

Entre vacances et vacance. *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart



JAN BAETENS 
KU Leuven

Résumé : *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart (1993) est une « suite photographique » sans paroles qui à première vue n'est pas sans évoquer le célèbre film de Jacques Tati, *Les Vacances de Monsieur Hulot*. La comparaison, qui est utile et pertinente à plus d'un égard, passe toutefois à côté de certaines particularités du travail de Plissart, qui interroge les éléments clé de toute forme d'énonciation : les mots « je », « ici », « maintenant », mots intrinsèquement vides dont le sens varie en fonction du contexte et dont la « vacance » permet d'être interrogée à nouveaux frais dans le contexte d'une fiction sur le thème des vacances. L'article analyse la manière dont la caméra et l'image fixe, mais agencée en série, explorent les virtualités de la notion de personnage (aussi mobile que celui de la forme « je »), de lieu (un « où » faisant le va-et-vient entre l'espace diégétique de la plage et l'espace matériel de la page) et enfin de temps (un « maintenant » pris entre les exigences du calendrier et l'absolu d'un instant qui est presque hors temps).

Mots-clés : livre, personnage, photographie, séquence, *shifter*, support.

Les *shifters* : signes pleins, signes vides



On connaît la définition des *shifters* donnée par Émile Benveniste, qui reprend le terme à Jakobson, dans un des articles fondateurs de ses *Problèmes de linguistique générale* (1966)¹ : des termes dont le sens dépend du contexte d'énonciation et qui fondent la subjectivité dans le langage. Ces *shifters*, essentiellement le bloc « je », « ici », « maintenant », sont

1. Le terme même de *shifter* fut introduit par Roman Jakobson (1956).

dès lors d'une ambivalence absolue. D'un côté, ils embraient le discours sur la plénitude d'une communication vécue. De l'autre, ils se dérobaient à toute signification fixe ; leur référent change en fonction de la situation, c'est-à-dire de la personne qui parle, du lieu où elle se trouve, du moment où elle prend la parole. Duplicité ou clivage, c'est selon, qui peut devenir source d'angoisse ou incertitude, non seulement à cause de la crise du sujet, mais aussi en raison de la médiatisation sans cesse croissante de la parole, détachée de toute instance d'énonciation originale. L'art moderne en témoigne amplement, qui problématise l'usage traditionnel, comme « automatique », des *shifters*. L'incipit de *L'Innommable* de Samuel Beckett (1959) le résume avec grande force :

Où maintenant ? Quand maintenant ? Qui maintenant ? Sans me le demander. Dire je. Sans le penser. Appeler cela des questions, des hypothèses. Aller de l'avant, appeler ça aller, appeler ça de l'avant.

Cette « vacance » de la personne, puis du lieu ou des repères temporels, si partielle et relative qu'elle demeure, caractérise également ce qui est pour nous les vacances, elles aussi « invention » proprement moderne (disons, pour parler très vite, invention du Front populaire). Voilà une activité qui se passe par définition *ailleurs*, dans une espèce de *hors-temps*, et qui promet au *sujet* une vie, sinon meilleure, du moins *autre*. En même temps, vacance et vacances sont prises dans un nombre quasi infini de discours de tous ordres – savants, informels, artistiques – qui en donnent la signification générale aussi bien que l'expérience au quotidien, tantôt de manière lourde – inutile d'insister sur la *doxa* de la carte postale –, tantôt de manière plus subtile, jusqu'à s'imposer comme de nouveaux référents culturels. *Les Vacances de Monsieur Hulot* (Jacques Tati, 1953) ou *Pauline à la plage* (Éric Rohmer, 1983) seraient de bons exemples de pareils repères, chacun à sa façon – et leurs façons sont en effet très différentes, qu'il s'agisse des formes ou des thèmes.

Aujourd'hui de Marie-Françoise Plissart (1983), qui n'est pas un roman-photo mais une « suite photographique », relève de cette même catégorie, il est vrai dans un genre moins canonique que la production cinématographique. À première vue, une comparaison avec le film de Tati paraît même inévitable. L'histoire du livre est simple : quatre personnages, trois hommes et une femme, se retrouvent dans une maison de vacances sur la côte bretonne, invités par quelqu'un qu'ils ne connaissent pas et qui restera lui-même absent jusqu'à la fin. Tout au long des quelque cent pages d'*Aujourd'hui*, de la première à la dernière journée de leur séjour en Bretagne, nous suivons les activités quotidiennes des quatre hôtes – prendre les repas, se promener, se divertir, travailler (deux des hommes écrivent, le troisième compose de la musique, la femme peint et dessine : c'est la feuille de papier qui leur sert de support commun). En termes

d'intrigue, il se passe très peu de choses. Visuellement, les pages déploient nombre de scènes et de séquences d'une grande richesse photographique, pleine de virtualités narratives que rien ne vient cependant expliciter, quand bien même le lecteur devient vite sensible, à travers la succession des scènes, à une plus forte empreinte d'actes ritualisés (mais sans doute ce terme est-il un peu fort : disons que la dimension du « jeu » devient plus prononcée au fur et à mesure qu'on avance dans le texte, fig. 1).



Fig. 1 : *Aujourd'hui*, p. 81.

Autant les analogies avec *Les Vacances de Monsieur Hulot* sont d'abord indéniables, autant elles ne tardent guère à se révéler superficielles. S'agissant de l'espace et du temps, les écarts restent presque négligeables : un lieu balnéaire, une période estivale. S'agissant de l'organisation de l'œuvre, les correspondances demeurent elles aussi bien visibles : il n'y a ainsi pas un seul fil narratif, mais une succession de brèves séquences presque indépendantes, avec, aux deux bouts de l'œuvre, une mise en scène très appuyée de l'arrivée comme du départ. Et, s'agissant des relations entre mots et images, la correspondance n'est pas moins saisissante : tout comme chez Tati, qui fait l'économie des dialogues, à l'exception de quelques mots et fragments souvent parodiques, *Aujourd'hui* crée l'es-

sentiel de son histoire – ou plus exactement de ses histoires – par le seul intermédiaire de ses images, souvent grandes, parfois isolées sur une page (la seule exception étant les représentations photographiques de quelques billets et extraits de notes qui ponctuent ce livre d'environ cent pages). S'agissant des personnages, toutefois, la différence devient vite complète : il n'y a chez Plissart ni figure centrale (les quatre personnages sont protagonistes au même titre), ni vie de famille (Olga, Igor, Karl et Léon, car tels sont leurs noms, se partagent les mêmes espaces, mais restent fondamentalement des monades ; nulle part on ne voit des enfants), ni scènes de foule (à l'exception des quatre estivants la plage est déserte, rien ne perturbe jamais le silence ; même le personnage du compositeur, Igor, a un rapport purement visuel avec la musique²). De plus en plus notables au fur et à mesure qu'on avance dans le livre, ces divergences avec le film de Jacques Tati aident à mieux saisir la nouvelle approche des vacances qu'on découvre dans *Aujourd'hui*. Pour cela, il est utile de revenir sur le titre, mais aussi le sous-titre et ses connexions avec la vacance des *shifters*, vacance formelle, proprement construite par l'œuvre d'art, qui aide à mieux penser la pratique des vacances comme fait de vie ou de société.

2. On se rappelle sans doute le tapage nocturne et le scandale provoqué par M. Hulot écoutant du jazz à plein volume au milieu de la nuit.

Nous les analyserons dans l'ordre que voici : temps, sujet (personnage), espace, pour terminer par un bref retour, titre du livre oblige, sur le temps.

Titre ou sous-titre ?

Du titre (*Aujourd'hui*) au sous-titre (« suite photographique »), il se tisse un réseau très dense de significations complexes mais toujours ouvertes. Le titre, pour commencer, constitue à lui seul un véritable manifeste. « Aujourd'hui » est certes un terme relatif au temps, mais qui éloigne ou déjoue au maximum les conceptions traditionnelles du temps en photographie. D'une part, la notion d'instantané ou de coupe temporelle, d'arrêt d'un flux – on reconnaît la définition défendue par Henri Cartier-Bresson (1952) –, que l'extension indéfinie des limites du mot « aujourd'hui », à la fois moment et durée, bat ici en brèche. D'autre part, la théorie de la photographie comme manifestation suprême du « ça a été » – thèse du « trauma » photographique devenue hégémonique après la publication de la *Chambre claire* de Roland Barthes en 1980 mais que le *hic et nunc* de l'« aujourd'hui » du livre de Plissart conteste avec vigueur.

Il y a donc dans le titre de Marie-Françoise Plissart une démarche jubilatoire, non traumatisante, et temporellement étendue, anti instantanée, qui distingue son livre aussi bien du roman-photo classique, lui entièrement tourné vers l'illustration d'un scénario préexistant, que de la photographie, elle moins accueillante à l'égard de l'image en série et de l'image mise en scène ou fictionnelle. Or, cette « libération » de la photographie, tant par rapport au texte que par rapport à l'instant (« décisif » chez Cartier-Bresson, irrémédiablement « perdu » chez Barthes), est corrigée d'emblée par le sous-titre « suite photographique ». Ce dernier introduit une nouvelle perspective : le sens de l'indication générique n'est nullement celui d'un *shifter*, il est indépendant de la situation spécifique où ces mots se trouvent produits. « Suite photographique » insiste sur l'enchaînement linéaire d'une série d'unités (une suite n'est pas une simple énumération, c'est plutôt une liste qui dégage une certaine unité à travers son propre déroulement), tout comme il récuse cette succession comme étant régie par autre chose qu'elle-même (un scénario ou une intrigue déjà formulée, par exemple). Comme l'énonce le texte de présentation de Benoît Peeters en quatrième de couverture :

Aujourd'hui n'est pas un album de photos.
Ce n'est pas non plus un roman-photo.

Cette *suite photographique* (puisqu'il faut la nommer) tente de proposer une fiction véritablement visuelle. L'image n'illustre pas le texte. Elle le crée.

Il se crée donc un dialogue permanent, un concert pour parler musicalement, entre « aujourd'hui », forme élargie de « maintenant », terme absolu mais sans cesse déplacé, et « suite photographique », terme plus général voire passe-partout, mais libéré de tout déterminant contextuel. Dit autrement : il y a d'une part la vacance radicale du mot « aujourd'hui », cet entre-deux insaisissable entre les deux plénitudes du passé et du futur, et d'autre part les vacances concrètes, matérielles, photographiables que vont occuper, remplir, saturer les mots « suite photographique ». Tout l'art de Marie-Françoise Plissart dans ce livre va consister à repenser de fond en comble la « vacance » au cœur des « vacances » et de donner forme à des manières de temps (« maintenant »), d'espace (« ici ») et de sujet (« je ») qui maintiennent un chassé-croisé de l'un à l'autre.

Eux/il.s

Aujourd'hui n'est pas une narration à la première personne : on n'y trouve ni autoportrait, ni autobiographie, ni autofiction, ni légendes en voix *off* où s'exprime un « je », ni mise en spectacle du dispositif photographique. Par cette mise entre parenthèses du sujet photographique, son mode narratif est, dans la terminologie de Benveniste, le récit, non le discours. Il est du côté de la triade « il, là-bas, jadis », plutôt que de « je, ici, maintenant ».

Ce « il » toutefois, se met immédiatement au pluriel, sans jamais devenir un sujet collectif (c'est-à-dire un pluriel qui reste au singulier : le groupe, le clan, la famille, le parti, le peuple, la société, etc.). *Aujourd'hui* prend soin d'introduire – au début – et de faire sortir – à la fin – les quatre personnages, dans les deux cas les uns après les autres. Il s'ingénie aussi à faire alterner images à personnage unique et images où l'on voit évoluer deux, trois ou quatre personnages, dans des proportions plus ou moins stables : la place de l'individu n'est pas menacée par celle du groupe, le singulier et le pluriel coexistent sans heurt. Le rythme de leurs apparitions et disparitions est récurrent et très reconnaissable. Le livre veille surtout, dans la présentation de cette chorégraphie entre solos et pas de deux, de trois ou de quatre, à chercher le parfait équilibre entre ce qui unit et ce qui distingue Olga, Igor, Karl et Léon³. D'un bout à l'autre du volume, *Aujourd'hui* affiche et explore un ensemble de paramètres qui

3. À commencer par leurs noms, réduits à un prénom de quatre lettres mais sans parallélisme excessif d'une unité à l'autre au-delà de cette contrainte numérique. Notons aussi que

« font » un personnage, pour montrer à chaque fois combien ces éléments regroupent les protagonistes sans jamais les confondre : vêtements, physique, démarche, activités, accessoires, mais aussi la place occupée dans les compositions de groupe, la distance par rapport aux complices, les gestes de rapprochement ou d'éloignement. Ces caractéristiques sont toujours un mélange du même et de l'autre, comme l'exhibe par exemple le dosage très calculé d'habits noirs et blancs et surtout leur mélange, comme dans l'inversion des rayures dans les pulls d'Olga et Karl : lignes blanches sur fond noir, lignes noires sur fond blanc.

Une telle composition est une variation sur le principe de la narration « chorale »⁴. Le personnage unique ou principal cède le pas à un personnage « combiné », non une masse indistincte mais un pluriel d'individus qui fonctionnent à la fois comme groupe et comme individus. Cela revient à sculpter une position intermédiaire entre « il » et « eux ». L'orthographe non encore officielle de « il-s »⁵ rendrait de bons services pour mettre en exergue cette transition entre singulier et pluriel. En soi, cette oscillation entre l'un et les uns, ou si on préfère entre l'autre et les autres, n'a rien de très étonnant. Elle gagne toutefois en importance dès qu'on la met en rapport avec la vacance ouverte par le mot « aujourd'hui », qui brise et le moment de la prise de vue et le déroulement d'un mois de vacances sur la côte bretonne. Le terme « aujourd'hui » problématise la fulgurance du « maintenant » de l'enregistrement photographique – dans le livre de Marie-Françoise Plissart on sent passer le temps, le temps qu'il a fallu pour construire et photographier les épisodes, le temps de la journée, on n'est jamais dans le registre de l'instantané qui compte pour lui-même ou qui exclut le travail de la photographie. De la même façon, ce mot récuse aussi la stabilité d'une facile reconstitution du passé – *Aujourd'hui* n'a rien de l'album de vacances qu'on feuillette pour y retrouver des souvenirs : nous sommes dans un présent non pas historique mais éternel, presque en dehors du temps. Le traitement du personnage choral, c'est-à-dire de « il-s », n'est pas sans analogie avec le travail sur le temps.

Relevons d'abord que le personnage est absent du titre de l'ouvrage : c'est l'hôtel sans Hulot, la plage sans Pauline (mais l'hôtel et la plage sont également tenus à l'écart du titre). Et la manière dont se traite le personnage

le personnage absent, celui qui avait lancé les invitations, André, a – logiquement – un prénom à cinq lettres : André.

4. « Le terme "film choral" fait référence de manière figurée au chœur musical. Il s'agit en effet de films où un nombre relativement important de personnages, sans que l'un d'eux semble plus important que les autres, s'entrecroisent, d'où l'utilisation fréquente du terme "destins croisés" pour les définir. Le film est alors caractérisé par plusieurs sous-intrigues liées aux différents personnages. » (« Film choral », *Wikipedia*, https://fr.wikipedia.org/wiki/Film_choral).
5. Sans référence à la question, légèrement différente, de l'écriture épïcène, tout à fait pertinente dans *Aujourd'hui* mais qui dépasse le cadre de la présente analyse. Une lecture plus complète devrait s'interroger ainsi sur le refus de structurer le groupe de manière plus convenue en deux couples (déjà existants, à naître, en train de se rompre, etc.)

émerge peu à peu comme une technique d'une parfaite ambivalence : elle met en avant le personnage et l'évide en même temps, à l'image de ce qui se passe au niveau de l'organisation temporelle, très ancrée dans une durée parfaitement linéaire et résolument arrachée à ce déroulement.

Les quatre personnages sont toujours là, tantôt seuls, tantôt ensemble, simultanément individuels et collectifs, dans un entre-deux clairement lié au tremblement du temps entre instant et durée, ce point inexorablement mobile et passager entre les contours plus fixes de l'avant et de l'après. Le sujet photographié n'est jamais directement mis en question (le respect du modèle chez Marie-Françoise Plissart est absolu !), il n'est jamais vidé de sa substance pour devenir pure forme, et pourtant il est aussi en partie vacant. Le sujet en vacances exulte – *Aujourd'hui* est un livre de bonheur –, mais au même moment il s'absente : du groupe, mais aussi de lui-même, comme on le voit dans les images – elles ponctuent régulièrement cette suite photographique – où quelqu'un devient comme invisible dans le décor, à cause de la distance, à cause de l'écart entre l'immensité de la nature et la petitesse de l'être humain, à cause de l'attitude presque caméléonesque du personnage, enfin à cause de tout cela en même temps (fig. 2)

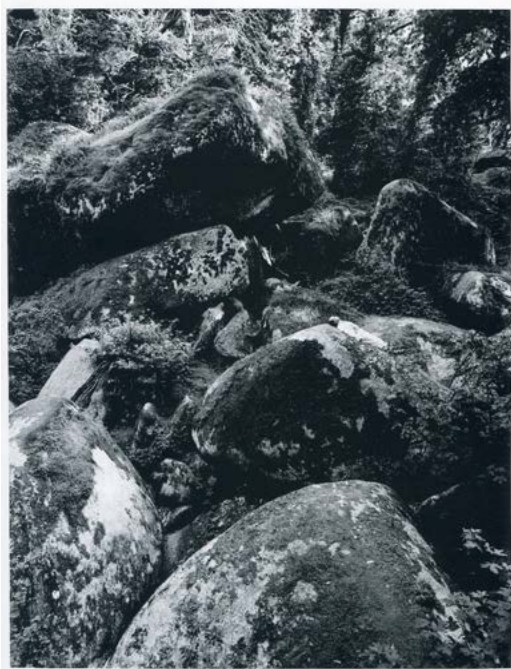


Fig. 2 : *Aujourd'hui*, p. 85.

La plage, la page



« Où » sommes-nous dans *Aujourd'hui* ? La question, une fois de plus, paraît simple et naïve : dans une maison de vacances, près de la mer, en Finistère, comme nous l'apprend l'achevé d'imprimer (qui rappelle aussi la date : « été 1990 », ce que l'œuvre même s'interdira rigoureusement de faire). Mais de tels détails ne disent pas tout, ils ne disent en tous cas pas l'essentiel qui concerne le choix des décors et la distribution des personnages, leurs poses, leurs gestes, leurs actions, dans ces espaces. Ici encore, l'absence est au premier plan : ni le titre du livre, ni son sous-titre, n'évoquent de près ou de loin la question du lieu. L'espace est omniprésent ; le paysage, somptueux, toujours identifiable, jamais gommé ou truqué. Mais l'espace du livre est tout sauf un espace neutre, choisi pour faire beau. C'est au contraire un espace qui se réduit à un type de lieu certes varié mais finalement très homogène ; il décline une catégorie d'endroits singuliers, celle des espaces liminaires : la cour entre maison et jardin, le muret qui sépare le jardin et la plage, la fenêtre mi-ouverte

mi-fermée qui s'interpose entre intérieur et extérieur, le ruisseau qu'on enjambe, la ligne de galets déposés sur la grève, enfin la plage, lieu de multiples flux et reflux.

D'un espace à l'autre des ressemblances émergent, qui brouillent les distances et annulent les échelles : le caillou qui sert à caler une feuille de papier sur la table couverte d'une toile cirée à motif de fleurs et de fruits – une des premières photos du livre – se met à résonner avec toutes les autres variations sur le végétal et le minéral (fig. 2). De pareils échos multiplient combinaisons et correspondances à chaque page du volume. L'idée de l'espace qui en résulte est une pure construction photographique, mais dans *Aujourd'hui* la prise de vues est un geste qui, justement, s'interroge sur son « ici ». Le lieu de la photographie dans *Aujourd'hui* n'est pas le cliché ou le tirage ou l'image encadrée, mais le livre, l'album, c'est-à-dire un espace déjà formaté qui génère des liens entre des unités diverses, réunies sur la page puis sur la double page, voire la succession des belles et fausses pages dans la « suite ». Chaque photo, ainsi, s'étale sur une page, où il n'est pas difficile de reconnaître l'équivalent matériel de la plage, espace liminaire par excellence dans le travail de Marie-Françoise Plissart.



Fig. 3 : *Aujourd'hui*, p. 12.

De la page à la plage, le saut n'est pas seulement métaphorique. Le motif de la feuille – de papier ou de dessin mais aussi de plante ou d'arbre – traverse l'ensemble d'*Aujourd'hui*. Les réflexions du papier du livre se retrouvent ainsi dans les propriétés des objets photographiés. Sa blancheur, la séparation entre marges et zone écrite ou imprimée, sa nature réversible entre recto et verso, sa capacité d'être combinée avec d'autres figures pour figurer de nouvelles compositions – tout est ici prétexte à analogies, sans qu'il ne soit ni utile ni souhaitable de déterminer l'orientation de ces rapports. Est-ce le décor (la plage) qui imite le support (la page) ou au contraire le premier qui active le second⁶ ?

Il se produit un battement entre page et plage, entre organisation des images dans *Aujourd'hui* et chorégraphie des êtres tels qu'on les voit évoluer dans les paysages. Pulsation qui représente une nouvelle modulation sur le choc, mais aussi la complicité, des vacances (les gens, les lieux, les jours) et la vacance

6. Une question identique se pose pour la couleur : est-ce la clé chromatique des vêtements qui transpose le noir et blanc de la photographie ou vice versa ? La réponse exacte importe peu, c'est la combinaison des deux possibilités qui compte.

(qui peu à peu dissout les catégories fixes ou stables du sujet, de l'espace et du temps).

« Aujourd'hui nous sommes... »

Au billet d'André, l'hôte invisible, que nous découvrons au début du livre correspond, vers la fin, photographiée sur la même table avec la même toile cirée, d'une distance et d'un angle tout à fait comparables, une page du journal de Karl, dont tous les mots ont été raturés, sauf les premiers : « Aujourd'hui nous sommes » (fig. 3). Geste d'autocensure, qui est aussi un geste d'autorévélation, pointant vers une conception du temps axée sur l'idée d'un pur « étant », d'un absolu vacant, si on nous autorise le recours à un tel oxymore.

Précisons quelques détails de ce travail sur le temps, dont nous avons déjà touché un mot en évoquant la place paradoxale du mot « aujourd'hui » entre le fugace « maintenant » et les repères plus objectifs de l'horloge et du calendrier (détaillés dans une page du livre qui reprend l'heure des marées et des couchers et levers de soleil au cours d'un mois d'août). Cet « absolu » du présent n'est pas uniquement le reflet de quelque chose qui s'efface – les mots raturés, les jours de la semaine –, il est aussi et surtout la conséquence de l'organisation du livre. Celui-ci donne une grande autonomie, d'abord à chaque double page, qui s'arrache ainsi à l'écoulement du temps sans pour autant bloquer toute circulation au sein des pages, ensuite à la segmentation de l'œuvre en épisodes, dont la structure n'épouse pas celle de la succession des jours (les fragments du journal de Karl éparpillés à gauche et à droite ne spécifient jamais la date des entrées). Pareille friction entre l'étalement indéfini d'aujourd'hui et la ponctuation du temps qu'on mesure à l'aide de jalons plus objectifs est évidemment typique de la fusion entre la vacance et les vacances.

Les vacances sont une période d'autarcie. On vit, mais en marge de la vie. Comme le note une autre entrée du journal de Karl, variation sur le thème ancestral *Et in Arcadia ego* :

Ce matin, j'ai cru entendre qu'une guerre avait éclaté, quelque part, très loin d'ici. Je n'ai pas acheté le journal, je n'ai rien dit. (84)

Les vacances sont un *intermezzo* pastoral, une manière de se mettre en congé du monde sans tout à fait prendre congé de lui, et cet arrêt provisoire mais partiel du quotidien est mis en lumière à tout moment dans le livre. Les personnages sont montrés en repos, la moitié du temps, tandis que l'autre moitié on les voit très actifs, seuls ou en groupe (vraiment ne rien faire semble pratiquement exclu). De là sans doute le choix fondamental de la structure en « suite », qui atténue la concaténation chronologique

(une suite implique un ordonnancement moins complexe, du moins à certains égards, qu'un scénario ou un récit), tout en excédant le régime ou la domination du seul instant. Il faut penser la suite comme une structure en *glissando*, où le ponctuel et le successif se voient réconciliés⁷.


Le morcellement de la suite est net. Comme dans *Les Vacances de Monsieur Hulot*, les passages d'un fragment à l'autre – d'un gag à l'autre dans le cas de Tati – sont clairement marqués. De la même façon, il est possible de relever, non pas un ordre très spécifique, mais du moins une logique internet, d'abord avec la création d'un minimum de tension à l'intérieur de chaque scène (les effets de telle tension sont pourtant peu durables : à chaque fois, le livre doit recommencer le travail sur la création du suspense), ensuite avec l'intensité croissante, elle aussi relativement discrète, des aspects « artificiels » des poses et des actions.

Cette mise en sourdine de la progression, avant tout par le refus de transformer l'enchaînement en accumulation, le successif ne prenant jamais vraiment le pas sur le ponctuel, fait que la série des séquences n'est jamais assez forte pour se métamorphoser en véritable intrigue. Le temps passe, mais ce temps est cyclique, comme le temps de la météo, qui leste la continuité linéaire des vacances d'une sorte de stase lumineuse, comme si le monde n'existait que pour être photographié dans les meilleures conditions atmosphériques possible, sans autre considération d'intrigue ou de calendrier. C'est là une façon d'ouvrir une fenêtre dans le cours du temps, de ramener la fuite des jours vers des moments de béances, uniques et multiples de manière indistincte.

Dans *Aujourd'hui*, les deux grands rapports au temps convergent. D'un côté, l'approche du dehors, qui aborde le temps comme quelque chose de mesurable. De l'autre, l'approche interne, qui montre le temps tel qu'on le vit au moment même. Dans le premier cas, c'est le récit des vacances qui prime. Dans le second, il s'instille une vacance où pourtant personne ne se perd. La suite photographique de Marie-Françoise Plissart tresse ces deux temporalités au point de les rendre quasiment identiques l'une à l'autre. Le mode « je, ici, maintenant » (la vacance) et « il, ailleurs, à ce moment-là » se cherchent, se chevauchent, se mélangent. La durée des vacances se mue en l'instantané de la vacance, dans un chassé-croisé qui fait du surplace tout en allant sans arrêt d'un point du livre à l'autre. Il y a là, incontestablement, une contribution essentielle à la phénoménologie de ce que notre culture appelle vacance(s).

7. Une analyse très détaillée d'une tension comparable entre *itératif* et *singulatif*, mais à partir d'une scène du livre seulement, se donne à lire dans Baetens (1991 ; à remarquer que le numéro de la revue où ce texte a paru, a été antidaté).

Jan Baetens is professor emeritus of cultural studies at the KU Leuven, where he taught semiotics, word and image studies, and popular culture. His research work focuses on the theory and practice of contemporary French poetry, cultural theory, and visual narrative in popular print genres, such as novelisation, comics, photo-novels and film photo-novels, and has published a great number of monographs and edited volumes in all these fields. He is also a published novelist and award-winning poet.

 <https://orcid.org/0000-0001-7240-8521>

Bibliographie

- BAETENS, Jan, « La règle excédée. Sur quelques aspects de la temporalité dans *Aujourd'hui* de Marie-Françoise Plissart », *Correspondance*, 2, 1991, 133-143.
- BARTHES, Roland, *La Chambre claire*, Paris, Gallimard/Seuil, 1980.
- BECKETT, Samuel, *L'Innommable*, Paris, Minuit, 1959.
- BENVENISTE, Émile, « De la subjectivité dans le langage », in *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, 258-266.
- CARTIER-BRESSON, Henri, *Images à la sauvette*, Paris, Verve, 1952.
- JAKOBSON, Roman, « Shifters, verbal categories, and the Russian verb », in *Selected Writings II*, La Haye, Mouton, [1956], 1971, 130-147.
- PLISSART, Marie-Françoise, *Aujourd'hui*, Zelhem, Arboris, 1993.
- ROHMER, Éric, *Pauline à la plage*, Les Films du Losange, 1983.
- TATI, Jacques, *Les Vacances de Monsieur Hulot*, Discina Film, Cady Films & Specta Films, 1953.