installe une distance plus grande encore entre le narrateur et le lecteur lorsque ces rétractions concernent la personne même du pro-

55. Cet aspect a été souligné par L. Demoulin, art. cit., pp. 14-15.

56. Cf. citation de la page 26.

57. J-Ph. Toussaint, *op. cit.*, p. 68.

58. *Ibid.*, p. 34.

59. *Ibid.*, p. 49.



tagoniste. Alors que la narration nous montre un homme indécis, quelque peu paresseux, remettant toujours au lendemain ce qu'il doit faire, ces incises viennent contredire ce portrait. Ils nous troublent dans notre lecture, même si nous y soupçonnons une pointe d'humour ou des propos mythomanes:

“(j’avais en effet commencé à prendre des leçons de conduite avant de présenter les leçons du code -pour gagner du temps, en quelque sorte, vous me connaissez)”<sup>60</sup>.

De même, alors qu'en cinquante pages nous n'avons vu notre personnage se livrer qu'à une courte réflexion, il nous impose cette contre-vérité:

“Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (je serais plutôt un gros penseur, oui) et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos”<sup>61</sup>.

Ce jeu palinodique n'est certes pas aussi déconcertant et destructeur que chez Beckett<sup>62</sup>. Mais il suffit à créer une distance critique, à nous empêcher de prendre le texte comme nous parlant d'une réalité objective. Sa valeur de référenciation devient indécidable et, du coup, le texte est davantage perçu comme texte. L'apparente limpidité de l'écriture de J-Ph. Toussaint cache l'héritage du Nouveau Roman.

D'autre part, des touches parodiques parsèment le récit. Elles ont beau viser certains auteurs du Nouveau Roman, elles ont le même effet de mise en relief textuel que les palinodies.

Dans la citation des pages 43-44, on aura noté au passage des accents durasiens dus à la répétition du verbe savoir: “Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il”, accents qu'on réentendra à la fin du livre:

“Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine [...] et le jour se levait lentement [...] je regardais le jour se lever et songeais [...]”<sup>63</sup>.

Ailleurs, c'est visiblement Robbe-Grillet qui inspire ce jeu parodique:

“Elle était là, oui, la chaussette, en boule sur la moquette, à égale distance de la table de nuit et de la télévision. Ce qu'elle faisait là, mystère”<sup>64</sup>.

60. Ibid., p. 35.

61. Ibid., p. 50.

62. M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 298-299.

63. J-Ph. Toussaint, *op. cit.*, pp. 126-127.

64. Ibid., p. 87.

Parodie irrespectueuse vu l'objet situé dans l'espace et vu cette plaisanterie finale, peu dans l'esprit de l'auteur de *La jalousie*.

Plus drôles encore, ce sont des jeux de mots et d'esprit qui nous disent çà et là que nous sommes devant quelqu'un qui produit de l'écriture. *La bataille de Pharsale* de Claude Simon avec ses générateurs textuels, la couleur jaune et la célèbre enseigne Shell, sera maintenant visée. Quelque chose apparaît dans le ciel:

"Une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son logo. Moi, l'essence. Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos? Je ne le savais pas"<sup>65</sup>.

Jeu pas sérieux du tout et très banal sur le mot *essence* mais qui a pour forme la duplicité générale du livre et de ses deux registres "noble" et "vulgaire": la philosophie avec la quiddité, le logos et l'essence; et de l'autre côté, le monde de tous les jours, celui de la consommation automobile et informatique avec l'essence et le logo, le mot *essence* permettant de passer d'un registre à l'autre.

La duplicité de *L'appareil-photo* est double. Lexicale et verticale avec ses deux langages, l'un "élevé" et l'autre "bas"; diachronique et horizontale en ce sens qu'un style traditionnel d'avant le Nouveau Roman est rétabli en même temps que des éléments d'auto-référentialité lui sont empruntés. Ces doubles codes sont une des manifestations du pluralisme de l'art postmoderne. Ils se juxtaposent dans le jeu de la parodie, dans l'indifférence des valeurs passées ou présentes. Loin de donner à l'oeuvre une profondeur historique, passé et présent s'indifférencient dans l'irrévérence décorative de la citation. Loin de donner à l'oeuvre et aux personnages l'épaisseur du vécu et de l'authenticité, les deux langages, l'un livresque, l'autre de la rue, mis sur le même plan et dans la bouche du même narrateur, ont tendance à se détruire l'un l'autre ainsi qu'à mettre en cause la possibilité même d'une écriture. Si bien que le moment de profondeur qui vient clore le livre, dans un style souple et ample, relevant de l'authenticité de la parole intérieure, nous ne savons plus s'il constitue l'une des deux acceptions sur un lit de platitudes, un instant de gravité où la pensée se saisit elle-même dans son propre épanouissement, ou si nous devons voir dans ce dernier mouvement la dernière parodie<sup>66</sup>.

65. Ibid., p. 73.

66. A propos de l'architecture, Ch. Jencks affirme: "El posmoderno [...] deja en suspenso la ordenación clara y final de los acontecimientos, optando por una laberíntica y divagadora "manera" que nunca llega a un objetivo absoluto", *op. cit.*, p. 124.

Un trait du narrateur qui consiste à rabaisser ce qui est “haut” pourrait nous faire pencher davantage vers cette lecture. Les seules fois où il est question de l’existence et du rapport avec la réalité, une image dérisoire, aussi choquante qu’amusante, détruit ce qui aurait pu nous faire quitter la surface des choses et des êtres:

“[Pascale] se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d’approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive [...]”<sup>67</sup>.

“[...] 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 la fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l’olive s’amenuiser”<sup>68</sup>.

et plus fortement encore, jouant à un appareil à sous:

“Le cylindre intérieur tournait sur lui-même et s’immobilisait sèchement sur un assemblage de fruits dépareillés, où me revenait sans cesse, à l’image d’un destin personnel, deux sempiternelles prunes mauves ambivalentes et couillu-formes”<sup>69</sup>.

Il nous semble cohérent d’interpréter le double code de *L’appareil-photo* comme un élément formel et sémantique dont la fonction déconstructrice rejoint la dislocation géographique, l’absence de photo et les photos ratées. Nous ne sommes plus dans une écriture se montrant dans la difficulté de saisir l’identité du réel mais dans une écriture facile et consentante de la non-identité des choses et des êtres.

Le fait de chercher à savoir de manière pratique et concrète ce que peut être une oeuvre postmoderne offre, en retour, l’avantage de penser ce que semble avoir été ce qu’on a appelé la modernité. Nous prenons, me semble-t-il, une meilleure conscience de la place et du sens du Nouveau Roman. Bien que cela n’ait pas constitué l’objectif de cette étude, chemin faisant, par comparaison, nous avons pu entrevoir que l’avant-garde de la modernité était déjà en partie postmoderne et qu’en ce sens l’art postmoderniste est un des visages de la modernité<sup>70</sup>. Cependant,

67. J-Ph. Toussaint, *op. cit.*, p. 14.

68. *Ibid.*, p. 23.

69. *Ibid.*, p. 75.

70. M. Calinescu, *op. cit.*, pp. 257 sqq.

une rupture semble significative. L'ère moderne croit à un progrès<sup>71</sup>, à une mission, croit en particulier que l'art doit évoluer et apporter du nouveau en disant non à l'art qui l'a précédé. La modernité pense que l'art est un laboratoire où se façonnent des idéaux au risque de voir que ce désir d'universalisme se transforme en un terrorisme des lettres répondant aux totalitarismes de ce siècle.

Avec l'art postmoderne, avec *L'appareil-photo*, ne sommes-nous pas dans l'ère du tout est égal, dans l'ère de l'acceptation et de l'indifférence, dans la croyance en l'incertitude du monde?

On comprend que de nombreux chercheurs à la suite d'Habermas aient pu dire que la postmodernité était sinon la mort de l'art du moins un art mort si l'art ne vit que de la contestation<sup>72</sup>. Mais cela n'implique-t-il pas qu'il y ait des moments où l'art est nécessairement conservateur?, où il s'accommode des valeurs créées par la société sans chercher à en faire la critique, sans désirer en promouvoir d'autres?

L'hypothèse de travail de Paul Ricoeur dans *Temps et récit*<sup>73</sup> consiste à "tenir le récit pour le gardien du temps". Autrement dit, pour que le temps soit gardé, soit maîtrisé, il faut qu'il soit narré. Dans *L'appareil-photo*, la hantise de la photo, les fragments de contemporanéité sans progression ainsi que l'effet déconstructeur de la duplicité textuelle ne font pas de la narration le gardien du temps. Avec Gianni Vattimo<sup>74</sup> nous pouvons penser que la dissolution de l'opposition ancien/nouveau, repérable dans la culture postmoderne -dont le roman ici étudié n'est qu'un infime échantillon- est l'expression d'une époque caractérisée par la fin du concept d'histoire.

Avec le philosophe italien, nous pouvons interpréter ce trait de culture comme un des effets de l'énorme développement des moyens de communication, télévisuels surtout, qui confère à l'existence concrète "une sorte d'immobilité réellement non historique"<sup>75</sup>. La télévision, principalement, "écrase" l'expérience sur le plan de la "contemporanéité et de la simultanéité"<sup>76</sup>. De telle sorte que la postmodernité, reflétant cet état de fait, "ignora la distinción entre representación y reali-

71. Francisco Jarauta (ed.), *La transformación de la conciencia moderna*, Univ. de Murcia, 1991.

72. M. Collomb, "Jugements post-modernes sur l'avant-garde", *Avant-garde et modernité*, Champion-Slatkine, Paris-Genève, 1988, p. 183.

73. P. Ricoeur, *Temps et récit, III. Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985, p. 349.

74. G. Vattimo, *La fin de la modernité. Nihilisme et herméneutique dans la culture postmoderne*, trad. fr., Seuil, Paris, 1987.

75. Ibid., p. 11.

76. Ibid., p. 16.

dad efectiva”, comme le précise José Jiménez<sup>77</sup>. Ce courant de déshistoricisation qui caractérise l’actualité provient d’une confusion de l’expérience et de la représentation, celle-ci mise sur le même pied que celle-là ou se substituant à celle-là. N’avoir plus pour expérience que la représentation conduit à “un empobrecimiento del presente”<sup>78</sup>, d’un présent qui n’est plus porté par un passé, qui n’est plus nourri par un vécu.

Cette disparition de la dimension historique aboutit à un art du moi et de l’instant présent, à un art où une inflation du moi, d’un moi sans mémoire, comble le vide d’une existence condamnée à ne pas sortir du présent<sup>79</sup>. Le narrateur de *L’appareil-photo* est un homme heureux, est un homme sans qualité, sans enthousiasme, qui dit *je*.

77. J. Jiménez, *op. cit.*, p. 15.

78. Ibidem.

79. Gilles Lipovetsky, *L’ère du vide. Essais sur l’individualisme contemporain*, Gallimard, Paris, 1983, pp. 58-59, 117 sqq