

**L'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo*
de Jean-Philippe Toussaint :
fragmentation, minimalisme et instantanéité**

Assia MARFOUQ

Université Hassan Premier

assia.marfouq@uhp.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-1803-3279>

Abdelghani BRIJA

Université Mohammed V

a.brija@um5r.ac.ma

<https://orcid.org/0000-0002-3355-3395>

Resumen

Este artículo examina cómo *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint transpone la estética fotográfica en la narración literaria. Analizamos cómo la fragmentación, la instantaneidad y la no-escritura estructuran el relato privilegiando la contemplación sobre la acción. A través de escenas-imágenes, el autor inmoviliza momentos efímeros e invita a una percepción del tiempo suspendido. Esta estética fotográfica, basada en el minimalismo y la discontinuidad, se inscribe en la tradición del posmodernismo y del Nouveau Roman, al deconstruir las convenciones narrativas tradicionales. El texto se convierte así en un espacio donde la imagen prevalece sobre la intriga, redefiniendo la poética de la novela contemporánea.

Palabras clave: fotografía, estética, novela, Toussaint.

Résumé

Cet article examine comment *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint transpose l'esthétique photographique dans la narration littéraire. Nous analysons comment la fragmentation, l'instantanéité et la non-écriture structurent le récit en privilégiant la contemplation plutôt que l'action. À travers des scènes-images, l'auteur fige des moments éphémères et invite à une perception du temps suspendu. Cette esthétique photographique, fondée sur le minimalisme et la discontinuité, s'inscrit dans la filiation du postmodernisme et du Nouveau Roman, en déconstruisant les conventions narratives traditionnelles. Le texte devient ainsi un espace où l'image prime sur l'intrigue, redéfinissant la poétique du roman contemporain.

Mots-clés : photo, esthétique, roman, Toussaint.

Abstract

This article examines how *L'Appareil-photo* by Jean-Philippe Toussaint transposes the photographic aesthetic into literary narration. We analyze how fragmentation, instantaneity, and non-writing structure the narrative by favoring contemplation over action. Through

* Artículo recibido el 7/01/2025, aceptado el 3/04/2025.

image-scenes, the author freezes ephemeral moments and invites a perception of suspended time. This photographic aesthetic, based on minimalism and discontinuity, aligns with the legacy of postmodernism and the Nouveau Roman, deconstructing traditional narrative conventions. The text thus becomes a space where the image takes precedence over the plot, redefining the poetics of the contemporary novel.

Keywords: photo, aesthetic, novel, Toussaint.

1. Introduction

Jean-Philippe Toussaint, écrivain, cinéaste et photographe belge, est connu pour son style littéraire minimaliste découlant du Nouveau Roman et de la postmodernité, et son exploration de thèmes tels que l'absurde et la fugacité de la vie. Ses romans, souvent empreints d'une esthétique visuelle, questionnent la condition humaine à travers un nouveau style d'écriture caractérisé par la contemplation plutôt que l'action. Sa pratique de la photographie et du cinéma se reflète dans son approche visuelle de l'écriture et lui permet de jouer avec les frontières entre le texte et l'image.

L'Appareil-photo (1988) de Jean-Philippe Toussaint fonctionne, en effet, comme un « photoroman » (Chirollet, 1983 : 40). La parution de ce roman coïncide avec :

[...] le changement du paradigme esthétique, à partir des années 1980, [qui] mène à une diversification du champ littéraire. En effet, c'est dans les années 1980 que la photo est finalement reconnue comme art majeur et la photo devient sujet et objet important du roman » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 228).

Donnarieix *et al.* (2022 : 228) précisent, par ailleurs, qu'« à l'époque, le discours littéraire sur la photo culmine dans le dernier livre de Roland Barthes, *La Chambre claire* (1980), vaste réflexion sur la question d'écrire sur la photo en même temps qu'écrire avec ». Ajoutons à cela que, dans la même époque, l'écriture dite « minimaliste » a connu son apogée avec des romanciers tels que Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Oster, Patrick Deville et Marie Redonnet, qui ont publié leurs textes chez les Éditions de Minuit, une maison reconnue comme fer de lance du Nouveau Roman pendant l'après-guerre.

L'Appareil-photo de Toussaint met en œuvre une esthétique photographique qui se traduit par une écriture fragmentée, instantanée et minimaliste. L'auteur compose son récit comme une série d'instantanés qui s'inscrivent dans une progression narrative linéaire. Cette structure fragmentée rappelle quelques principes du montage cinématographique, où les images s'enchaînent sans transition explicite, créant un effet de discontinuité et de suspension temporelle. Le minimalisme, quant à lui, se manifeste dans le style de Toussaint : phrases courtes, descriptions réduites à l'essentiel, absence de psychologie développée des personnages et événements souvent anecdotiques. Ce dépouillement rejoint l'esthétique photographique, qui fixe un moment figé sans

nécessairement en fournir un contexte explicatif. L'image, comme le texte minimaliste, invite à la contemplation plutôt qu'à la narration. L'écriture fragmentée est une conséquence directe de cette approche. Le fragment narratif fonctionne comme une image qui fixe un moment sans forcément établir un lien de causalité avec ce qui précède ou suit. Ce procédé renforce l'idée d'une écriture photographique, où chaque fragment imagé se suffit à lui-même, tout en faisant partie d'un ensemble plus vaste que le lecteur doit recomposer.

Jean-Philippe Toussaint est souvent associé au minimalisme et à une esthétique postmoderne. Son roman *L'Appareil-photo* s'inscrit dans la lignée du Nouveau Roman, mouvement littéraire apparu dans les années 1950 et incarné par des auteurs comme Alain Robbe-Grillet, Nathalie Sarraute, Michel Butor et Claude Simon.

Dans cet article, nous analyserons d'abord comment Jean-Philippe Toussaint exploite la métaphore de l'appareil-photo pour figer des instants de la vie quotidienne, tout en traduisant une esthétique photographique fondée sur la fragmentation. Ensuite, nous mettrons en lumière la manière dont l'instantanéité photographique restructure la temporalité du récit et modifie la perception du temps. Nous étudierons également comment la non-écriture s'inscrit dans une esthétique photographique du vide et de l'implicite. Tout au long de l'analyse, nous démontrerons que cette esthétique photographique, par sa fragmentation et son refus de la linéarité narrative, s'associe aux principes du postmodernisme et prolonge les expérimentations du Nouveau Roman. Enfin, nous montrerons que le minimalisme narratif, en réduisant le texte à l'essentiel, participe à une redéfinition de l'écriture contemporaine, où l'image s'imprime sur la narration.

2. Littérature et photographie : quels liens ?

La relation entre littérature et photographie a longtemps été marquée par la divergence de leurs procédés respectifs. Kate Hamburger (1957 : 187) signalait qu'« il semble que la photographie [...] n'ait rien à voir avec les œuvres d'art littéraires », soulignant une incompatibilité apparente entre la mimésis linguistique et la reproduction technique. Cette opposition, reposant sur la spécificité de chaque médium, a suscité des débats quant à la possibilité d'un dialogue véritable entre les deux arts. Irene Albers (2007 : 13) relance cette réflexion en posant la double question : « Que peut la littérature que la photographie ne peut pas ? », orientant ainsi l'analyse vers les effets poétologiques et les redéfinitions du médium littéraire face à la photographie. Cette approche se distingue par sa volonté d'explorer non pas l'influence directe mais les transformations mutuelles induites par leur confrontation.

Malgré cette posture initialement sceptique, les échanges entre littérature et photographie se révèlent plus fréquents et féconds qu'on ne le supposait. Irene Albers (2007 : 14) constate que « les rencontres signifiantes entre littérature et photographie sont plus fréquentes qu'on ne le supposerait à première vue », évoquant une

omniprésence implicite des motifs photographiques dans la littérature du XX^e et XXI^e siècles. Ce constat témoigne d'une interpénétration qui a nourri de nouvelles perspectives théoriques. La reconnaissance de ces interactions a donné lieu à des recherches spécifiques, comme celles de Philippe Ortel dans *La Littérature à l'ère de la photographie* (2002), de Jacqueline Chambon avec *L'imaginaire photographique* (2002) ou encore de Jérôme Thélot dans *Les Inventions littéraires de la photographie* (2003). Dans cette dernière étude, Jérôme Thélot (2003 : 5) souligne qu'il y eut « invention réciproque de la littérature et de photographie : la littérature comprend la photographie qui elle-même la conditionne ». Il va jusqu'à soutenir que « c'est la littérature qui donne sens à la photographie » (Thélot, 2003 : 1), inversant ainsi la hiérarchie apparente entre les deux pratiques. Cette relation dialectique engage une réflexion sur le rôle herméneutique du langage face à l'image. Dans la même perspective, Denis Montier considère que la photographie agit comme un « analyseur » de la littérature. Montier et ses collaborateurs insistent sur la dimension polémique de cette conjonction, affirmant que les « interactions entre littérature et photographie est en réalité une carte de Tendre ! » (Montier *et al.*, 2008 : 8).

L'Appareil-Photo de Jean-Philippe Toussaint s'inscrit bien dans cette logique. Toussaint est parmi les pionniers du photoroman avec son œuvre qui remonte aux années 80, car « c'est aussi dans les années 80 que les sciences humaines et les lettres commencent le débat théorique sur l'intermédialité ; pensons p. ex. aux études de pionner comme le dossier "Photolittérature" de la *Revue des Sciences Humaines*, n°81/210, 1988 » (Donnarieix *et al.*, 2022 : 228).

L'œuvre de Philippe Toussaint est caractérisée par une dimension photographique, elle « prolonge une tradition littéraire qui, d'Émile Zola au Nouveau Roman, mobilise l'esthétique photographique » (Albright, 2014). D'ailleurs, « [l]a critique qualifie les trois derniers romans de Jean-Philippe Toussaint de cinématographiques. Une préoccupation pour le visuel marque toutefois l'ensemble de son œuvre » (Albright, 2014). *L'Appareil-photo* et *La Télévision* par exemple, sont deux romans qui témoignent de l'intérêt de Toussaint pour les images et la photographie. Toussaint a toujours rêvé de devenir cinéaste. Le lien entre l'écriture et l'image dans ses récits est motivé d'abord par un choix personnel :

J'avais vingt ans [...], et je n'avais jamais pensé auparavant que j'écrirais un jour [...] La chose au monde qui m'intéressait le plus à ce moment-là était sans doute le cinéma, j'aurais bien voulu, si l'entreprise n'avait pas été aussi difficile à mettre sur pied, pouvoir faire un film [...] Parallèlement, à la même époque, deux lectures furent déterminantes et ont sans doute favorisé ma décision de commencer à écrire. La première est la lecture d'un livre de François Truffaut, *Les Films de ma vie* (Toussaint, 2001).

L'Appareil-photo se démarque du récit traditionnel par sa trame décousue faite d'épisodes autonomes sans progression narrative évidente. Comme l'explique Jean Ricardou dans *Problèmes du Nouveau Roman* (1967), l'intrigue n'est plus qu'un prétexte, un effet de surface masquant un travail formel sur l'écriture. Chez Toussaint, le récit se résume à des moments de vie anodins (prendre des photos, conduire, traverser un ferry) qui, isolément, n'ont pas d'impact narratif mais servent une exploration du quotidien. Aussi, *L'Appareil-photo*, à côté de *La Télévision* est caractérisé par la primauté du regard sur l'action : le narrateur n'analyse pas les événements, mais les observe et les décrit, comme le suggère Alain Robbe-Grillet (2013) qui déclare que le roman ne doit plus raconter mais montrer. Loin du roman psychologique traditionnel, *L'Appareil-photo* adopte également une esthétique où les descriptions des gestes et des objets (le photomaton, la mer, la pluie) prennent le pas sur le récit lui-même. Se rapprochant du style de Butor dans sa fiction *L'emploi du temps* (1995), Toussaint envisage l'environnement, non pas comme un simple décor, mais comme une composante essentielle du texte. L'image d'un lieu, sa lumière, son ambiance ont autant de poids narratif qu'un événement. Le récit de Toussaint « dialogue avec la lumière, le vent, le temps et la mémoire » (Marfouq, 2024 : 251). Parallèlement à cela, les dialogues sont rares et les pensées du narrateur sont réduites à des impressions immédiates. Ce choix narratif a été largement abordé par Nathalie Sarraute dans *L'Ère du soupçon* (1956), où elle critique la psychologie classique et défend une littérature basée sur les sensations brutes. Dans le Nouveau Roman, le personnage traditionnel disparaît : il n'a plus de profondeur psychologique et devient un simple vecteur de perception. Le héros y est représenté comme un être flottant, détaché, souvent perdu dans un monde qu'il observe, sans en être pleinement acteur. Cette absence de subjectivité est évidente dans *L'Appareil-photo*, où le narrateur est anonyme, indéfini et sans trajectoire claire. Son comportement apathique et contemplatif rappelle les protagonistes de *L'Année dernière à Marienbad* (1968) de Robbe-Grillet. Ajoutons à cela l'action quasi inexistante et les événements (prendre des photos, conduire, attendre) dépourvus de dramatisation : une esthétique du vide qui rappelle aussi les œuvres de Samuel Beckett. Toussaint réduit son récit à l'essentiel en remplaçant la parole par un silence pesant. *L'Appareil-photo* rejoint ainsi le Nouveau Roman par son esthétique qui refuse le figement dans le roman traditionnel. C'est « moins l'écriture d'une aventure que l'aventure d'une écriture » déclare Jean Ricardou (1967 : 111) en qualifiant ce nouveau mouvement romanesque.

3. L'esthétique photographique entre fragmentaire et non-écriture

Bien que la photographie, au sens matériel, n'ait pas de rôle explicite dans le récit, elle imprègne le style et la narration, agissant comme une pièce manquante dans un puzzle qui ne se révèle pleinement qu'à la fin de la lecture. La description devient alors une photographie qui nous embarque dans les pensées d'un homme dont on ne

sait pratiquement rien, mais qui, à travers son quotidien banal, apprend à conduire, s'inscrit dans une auto-école, et débute une relation avec la secrétaire.

Le narrateur, un homme d'une trentaine d'années, raconte des fragments de sa vie : sa rencontre avec une femme, une amitié qui s'est formée, un court séjour à Londres, une traversée en ferry, et la découverte d'un appareil photo abandonné sur un siège vide après une longue séquence de voyage en bateau d'Angleterre en France. C'est un roman qui tente de reconstruire une histoire « tirillée entre les fragments de plusieurs espaces et temps en tissant les liens rompus entre l'ici et l'ailleurs » (Eddahbi, 2024 : 50). La trouvaille anodine et insignifiante de l'appareil-photo est pourtant un point de bascule dans le récit. Trouvé par accident, l'objet acquiert une importance symbolique. Il ne s'agit pas d'un objet précieux, mais d'un objet banal qui s'inscrit dans la poétique du quotidien propre à Toussaint et qui devient un élément déclencheur qui interroge le rapport du personnage au réel et à l'image. L'appareil-photo reste dans le récit un objet qui ne produit aucune photographie, contrairement à ce qu'évoque le titre du roman qui suggère simplement une « fonction désignative » (Marfouq, 2023 : 97). Cet objet figure dans le récit comme si sa fonction était davantage liée à une suspension du temps et à l'inachèvement qu'à une réelle capture de photos. Ce dispositif technique marginal qui a pourtant eu le privilège de figurer en tête de livre, permet aussi de s'interroger sur la part de la fiction dans la construction de la réalité et vice-versa.

L'appareil photo transforme le récit. Chaque scène fonctionne comme une photographie à part : une cabine téléphonique en pleine campagne, la traversée de la Manche la nuit au milieu des flots, etc. Le narrateur, assis sur un cabinet de toilette ou par terre dans une cabine téléphonique, laisse la vie passer. Comme en prenant une photo, il essaie d'en saisir l'essence. Le récit « engage une tout autre saisie de la réalité et du temps, une saisie moitié filmique, moitié photographique » (Huglo, 2007). C'est un récit aux caractéristiques postmodernes qui reflète l'absurdité et la fugacité de la vie à travers la description de scènes-images sans liaison apparente. Comme dans la photolittérature de Denis Roche, Toussaint semble adopter « la prise de vue [comme] support [de son] récit » (Kunz Westerhoff, 2013). Par ailleurs, ce roman qui se caractérise par la technique du zapping relevant des œuvres postmodernes est doté d'une nouvelle esthétique, comme confirmé par De Goumay et Mercier (1988 : 96) :

[...] le zapping, mode d'agencement d'un contenu donné, peut être appréhendé comme une production de forme ; aussi est-il tentant d'y rechercher une esthétique. Différentes mises en perspective du phénomène font apparaître des correspondances avec des modèles hétérogènes, inajoutables, mais dont l'articulation complexe renvoie à l'élaboration de la modernité.

L'Appareil-photo de Toussaint, par sa technique du zapping, reflète en effet la société actuelle : « L'inflation des messages et des images dans la médiosphère qui entraîne la pratique très postmoderne du *zapping* nous fait vivre dans un univers de superposition,

de collage où le discontinu devient un procès universel » (Dugast-Portes et Touret, 2001). Cette discontinuité narrative s'inscrit dans la filiation du Nouveau Roman, qui rejette la linéarité du récit traditionnel au profit d'une esthétique du morcellement.

L'Appareil-photo raconte un fragment de vie d'un personnage qui décide un jour d'apprendre à conduire. Il a fait son inscription à l'auto-école et devait présenter deux photographies pour des formalités assez simples. Sans gêne, il usera de toutes les excuses pour passer de plus en plus de temps dans l'agence, jusqu'à ce qu'il tombe progressivement amoureux de Pascale, une employée à l'agence. Par la suite, ils vivront tous les deux des aventures rocambolesques et très ordinaires, comme vouloir changer une bouteille de gaz au supermarché du coin ou encore se rendre chez un pédicure milanais. Les photos, comme document officiel exigé pour le dossier cèdent la place aux photos familiales d'enfance, documents privés qui sont devenus le motif de rapprochement entre le narrateur et la secrétaire :

Avant de prendre congé, je lui confiai du reste à ce propos que, tout à l'heure, j'avais retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit. Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je en sortant l'enveloppe de la poche de ma veste, et, faisant le tour du bureau, je les lui présentai une par une, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine. [...] Voilà, dis-je en rangeant les photos dans l'enveloppe, je pense que vous conviendrez que cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je) (Toussaint, 2007 : 10-11).

Les photos dans ce passage représentent une absence de l'identité civile qui manque véritablement au dossier, une transformation dans la relation entre le narrateur qui se révèle par les photos superposées qu'il montre, et la jeune femme, mais aussi un geste réflexif sur soi qui sera développé largement dans le roman. L'attitude réflexive à laquelle nous invite Toussaint à travers ses scènes dépourvues de mouvement et d'action, se déploie à travers des situations figées dotées d'une autre visibilité, comme si l'écriture fixait la vie dans son enveloppe de mort, « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » (Toussaint, 2007). Cette technique, que l'on peut qualifier d'*ekphrasis* toussaintienne, « vise à lier l'espace du lisible et celui du visible » (Olivier, 2021 : 174), pour former ainsi une chimère picturale et littéraire où la photographie se transpose en écriture.

La photographie au sens figuré devient le motif central du roman et de la trame narrative. Ce dispositif narratif, qualifié d'« appareil-récit » par Gérard Prince (1994), est une « une remise en question de la culture des images, qui engage une tout autre saisie de la réalité et du temps, une saisie moitié filmique, moitié photographique » (Huglo, 2007 : 96). Les fragments textuels dans le récit « deviennent des éléments narratifs intégrés dans un cadre scénographique cohérent » (Idtnaine, 2024 : 160).

L'Appareil-photo n'a pas de commencement, ni de fin, un peu comme on prend l'appareil photo pour immortaliser des moments qui ne s'inscrivent pas dans une histoire. La narration ne cherche plus à reconstituer une intrigue, mais à capter la matière même du vécu dans sa fragmentation. Le passage suivant ouvre le récit et souligne un manque d'ancrage :

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 (Toussaint, 2007 :7).

Comme le précise Michel Biron (1989 :12) : « Après la rencontre initiale, le récit ne progresse plus ; il glisse d'un instantané à l'autre avec le plus de légèreté possible sans qu'il soit possible d'y voir l'ombre d'une quête ». En fait, les péripéties dans *L'Appareil-photo* de Toussaint ne sont pas des actions mais des épisodes qui se succèdent sans lien de causalité et que le narrateur subit passivement. Le récit agit comme une pellicule qui nous permet de visualiser les longues plages descriptives qui ralentissent le récit et qui sont chargées de parole et de perceptions visuelles et auditives transmises par le narrateur. Le visible dans *L'Appareil-photo* est fluide et les déplacements du narrateur défilent comme dans un film. La vision de l'auteur ralentit à chaque fois pour fabriquer une sorte de vision filmique qui donne une autre configuration de la réalité, de la passivité de la réalité et de son évidence. Le passage suivant marque l'un des moments de ralentissement faits par l'auteur pendant sa traversée en ferry :

Accoudé à la rambarde, les photos à la main, je voyais la mer qui n'en finissait pas, les vagues qui ondulaient au large, immenses et sans écume. La pluie, qui n'avait cessé de tomber finement jusqu'à présent, à peine une bruine légère qui venait se mêler aux embruns et qui rendait les vêtements poisseux [...] se mit soudain à tomber avec violence sur le pont et je m'éloignai le long de la rambarde en regardant la mer qui se transforma en quelques instants en un immense tamis noir et bruyant parcouru par l'averse. J'avais quitté le pont et, après avoir descendu plusieurs escaliers à l'intérieur du bateau, j'empruntais quelques larges travées sombres et silencieuses, où, de chaque côté de moi, étaient des rangées de longs sièges beiges rembourrés, sur lesquels des gens dormaient dans l'obscurité (Toussaint, 2007 : 97).

Ce ralentissement de la vision accompagné d'un éclairage nocturne est très fréquent dans les passages descriptifs de *L'Appareil-photo*, ce qui contribue à fabriquer des photographies nuancées et des visions filmiques qui détachent la réalité de son évidence. Cette esthétique, qui rejoint la technique de l'« *estrangement* » de Carlo Ginzburg (2001 : 21), définie comme une technique littéraire permettant de voir le monde avec un œil neuf, consiste à ramener « la matière fictionnelle à la matière

sensible » (Rancière, 2001 : 9). Elle est déployée dans presque tous les espaces évoqués dans le récit : la ville, la nature, les paysages, les endroits publics et intimes.

Les photographies prises dans le photomaton sont décrites par le narrateur dans le mode de ralentissement. Elles sont lues par l'auteur comme un pouvoir réflexif qui relance la question de l'identité. Après les avoir prises, il les contemple :

C'était quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. Assis sur le tabouret de la cabine, je regardais devant moi, simplement, tête baissée, et les yeux sur la défensive, et je souriais à l'objectif, enfin je souriais, c'est comme ça que je souris (Toussaint, 2007 : 96-97).

Les photos prises ne rapportent rien d'exclusif sur l'apparence du narrateur, mais renvoient à sa lassitude et sa fatigue dues au combat continu avec la réalité, la mort et le temps qui passe. Cette scène repose sur le minimalisme cinématographique. On a l'impression qu'une caméra est en long plan fixe sur le personnage qui ne quitte pas sa place. Les couleurs en noir et blanc accentuent les degrés d'objectivité et d'abstraction. Cette technique scripturale empruntée de l'art cinématographique donnant lieu à des images-temps plutôt qu'à des actions, se répète dans toutes les scènes où le narrateur se trouve seul dans un espace fermé (salle de bain, cabine téléphonique, etc.). Ces moments de solitude représentent une pause obligatoire pour le narrateur.

Dans *L'Appareil-Photo* de Jean-Philippe Toussaint, la non-écriture se déploie comme une composante essentielle de l'esthétique photographique. Claire Olivier (2021 : 173) souligne que « Toussaint s'inscrit dans cette nouvelle mimésis de l'écriture contemporaine où le mécanisme de la métalepse se met en place comme une défense et illustration de la puissance créatrice ». Cette approche suggère une écriture qui ne se contente pas de raconter une histoire, mais qui engage une réflexion sur le processus même de la création littéraire, semblable à la manière dont une photographie fixe un instant tout en évoquant un hors-champ invisible.

Sémir Badir (1998 : 12) décrit les romans de Toussaint comme se présentant :
 sous forme de fragments, de longueur variable [entre une seule phrase et quelques pages], parfois numérotés. Semblable à une composition ou à un tableau, chaque fragment possède à la fois une forme stylistique dense et un contenu narratif autosuffisant [souvent agrémenté d'une chute].

Ces fragments fonctionnent comme des instantanés, chaque scène étant un tableau autonome, qui invite le lecteur à une contemplation plus qu'à une lecture linéaire. Les scènes-photos dans le roman sont comme un palimpseste. En effet, « l'écriture palimpseste est au cœur du projet d'écriture de l'auteur qui construit son texte en

se fondant sur la multiplicité et la perte de repères » (Marfouq, 2024 : 48). La fiction chez Toussaint dans *L'Appareil-photo* est « L'aventure de la perception et l'aventure de l'écriture [qui] constituent les deux côtés d'une même médaille » (Albers, 2007 : 158).

L'Appareil-photo est à l'image d'une photographie qui saisit un moment plus profond que l'image visible. Plutôt que de suivre un déroulement narratif classique, le lecteur est amené à s'arrêter, à observer chaque fragment comme une scène prise par l'objectif, où chaque détail, chaque silence, se déploie profondément dans les interstices de la narration. Robbe-Grillet (2013 : 19) précise que « ce n'est pas l'objectivité de la caméra qui les [les nouveaux romanciers] passionne, mais ses possibilités dans le domaine du subjectif, de l'imaginaire ». Dans son roman, Toussaint cherche justement « à s'approprier le pouvoir de captation de l'appareil-photo ou de la caméra pour donner à voir un fragment de réel que l'œil du narrateur aurait été incapable de saisir sans l'intervention du dispositif » (Richir, 2018 : 261).

Par ailleurs, nous assistons également à une contiguïté événementielle qui ne crée pas une unité et qui a un caractère dispersé et chaotique. Même le personnage principal est toujours distrait, en attente, errant et « délocalisé dans l'espace et le temps » (Huglo, 2007 : 98). Il s'agit d'une non-écriture qui fixe les moments d'un personnage qui va toujours ailleurs, qui fait autre chose, toujours en contemplation dans ses moments de passivité. On ignore ce qu'il fait dans la vie, mais il semble à l'aise. On assiste à une platitude des événements qui n'anéantissent pas l'histoire mais la transforment, car elle devient construite sur une suite de description d'épisodes plutôt que d'actions.

La description des lieux n'échappe pas à la paratopie. Elle débouche souvent, au contraire de ce qu'attend le lecteur, à des détails inattendus. C'est ce qui ressort bien pour la description de Londres par le narrateur, dont le regard n'enregistre que des détails qui n'informent pas sur cette cité : il est tantôt attiré par le ciel, tantôt décrivant une émission de télévision ou la chambre où il héberge, ou regarde simplement un parc par la fenêtre, comme si rien d'intéressant ne se passait à Londres. À la manière des procédés filmiques, le narrateur passe subitement d'un plan à l'autre, de façon à la fois fluide et fragmentaire :

Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux. Le restaurant présentait une enseigne lumineuse et nous avions accès à la salle par une petite porte de jardin, grillagée qui donnait sur la rue. Sur le perron, que des lumières tamisées éclairaient diffusément, se tenait un maître d'hôtel indien [...] (Toussaint, 2007 : 76).

Toussaint semble exploiter son potentiel en tant que cinéaste et scénariste dans son écriture. Pourtant, ce n'est pas une écriture scénaristique, car les modalités filmique

et photographique se déploient uniquement au niveau du style et de ses effets. Le narrateur dans l'extrait ci-dessus passe du haut en bas, de la lumière à l'obscurité, du mouvement à la stabilité, d'un plan à l'autre en enchaînant des éléments discontinus ce qui donne lieu à une écriture fragmentée, caractéristique de l'écriture postmoderne qui met au premier plan l'idée de réseau et de dissémination, la réalité discontinue, fragmentée, archipélique et modulaire. Le sujet postmoderne ne croit qu'à l'instant présent puisque le futur est incertain. Dans *La Condition postmoderne*, François Lyotard (1979 : 7-8) souligne que : « La fonction narrative perd ses foncteurs, le grand héros, les grands périls, les grands périples et le grand but. Elle se disperse en nuages d'éléments langagiers narratifs, mais aussi dénotatifs, prescriptifs, descriptifs ». De Goumay et Mercier (1988 : 98) ajoutent que :

le discontinu –ou tout ce qui participe d'un effet de cassure– revêt une valeur heuristique dans la sensibilité moderne. Comme si pour dévoiler le réel à notre intelligence et à nos sens, il fallait secouer la conscience anesthésiée par la permanence du monde, la durée. La crise devient alors le moyen d'atteindre non pas la vérité mais la vie, comme une donnée extérieure à soi. Dans cette exploration de la vie hors de soi, dans la quête de l'instant qui atteste que quelque chose est quand même arrivé à l'insu de notre regard ou notre perception consciente, la photographie a joué un rôle majeur.

L'esthétique toussantienne s'inscrit en effet dans un « plus grand culte de l'image au détriment du récit. Le zappeur viserait une “ verticalité de l'image ” comme Barthes parlait d'une “ verticalité du mot ” à propos de la poésie moderne » (De Goumay et Mercier, 1988 : 99). À propos de cette verticalité, Barthes (1953 : 72) avance que :

Le langage classique se réduit toujours à un continu persuasif, il postule le dialogue, il institue un univers où les hommes ne sont pas seuls, où les mots n'ont jamais le poids terrible des choses, où la parole est toujours la rencontre d'autrui. Le langage classique est porteur d'euphorie parce que c'est un langage immédiatement social [...] ; l'art littéraire classique est un objet qui circule entre personnes assemblées par la classe, c'est un produit conçu pour la transmission orale, pour une consommation réglée selon les contingences mondaines : c'est essentiellement un langage parlé, en dépit de sa codification sévère. On a vu qu'au contraire la poésie moderne détruisait les rapports du langage et ramenait le discours à des stations de mots. Cela implique un renversement dans la connaissance de la Nature. Le discontinu du nouveau langage poétique institue une Nature interrompue qui ne se révèle que par blocs. [...] la poésie moderne est une poésie objective. La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles

[...]. L'éclatement du mot poétique institue alors un objet absolu ; la Nature devient une succession de verticalités, l'objet se dresse tout d'un coup, emplí de tous ses possibles : il ne peut que jalonné un monde non comblé et par là même terrible. Ces mots-objets sans liaison, parés de toute la violence de leur éclatement, dont la vibration purement mécanique touche étrangement le mot suivant mais s'éteint aussitôt [...].

L'écriture n'est pas chronologique mais avance selon le point de vue psychique et visuel de l'auteur, c'est-à-dire que ce sont l'œil, les sensations et les pensées du narrateur qui permettent au texte de se construire.

4. Le récit entre figement, instantanéité et minimalisme

Dans *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint, le figement, l'instantanéité et le minimalisme se conjuguent et se complètent pour former l'esthétique photographique. Le figement, en suspendant le temps, permet à l'écriture de capter des moments fugaces et de révéler l'invisible dans le banal. Cette fixation du réel prépare l'instantanéité, qui extrait de la continuité narrative des fragments autonomes et qui réduit la temporalité à une série de clichés. Le minimalisme, par son économie stylistique et son refus d'explication, accentue cette approche en dépouillant la narration de toute surcharge descriptive, en conférant ainsi aux images textuelles une portée contemplative. Ces trois éléments s'imbriquent pour produire une écriture qui recrée une vision du monde propre à la photographie. Toussaint s'inspire en effet de l'art cinématographique pour « construire un monde plus solide, plus immédiat » (Robbe-Grillet, 2013 :19).

Dans le récit toussantien, la temporalité n'a pas de sens. Il n'y a pas de commencement, ni d'enchaînement entre les événements, même la période de vie de l'auteur est insituable. Rien ne commence et rien ne se termine. Deux événements majeurs sont annoncés mais qui n'affectent en rien le déroulement de l'histoire : la décision d'apprendre à conduire, qui sera abandonnée facilement par la suite à cause d'un incident banal (demande de photographies pour compléter le dossier), et une lettre d'invitation pour un mariage provenant d'un ami perdu de vue.

Comme des photos suspendues, les événements dans *L'Appareil-photo* sont également suspendus. L'histoire semble tourner autour du dossier d'inscription qui doit être complété par des photos d'identité. De l'autre côté, le narrateur fait par coïncidence quatre photos d'identité dans un photomaton de New Haven. Les photos produites n'ont pas servi le dossier d'inscription incomplet, ce qui fait que la logique narrative reste suspendue. De même, le narrateur raconte quelques péripéties de ses voyages multiples, sans que ces déplacements conduisent à résoudre le problème initial, celui de s'inscrire pour apprendre à conduire. Comme le remarque Marie-Pascale Huglo (2007 : 98) :

[...] le narrateur se déplace beaucoup, (en avion, en métro, à pied, en ferry, en train, en voiture) et il se remémore longuement

les leçons de conduite qu'il a prises dix ans plus tôt. Mais ses déplacements ne sont pas reliés à la décision (alors qu'il pourrait estimer que, puisqu'il doit se déplacer, il est préférable qu'il apprenne à conduire), et le retour dans le passé n'explique rien : ils constituent un motif « en roue libre ».

L'Appareil-photo de Jean-Philippe Toussaint capte l'instant présent avec une acuité qui rappelle la photographie. Le temps dans le roman annule le lieu. Les déplacements du narrateur sont nombreux (Angleterre, France, Milan, Orléans), mais le lecteur ne reconnaît aucun lieu, car toutes les villes et tous les pays finissent par se ressembler. Même les monuments historiques et les sites emblématiques sont présentés comme banals. Le narrateur avoue que :

J'avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l'esprit. L'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé de ma conscience et je fus un instant idéalement nulle part (Toussaint, 2007 : 102).

Le texte se déploie comme une série d'images décrites avec une attention quasi photographique aux détails. Les gestes anodins, les regards, les espaces sont arrêtés dans le temps, comme dans un cliché. La manière de décrire fait écho à l'esthétique photographique, où le banal est magnifié par le cadrage et la lumière. Cette obsession pour l'instantanéité reflète une vision du monde où le passé et le futur s'effacent au profit d'un présent perpétuel, sans cesse renouvelé. Cette fixation du temps évoque la manière dont la photographie transforme le fugitif en permanent, le mouvant en immuable.

En ce sens, l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* ne se limite pas à une simple technique narrative, mais devient une réflexion sur la perception du temps lui-même. Le temps figé interroge la capacité de l'image –et par extension du texte– à préserver l'instant. Ce figement donne au présent une qualité intemporelle qui relègue le passé et le futur à l'arrière-plan. Le présent dans le roman suffit à lui-même, il est figé dans l'image. Privilégier l'instantanéité rejoint la technique du zapping explorée par l'auteur. En effet :

[...] le zapping doit son goût pour l'instantanéité, pour la capture du geste qui se fige, le refus de la continuité narrative ou de l'épaisseur du temps qui fait la grandeur du roman ou du cinéma. La seconde caractéristique de la démarche esthétique [...] et diriger le discontinu ou le choc en valeur créative. Il place son regard en état de choc ou de crise. Ils perturbent les configurations du temps traditionnellement mises en œuvre dans le récit, en espérant qu'il en sortirait quand même du sens, mais un sens accouché aux forceps, arraché par le meurtre de tous les possibles inscrits dans la maturation. Le zappeur est un impatient, comme

ces enfants de la télécommande que dénonce Fellini à la télévision italienne (De Goumay et Mercier, 1988 : 98).

Le choix de l'instantanéité est expliqué par De Goumay et Mercier (1988 : 98) comme le désir d'un zappeur, en l'occurrence, l'auteur, qui veut tout et tout de suite : [...] d'une certaine manière, le zappeur court-circuite la phase de l'alchimie (ou de la cuisine) constitutive du récit, qui vise à transformer l'expérience en sens, la durée « informe » en jours mémorables. Le zappeur ne s'intéresse qu'à l'*output* de l'alchimie : il veut de l'or, tout de suite. Pour parvenir à cette extraction de l'image brute ou absolue (ce qui revient au même), il utilise la coupure, introduit de la discontinuité.

Cette logique de l'instantanéité, fondée sur la discontinuité, trouve une résonance directe dans l'approche minimaliste qui s'impose comme une caractéristique fondamentale du Nouveau Roman. Le minimalisme rejoint la conception d'un récit anti-romanesque, qui accorde une attention scrupuleuse aux détails les plus anodins. Dans *L'Appareil-photo*, Toussaint prolonge cette esthétique en opérant un dépouillement formel qui traduit une volonté de saisir la texture du réel dans sa simplicité, tout en laissant émerger une poétique de l'insignifiant. Sémir Badir (1998 : 12) définit ainsi le minimalisme en tant que :

[...] nouveau point de départ et un acheminement des conditions d'écriture. Les impressions que donne le roman minimaliste de se contenter d'histoires extrêmement ténues et de descriptions incomplètes, de ne pas étoffer la psychologie des personnages, de varier peu les intrigues, d'être avares en rebondissements et, lorsqu'il y en a, d'en contenir les effets; et aussi d'employer un style laconique, des formules imparfaites (et d'explicitier leur imperfection), des fragments discontinus; [...] ; toutes ces impressions résultent d'un même principe selon lequel tout ce qui s'avance est fictif et soumis à des conventions toujours à réévaluer [...].

Le roman de Jean-Philippe Toussaint se distingue par une approche minimaliste. L'auteur adopte un style d'écriture dépouillé, caractérisé par des phrases courtes, un vocabulaire simple et des descriptions succinctes. Cette approche minimaliste s'étend à l'esthétique visuelle de ses récits. Les scènes décrites avec une attention particulière aux détails, sont évoquées à la façon d'une série de clichés photographiques. En effet, Jean Claude Chirrollet (1983 : 40) précise que « le style réaliste du photoroman passe par la ponctuation serrée entre les mots, ainsi que par l'émiettement de petites tonalités juxtaposées comme autant de petites touches de peinture sur un tableau ».

Le roman toussantien nous fait réfléchir sur la photographie et son caractère incomplet et imparfait, car dans toute prise, il y a quelque chose qui a été ôté de la photo et qui était pourtant présent dans le champ de vision du photographe. « La photographie

n'est jamais le réceptacle parfait du réel qu'elle prétend représenter » (Richir, 2018 : 191). Cette idée traverse *L'Appareil-Photo*, où l'acte photographique n'est jamais conçu comme une simple captation neutre du monde, mais comme une opération de réduction et de sélection. Danièle Méaux (1996 : 133) déclare dans ce sens que « Tout photographe, même s'il appuie par inadvertance sur le déclencheur, effectue au moins deux opérations simultanées, la sélection d'un instant et le prélèvement d'un espace ». Danièle Roche (1982 : 73) explique que « ce qu'on photographie, c'est précisément l'instant où on fait la photo ». C'est justement cette logique d'« enregistrement du monde » (Méaux, 1996 : 134) qui est adoptée par Toussaint dans ses séquences narratives.

La photographie est isolante et réductrice, non seulement par les techniques utilisées, mais aussi par la manière dont elle est perçue et pratiquée par le narrateur. L'extrait suivant en illustre le processus :

J'allai regarder dehors par la vitre, commençai à dessiner pensivement des rectangles avec mon doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l'espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne qui marchait sur le trottoir (Toussaint, 2007 : 110).

Ce passage met en évidence le rôle actif du photographe dans la construction de l'image. Il ne s'agit pas simplement de reproduire ce qui est vu, mais bien d'élaborer une nouvelle réalité par le cadrage. En sélectionnant un élément et en excluant d'autres, le regard transforme l'espace perçu : l'angle large donne une impression de profondeur et de globalité, tandis que le cadrage serré fige un détail, détaché du contexte. Ce geste de découpage fait écho à l'idée selon laquelle l'appareil photo absente le réel tout en produisant une représentation inédite de celui-ci. Loin d'être un simple témoin du monde, il opère une recomposition du visible qui altère la perception de la réalité.

Cette fragmentation du regard dans le roman rappelle le principe du zapping, où l'œil, habitué à des stimuli visuels successifs, ne s'attarde jamais sur une image fixe mais passe sans cesse de l'une à l'autre. Ce phénomène est renforcé par l'esthétique minimaliste du roman, qui repose sur l'épure et l'économie de détails. Comme dans la photographie, où chaque choix de cadrage laisse hors champ une partie de la scène, l'écriture de Toussaint joue sur l'ellipse et la retenue, ne donnant à voir que des fragments soigneusement sélectionnés. Ainsi, *L'Appareil-Photo* met en scène une vision du monde morcelée, rappelant que toute représentation –qu'elle soit photographique ou littéraire– est toujours une recomposition du réel. Loin de là, l'acte photographique est perçu par Toussaint comme incapable de saisir la réalité :

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et, examinant les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques

ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence (Toussaint, 2007 : 116).

Toussaint est convaincu que l'identité d'un sujet ne peut être mise en boîte ni saisie par l'objectif d'un appareil-photo. Comme le souligne Alice Richir (2018 : 262), tous les dispositifs techniques et photographiques (miroirs, films, pellicules, vitres, radiographies, etc.) faits pour refléter l'image du narrateur ne livrent qu'un « portrait trouble ou déserté ». Pour Toussaint, les photos tuent l'individu et ne provoquent que déception (Toussaint, 2007 : 97). Roland Barthes (1980 : 25) confirme cette idée dans *La Chambre claire* :

Dès que je me sens regardé par l'objectif, tout change : je me constitue en train de « poser », je me fabrique instantanément un autre corps, je me métamorphose à l'avance en image. Cette transformation est active ; je sens que la Photographie crée mon corps ou le mortifie.

Le minimalisme de Toussaint joue aussi sur le non-dit et l'implicite. Les images évoquées sont souvent floues, non pas au sens visuel, mais dans leur signification. Elles laissent place à l'interprétation du lecteur. De plus, Toussaint manipule le temps de manière qu'il semble suspendu, proche de l'instantané photographique. Les moments décrits dans le récit sont souvent brefs, évoqués comme des arrêts sur une image. L'action est mise en pause et le plan est soigneusement construit.

L'absence d'événementiel renforce une esthétique de l'attente. Le lecteur est invité à contempler le quotidien, l'ordinaire. L'appareil-photo est un objet qui devient lui-même une métaphore du regard de l'auteur. Cet objet symbolise une manière de voir le monde à travers un cadre limité, un objectif qui ne fixe qu'un petit détail de la réalité. Ce regard fragmenté et sélectif est une caractéristique essentielle du minimalisme, qui confronte le lecteur à une réalité partielle qu'il doit reconstruire. Inspiré du théorème de Pythagore, Toussaint confie que le minimalisme est un idéal de style :

[...] quoi de plus simple, de plus ramassé et de plus universel qu'un théorème mathématique ? Je voulais que cette épigraphe soit emblématique d'un style littéraire : dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise, complète et élégante qui soit (Demoulin, 2005 : 30).

L'Appareil-Photo de Jean-Philippe Toussaint, avec ses 127 pages à peine, est un roman très court qui mime le silence de l'image. Marie-Pascale Huglo (2007 :98) note que « l'histoire qui, malgré tout, se détache, tient minimalement à une succession d'incidents détachés et contigus ». Ce minimalisme structurel reflète une esthétique qui donne de l'ampleur à chaque détail et à chaque fragment de vie. Tout est scruté avec l'attention d'un objectif photographique.

Toussaint excelle dans la narration des « petites vies » bousculées par un simple détail. Ses personnages sont très ordinaires, simplement vivants, et aspirent à une vie

simple, non dénuée de coups durs ou de moments difficiles. Le roman renvoie le lecteur à son propre quotidien, où il « prend conscience de son propre comportement » (De Torrenté, 2017). Dominique Viart (*Encyclopédie Universalis*) observe que « l'insignifiance d'histoires réduites à de simples anecdotes, la narration brève et fragmentée, moque dans une langue soutenue une tradition littéraire avide de drames moins dérisoires, ce qui vaut à l'auteur l'étiquette de "minimaliste" ». Pourtant, ce minimalisme ne se réduit pas à une absence de contenu ; chaque remarque et détail impliquent une remise en question de soi, souvent accompagnée de questionnements métaphysiques. Loin d'écrire sur rien, Toussaint utilise ce minimalisme pour réfléchir de façon permanente à l'existence : qu'est-ce que cela fait d'être un homme ? Comme Toussaint (2007) le précise dans un entretien, « *L'Appareil-photo* serait plutôt la description d'une condition, une condition d'être au monde ».

Bien que Toussaint soit souvent qualifié d'écrivain minimaliste, il préfère le terme d'« infinitésimaliste ». Il explique que « le terme *minimaliste* n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'*infinitésimaliste* fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit : il contient ces deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres » (Toussaint, 2007). Ainsi, les instants arrêtés dans le roman, malgré leur brièveté, s'ouvrent sur des questionnements infinis, à l'image d'une photographie qui fixe un moment tout en laissant entrevoir un monde au-delà du cadre.

Conclusion

En définitive, il s'avère que la présence de l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint se déploie à travers une double articulation, où l'appareil-photo comme objet et la photographie comme style s'entrelacent pour structurer l'écriture du roman. En effet, l'appareil-photo n'est pas un simple motif. Il opère comme une métaphore centrale qui configure la narration et agit comme un dispositif optique qui fixe les instants fugaces et fige la réalité en images fragmentées. L'objet, bien que simple, discret et anodin détermine la poétique du texte et suggère une manière de percevoir le monde à travers le cadre réduit de l'objectif, qui donne de la profondeur aux scènes du quotidien.

L'esthétique photographique s'étend à la structure narrative, qui transpose dans l'écriture les techniques propres à la photographie et au cinéma. La fragmentation du récit, l'accumulation de descriptions minutieuses et la suspension de l'action rappellent le cadrage photographique, où chaque scène fonctionne comme un instantané autonome. Le texte devient alors un espace d'exercice des techniques photographiques. Le ralentissement du rythme narratif et l'attention portée à l'immobilité à titre d'exemple, instaurent une temporalité suspendue, proche de la pose photographique, où le moindre détail acquiert une dimension contemplative. Le récit adopte la logique de l'album photo. Chaque fragment fonctionne comme un cliché isolé, régi par la discontinuité et l'instantanéité. La succession d'images textuelles sans lien de causalité

manifeste une vision du monde qui privilégie la perception fragmentaire au détriment de la continuité narrative.

Le minimalisme renforce cette esthétique en réduisant l'écriture à l'essentiel, comme dans une prise photographique qui capte une partie de la réalité tout en laissant hors champ une multitude de possibles. Le dépouillement du style, la brièveté des scènes et l'absence de psychologie approfondie traduisent une volonté de suspendre l'explication pour privilégier l'évidence du visible. L'écriture fragmentée, quant à elle, en morcelant le récit, mime l'agencement séquentiel des photographies et invite le lecteur à recomposer lui-même le sens à partir d'images éparses.

Le choix d'immortaliser l'instant présent constitue une autre manifestation de l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* de Toussaint, car il place l'attention sur l'éphémère plutôt que sur la progression temporelle. Toute scène fonctionne comme une pause dans la continuité du temps, comme des photographies qui extraient un moment du flux du réel. Ce procédé rejoint la logique du *zapping*, caractéristique du postmodernisme.

L'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* s'inscrit dans la lignée du Nouveau Roman, dont Toussaint prolonge les expérimentations en déconstruisant la narration traditionnelle. La dissolution du personnage, la discontinuité des événements et la focalisation sur le regard plutôt que sur l'action participent d'une poétique du visible où l'écriture devient un mode d'observation du réel. Ainsi, l'esthétique photographique dans *L'Appareil-photo* ne constitue pas seulement un thème ou une référence, mais s'impose comme un principe structurant qui informe la narration, le style et la poétique du texte. Par le biais du minimalisme, de l'écriture fragmentée et du Nouveau Roman, Toussaint élabore une écriture qui mime une image suspendue et invite le lecteur à une lecture contemplative et à une reconfiguration subjective du réel.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALBERS, Irene (2007) : *Claude Simon moments photographiques*. Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion.
- ALBRIGHT, Arcana (2011) : « Jean-Philippe Toussaint : écrivain de la photographie et photographe du livre ». *Textyles*, 40. DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.1611>
- BAETENS, Jan (1996) : *Le Roman-photo : actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS), 21-28 août 1993*. Amsterdam, Rodopi.
- BARTHES, Roland (1953) : *Le degré zéro de l'écriture*. Paris, Éditions du Seuil.
- BARTHES, Roland (1980) : *La Chambre claire. Note sur la photographie*. Paris, Gallimard.
- BIRON, Michel (1989) : « Fatiguer la réalité : *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint ». *Spirale*, 87, avril.
- BUTOR, Michel (1995) : *L'Emploi du temps*. Paris, Minuit.

- CHIROLLET, Jean (1983) : *Esthétique du photoroman*. France, Edilig.
- DE GOUMAY, Chantal & Pierre-Alain MERCIER, (1988) : « Le coq et l'âne : du zapping comme symptôme d'une nouvelle culture télévisuelle ». *Quaderni*, 4, 95-113. DOI : <https://doi.org/10.3406/quad.1988.1878>
- DE TORRENTÉ, Florine (2017) : « Jean-Philippe Toussaint : de *La Salle de bain* à *La Télévision* ». *Quinzaines*, 1184, 1 décembre. URL : <https://www.la-nouvelle-quinzaine.fr/mode-lecture/jean-philippe-toussaint-de-la-salle-de-bain-a-la-television-1202>
- DEMOULIN, Laurent (2005) : « Un roman minimaliste : entretien avec Jean-Philippe Toussaint réalisé à Bruxelles le 25 mars 2005 », in *La Salle de bain : revue de presse*. Paris, Minuit.
- DONNARIEIX, Anne-Sophie ; Morgane KIEFFER ; Jochen MECKE & Dominique VIART [dir.] (2022) : *La machine à histoires. Le Roman dans l'écriture contemporaine*, Villeneuve d'Ascq Presses universitaires du Septentrion.
- DUGAST-PORTES, Francine & Michèle TOURET (2001) : *Le temps des lettres*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.pur.33265>.
- EDDAHBI, Bouchra (2024) : « La mère immigrée ou les fragments d'une mémoire brisée dans *La Discrétion* de Faïza Guène ». *Studii și cercetări filologice. Seria limbi romanice*, 35. URL : https://www.philologie-romane.eu/files/2917/4126/1171/Forma_finala_35.2024.pdf
- GINZBURG, Carlo (2001) : « L'étrangement. Préhistoire d'un procédé littéraire », in *À distance. Neuf essais sur le point de vue en histoire*. Paris, Gallimard, 15-36.
- HAMBURGER, Kate (1986) : *La Logique des genres littéraires*. Trad. de l'allemand par P. Cadiot, préface de Gérard Genette. Paris, Seuil.
- HUGLO, Marie-Pascale (2007) : *Le sens du récit*. Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.septentrion.13842>
- IDTNAINE, Omar (2024) : « La scénographie muséale comme narration visuelle : entre patrimoine et création artistique ». *Repères littéraires, langagiers et artistiques (Reli'lart)*, 4. DOI : <https://doi.org/10.34874/PRSM.reliart-voliss4.54560>
- KUNZ WESTERHOFF, Dominique (2013) : « La photographie au révélateur littéraire : de Denis Roche à Anne-Marie Garat ». *Études de lettres*, 3-4. DOI : <https://doi.org/10.4000/edl.582>
- LYOTARD, Jean-François (1979) : *La condition postmoderne*. Paris, Minuit.
- MARFOUQ, Assia (2023) : « La dimension patrimoniale dans le livre enfantin : cas de la collection albumique *Malika et Karim* de l'édition Yanbow al Kitab ». *Lublin Studies in Modern Language and Literature*, 47/4, 93-104. DOI : <http://dx.doi.org/10.17951/lsmll.2023.47.4.93-104>
- MARFOUQ, Assia (2024a) : « La nature en filigrane dans *Football* de J.P. Toussaint ». *Réflexions Sportives*, 4, 242-251. DOI : <https://doi.org/10.34874/IMIST.PRSM/refsport-i4.55483>

- MARFOUQ, Assia (2024b) : « L'expérience du sable dans *L'Enfant de sable* et *La Nuit sacrée* de Tahar Ben Jelloun ». *Expressions maghrébines*, 23/1, 43-58. DOI : <https://dx.doi.org/10.1353/exp.2024.a930859>
- MÉAUX, Danièle (1996) : « La séquence photographique : la narration au plus près des spécificités du médium », in Jan Baetens, *Le Roman-photo : actes du colloque de Calaceite (Fondation NOESIS), 21-28 août 1993*. Amsterdam, Rodopi, 131-137.
- MONTIER, Jean-Pierre ; Liliane LOUVEL ; Philippe ORTEL & Danièle MÉAUX [dir.] (2008) : *Littérature et Photographie*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- OLIVIER, Claire (2021) : *Les écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint : Expérimentation et sémentation au XXI^e siècle*. Leiden, Brill.
- PRINCE, Gérald (1994) : « L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint », in *Discontinuity and Fragmentation*. Leiden, Brill. DOI : https://doi.org/10.1163/9789004657823_012
- RANCIÈRE, Jacques (2001) : *La Fable cinématographique*. Paris, Seuil.
- RICHIR, Alice (2018) : *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : Diffraction littéraire de l'identité*. Leiden, Brill.
- ROBBE-GRILLET, Alain (1968) : *L'Année dernière à Marienbad*. Paris, Minuit.
- ROBBE-GRILLET, Alain (2013) : *Pour un nouveau roman*. Paris, Minuit.
- ROCHE, Denis (1982) : *La Disparition des lucioles. Réflexions sur l'acte photographique*. Paris, Cahiers du Cinéma.
- RICARDOU, Jean (1967) : *Problèmes du nouveau roman*. Paris, Seuil.
- SARRAUTE, Nathalie (1956) : *L'ère du soupçon : essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- SÉMIR, Badir (1998) : *Le roman minimaliste*. Bruxelles, Éditions Labor.
- THÉLOT, Jérôme (2003) : *Les Inventions littéraires de la photographie*. Paris, PUF, Perspectives littéraires.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2007) : *L'Appareil-photo*. Paris, Minuit.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2010) : « Pour un roman infinitésimaliste », in *L'Appareil-photo*. Paris, Minuit. URL : http://www.jptoussaint.com/documents/e/ec/Entretien_sur_L%27Appareil-photo_%282007%29.pdf.
- TOUSSAINT, Jean-Philippe (2001) : Le jour où j'ai commencé à écrire. *Bon-à-tirer*. <http://www.bon-a-tirer.com/volume1/jpt.html>