

# La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint

Anja Kauss

---

Le motif de la fatigue comme moyen d'approche et de distanciation dans le troisième roman de Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, est le sujet de l'article suivant. Les errances du protagoniste, provoquées par des dichotomies telles que présence et absence, ainsi que son apparent refus du monde (et, à un autre niveau textuel, l'apparent refus du discours) sont interprétés comme stratégies de rencontre, soit avec le monde, soit avec le lecteur.

Contenu du roman

Un jeune homme essaie de s'inscrire dans une auto-école. Pour constituer son dossier, il a besoin de photos d'identité. Au lieu de se les procurer, il rêve de faire un autoportrait – «mais sans moi [...] seulement une présence [...] et presque sans lumière.» (AP:112) – et il accompagne la secrétaire de l'auto-école dans tous ses déplacements. Sur un ferry-boat, il vole un appareil-photo, termine le film en courant, et jette l'appareil à la mer pour constater qu'il a enfin réussi à faire cet autoportrait idéal.

## A) Approche et distanciation dans le contexte de la fatigue

La fatigue est un des motifs centraux dans le troisième roman de Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, et remplit aussi bien la fonction d'un moyen d'approche que celle d'un moyen de distanciation.

Etant donné son manque d'expérience dans le domaine de la 'conduite', les relations du protagoniste avec les autres, les approches, se révèlent troublées: le protagoniste – qui est à tout égard sans compétence – échange le domaine général ou social contre le domaine spécial ou individuel. Dans son « jeu d'approche » (AP: 14), il s'approche d'une personne qui est – à ce moment de l'histoire – encore intimement liée à l'institution de l'auto-école, et en réalisant cela avec un élan plutôt automatisé qu'approprié, il nous montre bien qu'il est l'objet d'une idée fixe qui l'entraîne dans le tourbillon de son jeu et qui l'éloigne d'abord de la réalité hors jeu. Néanmoins, à ce niveau dégagé, il arrive à s'approcher de celle qui lui semble plus proche (ou plus approchable) que sa cible originale, cette dernière étant déjà presque perdue de vue (et voilà le renvoi à l'incipit du roman où nous apprenons que deux événements coïncident – deux événements qui n'ont rien à voir l'un avec l'autre, mais qui sont liés par le fait qu'ils se produisent en même temps, bien que l'un soit lié à l'avenir et l'autre au passé « perdu de vue »).

C'est pour Pascale que le protagoniste crée dans une allure lyrique l'adverbe « pascablement »: « Je réveillai Pascale qui dormait des plus pascablement en face de moi [...] » (AP: 91). En saisissant sémantiquement le sommeil qui est propre à Pascale, il saisit Pascale même. Pascale, la dormeuse par excellence, devient pour lui une surface de projection bien-aimée, et il peut la concevoir comme étant bien intentionnée à son égard, absolument inoffensive et susceptible de lui inspirer confiance. Il n'est donc nullement surprenant que Pascale lui semble approchable – tout comme c'est le cas avec Albertine dans *La prisonnière*, captive des projections du « je » narrateur.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> « Etendue de la tête aux pieds sur mon lit, dans une attitude d'un naturel qu'on n'aurait pu inventer, je lui trouvais l'air d'une longue tige en fleur qu'on aurait disposée là; et c'était ainsi en effet: le pouvoir de rêver que je n'avais qu'en son absence, je le retrouvais en ces instants auprès d'elle, comme si, en dormant, elle était devenue une plante. Par là, son sommeil

La présence physique de l'aimée entraîne l'absence mentale et la digression du « je » narrateur ainsi que l'absence physique entraîne l'approche mentale de celui-ci. Le rapport homme-femme est marqué par le renoncement et le dilemme qui est exprimé par la tournure récurrente de « penser à autre chose » (AP: 93, 94)<sup>2</sup>. Seule une Pascale/Albertine qui dort et qui est donc présente par son absence mentale est approchable par son amant et lui permet d'être présent tout entièrement. C'est dans l'état de la présence de chacun par absence mentale de chacun – dans le moment où personne ne fait d'effort – que s'accomplit (à l'étranger, bien sûr) la transition entre la « vie abstraite » (SB:15) et une vie concrète, du moins dans le domaine intime: c'est l'approche complète, c'est l'union (« nous nous unîmes dans le sommeil » (AP: 85)), qui n'est naturellement – comme d'ailleurs les bâillements synchrones à Londres et les sauts synchrones à Venise<sup>3</sup> – que de courte durée.

La nouvelle distanciation se produit au moment de l'éveil de Pascale et de l'éjaculation du protagoniste. Comme Pascale est de nouveau mentalement présente, le protagoniste – s'il veut conserver la promesse d'une nouvelle approche à venir<sup>4</sup> – doit prendre ses distances à son égard, jusqu'à l'autre bout de la phrase: « Elle se réveilla la première, finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j'éjaculai. » (AP: 86).

La fonction que Pascale remplit pour le protagoniste est en quelque sorte semblable à celle que les petits fonctionnaires au « Schloßberg » remplissent pour K. dans *Le château* de Franz Kafka. Ce sont des fonctionnaires malgré tout approchables, mais qui bannissent le but original à l'arrière-plan – soit, dans le roman de Kafka, l'admission au château, soit, dans le roman de Toussaint, le projet d'apprendre à conduire – lorsqu'ils ne le rendent pas entièrement impossible. Même si l'élève de l'auto-école arrive enfin à prendre la photo qu'il considère comme nécessaire et qu'il apprend un petit peu à se conduire, nous ne savons pas s'il possédera jamais un permis de conduire.

Au point de vue méta-textuel, la métaphore du sommeil revient à une anesthésie du discours: seul un discours sommeillant et escamoté derrière une couche d'ironie permet au lecteur postmoderne de s'approcher de l'essence.

---

réalisait, dans une certaine mesure, la possibilité de l'amour: seul, je pouvais penser à elle, mais elle me manquait, je ne la possédais pas; présente, je lui parlais, mais était [sic] trop absent de moi-même pour pouvoir penser. Quand elle dormait, je n'avais plus à parler, je savais que je n'étais plus regardé par elle, je n'avais plus besoin de vivre à la surface de moi-même.

En fermant les yeux, en perdant la conscience, Albertine avait dépouillé, l'un après l'autre, ces différents caractères d'humanité qui m'avaient déçu depuis le jour où j'avais fait sa connaissance.

[...] je m'étais embarqué sur le sommeil d'Albertine.

Dans l'attitude que je lui avais donnée, mais que dans son sommeil elle avait vite faite sienne, elle avait l'air de se confier à moi. Sa figure avait perdu toute expression de ruse ou de vulgarité, et entre elle et moi, vers qui elle levait son bras, sur qui elle reposait sa main, il semblait y avoir un abandon entier, un indissoluble attachement. » (Marcel Proust, *La prisonnière*, Gallimard, 1954 (éd. de 1972), p. 80, 81, 83, 135).

<sup>2</sup> « Car qu'est-ce que c'est que penser – si ce n'est à autre chose? »

<sup>3</sup> AP: 74, SB: 81.

<sup>4</sup> Un désir qui est quasiment comparable à celui du joueur qui cherche à regagner son calme en jouant, comparable également au désir de celui qui aspire à la subjectivité tout en se retirant encore et toujours, ainsi qu'au désir de celui qui oscille entre l'immobilité et le mouvement.

## B) « Pascalement » – La projection d’une fuite

C’est probablement une aptitude particulière à la fuite que projette le protagoniste sur son amie Pascale, et cette aptitude le fascine tellement qu’il essaie de la faire sienne de façon modifiée.<sup>5</sup>

Se dérober au monde en dormant est une tentation à laquelle ne peut résister pratiquement aucun individu enclin à la procrastination. Même si l’intéressé ne vise pas consciemment au suicide<sup>6</sup> et qu’il aspire plutôt à arrêter le temps et à subtiliser des heures au néant, l’observateur, en observant Pascale qui dort et qu’il tient pour vulnérable<sup>7</sup>, se penche malgré tout sur les sujets de la mort, de l’autoportrait ou bien de l’inscription ainsi que sur celui de la dialectique de l’immobilité et du mouvement: n’oublions pas qu’avec Pascale, qui s’endort et se réveille à maintes reprises, qui oscille donc entre présence par absence et absence par présence, qui correspond par cela à cet idéal évoqué dans la description de la pluie et du mouvement de la pensée<sup>8</sup>, le protagoniste vit la dialectique de l’immobilité et du mouvement dans le domaine de la photographie (« [...] je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet: je vis alors une micro-expérience de la mort [...] »)<sup>9</sup>. Pascale dissipe sa peur de l’immobilité – même à la vue de camions réfrigérés (AP: 108), susceptibles de lui inspirer la peur de geler définitivement.

Encore faut-il souligner que le sommeil comme moyen de fuite préoccupe le protagoniste.

L’acte de se plonger dans le sommeil subsume deux aspirations apparemment opposées: le désir de mourir dans l’espoir d’être délivré (dans un sens religieux ou non) tel qu’il est exprimé par exemple dans les cantates de Johann Sebastian Bach<sup>10</sup>, ou bien le désir de mourir par versements échelonnés, c’est-à-dire par une chute per-

<sup>5</sup> « J’avais déjà remarqué chez elle, il est vrai, dans toutes ses attitudes, une manière de langue naturelle et foncière, et il m’attendrissait à chaque fois de constater que, bien qu’elle fût très vive par ailleurs, elle opposait ainsi en permanence à la vie une fatigue aussi sensationnelle. » (AP: 84).

<sup>6</sup> Dans *L’appareil-photo*, par exemple, il est seulement question de « la difficulté de vivre » et du « désespoir d’être » (AP: 94).

<sup>7</sup> « Pascale était toute seule au milieu de l’immense terre-plein, démunie et si fragile dans l’obscurité. » (AP: 107, 108).

<sup>8</sup> Voir AP: 94 et SB: 35, 36. « Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l’espace et de voir la succession de pluie à l’endroit choisi; cette manière, reposante pour l’esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d’une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu’à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l’immobilité, et qu’en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. » (SB: 35, 36)

« Les conditions les plus douces pour penser [...] sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu [...]. » (AP:94)

<sup>9</sup> Roland Barthes, *La chambre claire*, Gallimard, Le Seuil, 1980, p. 30.

<sup>10</sup> « Vous mes yeux ternes, endormez-vous; tout calmement, fermez-vous! Monde, je ne resterai plus ici: rien n’est capable en toi de rassasier mon âme. ...Endormez-vous... Il me faut, ici, bâtir la misère, mais là-bas, là-bas, je contemplerai la douce paix, le doux repos.

Quand viendra-t-il, mon Dieu, le beau « maintenant », que je puisse partir en paix dans le sable frais de la terre, et là-bas, avec toi, reposer en ton sein? Le départ est consommé: Monde, bonne nuit!

Je me réjouis de ma mort. Ah si elle pouvait avoir eu lieu! J’échapperais à tout le malheur qui me lie encore à ce monde. Je me réjouis de ma mort... » (BWV 82, « Je suis comblé » (texte anonyme)).

pétuellement répétée, une chute dans un sommeil profond; c'est donc la disposition à prendre congé peut-être pour toujours – disposition née d'une certaine indifférence ou d'une habitude – et l'on pourrait dire que cette disposition revient à une série de tentatives de suicide timides signifiant une démission du monde des éveillés et des agissants; le dormeur procrastine, et dans sa condition vulnérable, il désire ardemment une protection contre la réalité:

Caro m'è 'l sonno, e più l'esser di sasso,  
mentre che 'l danno e la vergogna dura,  
non veder, non sentir, m'è gran ventura:  
però non mi destar, deh! parla basso.<sup>11</sup>

Et si Pascale se pétrifie en dormant, elle ouvre à son contemplateur la possibilité de s'approcher d'elle en tant que Pygmalion.

Dans le deuxième roman de Toussaint, il y a le protagoniste Monsieur, qui s'abîme dans la minéralogie, dans la pétrification, et le « je » narrateur de *La télévision* projetant même sur les plantes une attitude qui lui est sympathique – une attitude de fatigue indifférente:

J'aimais la tristesse impassible qui se dégageait de ce caoutchouc, son côté sphinx, son calme, son détachement, comme son indifférence foncière au monde. Eût-il parlé qu'il eût bâillé, tel eût été l'oracle, son simple commentaire sur le monde. (TV: 40).

Dans ce sens-là, l'adverbe « pascablement » peut bien être conçu comme étant sémantiquement chargé: le sommeil comme divertissement pascalien.

### C) La fatigue comme stratégie: « fatiguer la réalité »

Dans *L'appareil-photo*, le « je » narrateur s'adresse un impératif stratégique à lui-même: « dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » (AP:50).<sup>12</sup>

Quand il s'agit de s'approcher de la secrétaire de l'auto-école, cela ne pose guère de problèmes, mais quand il s'agit de s'approcher du reste du monde, le protagoniste a besoin d'être encouragé. Comme le monde ne lui semble pas indifférent, il se sent obligé de s'élever au-dessus de celui-ci dans un geste héroïque et de concevoir une stratégie d'approche consistant à se présenter comme homme audacieux et généreux qui laisse faire son adversaire afin de le fatiguer<sup>13</sup> en procrastinant, en attendant avec retenue le bon moment pour « cartonner »<sup>14</sup>.

La tension qui se cache derrière l'apparente quiétude de l'attente (derrière cette attitude impassible dite « minimaliste ») se manifeste par le choix des mots: D'après le *Petit Robert*, *cartonner* signifie: « marquer des points », « tirer sur une cible pour s'entraîner ou par jeu », « marquer des points (aux dépens de l'adversaire), réussir »<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> Carl Frey (éd.), *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 2ième éd., Berlin, Walter de Gruyter & Co., 1964, p. 126.

<sup>12</sup> On voit ici encore plus clairement l'influence de Kafka qui dit: « Im Kampf zwischen Dir und der Welt, sekundiere der Welt. » – « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde. » (Franz Kafka, *Beim Bau der chinesischen Mauer (und andere Schriften aus dem Nachlaß)*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1994, p. 183.

<sup>13</sup> En ce qui concerne Pascale, cela n'est pas nécessaire puisqu'elle est en permanence sensationnellement fatiguée.

<sup>14</sup> « [...] 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 par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. » (AP: 14).

<sup>15</sup> Voir art. « cartonner » et art. « carton » dans *Le Nouveau Petit Robert*.

La lutte est donc – comme c’est le cas dans *La salle de bain* – sublimée<sup>16</sup>. Par un tour de force épistémologique, la réalité est réduite à un adversaire de jeu pour qu’elle ne soit plus qu’un ennemi candide que l’on devrait seconder par complaisance. C’est dans l’acte de travailler une olive, et ce non sans langueur et indolence, que le protagoniste fait preuve de sa courtoisie raffinée:

[...] la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. [...] 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. [...] l’olive me parut à point, et je la piquai d’un petit coup sec dans ma fourchette. Puis, la regardant distraitement ainsi plantée, je tournai lentement la fourchette devant moi et, délicatement, la cueillis entre mes lèvres. (AP: 23, 24).

Cet acte qui a d’abord l’apparence d’un jeu bénin ou d’un massage et qui devrait – vu cette langueur et cette indolence – avoir un effet apaisant sur l’adversaire présumé, se transforme en un clin d’œil en une lutte qui a pour conclusion l’engloutissement de la victime se rendant compte du vrai caractère de ces agissements au moment seulement du coup mortel. La retenue ainsi que l’apparente quiétude du protagoniste – qualités qui sont d’ailleurs la stratégie à succès de la méthode de jeu pratiquée par Gyula Breyer<sup>17</sup> dans ses parties d’échec officielles – dissimule une combativité sublimée dans le jeu. Dans ce roman « minimaliste », le monde n’est secondé qu’apparemment: À partir du moment où il est apprivoisé, on cartonne. Dans la lutte entre auteur et lecteur, le lecteur est apprivoisé par l’hypotaxe, la digression et l’ironie avant que l’essence ne se présente.

### Ouvrages cités

Jean-Philippe Toussaint, *L’appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989. (« AP »)

———, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986.

———, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1985. (« SB »)

———, *La télévision*, Paris, Minuit, 1997. (« TV »)

Anonyme, Texte de la cantate « Je suis comblé » de Johann Sebastian Bach (BWV 82).

Barthes, Roland, *La chambre claire*, Paris, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Frey, Carl (éd.), *Die Dichtungen des Michelagnolo Buonarroti*, 2ième éd., Walter de Gruyter & Co., Berlin, 1964.

Kafka, Franz, *Beim Bau der chinesischen Mauer (und andere Schriften aus dem Nachlaß)*, Frankfurt am Main, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, 1994.

Proust, Marcel, *A la recherche du temps perdu VI: La prisonnière*, Paris, Gallimard, 1954, éd. de 1972.

*Le Nouveau Petit Robert*, nouvelle éd. de Paul Robert, 1993.

<sup>16</sup> Dans *La salle de bain*, dans la scène où il est question d’un jeu de société, il y a même plus d’agressivité dans le choix des mots: « Pierre-Etienne se demandait s’il y aurait une troisième guerre mondiale. J’en avais rien à cirer. J’allai me coucher après les avoir écrasés (il n’y a pas de secret, au Monopoly). » (SB: 44).

<sup>17</sup> Voir AP: 49, 50.