

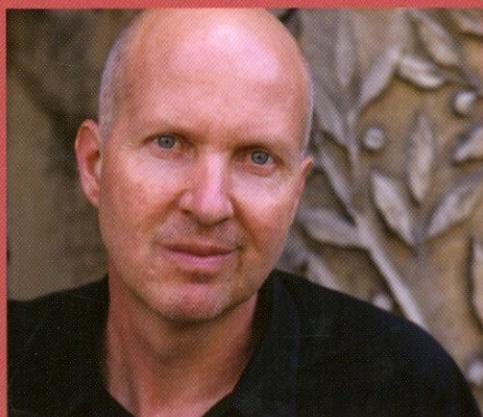


SCÈNES  
D'INTÉRIEUR.



SIX  
ROMANCIERS

DES ANNÉES  
1980-1990



MARYSE FAUVEL

# Scènes d'intérieur

## Six romanciers des années 1980-1990

Maryse Fauvel

SUMMA PUBLICATIONS, INC.  
Birmingham, Alabama  
2007



## Table des matières

Remerciements	ix
Introduction	1
1. La Société des écrans chez Jean-Philippe Toussaint	13
2. Marguerite Duras, l'iconoclaste: <i>L'Amant</i> comme l'écriture de l'irreprésentable	43
3. Mémoire et oubli: entre l'effacement et l'ineffaçable dans <i>Une Femme</i> et <i>Journal du dehors</i> d'Annie Ernaux	65
4. La Quête de l'Utopie chez Marie Redonnet	97
5. Négociation de l'identité des personnages chez Linda Lê	129
6. Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar	151
Conclusion	187
Notes	193
Bibliographie	205
Index	213

cadre seront abordés des textes par Linda Lê (« Négociation de l'identité des personnages chez Linda Lê ») et Leïla Sebbar (« Traverses, croisements, métissages chez Leïla Sebbar »).

Tous les textes présentés dans ce livre exhibent également la recherche d'une écriture « hors-la-loi », en rupture avec la « grande » littérature. Ils ne sont pas composés de manière classique, avec un début, un milieu et une fin, un développement clair et une chronologie bien définie. Ils se caractérisent par leur discontinuité et leur goût de l'inachevé. Les récits sont profondément marqués par le visuel, le processus photographique et le montage de films. Ils jouent avec des blancs et des fragments pour remettre en question le genre romanesque même, et insérer une réflexion du narrateur sur l'écriture et sur la langue. La langue française littéraire est déstabilisée, car les auteurs mêlent langue orale et écrite, accumulent maladroresses, fautes de grammaire et le mal dit, mettent en valeur des variantes linguistiques et des accents. Les romans sont devenus une ouverture à l'altérité, une ouverture aux autres et une ouverture à une langue française différente. Ce sont des textes où se croisent langues et cultures françaises, reflétant une réalité française en profonde mutation.

## 1

## La Société des écrans chez Jean-Philippe Toussaint<sup>1</sup>

DEPUIS LA LITTÉRATURE SURREALISTE, INFLUENCÉE par la photographie et la peinture, ou le théâtre épique de Brecht, influencé par les technologies de la radio et du cinéma, on sait combien la littérature est influencée par les technologies nouvelles du XXe siècle, le cinéma et les techniques de productions et de reproductions visuelles, comme l'a expliqué Walter Benjamin. Cette influence s'est accrue tout au long du siècle dans la littérature française, en particulier dans les années 60 avec l'« école du regard » et surtout depuis les années 80. Il est désormais une tendance du roman qui tire son inspiration de base de l'expérience visuelle, et non de processus d'idées. Les références et emprunts aux arts visuels (photographie, cinéma, peinture) et/ou aux techniques de télécommunications (télévision, ordinateur) révèlent combien les technologies de l'image ont transformé la nature et la fonction du visuel dans notre culture et ont eu un profond retentissement sur l'être humain et sa façon de se situer par rapport au réel, de dire ses relations avec le réel et donc avec l'imaginaire. Cette littérature sous l'influence du visuel signale deux centres d'intérêt opposés en apparence: —d'une part, un intérêt pour le voir, l'image ou plutôt un amoncellement d'images, de mouvements et de couleurs; —et, d'autre part, un intérêt pour la simulation, le simulacre, le simulacre de réalité, le désir d'échapper au réel, la fascination pour le virtuel, qui tous trahissent un attrait du vide. Ces deux tendances révèlent les marques caractéristiques de la société contemporaine telle que

l'a définie le philosophe Gilles Lipovetsky, âge du narcissisme, qui repose sur la société du spectacle et la logique de l'individualisme, société « désinvestie de son ancrage idéologique, politique, émotionnel, ayant absorbé le modernisme et ses modalités dans l'indifférence,[...] et le vide » (16).

Les personnages de Jean-Philippe Toussaint, qui publie depuis 1985<sup>2</sup>, se nourrissent de la culture de l'image de la fin du XXe siècle et évoluent dans une réalité de surface, celle d'images photographiques, électroniques, picturales et numériques. Bien que ses textes soient ancrés dans et imitent le monde de la fin du XXe siècle, que les lecteurs peuvent facilement « situer », ils sont profondément déroutants pour certains car « il ne s'y passe rien », tout y est trivial<sup>3</sup>. Quelles relations les personnages entretiennent-ils avec ces images et pourquoi? Et Toussaint veut-il légitimer le pouvoir des images dans cette société ou bien dénonce-t-il leur puissance?

Les romans de Toussaint s'inscrivent dans un débat théorique pluridisciplinaire sur l'impact des nouvelles technologies sur les individus et leur environnement à travers le monde, débat ouvert depuis les années 60—non pas en littérature, mais par des chercheurs en communications, tel McLuhan connu pour ses recherches sur le « village global », dont Durand rappelle les caractéristiques: rétrécissement de l'espace, prédominance électronique et technologique et collectivisation (535). En France, ces recherches ont été poursuivies dans les années 80 par le sociologue Michel Maffesoli, les philosophes Michel Serres et Paul Virilio, ou encore l'anthropologue Marc Augé. Tous s'attachent à définir les effets de la technologie moderne, tels que la création d'une nouvelle collectivité et le déclin de l'individualisme selon Maffesoli, ou Serres, ou bien encore le rapetissement de la terre et l'homogénéisation de la société selon Virilio et Augé.

En outre, Toussaint s'immisce dans un second débat, celui de l'impact des images. Ainsi, alors que Pierre Bourdieu, dans *Sur la télévision* paru en décembre 1996, affirme que « la télévision [...] fait courir un danger très grand aux différentes sphères de la production culturelle, art, littérature, science, philosophie » (5), Jean-Philippe Toussaint, lui, publie en février 1997 un roman intitulé *La Télévision*, dont le personnage principal est un spécialiste en histoire de l'art qui, tout en tentant d'écrire une étude sur le Titien, décide de cesser de regarder la télévision. Or, au lieu de mener à bien

son projet de recherche sur ce peintre, il se laisse envahir par les images de toutes sortes. Non seulement son sevrage échoue, mais, à la fin du roman, au lieu d'avoir une télévision, il finit par en avoir deux dans son appartement et se laisse englober en permanence par les bruits et les images de télévision. Donc, tandis que Bourdieu souligne la dangerosité et la puissance incontrôlable de la télévision, fait écho à un long débat en France qui oppose culture d'élite et culture populaire, et reprend une longue tradition française de polémique autour de la légitimité et du pouvoir des images, Toussaint semble s'inscrire dans le discours de légitimation des images et de légitimation de la culture populaire. En fait, ses textes signalent un moment pivot de l'histoire culturelle de la France: jusque dans les années 70, la télévision n'était pas incluse dans le discours sur l'art et sur la validité de certaines images. Mais, dans les années 80, la télévision devient un objet de culture populaire, elle n'est désormais plus limitée à son rôle de télévision d'état, d'objet de propagande étatique, et d'objet pédagogique, comme c'était le cas avant l'arrivée de Mitterrand. Inscrite dans ce débat, cette télévision devient pour certains l'objet producteur d'images qu'il s'agit de rejeter (comme l'illustre la rhétorique antitélévision de Bourdieu), et assume le rôle joué jusque là par le cinéma hollywoodien, le rôle du « mauvais objet » (par exemple par rapport au livre, ou plus particulièrement par rapport au cinéma français, qui, lui, devient au contraire le moteur du discours de l'exception culturelle, à côté de la peinture). Ce rôle de mauvais objet sera pris dans les années 90 par les jeux vidéo et Internet, qui deviennent alors la cible de polémiques et d'attaques virulentes. L'historien spécialisé en histoire culturelle française, et plus spécifiquement en histoire des images, Antoine de Baecque, situe le débat contemporain sur la télévision, la photographie, le cinéma et les jeux vidéo dans un long contexte:

La question de l'image a toujours eu en France ses commentateurs, ses historiens, ses débats propres, depuis les prémisses de l'Etat moderne aux XVe et XVIe siècles. On peut même dire que l'une des fondations et l'un des enjeux du pouvoir en France, sur la longue durée, furent la connaissance et la maîtrise du commentaire des images, des débats sur les représentations, ce qu'on a appelé l'ekphrasis. (Mongin, 19)

## Omniprésence d'appareils de transmission d'images et monde de surfaces

Limité à quelques objets, le monde de Toussaint est simplifié, et surtout dominé par le sens de la vue, par les couleurs, inondé de lumière<sup>4</sup>.

Une petite lampe était allumée sur le bureau et nous étions comme isolés dans l'îlot de lumière verte de l'abat-jour; les armoires de rangement ressortaient à peine de la pénombre, il y avait quelques sièges vides dans l'obscurité. (*L'Appareil-photo*, 109)

Les petits voyants du tableau de bord brillaient dans la pénombre, et des traînées fugitives de phares traversaient de temps à autre l'intérieur du taxi. Nous passions d'une voie de l'autoroute à l'autre, et j'apercevais des miroitements de lumière à l'horizon, des petites touches de clarté versicolores qui scintillaient dans la nuit. (*L'Appareil-photo*, 114)

Une lune d'aube très blanche s'inscrivait dans le ciel au-dessus des lignes régulières que traçaient les fils des poteaux télégraphiques. (*La Réticence*, 34)

Je traversai la pièce sans bruit et je me dirigeai vers la baie vitrée, devant laquelle je m'arrêtai. La lune était presque pleine dans le ciel, que voilaient en partie de longues volutes de nuages noirs qui glissaient dans son halo comme des lambeaux d'étoffes déchirées. (*La Réticence*, 46-47)

Je mangeais un œuf à la coque dans la pénombre légèrement rosée de la pièce. (*La Télévision*, 46)

Je traversais le clair-obscur de l'appartement. (*La Télévision*, 47)

Toutes les couleurs de la nature, le vert de la pelouse et le bleu très dense du ciel me parurent alors remarquablement nets et

brillants, comme lavés à grande eau sous l'éclat métallique d'une averse damasquinée. (*La Télévision*, 99)

Ce monde baigné de lumière est perçu comme une image, une série d'images: il est cinémorphique. Certaines descriptions du ciel, des nuages ou de la lune sont reprises d'un livre à l'autre<sup>5</sup>. Et le personnage devient un spectateur, un voyeur, d'un monde transformé par les couleurs et la lumière, un monde dont seule l'apparence extérieure importe. Les quelques objets qui entourent le personnage de *La Télévision*, par exemple, sont décrits comme dans un scénario de film, avec des détails de formes et de couleurs, bien qu'il ne s'agisse que d'objets banals, dont souvent le narrateur souligne un prétendu lien avec le monde du cinéma:

J'étais assis les jambes croisées dans mon fauteuil, un de ces fauteuils de metteur en scène en toile noire aux bras métalliques à angle droit, identique à celui qui se trouvait dans la salle à manger. (*La Télévision*, 51)

Mon fauteuil de metteur en scène (*La Télévision*, 54 et 268)

[Ma femme] avec ses lunettes de soleil qui lui donnaient des allures de vedette de cinéma. (*La Télévision*, 250)

Les objets dans l'espace sont aussi succincts et comptés que dans un jeu vidéo, dans un monde virtuel<sup>6</sup>. Le monde virtuel compte deux points de vue: celui égocentrique du personnage virtuel et celui de l'opérateur qui donne une vision extérieure de ce personnage et s'identifie à lui. Ainsi, ces deux perspectives correspondent-elles au « je » du narrateur et au deuxième point de vue du narrateur qui s'observe sans cesse chez Toussaint, et ils peuvent se substituer l'un à l'autre. L'espace s'est rétréci. Même les repères et monuments historiques de Berlin dans *La Télévision*, bien qu'ils soient suffisants pour reconnaître Berlin<sup>7</sup>, deviennent marginaux et banals. Ainsi, le narrateur de *La Télévision*, tout en faisant référence à Rome, Paris et Berlin, n'évolue que dans des lieux banals et interchangeables (des piscines, des bibliothèques, des boutiques d'aéroport, des parcs par exemple), envahis par

des téléviseurs, appareils-photos, magnétoscopes ou objets qui s'y substituent, sources d'images, de mouvements, de changements, de spectacles. Dans *L'Appareil-photo*, si le narrateur visite Londres, Milan et Orléans, on ne sait pas où il se déplace dans bien d'autres cas, et de toute façon toutes les villes et tous les villages finissent par se ressembler puisque les mêmes lieux y sont évoqués: des cabines téléphoniques, des gares ferroviaires ou maritimes, des hôtels, des boutiques, ou des kiosques à journaux.

Alors que Toussaint lui-même n'inclut pas d'images ni de photos dans son texte, il illustre le basculement du monde visuel survenu en France dans les années 70, comme le rappelle de Baecque

Au cours des années 1970, en France, une rupture radicale apparaît: le cinéma est devenu minoritaire dans le monde des images. La télévision lui a succédé. Ce passage peut être interprété comme la mort d'une forme d'image, passage d'une image-monde—le cinéma comme représentation—vers *une image pour l'image—le robinet télévisuel sans cesse ouvert*.

Celui qui regarde la télévision n'est plus un spectateur, il n'est plus tenu dans un cadre, il est placé devant un flux d'images qui disparaissent aussi vite qu'elles sont apparues, puis réapparaissent dans une boucle de plus en plus rapide. Les émotions ne sont plus constituées par ces images comme elles ont pu l'être par un film-vision du monde. (Mongin, 32; c'est moi qui souligne)

Dans *La Réticence* et *L'Appareil-photo* surgissent des appareils-photos et des photos, surexposées ou floues, mais qui intéressent le « je » surtout si elles ne sont pas la copie de portraits, si elles ne fixent rien de définitif, mais au contraire rendent compte d'un élan intérieur, vital, d'un mouvement fugitif:

Il y avait, dans la pochette bleu clair qui me fut remise, onze clichés en couleurs, de ces couleurs criardes des photos prises à l'instamatic, d'un homme et d'une femme, l'homme jeune et corpulent, d'une trentaine d'années, blond avec le teint pâle, et la femme un peu plus jeune, les cheveux blonds et courts, qui portait un chemisier rose sur la plupart des clichés. Ces visages ne

me disaient rien et je n'avais aucun souvenir de les avoir jamais vus, mais je ne pouvais douter qu'il s'agissait de ceux des propriétaires de l'appareil, la dernière photo avait été prise dans le restaurant libre-service du bateau. [...] 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 çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence. (*L'Appareil-photo*, 115-16; c'est moi qui souligne)

La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. Mais ce qui me troubla encore plus..., c'est de regarder de plus près une de ces photos. C'était l'avant-dernière de la série, et jusqu'à présent je n'avais encore rien remarqué. La photo avait été prise dans le grand hall de la gare maritime de Newhaven et je me rendis soudain compte que, derrière la jeune femme qui se tenait au premier plan, on devinait les contours du présentoir des douanes, où apparaissait très nettement la silhouette endormie de Pascale. (*L'Appareil-photo*, 120)

Le narrateur de *L'Appareil-photo* montre avec plaisir des photos de lui-même jeune, avec sa famille; pourtant il ne s'intéresse pas autant aux photos d'identité qu'aux photos de ciel bleu, par exemple, qui se rapprochent plutôt de tableaux de peinture moderne<sup>8</sup>, ou préfère, à une photo réaliste, une photo floue ou sous-exposée, qui fait écran. L'appareil-photo aperçu dans *La Réticence* permet d'échafauder un maillon du roman-policier, juste l'espace de quelques pages:

Était-ce moi, songai-je soudain, que Biaggi photographiait ainsi, était-ce moi? Avec cette longue focale qui permet de se tenir à une très grande distance du sujet pour le photographier à son insu? Mais pourquoi Biaggi m'aurait-il photographié à mon insu dans le village. Ou bien était-ce dans le port qu'il m'avait photo-

graphié à mon insu une de ces nuits dernières? Mais pendant la nuit, me disais-je, même avec un clair de lune, [...], et même avec une pellicule très sensible poussée au maximum, il devait être impossible d'identifier quiconque sur une photo. Car la photo serait nécessairement très sombre quand elle serait développée, avec juste un ciel tumultueux de nuit en arrière-plan, les longs nuages du halo de la lune à jamais immobiles dans le ciel, et une silhouette en manteau sombre et en cravate qui se découperait au loin dans la nuit sur les profils ombrés de la jetée. (*La Réticence*, 93-94)

avant d'être démonté comme preuve (110-11), tout comme les miroirs (113, 118) qui ne reflètent ni un éventuel meurtrier, ni un inspecteur, mais bien le personnage lui-même.

Dans *La Télévision*, personne ne peut plus échapper à la télévision, même si beaucoup prétendent ne pas la regarder (141, 246-47) et, même si, tel le personnage principal, on décide de ne plus la regarder (« Je devais bien avouer qu'elle occupait à présent toutes mes pensées », *La Télévision*, 34). Elle envahit la vie privée, les conversations, les journaux (« ces milliers de petites informations minuscules et codées, qui grouillaient à longueur de colonnes comme des cellules infectées dont les métastases gagnaient toujours davantage de terrain », *La Télévision*, 248), elle est omniprésente jour et nuit. Le narrateur, qui ne peut se détacher de « cet objet de la tentation » (*La Télévision*, 34), la qualifie de « maladie grave » et de « mal » (*La Télévision*, 247-48), tout en lui conférant, dès la seconde page, dans une description très détaillée et humoristique à la Francis Ponge, des traits zoomorphes (*La Télévision*, 8). S'en priver suscite chez lui une frustration qui aboutit à une scène de « viol » et de meurtre virtuels du téléviseur (*La Télévision*, 120-21). Son étude du Titien en est, elle aussi, sous l'emprise, dans les initiales du peintre Titien Vecellio (*La Télévision*, 248)! Pourtant, les émissions que regarde le personnage ne sont que rapidement évoquées, ou bien dans des listes qui reflètent le flot d'images incessant:

Je regardais tout ce qu'il y avait sans réfléchir, je ne choisissais pas de programme particulier, je regardais le tout-venant, le mouvement, le scintillement, la variété. (*La Télévision*, 21)

Je demeurais tous les soirs pendant des heures immobile devant l'écran, les yeux fixes dans la lueur discontinue des changements de plans, envahi peu à peu par ce flux d'images qui éclairaient mon visage, toutes ces images dirigées aveuglément sur tout le monde en même temps et adressées à personne en particulier, chaque chaîne, dans son canal étroit, n'étant qu'une des mailles du gigantesque tapis d'ondes qui s'abattait quotidiennement sur le monde. (*La Télévision*, 21-22)

Partout, c'était les mêmes images indifférenciées, sans marges et sans en-têtes, sans explications, brutes, incompréhensibles, bruyantes et colorées, laides, tristes, agressives et joviales, syncopées, équivalentes. (*La Télévision*, 22)

Je regardais tous ces téléviseurs allumés dans les petits encadrements métalliques des fenêtres, et je pouvais voir assez distinctement ce que chacun était en train de regarder dans les différents appartements, ceux qui regardaient la même série que nous et ceux qui en avaient choisi une autre, ceux qui regardaient l'aérobic et ceux qui regardaient le cyclo-cross et ceux qui avaient choisi une émission de télé-achat. (*La Télévision*, 203)

Ce qui importe, c'est moins la télévision que le téléviseur, c'est moins l'image que l'écran. Le téléviseur est source de lumière et de mouvement.

Une des principales caractéristiques de la télévision quand elle est allumée est de nous tenir continûment en éveil de façon artificielle. (*La Télévision*, 25)

Dans chaque appartement où un téléviseur était allumé, la pièce principale baignait dans une sorte de clarté laiteuse qui, toutes les dix secondes environ, à chaque changement de plan du programme diffusé, disparaissait et laissait la place à un nouveau

cône de clarté qui se déployait en deux temps dans l'espace. Je regardais tous ces faisceaux lumineux changer ensemble devant moi, ou tout au moins par grandes vagues successives et synchrones qui devaient correspondre aux différents programmes que chacun suivait dans les différents appartements du quartier, et j'éprouvais à cette vue la même impression pénible de multitude et d'uniformité qu'au spectacle de ces milliers de flashes d'appareils-photo qui se déclenchent à l'unisson dans les stades à l'occasion des grandes manifestations sportives. (*La Télévision*, 44-45).

La chambre à coucher était dans le noir maintenant, à l'exception de la clarté laiteuse qui émanait toujours du téléviseur resté allumé sur la chaise. (*La Télévision*, 269-70)

Quand la télévision manque, divers objets la remplacent et deviennent à leur tour téléviseurs/écrans: ainsi en est-il de l'ordinateur, des fenêtres, et des miroirs.

J'ouvris pensivement l'icône du disque dur d'un rapide cliquètement de souris, et, très vite, parmi la dizaine de dossiers légèrement bleutés qui s'affichèrent devant moi dans la fenêtre électronique que je venais d'ouvrir, je choisis le dossier appelé Le Pinceau. (*La Télévision*, 47)

Une vaste étendue grisâtre et irradiée de lumière apparut devant moi sur l'écran. (*La Télévision*, 47-48)

L'ordinateur était toujours allumé, [...] l'écran scintillant imperceptiblement quand on le regardait [...] (*La Télévision*, 50)

Assis dans mon bureau, je regardais mon ordinateur allumé en face de moi [...] (*La Télévision*, 52)

A ce moment précis, dans l'encadrement d'une des fenêtres du grand immeuble moderne qui me faisait face, [...] une jeune femme apparut... (*La Télévision*, 45)

Tandis que je traversais le clair-obscur de l'appartement pour rejoindre mon bureau, j'aperçus ma silhouette au passage dans le miroir de l'entrée, et il m'apparut que c'était une image de moi assez juste, cette longue silhouette voûtée dans la pénombre du couloir, une tasse de café à la main [...] (*La Télévision*, 47)

En continuant de regarder le téléviseur éteint en face de moi, je finis par remarquer que la partie de la pièce où je me trouvais se reflétait à la surface du verre. Tous les meubles et les objets de la pièce, comme vus à revers dans un miroir convexe à la Van Eyck, semblaient converger en se bombant vers le centre de l'écran, avec le losange lumineux et légèrement déformé de la fenêtre en haut du boîtier, les formes denses et ombrées du canapé et de la table basse qui se dessinaient devant les murs, et les tracés plus fins, précis et nettement discernables, de la lampe halogène, du radiateur et de la table basse. (*La Télévision*, 122)

D'autres machines sont évoquées, des réfrigérateurs, des lecteurs de microfilms, du matériel électrique et électronique, des magnétoscopes, des caméras vidéo, qui envahissent le monde et qui, malgré leur présence réconfortante parfois (« [l'ordinateur] ronronnait », 50, 81), finissent par ne plus se différencier dans l'esprit du narrateur (« l'ordinateur continuait à ronronner, ou à faire du café », 82; « je regardais mon ordinateur allumé en face de moi », 52). Leurs fonctions se confondent et leur omniprésence transforme les espaces pour les rendre interchangeables. Ainsi, le musée d'art de Dahlem à Berlin devient un lieu qui attire le personnage bien plus par ses caméras vidéo que par ses œuvres d'art.

Des rangées de moniteurs vidéo étaient fixés au mur en hauteur, qui diffusaient en continu les images des différentes salles du musée à l'étage supérieur.[...]

Mais, continuant de scruter fixement les écrans, je finis par reconnaître un des tableaux qui avait été à l'origine de mon étude, le portrait de l'empereur Charles Quint, par Christophe Amberger. Charles Quint, bien sûr, était méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo, et je ne parvenais pas très bien à discerner ce qui relevait de l'observation directe que j'étais en train de faire de ce qui appartenait à une connaissance antérieure que j'avais du tableau, beaucoup plus fiable et précise. (235-37)

Ce musée ressemble à un supermarché, un parking ou tout autre lieu public dominé par les caméras vidéo de surveillance qui reflètent le monde, en images en noir et blanc, uniformisées par leur manque de détails et de qualité. Ou bien encore, ce musée devient un lieu pour se reposer. La piscine évoque la bibliothèque (239), et les tâches deviennent uniformisées et indifférenciées: au musée, « je prenais quelques notes, j'écrivais quelques mots en toute quiétude comme dans la plus tranquille des bibliothèques, ou comme à la piscine » (222); le narrateur met une plante au réfrigérateur; ou encore, il aspire à regarder la télévision les yeux fermés (162, 202), les rôles se confondent (le narrateur fait la confusion entre deux présentateurs, J. Klaus et C. Seibel (125); sa paresse et ses rêveries sont qualifiées de « travail »; un ami et lui-même remplacent un psychanalyste dans ses fonctions (133); ou encore, dans la piscine, nageant avec ses lunettes de natation sur le front, le narrateur se prend pour un rat de bibliothèque (169).

Quant à *Monsieur*, c'est de manière oblique qu'y sont évoquées les machines de transmission d'images et les images: la narration principale est ponctuée de passages d'un autre texte, dicté à Monsieur par son voisin. Or, ce texte second est un manuel de cristallographie, « science née grâce aux rayons X et à la photographie » qui ont permis d'analyser les cristaux constitutifs des roches. Ce manuel surgit, sans autre forme de procès, dans la narration première et confère au texte diverses images, anecdotes, renseignements, mouvements et changements de ton. L'enchevêtrement des deux narrations imite l'enchevêtrement de réalités dans le monde des personnages: il imite la circulation rhizomatique de l'information et des images transmises par le téléphone, la photographie, la télévision, l'ordinateur et les jeux vidéo, qui finissent par se confondre.

Toussaint évoque, plutôt que des représentations, une société d'écrans divers et polyvalents qui, au lieu de constituer une simple médiation, deviennent l'événement. Il est question d'écrans qui font écran, que les personnages regardent et qui les fascinent, mais aussi d'écrans dans lesquels les personnages entrent. Ainsi, en regardant un match de handball à la télévision, le narrateur de *La Télévision* se met à imaginer une des joueuses « nue sous son maillot à bretelles » (162), ou bien il prétend avoir du pouvoir sur les émissions en actionnant la télécommande:

[Je] leur coupais le caquet de temps en temps d'une simple pression du doigt sur le bouton de la télécommande pour passer à d'autres débatteurs sans son qui expliquaient eux aussi je ne sais quoi les doigts tremblant de trac. (157)

Ou bien encore, entouré de dizaines d'écrans de télévision dans une cité de Berlin, donc de diverses émissions, il se met à rêver de créer son propre programme:

Je n'avais qu'à laisser glisser mon regard de fenêtre en fenêtre pour changer de chaîne, m'arrêtant un instant sur tel ou tel programme, telle série ou tel film. La vue et l'ouïe ainsi écartelées entre des programmes des plus contradictoires, je continuais de changer de chaîne au hasard des fenêtres de l'immeuble d'en face [...] et je songeais que c'était pourtant comme ça que la télévision nous présentait quotidiennement le monde: fallacieusement. (204-5)

ou bien dans *L'Appareil-photo*:

Je m'attardai un instant derrière un homme qui semblait sérieusement préoccupé par une machine électronique sur l'écran de laquelle défilaient des porte-avions chargés d'hélicoptères qu'il s'agissait de faire décoller au plus vite pour couler d'autres navires en évitant la chasse adverse. [...] L'homme actionnait ses deux manettes avec une frénésie invraisemblable, faisant prendre de l'altitude à son hélicoptère pour soudain, les lèvres pincées et le

bassin se convulsant contre la machine, décharger à fond de train une salve de rayons électroniques qui faisaient exploser les bateaux [...] Il recula en me bousculant presque pour tâcher d'opposer une ultime parade à l'obus qui l'abattit en vol. (*L'Appareil-photo*, 98-99)

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. (*L'Appareil-photo*, 110)

L'esthétique des images électroniques ou photographiques devient secondaire, purement fonctionnelle. Ainsi, si le type de plans, l'angle de prise de vue, le cadrage, la netteté du grain, le montage, la mise-en-scène ou autres aspects techniques deviennent aléatoires, il importe en revanche que soit maintenu un flot d'images, et surtout que le flux visuel soit répandu par une abondance d'écrans, qui vont mettre en situation lieux, objets, personnages, événements. Le personnage de Toussaint reconnaît que la télévision donne lieu à des « dérives » (54), uniformise, tue l'image originale, nuit à la création artistique (55), ou bien encore que l'esthétique des images électroniques disponibles dans les espaces publics est réduite à un statut fonctionnel. Pourtant, ce personnage, même lorsqu'il s'agit d'un spécialiste de l'analyse de peintures, est fasciné et ne peut pas se soustraire à la domination exercée par les écrans, qui mélangent images d'art et images triviales de surveillance, espaces intérieurs et espaces extérieurs. Ce qui fait désormais l'événement pour ces personnages, ce ne sont pas les images, mais plutôt l'amoncellement d'images, l'amoncellement de situations. Les images ne deviennent qu'un arrière-plan, elles deviennent aléatoires, les événements deviennent anecdotiques, tout se déroule sans continuité, mais dans la juxtaposition. Les anecdotes se suivent, souvent sans lien, tout comme les diverses émissions de télévision, qui peuvent éveiller la curiosité des téléspectateurs, mais dont la succession produit l'effet inverse dans leur esprit:

« Plutôt que d'être tenu en éveil, [...] notre esprit, [...] au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, les relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des images qui lui sont proposées » (25-26). Les textes de Toussaint rappellent presque les « talk-shows » qui sont des « moments de rencontre » et

proposent des constats ponctuels, non historicisés, non mis en perspective. Comme si l'échange entre l'écran et le récepteur se résumait à des propositions d'événements dont le sens et la hiérarchie étaient à définir au cours de la diffusion elle-même. (Amiel, 40-41)

L'œuvre de Toussaint présente une crise de civilisation qui a accompagné une révolution visuelle: la télévision a transformé le régime de « visibilité » de ce qu'on montre et surtout de la manière de le montrer. Contrairement au cinéma, les images de télévision et celles des ordinateurs ou des jeux vidéo se caractérisent par leur flux ininterrompu. En outre, ces appareils de diffusion ont supplanté les anciennes médiations aussi bien culturelles (comme l'école, l'université ou le musée) que politiques (telles des associations locales ou des partis nationaux). De plus, ils ont réduit les espaces de sociabilité, en groupes, pour créer un nouvel espace, privé, dans lequel les spectateurs entretiennent une nouvelle forme de sociabilité virtuelle, avec les acteurs et présentateurs des émissions télévisées. Le plus souvent, le débat d'idées est évacué du texte. Dans les rares cas où ces institutions apparaissent, elles sont dominées par le visuel et les techniques des médias, comme le musée d'art évoqué précédemment.

Ces appareils transforment donc le monde en une image, le monde ne fait plus l'objet d'une investigation, d'une réflexion rationnelle, d'un questionnement, d'une mise en perspective ni d'une analyse politique ou historique, par exemple. Quelques objets banals et quotidiens suffisent au personnage principal de Toussaint pour activer son imaginaire, oublier le présent et son travail et se projeter dans d'autres époques, d'autres lieux, voire une réalité virtuelle, qui ne manque pas de piment. Par exemple, un des leitmotifs de *La Télévision* se réfère au « travail » de recherche et d'écriture du narrateur, mais en guise de « travail » (71, 72, 73, 74, 192, 193)

le narrateur ne s'adonne qu'à la rêverie, à des promenades, à des heures à la piscine ou à d'autres activités de loisirs: le travail reste au niveau de l'intention, il devient virtuel. Autre exemple de virtualité: le personnage se prend pour Charles Quint dans une peinture du Titien (51), bien qu'il n'ait pas « de gant à la main »—contrairement à l'empereur, comme il le remarque! Ce détail du gant évoque, outre le détail de la peinture, les gants sensitifs utilisés par l'opérateur de jeu vidéo pour agir dans le monde virtuel, en entrant donc dans l'écran.

Les récits de Toussaint se composent d'une suite d'anecdotes triviales, d'où est évacuée la réflexion sauf sur les appareils de transmission d'images: ainsi, le travail de recherche du professeur d'université dans *La Télévision*, qui devait porter sur les relations entre les arts et le pouvoir politique, à travers l'étude du Titien, finit par s'attacher à une anecdote apocryphe (« Charles Quint se serait baissé dans l'atelier du Titien pour ramasser un pinceau qui venait de tomber des mains du peintre », 16), si bien que la vraie problématique est évacuée et sa recherche finit par avorter. Dans *L'Appareil-photo*, l'école de conduite est tout de suite présentée comme dominée par le visuel (« Plusieurs rangées de chaises se trouvaient disposées en face d'un écran de projection », 8) et les leçons de conduite sont réduites de plus en plus au profit de pauses-café avec le moniteur; l'imagination de l'élève est beaucoup plus activée par les images d'accidents virtuels représentés sur des images du manuel ou dans le bureau que dans les heures de conduite.

Ce qui désormais fascine le personnage, c'est la surface des phénomènes, décrits mais non expliqués, dépolitisés. Le monde dans lequel il vit est un monde de transit, un lieu où le déplacement est impératif, où tout est marqué par le mouvement et la circulation. Dans *La Télévision*, même quand le « je » ne se déplace pas, la télévision offre l'idée de déplacement, de voyage, de changement, elle remplace le voyage<sup>9</sup>. « La télécommande à la main, je me promenais ainsi dans le grand vide sidéral et vaguement inquiet de l'absence de programmes » (263). *Monsieur* s'ouvre sur l'installation de Monsieur dans un nouveau bureau et au cours du récit, Monsieur déménage quatre fois pour résoudre ou plutôt éviter d'être confronté à des problèmes. En outre, le manuel de cristallographie qui ponctue la narration est

lui-même rattaché à cette idée de mouvement et de déplacement puisqu'il est caractérisé dans son introduction, non pas comme un traité exhaustif sur la question, mais comme une

manière d'*itinéraire* qui, au gré de nos goûts propres, nous fera *guider* [le lecteur] [...] d'une manière que nous revendiquons: subjective. (87; c'est moi qui souligne)

*L'Appareil-photo* relate les allées et venues d'un personnage à Paris, Créteil, Milan, Londres, ou ailleurs, à pied, en voiture, en métro, en bateau, en train, en avion: ce personnage est perpétuellement en déplacement sans qu'on sache la plupart du temps pourquoi, ni quand; si on apprend la raison d'un déplacement, elle est tellement anodine qu'elle devient très vite secondaire, afin que le déplacement en soi prime. Les déplacements sont nombreux, mais sont la répétition du même; ils ne traduisent que la répétition d'une même expérience, la répétition d'un même espace: ce sont des non-lieux sans cesse revisités<sup>10</sup>. Tous les lieux sont décrits comme transitoires et la remarque faite par le personnage de *L'Appareil-photo* est tout à fait emblématique des lieux de Toussaint:

J'avais une conscience particulièrement aigüe 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. (102)

Dans ce monde du moment, de l'instantané, du virtuel, temps et espace sont altérés, et les frontières entre espace public et espace privé sont brouillées. Espace public et espace privé ne s'excluent plus, mais s'interpénètrent.

Au XIXe siècle, avec la photographie et le cinéma, la vision du monde devient « objective ». On peut dire qu'aujourd'hui elle devient « téléobjective ». C'est-à-dire que la télévision et le multimédia écrasent les plans rapprochés du temps et de l'espace

comme une photo au téléobjectif écrase l'horizon. (Virilio, *Cybermonde*, 22)

Ainsi le personnage de *La Télévision* s'identifie-t-il à Charles Quint. Il vit à Berlin et sa famille en Italie, mais il communique avec elle par téléphone. Et il comprend très bien que la télévision contrefait la notion de temps réel:

Aucun instant ne dure... Tout finit par disparaître à jamais dans la durée... La télévision offre exactement ce qu'elle est, son immédiateté essentielle, sa superficialité en cours. (*La Télévision*, 159)

Quand le personnage survole la ville de Berlin, il le fait dans une bulle d'intimité (un petit avion de tourisme), en public. Il se déplace, en toute transparence, dans un espace privé, à travers un espace extérieur, public, ouvert. Cette situation est évidemment l'inverse du processus télévisuel, dans lequel la télévision permet l'irruption du monde extérieur dans la sphère familiale. D'ailleurs, le narrateur de *La Télévision* fait le rapprochement entre télévision et voiture (« Je regardai longuement les différents modèles de téléviseurs, noirs et gris, aux élégants reflets sombres de berlines métalliques », 262). Toussaint évoque donc les transformations, en France, dès le milieu des années 60, mais répandues seulement dans les années 70, produites par ces deux innovations technologiques qu'étaient la voiture et la télévision, qui ont réalisé un brouillage des frontières entre les espaces respectifs du privé et du public.

L'automobile ne publicise pas le privé, pas plus que la télévision ne privatise le public. On pourrait même soutenir que c'est l'inverse qui se produit: la télévision publicise le privé, fait communiquer des intimités, se communique sur le mode de l'intime jusque dans le plus public, le discours politique. L'automobile, en sens inverse, privatise le public, anéantit la distance et l'espace de rencontre. (Roman, 44)

Un des paradoxes produit par cette confusion des espaces est que la télévision, ainsi que l'ordinateur, tout en étant constitutifs d'un espace public, favorisent le repli sur la sphère personnelle, intime. Les espaces de sociabilité, dans la sphère culturelle ou politique, en sont profondément affectés.

Le téléscopage du temps et de l'espace produit des images humoristiques. Ainsi, lorsque le narrateur rencontre une connaissance à la piscine: « nous demeurions assis là, les pieds trempant dans l'eau comme aux bains d'autrefois, côte à côte, deux sénateurs romains » (*La Télévision*, 244). Ou bien lorsque le narrateur joue avec le monde fictionnel du livre: « Il a déjà cinq ans! dis-je (c'était incroyable, ça changeait tout le temps: il n'y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi). (*La Télévision*, 254, ou encore 256).

Dans *La Réticence*, le temps est un leurre total puisque le livre s'ouvre sur un épisode (un chat mort qui flotte dans un port) qui semble souligner un effort de chronologie (« Ce matin » ouvre le premier paragraphe, 11), mais cet épisode va être répété à plusieurs reprises, détruisant tout semblant de chronologie. Autre exemple d'écrasement du temps et de l'espace: dans *Monsieur*, Monsieur se délecte à admirer le ciel, mais il ne se perd pas dans les profondeurs du ciel étoilé car, pour s'y repérer, il substitue au système grec de constellations le... réseau du métro parisien! (93).

Le monde de Toussaint aboutit à une anémisation du réel, un simulacre de réel, un réalisme de surface. Images, objets, lieux et personnages s'amoncellent, mais sont tous voués à disparaître, à être vidés de leur substance<sup>11</sup>. Ils fonctionnent comme des leurres et créent un effet de vide, d'autant qu'ils resurgissent plusieurs fois dans le texte, comme dans un jeu vidéo. Ils sont caractérisés par leur insignifiance: ils ne sont que des excuses à faire avancer l'écrit, le jeu, mais contribuent à la déréalisation du réel. De ce monde de surfaces, qui n'existe que par ses apparences et son immédiateté, est donc exclue la raison chez le personnage, tout autant que chez le lecteur lors d'une première lecture. En effet, pour que le lecteur adhère à ce monde dans son immédiateté, il ne peut y avoir observation scientifique ou critique, ni divertissement trop poussé, car tous deux créeraient une distance entre le personnage et le monde ou bien le lecteur et ce monde. Mais, très vite, il apparaît au lecteur que ces textes, s'ils semblent légers et superficiels, n'en sont pas pour autant insignifiants et dénués de sens.

Les personnages de Toussaint, s'ils ne connaissent ni l'anxiété, ni l'aliénation modernes, sont pourtant toujours tiraillés entre leur assujettissement à cette société contemporaine et leur quête de profondeur, leur quête de sublime. Si le personnage de *La Télévision* échoue dans sa décision de cesser de regarder la télévision, c'est en raison du décalage entre son travail et son époque. Ce chercheur en histoire de l'art devait entreprendre une étude du Titien, donc une étude sur ce que Virilio appelle une esthétique de l'apparition:

L'esthétique de l'apparition est le propre de la sculpture et de la peinture. Les formes émergent de leurs substrats [...] et la persistance du support est l'essence de la venue de l'image. (*Cybermonde*, 23)

Or, il n'arrive pas à s'atteler à cette tâche, son étude lui échappe complètement, pris dans un espace de la fin du XXe siècle, où le temps abolit l'espace, pris dans un monde du mouvement, de la vitesse, pris dans une esthétique de la *disparition*, associée à la photographie, au cinéma, à la télévision, à l'ordinateur et aux jeux vidéo, où les choses n'existent que si elles disparaissent<sup>12</sup>. Ce spécialiste de l'analyse d'images picturales est déstabilisé par l'envahissement d'images d'autres sortes et surtout son expertise achoppe aux codes de ces images. Simultanément, il tente de reconquérir son espace « aboli » (Virilio) et de reprendre possession de son corps, qui redevient un corps locomoteur (il nage, se promène en ville). Il se déplace dans un véritable espace. Pendant un court laps de temps, son corps n'est plus un corps handicapé auquel il suffisait de zapper pour être satisfait (comme l'enfant à la fin du roman *La Télévision*). Afin de reprendre contact avec la société et pour échapper à l'isolement associé à la télévision et à l'ordinateur, à la distance avec les voisins qui ne sont qu'étrangers et lointains sur l'écran, il essaye de renoncer à la télévision, n'écoute pas la radio, n'a pas de voiture, « reprend langue », comme dit Virilio, en parlant avec ses voisins, et reconquiert son espace, Berlin après l'effondrement du mur. Toutefois, en redécouvrant son espace, le personnage agit tel un personnage de télévision dans un téléfilm ou une émission de « télé réalité », il « fatigue » le temps, pour reprendre l'expression du personnage de *L'Appareil-photo*: il

se fait bronzer, fait des promenades en ville, rêve, s'adonne à des activités parfois teintées d'exotisme et de surprise (il survole Berlin en avion avec des amis, remplace un psychiatre dans ses fonctions professionnelles), mais finalement il échoue dans son entreprise, reste isolé, face au vide de sa vie, et surtout n'arrive plus à écrire, à travailler. Satisfaire son plaisir du moment se révèle être son seul but. Sa quête de profondeur échoue, tout comme la quête de sublime de Monsieur, dans *Monsieur*. Directeur commercial de profession, Monsieur devient à l'occasion jardinier, babysitter, professeur particulier. Mais toutes ces expériences ne sont que marginales et passagères et ne lui donnent pas l'occasion d'aboutir dans cette tentative de renouer avec le monde.

Renoncer à la télévision ou aux écrans serait renoncer à un instrument d'assujettissement et de dressage. Or, le personnage échoue. Les tentatives du personnage—même vouées à l'échec—sont pourtant des stratégies d'ébranlement de la superficialité du monde. L'effet d'étrangeté des textes de Toussaint pousse le lecteur à se poser des questions qui ne sont pas soulevées dans le texte. En fait, la superficialité de cette littérature est là pour choquer, irriter et dénoncer. Sous le masque de la superficialité, les textes de Toussaint s'érigent contre une littérature passée et dépassée et contre certains aspects de la société contemporaine. En effet, pourquoi les narrateurs de Toussaint s'associent-ils toujours avec des peintres (Rothko dans *L'Appareil-photo*, le Titien dans *La Télévision*, par exemple)? Pourquoi intituler son texte *L'Appareil-photo* alors que cet appareil n'apparaît qu'à la page 102 du roman, vingt-cinq pages avant la fin du roman et que cet « appareil-photo abandonné, un petit instamatic noir et argenté » trouvé par le narrateur sur la banquette d'un ferry ne semble qu'accessoire et anodin dans la narration? Pourquoi le narrateur de *L'Appareil-photo* fait-il un rapprochement entre la photographie et la peinture? C'est à la fois pour provoquer les lecteurs, et, en associant la littérature à d'autres arts, pour introduire un questionnement sur diverses formes de représentation de la réalité. Chez Toussaint, la photo est rejetée comme processus platement analogique: les photos d'identité dans *L'Appareil-photo* ne provoquent que déception (96-97) car elles tuent l'individu, le métamorphosent comme le signalait Barthes 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. (25)

Ce qui intéresse le personnage de *L'Appareil-photo* dans la photographie, ce n'est pas la « réalité brute et presque obscène » (120) des clichés, mais plutôt des détails, dans l'arrière-plan, qui font vaciller les photos, tel un « punctum » barthésien<sup>13</sup>. Ainsi, le narrateur de *L'Appareil-photo* découvre après coup que ce n'est pas le personnage du premier plan, mais plutôt la silhouette à demi effacée de son amie, à l'arrière-plan, qui l'intéresse<sup>14</sup>. De même, c'est au-delà des abondantes anecdotes que se révèlent les textes de Toussaint. Ils invitent à considérer autre chose que ce qui est donné à lire/voir à première vue. « La photo dit que ça ne ressemble plus à rien » (*L'Appareil-photo*, 17), telle est peut-être une clé de lecture des romans de Toussaint, qu'il s'agit de lire en y coulant un regard oblique et lucide (comme dans la caméra « lucida »). Ce n'est donc pas ce qui est évident, le superficiel, la légèreté des anecdotes qui importent, mais bien ce qui se dégage de moments à peine esquissés qui révèle le profond trouble des personnages dans la société contemporaine, en quête d'un « meilleur », en quête de nouvelles valeurs.

## Dénonciation de l'âge du spectaculaire

Les personnages de Toussaint vivent à l'âge du spectaculaire, tel que décrit par Lipovetsky, « liquidant la conscience rigoriste et idéologique au profit d'une curiosité dispersée, captée par tout et par rien » (c'est moi qui souligne; 56). Tout et rien, ainsi peuvent être désignés leurs intérêts. Le personnage de *La Télévision* qui se distancie de son projet de recherche, ne produit pas, mais il a à séduire, en reprenant des codes diffusés par la télévision et l'ordinateur. En fait, si télévision, ordinateur, appareil-photo ne sont plus de simples instruments techniques chez Toussaint, c'est parce qu'ils signalent un dispositif complexe qui organise des modes de relations particuliers en-

tre le personnage et les autres, entre lui et le monde. Il objectivise son expérience habituellement vécue en privé, se voit rêver, faire l'amour, se regarde sans cesse agir. En s'auto-observant, il tend à lui-même et au lecteur le miroir de son moi sinon dévalué, du moins ridiculisé. Il se dédouble quasiment. Toute expérience, toute réalité devient donc médiatisée. Sa conscience de soi devient objet.

Ayant écarté toute conscience politique, tout questionnement rationnel de son monde, le personnage est incapable de percevoir l'autre. L'individu voyeur (dans *L'Appareil-photo*, le narrateur avoue, face à une photo dérobée, être confronté « à une intimité à laquelle [il] n'aurai[t] jamais dû avoir accès », « une indécence », 119), fasciné par les images, ne voit que des images de soi. Regardant le téléviseur éteint en face de lui, le narrateur se voit:

Moi-même, au centre de l'écran, je reconnaissais ma silhouette sombre immobile dans le canapé. (*La Télévision*, 122)

ou bien au musée

Je rouvris les yeux, et, lorsque je posai de nouveau le regard sur l'écran du moniteur, c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur. (*La Télévision*, 237-38)

Il devient personnage de télévision, vivant dans un monde facile, où règnent indifférence et apathie. Et il affiche les valeurs promues par l'image de marque télévisuelle, à savoir « cordialité, confidences intimes, proximité, authenticité, valeurs individualistes-démocratiques par excellence, déployées à une large échelle par la consommation de masse » (Lipovetsky, 37).

Les textes de Toussaint dénoncent un monde sans épaisseur, où règnent désinvolture, atmosphère euphorique de bonne humeur et de bonheur, ainsi que le « surinvestissement liturgique du moi et l'émergence du narcissisme » (Lipovetsky). Téléviseurs, miroirs, fenêtres, photos deviennent tous des moyens de se regarder, de chercher une bonne image de soi et de

produire des projections qui comblent la vie insignifiante et vide des personnages. L'auto-observation ou l'autoscopie pourtant mettent à l'épreuve leur identité, posent le problème des identifications imaginaires et idéales. L'analyse du stade du miroir par Lacan a révélé l'importance que joue la captation visuelle par l'image de son corps et la recherche narcissique d'une identification avec les autres. Ici, c'est un processus incessant, qu'ils n'arrivent pas à dépasser: les personnages se regardent, n'ont d'autre objet de désir qu'eux-mêmes, sont obsédés par les apparences, et nourrissent le rêve narcissique de gloire et de renommée. Dans *La Télévision*, le personnage s'identifie à Charles Quint ou à un metteur en scène, et se distancie des autres. La vie du personnage de *La Réticence* est vide de tout événement signifiant, de toute rencontre, à tel point qu'il devient un personnage sans reflet (35, 58). Pour combler ce vide, le personnage se donne un rôle d'homme traqué, persécuté, poursuivi par un œil ou un appareil-photo (51, 56, 57), il devient le personnage d'un roman policier en construction.

Tous les personnages de Toussaint ont une forte conscience de soi, qui interdit toute spontanéité. Ils agissent comme s'ils étaient constamment observés et devaient se justifier, jouer un rôle. Ils ne croient plus dans la réalité extérieure, mais plutôt dans la médiatisation de cette réalité, le reflet dans le miroir, l'image télévisée, etc. Le monde a perdu son immédiateté. Même si les personnages exhibent leurs problèmes, avouent leurs faiblesses, dévoilent leur solitude et leur incapacité de travailler, on n'a pourtant pas pitié d'eux, car tout est fait sur le mode ludique, loin du mode réaliste. Mais, sous leur apparente vie tranquille sommeille une profonde intranquillité<sup>15</sup>.

Dans *La Télévision*, il est question de LA télévision, plutôt que de programmes de télévision—donc, il s'agit d'une généralité qui permet une réflexion plus large sur le phénomène dans notre société de consommation. Comment Toussaint dénonce-t-il les techniques télévisuelles? Comment réussit-il à créer le soupçon face à l'apparente tranquillité des personnages et leur apparente adhésion à la société? Comment fait-il de son écriture une pratique du soupçon? En évoquant de manière récurrente, dans *La Télévision* en particulier, le problème de l'écriture, pour ce professeur incapable de produire une ligne. L'écriture est présentée comme une tâche ardue, qui demande du travail. Toussaint dénonce la prétendue « inspiration » de

l'écrivain et l'écriture sans travail (90). La peur de la page blanche et l'incapacité d'écrire y sont évoquées régulièrement: ce professeur se dérobe à sa tâche, les images électroniques deviennent des échappatoires, alors qu'il ne lit que rarement (mis à part les programmes de télévision, et une nouvelle de Musset, 87) et ne fait que très peu allusion à la littérature, comme l'explique Motte (523). Il va même jusqu'à se moquer des techniques de chercheurs, qui prennent des notes pour finalement ne pas les utiliser (230) ou qui justifient leur paresse en la taxant d'« ouverture d'esprit et de totale disponibilité » (89). Toussaint valorise davantage la culture populaire que la haute culture. Mais, il réussit à soulever des questions sur l'écriture de manière indirecte, en réfléchissant aux médias visuels: ces réflexions peuvent être transposées dans le domaine littéraire. Quand le narrateur discute de la composition des images télévisuelles, faites de « points », de « lignes » et de « trames » (123, 124, 125), on ne peut que faire un parallèle avec une page d'écriture: la télévision peut être comprise comme une métaphore de l'écriture. Et Toussaint va dénoncer la culture visuelle contemporaine en imitant les techniques télévisuelles, en les parodiant, et plus précisément:

—en mettant en scène, comme dans un talk-show, un personnage narcissique qui se raconte, qui révèle son moi confidentiel. Ce personnage-sans-nom et sans âge vit dans la banalité et la transparence, mais se met en scène, se fait image et devient une star (puisqu'il s'identifie à Charles Quint, puis à un metteur en scène, dans *La Télévision*, par exemple). Tous les textes utilisent le « je », ou des noms génériques (« Monsieur »), qui restent superficiels, schématiques, purement ludiques, et ne mènent à aucune identification possible. Le seul souci des personnages est de donner l'apparence de vivre au mieux dans l'instant;

—en poussant le banal, en vidant tout événement. Tout dans ses textes n'est que pseudo-événement, comme au journal télévisé qui présente des informations sous une objectivité de surface, en intensifiant l'émotion, le cliché sensationnel, et finalement vide le journal d'informations réelles. A son habitude, Toussaint accumule anecdotes, situations variées, imitant en cela le processus social de base de la société contemporaine régie par l'impératif de productivisme. Mais, à cette surproduction d'anecdotes correspond un vide de la vie et de la personne. Monde de la transparence,

d'une visibilité immédiate où ne se passe rien, monde de l'immanence. « La surface, l'apparence, tel est l'espace de la séduction. Au pouvoir comme maîtrise de l'univers du sens s'oppose la séduction comme maîtrise du règne des apparences » (Baudrillard, 55);

—en imitant la juxtaposition des émissions, dénuée de liens, qui tue la réflexion, anesthésie l'esprit et pousse à la passivité. Toussaint, lui, non seulement accumule des anecdotes, sans lien logique, mais fait régner la parataxe et l'accumulation de groupes nominaux dans des listes de plusieurs pages. Dans *La Télévision*, par exemple, il est question des programmes de télévision dont l'uniformisation, et la monotonie sont reflétées dans l'emploi de phrases courtes indépendantes, répétitives, s'ouvrant chacune par « c'était » (22-25), la page devient écran. Le lecteur peut devenir consommateur, ou bien dépasser ce stade et réfléchir puisqu'avec le livre, il a le choix de s'arrêter, revenir en arrière, relire, questionner. Ou bien dans la liste de la page 224, le narrateur évoque l'enfilade de salles du musée qui lui font traverser diverses cultures et plusieurs siècles, tout comme l'avion survolant Berlin lui permettait d'évoquer des siècles d'histoire, dans une liste de monuments historiques et de repères géographiques (215-18). Toutes ces listes provoquent le lecteur et exigent de lui qu'il aille au-delà du simple plaisir de la première lecture pour comprendre qu'il s'agit d'une parodie de la télévision, qui vise à en dénoncer les techniques;

—enfin, en exagérant l'aspect humoristique, la dimension de divertissement, d'« entertainment », indispensable à la vente dans toute société de consommation. L'humour de mots, les métaphores et les tics langagiers font la force des textes de Toussaint. Dans *L'Appareil-photo*, l'humour est produit, dans des réflexions en aparté à un lecteur imaginaire, par la juxtaposition de différents niveaux de langue et des jeux de mots. Ainsi, dans ce passage:

Je ramassai le sachet de chips.. J'en pris quelques-unes et les portai à ma bouche. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. (31-32)

associer la notion aristotélécienne d'entéléchie aux chips provoque le rire, de même que le calembour basé sur divers sens du mot « essence », et le rapprochement de logo et logos dans

Une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son logo. Moi, l'essence. Quant à la quiddité, peut-on se fier au logos? » (73)

Dans *Monsieur*, ce sont des expressions de la langue parlée et des clichés interrompant et ponctuant le récit qui provoquent le rire: « pourquoi pas » (9), « les gens tout de même » (14, 23, 27), « ma foi » (10), « d'autres questions? » (22, 25), « oho, tu m'écoutes » (74). Ces expressions évoquent les « tics » de conversations quotidiennes, mais aussi le discours linéaire et parlé et le flux de paroles d'émissions télévisées. Dans ce même texte, une autre source de comique provient de jeux de mots et de jeux avec des figures de style, par exemple ici le chiasme et l'antithèse:

Monsieur resta en l'état pendant des heures, à la bonne franquette, où l'absence de douleur était un plaisir, et celle de plaisir une douleur, supportable en sa présence. (33)

Dans *La Télévision*, l'humour réside parfois dans des jeux de mots (« Sodome et No more », 233) et le contraste d'images et de situations (163), mais surtout dans des réflexions sur le travail et sur le sexe. Le concept du travail est ici marqué par le monde des loisirs, et des médias qui glorifient le travail facile. Le chercheur de *La Télévision* définit son travail comme des rêveries. Ce voyeur est obsédé par le sexe et les images humoristiques abondent dans le domaine (32, 38, 120). Son ordinateur lui offre « le clitoris de [sa] souris (47), la bourse de recherche qu'il a obtenue lui permet de jouer sur le sens sexuel de « bourse » (53)<sup>16</sup>. Et, pour Toussaint qui se délecte à manipuler les mots, ce n'est certainement pas un hasard si son personnage voulait intituler son travail « Le Pinceau », dont l'étymologie (penicillus, pénis) révèle le penchant du personnage pour le sexe! Dans *La Télévision*, certaines scènes sont également hilarantes en raison des pitreries exécutées par le professeur, pitreries qui rappellent le comique de gestes de Charlie Chaplin ou Jacques

Tati<sup>17</sup>, en particulier dans les passages du cambriolage imaginaire et des plantes des voisins. Enfin, les réflexions en aparté abondent ici aussi et confèrent au texte l'allure d'un monologue adressé à un public: « moi, les dates » (16); « comme quoi » (17), « et j'avais envie de pleurer maintenant: c'est tout moi, ça » (18), par exemple.

On pourrait reprocher à Toussaint d'avoir trouvé une formule « qui marche », qui plaît aux Editions de Minuit et qui plaît à une société allergique à la solennité du sens, société dont les industries culturelles travaillent à réduire la polysémie. Ne fait-il pas précisément ce qu'il dénonce? Son texte de 1997, *La Télévision*, même s'il est le double en longueur des textes précédents, reprend le rythme, l'organisation, les structures et les techniques langagières de ses romans précédents. Un personnage-sans-nom, « je », ou « Monsieur », se raconte. Les romans débutent par une situation initiale qui va évoluer, semble poser un problème, qui pourrait être résolu. Mais ni solution, ni résolution n'adviennent jamais. Et l'écriture est « minimaliste », on y décèle un minimalisme du contenu narratif, un minimalisme stylistique, et un minimalisme de la forme, pour reprendre les catégories expliquées par Fieke Schoots.

En fait, les textes de Toussaint reposent le problème de savoir ce qu'est la littérature. L'écriture de Toussaint relève-t-elle davantage de l'écriture de bestsellers à formule, à une époque où romans roses et policiers sont très prisés? Son écriture ébranle les consciences, montre les maladies de l'époque, sans pour autant y fournir de remèdes, et tout ceci sur le mode ludique. Il s'agit bien de littérature, car Toussaint y *dénonce* les maux contemporains par les mots et en jouant avec les mots. Et, le seul salut que Virilio propose pour ne pas succomber au monde cybernétique est de reprendre langue.

Le salut nous viendra de l'écriture et du langage. Si nous refondons la langue, nous pourrons résister. Sinon, nous risquons de perdre la langue et l'écriture. Ensuite, en reprenant l'autre pour ne pas le perdre...Enfin, il faut reprendre monde. (*Cybermonde*, 85-86)

Là où le personnage de Toussaint échoue, Toussaint lui-même réussit, car il continue à dénoncer par l'écriture la vacuité de notre monde et le narcissisme des contemporains, leur manque de conscience de l'histoire et leur conscience « téléspectatrice ». Sa littérature signale la profonde influence des médias visuels, mais marque le triomphe de la littérature irréductible au cinéma. D'ailleurs, les romans de Toussaint feraient de piètres scénarios<sup>18</sup>! Dans son écriture en surface, Toussaint critique l'illusion du roman réaliste et l'assujettissement à tout modèle extérieur (en particulier au « nouveau roman », publié par la même maison d'éditions). C'est une littérature facile à lire, qui provoque le plaisir du jeu, similaire à celui ressenti en faisant des mots croisés, en jouant à un jeu vidéo, ou en regardant la télévision, mais qui provoque surtout le plaisir de la lecture. L'écriture ici n'est pas à rapprocher des montages de films à la Godard, mais plutôt du zapping, du passage d'une chaîne de télévision à une autre, d'une émission à une autre, qui finalement produit dans la tête du lecteur une histoire continue, reconstituée à partir de lambeaux variés. Et, au-delà du plaisir de la première lecture surgit le questionnement que seules les relectures rendront possible. Appareil-photo, télévision, ordinateur et jeu vidéo sont ici les signes d'une distanciation nécessaire. Ils provoquent un court-circuit dans la lecture, qui permet de révéler les parodies et les critiques.