« Décourager la réalité » ?

Du discours démystifiant à un nouveau mythe du réel dans trois romans
de Jean-Philippe Toussaint

Alexandra Huguet

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/430>

DOI : 10.4000/recherchestravaux.430

ISSN : 1969-6434

Éditeur

UGA Éditions/Université Grenoble Alpes

Édition imprimée

Date de publication : 20 décembre 2010

Pagination : 91-104

ISBN : 978-2-84310-187-8

ISSN : 0151-1874

Référence électronique

Alexandra Huguet, « « Décourager la réalité » ? », *Recherches & Travaux* [En ligne], 77 | 2010, mis en ligne le 20 août 2012, consulté le 08 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/recherchestravaux/430> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/recherchestravaux.430>

**« Décourager la réalité » ?
Du discours démystifiant à un nouveau mythe du réel
dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint**

La Salle de bain, *L'Appareil photo*, *La Télévision* : par leur titre même, ces trois romans de Jean-Philippe Toussaint appellent à une lecture croisée avec les *Mythologies* barthésiennes¹. Qu'il s'agisse du sport (pratique du tennis dans un club huppé), des loisirs (ainsi de la pédicure dans *L'Appareil photo*, pendant laquelle on boit du Campari en se faisant soigner les cors), des restaurants (le petit indien de Londres comme le restaurant chic de Milan), ou encore de l'hôtel où le narrateur croise « sûrement des Parisiens de longue date », devisant « de Beaux-Arts, d'esthétique » (lui « déploy[ant] une grande érudition », elle « se cantonn[ant] à Kant »)... rien ne semble échapper à la critique sociale. Mieux encore, rien ne manque, de la télévision à l'ordinateur en passant par la voiture, pour un passage en revue des derniers mythes de l'homme moderne.

La télévision, tout d'abord : le narrateur du roman homonyme, intellectuel occupé – ou plutôt inoccupé, c'est là le problème – à écrire une thèse sur un épisode de la vie du Titien, et pour cela en exil en Allemagne, développe de longues diatribes contre cet objet qui pourtant le fascine². Non

1. Nous renverrons, dans le corps du texte, à ces trois romans, tous publiés aux Éditions de Minuit, selon le système d'abréviation suivant : *S* pour *La Salle de bain*, paru en 1985 ; *A* pour *L'Appareil photo*, paru en 1988 ; *T* pour *La Télévision*, paru en 1997.

2. Le téléviseur devient le prétexte à la dénonciation de l'omniprésence des images et de l'ineptie qui peut naître de leur accumulation : « 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, c'était des séries américaines stéréotypées, c'était des clips, c'était des chansons en anglais, c'était des jeux télévisés, c'était des scènes de films sorties de leur contexte, c'était de la chansonnette. » (*T*, p. 22.)

sans un clin d'œil à Barthes, lorsqu'il évoque la retransmission de l'étape des Champs-Élysées du Tour de France... Quant à la voiture, elle est systématiquement à l'image de son propriétaire, du modèle suréquipé du moniteur d'auto-école – pour qui sa voiture est mythe de la nouveauté et de la technologie contemporaine – au vieux tacot du beau-père, épave sympathique, pour laquelle l'expression « triomphe délabrée » (p. 56) refait à l'inverse le chemin de sa paronomase. Dans son avant-propos aux *Mythologies*, Barthes avait prévenu : « leur lien est d'insistance, de répétition. Car je ne sais si, comme dit le proverbe, les choses répétées plaisent, mais je crois que du moins elles signifient ». De façon identique, le mythe de la voiture se répète à l'envi chez Toussaint, chargé de significations peu éloignées de celles établies par Barthes dans « La nouvelle Citroën ».

Liminaire : plaisir au mythe

Il semble ainsi que le traitement du réel dans ces trois œuvres suive de près l'entreprise des *Mythologies* – de si près que l'on peut parfois se demander si l'auteur ne tenterait pas de reprendre à son compte le projet barthésien. C'est particulièrement sensible dans *La Télévision* : au début de l'œuvre, la narration s'interrompt presque brutalement pour adopter un style proche de l'essai :

La télévision nous offre le spectacle, non pas de la réalité, quoiqu'elle en ait toutes les apparences (en plus petit, dirais-je, je ne sais pas si vous avez déjà regardé la télévision), mais de sa représentation. Il est vrai que la représentation apparemment neutre de la réalité que la télévision propose en couleur et en deux dimensions semble à première vue plus fiable, plus authentique et plus crédible que celle, plus raffinée et beaucoup plus indirecte, à laquelle les artistes ont recours pour donner une image de la réalité dans leurs œuvres. (*T*, p. 13-14)

Si l'on excepte la parenthèse, qui reprend du narrateur la veine comique habituelle, le discours n'est plus narratif. On y retrouve aisément les particularités des mythes décryptés par Barthes : une rhétorique précise, la tentation du romanesque dans la description des détails (« d'un simple frottement du pouce dans la pâte encore légèrement humide d'huile de lin », dit Toussaint pour décrire le travail du peintre), les interrogations rhétoriques, et enfin une clause travaillée qui fait de ces quelques pages un véritable texte clos, tout comme l'interrogation initiale semble l'être : « L'illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance [...] est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision quand elle représente la réalité, simple résultat mécanique d'une technique inhabitée » (*T*, p. 15). On retrouve ici

la nature particulière des *Mythologies*, que Barthes décrypte lui-même dans *Roland Barthes par Roland Barthes* en détaillant la triple fonction de la clause : rhétorique, signalétique et économique³.

Que penser de cette parenthèse essayiste au cœur du roman ? Ne s'agit-il que d'un pastiche des *Mythologies* ? Il y a sans doute, dans ces trois romans de Toussaint, ce qu'on pourrait appeler le plaisir du mythe. Plaisir tout d'abord à choisir l'objet de la critique, qui se ressent dans une description volontiers « savoureuse », pour reprendre l'adjectif employé par Barthes. La description du téléviseur, « surmonté d'une grande antenne à deux branches en forme de V, assez comparable aux deux antennes d'une langouste » (*T*, p. 8), métamorphose le réel dans un but plus esthétique, ou encore comique, que réellement signifiant sur le plan de la démystification. C'est également le cas dans *La Salle de bain*, lorsque le narrateur regarde un match de football :

Pour préserver leurs chances au match retour, les Italiens fermèrent le jeu, se cantonnèrent en défense. La partie demeura morne. Quelques belles actions, malgré tout m'émurent [...]. Les Écossais procédaient par passes longues, n'hésitaient pas à tirer, tâchant d'ouvrir la marque dans les dernières minutes. Lorsqu'un tir des trente mètres alla s'écraser sur le poteau, je retins mon souffle et échangeai un regard significatif avec le barman. (*S*, p. 57)

Loin de vouloir mener une critique sous-jacente de la culture populaire et du style particulier des journalistes sportifs, le passage vise davantage à montrer le plaisir qu'il peut y avoir à se vautrer dans le réel, à en reconnaître les vices, à les parodier comme faisant partie intégrante de la vie et de ses menus plaisirs.

La principale différence avec les *Mythologies* se joue sans doute ici, dans ce qui pourrait se définir chez Toussaint comme un renoncement, un refus de la dénonciation. Le discours essayiste de Barthes fonctionne certes sur un premier mouvement identique à celui de Toussaint, qui montre un certain plaisir dans la description de l'objet étudié. Mais là où la clause amorce un mouvement inverse, critiquant ce qui vient d'être montré ou démontré, le texte de Toussaint se refuse à une véritable critique. S'il y en a une, c'est le personnage romanesque qui finalement la prend en charge, et qui seul construit ce discours du mythologue. On peut se demander l'intérêt, dans ce cas, de construire un semblant de discours démystificateur : pourquoi déléguer cette dénonciation à un personnage, pourquoi en faire le centre du roman en plaçant l'objet au cœur du propos dès le titre ?

3. Voir R. Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, dans *Œuvres complètes*, É. Marty (éd.), Seuil, t. IV, 2002, p. 635.

L'homme face au réel

Difficile de penser que le seul but de cette démystification du réel soit le plaisir d'en parler, de le décortiquer, d'en faire un simple objet esthétique : la particularité de l'entreprise de Toussaint vaut vraisemblablement davantage pour la compréhension du rapport de l'homme au réel que pour la dénonciation des éléments qui le composent. Si l'on observe chaque « mythe » étudié, mis en valeur par Toussaint, on voit qu'ils sont tous abordés sous un angle semblable, celui qui signe les rapports entre l'homme et le temps, ou encore l'homme et le mouvement – temps et mouvement étant reliés, on le verra dans une même problématique qui est celle de la marche vers la mort. Ainsi, *La Salle de bain* n'existe que pour être le lieu de l'hésitation entre l'immobilité – le narrateur décide d'y passer sa vie au début de l'œuvre – et l'action ; la télévision intéresse, parce qu'elle est mouvement absurde d'images insignifiantes face au téléspectateur tout aussi absurdement immobile (*T*, p. 158) ; *L'Appareil photo*, quant à lui, est évidemment inscrit dans cette même dialectique d'immobilité et de mouvement – car prendre une photographie du réel, qu'est-ce sinon tenter d'en figer à jamais le cours ? La démarche du mythologue est donc ici mise en abyme : le réel est effectivement démystifié, dans un premier mouvement, à l'aide des habituels poncifs de la nouvelle société de consommation, mais la focalisation interne de la narration, en plaçant le point de vue en un homme lambda, permet dans un deuxième mouvement de dénoncer les rapports éminemment paradoxaux de l'homme et du réel.

Pour se définir, pour prouver son existence, il semble que l'éternel narrateur des trois romans de Toussaint ne puisse se référer qu'à sa position au sein du réel. Toute naturelle que cette attitude soit, pareille tentative phénoménologique d'appropriation du moi pose problème dès que le rapport de l'homme à l'espace se double de celui au temps.

La photographie

L'Appareil photo est à ce titre essentiel. Si l'objet n'est présent qu'en toute fin du roman (le narrateur le vole à un couple de passagers du ferry), ce qui motive l'intrigue est finalement l'incapacité à produire une photo d'identité, nécessaire pour s'inscrire au permis de conduire : « Ah ça non », de s'écrier le narrateur à cette demande manifestement hors de propos. Cette impossibilité bloque alors la vie du personnage, qui se retrouve à occuper son temps avec la jeune monitrice dont il devient l'amant, faute de mieux pourrait-on dire. Il ne peut conduire, il se laisse donc conduire, par un chauffeur, le train, le ferry, une femme. Même les photographies du livret de code mettent en scène « le

coupable invisible, toujours le même, dont nous était offert sous différents cadrages l'inquiétant point de vue subjectif». On peut difficilement s'empêcher de lire ici une intervention de l'auteur expliquant ses curieux choix narratifs : qu'est la narration, en effet, la construction de ce narrateur fictif, sinon cet « inquiétant point de vue subjectif » vu sous « différents cadrages » ? Peut-être l'absence totale de description physique et le choix de focalisations internes participent-ils du même mouvement, ce refus de photographier. La photographie est donc paradoxalement forcément subjective, forcément faussée, et c'est le constat du personnage lorsque finalement il réussit à prendre des photos d'identités :

Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. Assis sur le tabouret de la cabine, je regardais devant moi, simplement, la tête baissée et les yeux sur la défensive – et je souriais à l'objectif, enfin, je souriais, c'est comme ça que je souris. (*A*, p. 96-97)

La photographie ne peut même pas donner lieu à une description, mais la rectification, l'explication, l'interprétation même semblent nécessaires pour se réapproprier soi-même. En témoigne le nécessaire passage de l'imparfait de la description « je souriais » au présent « je souris », présent de vérité générale qui seul peut dire le réel. Et c'est pour cette même raison que si les photos n'ont de valeur que matérielle – « je sentais sous mes doigts le contact humide des photomatons que je venais de faire [...], leur surface collait encore un peu aux doigts » (*A*, p. 96) –, le passage dans la cabine est, lui, l'occasion d'une réelle photographie de soi, introspective. La photo idéale existe cependant :

[...] cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière. (*A*, p. 112)

Et cette photo, le narrateur finit par la faire sans le vouloir, en prenant au hasard des clichés en s'enfuyant après avoir dérobé l'appareil :

[...] j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit [...] me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs de mon être. [...] [L]a photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la fuit. (*A*, p. 113)

L'unique photographie de soi possible est donc dans la fuite, dans « l'élan furieux » que le narrateur porte en lui, dans ce mouvement incontrôlable qui

parce qu'il ne fige pas le réel comme un papillon sur une planche de bois, dit Toussaint, est seul garant de la vie.

L'écriture devient alors vitale. Elle autorise en effet une photographie du réel, cet inquiétant cadrage subjectif qui, lorsqu'il se pose sur un objet et non une personne, est intéressant (ainsi le narrateur essaie-t-il de cadrer d'immatérielles photographies dans la buée d'une vitre ou encore dans «le faisceau lumineux d'un projecteur», p. 110 et 93). L'hypernarration, toute objective soit-elle à première vue dans les romans de Toussaint, reproduit alors littérairement cette possible photographie dans son accumulation de détails. Une fois le réel immobilisé, il devient loisible de penser, ou de rêver, tant dans son évaporation la pensée du narrateur peut parfois être évocatrice des rêveries d'un promeneur solitaire. Qu'on songe par exemple à *La Télévision*, et aux errances mentales du narrateur flottant au beau milieu d'un lac : penser le réel, bien au-delà de sa démystification, est alors essentiel.

Un aller vers la mort

Le problème est alors le paradoxe, vraisemblablement angoissant, que met en évidence cette pensée : si le mouvement est nécessaire, voire vital, parce qu'il est existence, il est également perçu à travers les différents mythes du réel comme un aller vers la mort.

Tout le réel semble montrer cette lente marche vers la mort : dans *La Télévision*, le narrateur oublie d'arroser les plantes de ses voisins. La fougère si vivace est molle, terne, avachie, image d'une lente agonie contre laquelle le personnage ne peut rien : « Il n'y avait plus rien à faire, et je n'avais plus de force. » (*T*, p. 152.) La métaphore présente dans *La Salle de bain* est peut-être la plus pertinente ; le narrateur ne commande comme dessert que des dames blanches, boules de vanille et chocolat chaud :

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets bruns et métissés. Je regardais le mouvement immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait. (*S*, p. 80)

Parce que le réel se meut, le corps ne peut plus bouger : l'anaphore « je regardais » le montre qui, morcelant cet instant en lentes étapes à l'aide d'imparfaits duratifs, insiste sur la fixité du regard : « les yeux figés », est-il précisé, et « je ne bougeais pas ». On retrouve ici la même posture que celle du téléspectateur de *La Télévision*, qui ne peut bouger devant cette saturation d'images en mouvement. Non seulement le mouvement du réel inhibe celui

de l'homme, mais il l'empêche de réfléchir, substituant au flux de la pensée celui du temps qui devient réel car matérialisé. Dès lors que le temps devient concret, que son empreinte sur le réel se « voit » (car finalement, tout est toujours histoire de regard) alors le corps est obligé d'en subir les conséquences analogues, comme si soudainement il appartenait de nouveau au réel, comme soumis aux mêmes lois physiques. Rien de réellement barthésien, donc, dans cette démystification particulière. Mais c'est bien comme toujours dans un second mouvement que cette dernière peut s'accomplir.

L'immobilité rassurante

Il n'est guère étonnant que les pires cauchemars du narrateur soient ainsi décrits : « Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure. » (S, p. 84-85.) Le pire effroi ne peut naître en effet que de cette inadéquation entre le mouvement du réel et celui de l'homme, ce dernier immobile au centre d'un tourbillon, ou encore au contraire face à une structure géométrique immobile sur laquelle il n'a pas d'emprise. Si le tourbillon effraie par l'infini mathématique qu'il suppose et son mouvement tout aussi incontrôlable, l'immobilité elle est rassurante, et sans trêve recherchée :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est mort. [...] Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmonsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. (S, p. 84)

Cette immobilité si rassurante, le narrateur la recherche également autour de lui, dans la réalité justement. Et son autoportrait photographique, c'est également dans cette immobilité rassurante qu'il l'imagine : « la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit » (A, p. 113). Cette immobilité rassurante serait une image de la mort aimable, de celle qui sauve de l'impossibilité de vivre en se sachant mortel. En jetant à la mer l'appareil photo, le narrateur avoue : « Oui, la mort me manquait quelquefois. » (A, p. 106.) S'imaginer mort, ne pas vivre, telle est l'attitude de ces trois personnages si semblables. Et qu'est-ce que le séjour décidé dans une baignoire, sinon une mort programmée, dans une tentative pour en désamorcer l'angoisse ? D'où cette unique raison invoquée pour en sortir, dans une phrase inachevée : « Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la

baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminais pas ma phrase» (S, p. 123.) Présente au premier et au dernier paragraphe du roman, cette phrase – une boutade presque – résonne comme un aveu. La quiétude qui préfigure la mort ne fait finalement pas le poids face au besoin de vivre, mais c'est dans une baignoire à plus grande échelle que le narrateur fuit en partant pour Venise⁴ – comme pour prouver qu'il ne peut pas sortir de ce constat désespérant : la mort est dans le réel, qu'il soit immobile ou en perpétuel mouvement.

La mise à mort nécessaire

Si le réel est bien démystifié dans ces trois romans, ce n'est que pour mettre en évidence ce qui finalement pourrait se résumer à un combat, celui de l'homme contre le réel. Combat nécessaire, mise à mort vitale, puisque le réel n'est que l'expression concrète de la finitude humaine. Mais comment le supprimer ? La solution de Jean-Philippe Toussaint est alors aussi simple qu'elle est littéraire : il faut « fatiguer » le réel :

Elle [...] ne [comprendait] pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais [...] et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (A, p. 14)

L'isotopie du combat (« mon jeu d'approche », « heurtais », « terrain favorable »), et le verbe « cartonner » en fin de cadence mineure, signes d'une chasse au réel, anticipent cette autre mention du combat, toujours dans *L'Appareil photo* :

Je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait à manifester quelques signes de lassitude ; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité. (A, p. 50)

Répétition presque exacte de la phrase citée plus haut, « assauts répétés », « ténacité », et tout ceci repris quelques lignes plus loin dans cette sentence : « dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant ». Cette clause prend des airs d'aphorisme, comme dans une nouvelle tentation essayiste : l'adresse directe au lecteur, l'emploi du participe présent comme adjectif et sans objet, ou encore l'impératif presque catégorique en font une maxime originale.

4. Ce voyage occupe la partie centrale du roman, nommée « Hypoténuse » ; voir par exemple le refus de suivre sa femme dans ses pérégrinations touristiques.

La mise à mort sournoise : le fatiguer, l'épuiser

Il est intéressant ici de se souvenir que l'étymologie du verbe « fatiguer » nous amène à l'action de « faire crever un animal », lui même issu de l'adverbe *affatim* : « jusqu'à crever, éclater ». L'idée de violence est donc omniprésente, tout comme l'image de la chasse : le réel est une proie que l'on aimerait voir crever. La métaphore choisie par Jean-Philippe Toussaint se révèle d'autant plus pertinente. Dans *L'Appareil photo*, le narrateur revient à plusieurs reprises sur un de ses jeux préférés, qu'il prend en exemple pour ce combat contre le réel : alors que l'ami avec qui il déjeune gobe les olives que le serveur leur a apportées dans une soucoupe, le narrateur procède ainsi :

J'avais pris une olive dans la soucoupe, pour ma part, une seule olive que j'avais posée dans mon assiette et que je regardais pensivement en l'écoulant, la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. [...] [C]oncentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt [...] l'olive me parut à point, et je la piquai d'un petit coup sec dans ma fourchette. Puis, la regardant distraitemment ainsi plantée, je tournai lentement la fourchette devant moi, et, délicatement, la cueillis entre mes lèvres. (*A*, p. 23-24)

Le simple fait de piquer l'olive de sa fourchette avant de la manger reprend les thématiques évoquées : la chasse, lente et savoureuse, l'éclatement, la fissure de l'olive, et la victoire finale de la dégustation. Mais ce combat contre la réalité est une mise à mort sournoise, hypocrite ; tout le jeu consiste à ne pas se faire voir, à tromper l'ennemi : « pensivement », en « écoutant » son interlocuteur, « nonchalamment », « distraitemment », « délicatement » – comme si le réel ne pouvait s'attaquer frontalement.

L'hypernarration comme arme

Comment dès lors attaquer le réel sournoisement, l'épuiser sans répit, sinon en le décrivant ? Et si l'attaque de l'olive se fait métaphore du combat de l'homme contre la réalité des choses, peut-être est-elle également métaphore de l'écriture. L'adjectif « minimaliste », souvent employé par une critique soucieuse de catégoriser Toussaint, n'est pas entièrement désavoué par l'auteur : « Minimalisme... Cela ne me perturbe plus, désormais. Il y a eu *Les Gommages*... » Il semble néanmoins difficile de décrire cette écriture comme minimaliste, dès lors que c'est une véritable logorrhée qui est mise à l'œuvre dans nos trois romans – peut-être un peu moins dans *La Salle de bain*, il est

5. Entretien avec J.-Ph. Toussaint, réalisé par A. G. Leduc, dans *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 5, février/avril 2005, p. 13

vrai. Olivier Bessard-Banquy, pour sa part, explique que Toussaint aborde le monde « obliquement⁶ », et cet adverbe semble beaucoup plus approprié, tant il est pertinent dans la démarche polémique contre le réel. Chaque mouvement, chaque événement, est en effet décrit avec un luxe incroyable de détails, allant vers une précision dans la description qui confine parfois à la maniaquerie. En témoigne ce moment de *La Télévision* où le narrateur lave les vitres :

Je me rendis dans la cuisine, et j'ouvris le placard sous l'évier, m'agenouillai et pris une bassine et un chiffon dans le placard, ainsi que le pulvérisateur de produit pour les vitres [...], il est vrai que c'était un instrument fascinant que cette poire en plastique transparente, remplie de cette solution de liquide bleu limpide qui sentait si bon le détergent. [...] [*le narrateur ouvre les vitres*] Debout au bord du vide, tenant le battant dans une main et aspergeant la vitre de l'autre avec le revolver du vaporisateur, je me rendis compte assez vite que, passées les premières aspersions insouciantes et légères à la surface du verre, très libres et assez déconnaissantes, qui sont le vrai bonheur du laveur de vitres, Jackson Pollock en savait quelque chose, les opérations deviennent tout de suite fastidieuses, qui ne consistent plus qu'à devoir frotter avec une maniaquerie de ménagère en appuyant bien son éponge sur le verre [...]. (*T*, p. 116-117)

Et ainsi de suite, pendant de fort nombreuses lignes : l'accumulation se joue principalement sur la multiplication des actions du narrateur ; chaque geste est essentiel, le procès est démultiplié en un ralenti ou une décomposition qui font de chaque mouvement une description à part entière, dans une démarche elle aussi « très libre et assez déconnaissante », non loin de cette « maniaquerie de ménagère ».

Les descriptions de lieux, souvent des lieux clos (toilettes, salles de bain, cabines de photomaton, intérieurs de voiture, appartements), fonctionnent à l'identique : la mimésis se fait exigeante, la représentation de la réalité devenant alors tentation de l'exhaustivité. Cette dernière semble trouver son paroxysme dans la liste, qui n'est pas sans rappeler celles de Perec : « Des coquillages, pierres de collection, agates en lamelles, timbales, coquetiers, napperons, mouchoirs, dentelles, châles, huiliers, pendentifs, boîtes laquées, tire-bouchons, outils anciens. » (*S*, p. 37.) Là encore, la narration se retrouve donc au centre du projet de démystification du réel. Puisque le réel est à combattre, la fiction devient l'arme parfaite, détournant la mimésis romanesque pour la mettre non pas au service du réel – dans une tentative de recreation – mais contre ce dernier, comme si par sa description exagérée il finissait par perdre toute substance propre. Une telle narration analytique réussit à démystifier le réel sans avoir recours à la démarche de Barthes : c'est

6. O. Bessard-Banquy, *Le Roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p.40

par une sorte de textualisation de l'image qui avoue elle-même sa propre incompetence que la réalité s'épuise. Ainsi le réel devient-il obscène, à l'instar de cette photographie : « La nature même de ces 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. » (A, p.120.) « Troublant », « obscène », « indécent », les adjectifs se bousculent pour affirmer ce dégoût du réel brut qui n'est autre que celui que donne à voir Toussaint.

Le réel sans consistance : un piège visqueux

À trop vouloir épuiser les contours du réel, l'on se retrouve piégé dans un univers peut-être pire encore que celui que l'on voulait éviter : si la réalité devient indécente, obscène (et l'on pourrait reprendre ici le jeu de Roland Barthes : *ob-scène*), elle n'en est pas moins omniprésente. Dans sa préface aux *Mythologies*, Barthes explique qu'à force de travailler sur « l'évaporation du réel », il a fini par lui donner ce qu'il nomme un « épaissement savoureux ». Il semble que Jean-Philippe Toussaint suive le même parcours dans nos trois romans, à la différence que le réel est devenu une sorte de piège visqueux dans lequel le narrateur s'englué à loisir.

Conséquence : un réel sans contours

À mesure en effet que la description du réel s'accroît, se fait plus précise et plus analytique, ce dernier se retrouve plongé dans une humidité omniprésente. Ainsi, il pleut, constamment, dans les trois romans – et le seul moment dans *La Télévision* où il ne pleut pas, c'est au contraire une canicule atroce qui s'abat sur la ville. Les vêtements sont moites, les corps humides, même lorsque le soleil éclaire une chambre : « la pièce, tout immobile, restait baignée dans un marais d'humidité » (T, p. 72). Dans *La Télévision*, tout baigne constamment dans l'humidité : les plantes que le narrateur arrose, dont il trempe les « mottes » dans de larges bassines, le narrateur même qui passe tout son temps libre à la piscine ou dans les lacs, à l'instar de sa femme absente mais dont on nous raconte les séances de natation. Quant à *L'Appareil photo*, le roman baigne tout entier dans une bruine peu engageante, « parmi le brouillard de pluie et de fumée que venait balayer un crachin fin et régulier ». La pluie, l'eau parachèvent ainsi ce lent travail de recouvrement du réel par le temps, qui n'est pas sans effrayer le narrateur : « C'est moi qui [...] avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. » (S, p. 31.) Une véritable « eau morte » donc,

envahit les romans; sans contours nets, le réel n'a plus de consistance, telle l'olive sous la fourchette : « J'approchais mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur? L'aquarium lentement se remplissait » (S, p. 31) constate le narrateur de *La Salle de bain*.

Le piège de la viscosité

Mais l'eau se transforme : du crachin au crachat, de l'eau à la sueur, du sable à la boue, c'est un nouvel univers visqueux qui prend forme. La longue scène des poulpes, toujours dans *La Salle de bain*, le montre bien. La femme du narrateur invite des amis peintres polonais, lesquels apportent du marché un large enchevêtrement de poulpes à préparer pour le repas de midi : « Kabrowinski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois. [...] [II] grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale. » (S, p. 27) Et tout ceci n'est pas facilité par le rhume de Kabrowinski : « peu de temps auparavant, un violent éternuement l'avait astreint à s'interrompre pour s'essuyer les doigts ». Toussaint ne nous épargne pas grand-chose : sur de nombreux et longs paragraphes, le réel est envahi par la matière gluante des poulpes, et le rapprochement avec des glaires n'en accroît que plus encore le dégoût, répandue sur le livre comme leurs tentacules sur la planche en bois :

Kabrowinski n'en croyait rien, qui disait que c'était le foie et, pour le prouver, d'un coup sec, il enfonça l'opinel dans l'organe. L'encre ne se libéra pas tout de suite, quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, puis d'autres gouttes et enfin un filet, qui glissa lentement sur la planche. (S, p. 46)

Poulpes répandus sur la planche, matière visqueuse qui envahit la première partie de ce roman, et pour finir de l'encre qui à son tour noircit le tout : la métaphore de l'écriture est évidente. Réduit par métonymie à la matière qui en est à la source, l'acte d'écrire n'est plus que signifiant, encre noire sur la page blanche, qu'il suffit de « rincer longuement » sous le robinet pour que le chapitre s'achève.

La matière organique investit à son tour nos trois romans, dans le même mouvement de désagrégation du réel. Qu'il s'agisse de sang (celui de la femme du narrateur qu'il prend pour cible avec une fléchette), du sperme des quelques rapports sexuels décrits et dans lesquels « l'éjaculation » est particulièrement mise en avant, d'urine (le narrateur aime penser en pissant), ces matières organiques parasitent également l'écriture, et trouvent leur paroxysme dans

cette description de *La Télévision*. Le narrateur recouvre l'écran de produit lave-vitre à l'aide du pistolet déjà décrit, dans une mise à mort évidente de l'objet :

[...] jusqu'à ce que toute sa surface fût recouverte d'une sorte de couche liquide mousseuse en mouvement qui commença à glisser lentement vers le bas en filets réguliers de crasse et de poussière mêlées, en lentes coulées onctueuses qui semblaient suinter de l'appareil comme des résidus d'émissions et de vieux programmes fondus et liquéfiés qui descendaient en vagues le long du verre, certaines, rapides, qui filaient d'un seul trait, tandis que d'autres, lentes et lourdes, arrivées au bas de l'écran, rebondissaient et dégouttaient par terre, comme de la merde, ou comme du sang. (*T*, p. 121)

Et c'est toujours le même double mouvement que l'on retrouve ici : derrière la classique démystification de la télévision et de son inutilité, c'est l'objet représentatif du réel à double titre que l'on met à mort, en le liquéfiant littéralement, le métamorphosant en une chimère mi-objet mi-humaine.

Le réel obscène

La viscosité est ici essentielle. Il est impossible de ne pas se souvenir de la fin de *L'Être et le Néant*, dans lequel Sartre se livre à une analyse du « visqueux » :

Le visqueux se laisse saisir comme ce dont je manque, il se laisse palper par une enquête appropriative ; c'est à cette ébauche d'appropriation qu'il laisse découvrir sa viscosité. Elle est opaque parce que, précisément, si la forme signifiante est éveillée dans le visqueux par le pour-soi, c'est avec toute sa viscosité qu'il vient la remplir. Il nous renvoie donc une signification pleine et dense et cette signification nous livre l'*être-en-soi*, en tant que le visqueux est présentement ce qui manifeste le monde, et l'*ébauche de nous-même*, en tant que l'appropriation esquisse quelque chose comme un acte fondant du visqueux⁷.

Pour Sartre, si la philosophie use de l'image comme d'un schème symbolique qui nous aide à appréhender les phénomènes (et le visqueux en est un exemple qui montre la qualité d'un objet), la littérature, elle, recourt aux images déréalisantes. Chez Toussaint cependant, la même approche phénoménologique du réel se met au service d'un but différent. C'est bien le rapport de la conscience à la matière qui est ici étudié, le visqueux est « ce qui manifeste le monde », mais l'essentiel est peut-être, moins que l'ébauche de soi-même, celle d'un nouveau mythe du réel. Démystifié, montré comme image de la nouvelle société de consommation, il est pour finir l'image même de la vacuité humaine. Sa perception empirique ne fait qu'en accroître l'emprise sur le narrateur, qui devient, pour reprendre l'image de Sartre, cette guêpe prise dans la confiture.

7. J.-P. Sartre, *L'Être et le Néant*, Gallimard, 1976, p. 653.

Conclusion

La Télévision, La Salle de bain, L'Appareil photo : trois romans dans lesquels le rapport de l'homme et de l'écriture au réel est au centre des préoccupations de l'auteur. La fiction romanesque est donc semble-t-il à même de devenir le nouveau réceptacle de la démystification du réel entreprise par Roland Barthes dans ses *Mythologies*, avec toutes les différences que la narration implique. Non sans qu'il faille convenir d'une mise à mort du réel, puisque c'est bien d'une guerre dont il s'agit ici. Sans doute faudrait-il admettre que l'homme n'est pas vainqueur, et à double titre. Tout d'abord parce qu'à trop vouloir démystifier le réel, on finit par prendre un coupable plaisir à se vautrer dedans. Ensuite, parce que ce dernier reste cet enchevêtrement inconciliable entre immobilité et mouvement qui tous deux, finalement, amènent à une mort perçue comme une victoire du réel sur l'homme. Enfin, l'échec de l'homme gît également dans cette entreprise sournoise qui, voulant décourager la réalité en en épuisant la substance, ne parvient qu'à la rendre plus opaque et gluante encore.

La seule victoire serait-elle alors celle de l'écriture, qui n'échappe pas – et par là nous voudrions terminer – à l'entreprise de démystification ? Le mythe de l'écriture parcourt le roman, jusque dans la personne du narrateur de *La Télévision*, sorte d'intellectuel bourgeois pris dans une thèse dont il ne tire de plaisir que dans le travail préliminaire de la pensée, dans la rêverie donc, encore. L'écriture ne reste que la dernière, la seule manière d'appréhender le réel, quitte à l'épaissir exagérément, quitte à en faire un véritable palimpseste, une idéologie en recouvrant une autre dans une tentative toujours plus désespérée de se l'approprier. Reste à savoir si le lecteur, lui, se l'approprie.