

*Faire l'amour*  
**au cœur des interférences**

C. Novak

Université de la Sorbonne Nouvelle  
Année universitaire 2004-2005

# Introduction

Le dernier roman en date de Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, paru en 2002, laisse, comme les précédents si ce n'est davantage, une grande place à la description d'un espace envahi, sinon saturé par la technique. S'offrent une description d'un voyage en train, des caténaires du métro, des néons qui hantent la ville, des dispositifs de caméras de surveillance dans un musée... Lors d'un entretien consacré à *Faire l'amour*, J.-P. Toussaint déclare à ce propos : « Mon attention aux objets modernes est tout à fait délibérée, car j'ai envie d'être un auteur contemporain et de marquer mes livres dans l'époque qui est la mienne. D'où les caméras de surveillance, les écrans, etc. »<sup>1</sup>.

On ne peut cependant se limiter à cette déclaration de l'auteur. Il ne s'agit vraisemblablement pas d'une simple attention à ces objets, de la seule volonté de créer un décor urbain et technique en rapport à la construction d'un effet de réel. Ces objets jouent un rôle dans l'économie de la fiction. Les personnages ne cessent évidemment de les utiliser et leur description rompt quelquefois la linéarité de l'intrigue amoureuse, ce qui peut induire une réflexion sur leur utilité dans la narration.

Nous tenterons de démontrer ici en quoi la technologie est un élément inhérent au roman de J.-P. Toussaint : les objets techniques ou la technologie plus qu'omniprésents interfèrent avec le roman, transformant la réalité, ils finissent par plonger dans les tréfonds de son écriture.

## I. Un réseau d'interférences

### 1.1. Intrusion et obstruction technologiques

A propos de *La Télévision*, J.-P. Toussaint déclarait que « Le livre montre son côté totalement envahissant bien qu'il ne soit réellement question d'elle qu'une dizaine de fois sur 260 pages. La grande difficulté était d'intégrer ces réflexions dans le roman sans ralentir celui-ci. »<sup>2</sup>. Alors que le narrateur se trouve dans un appartement de banlieue à Berlin, s'offre par exemple, une description de paysage télévisuel :

« Un bloc d'immeubles, en face de nous, était si proche qu'on pouvait voir les téléviseurs allumés dans les différents appartements qui nous faisaient face. Je regardais tous ces téléviseurs allumés dans les petits encadrements métalliques des

---

<sup>1</sup> Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac, *La Page*, 08/09/02, p. 23

<sup>2</sup> Michel Paquot, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. », *Revue Cinergie*, Source nternet : [www.cinergie.be/cinergie/arch01/toussain.html](http://www.cinergie.be/cinergie/arch01/toussain.html)

fenêtres, et je pouvais voir assez distinctement ce que chacun était en train de regarder [...] » (168)

« Les petits encadrements métalliques des fenêtres » s'assimilent à des sortes d'écrans de télévision qui renvoient par imbrication à d'autres écrans, de manière infinie : cet effet d'emboîtement vertigineux laisse à penser que le paysage à voir n'est pas, comme en d'autres temps, une sorte d'horizon infini qui pouvait laisser quelques narrateurs du siècle dernier songeurs ou rêveurs. Il s'agit plutôt d'un « bloc » encombrant qui limite le travail de l'imagination, une sorte d'attrape-rêves qui ne permet pas d'aller très loin. Au lieu de se perdre dans le vide, on se perd dans le plein, il semble qu'il y ait trop à voir, trop d'images qui se multiplient en un seul regard. L'œil sans repos, monopolisé par la succession des images lorsqu'il regarde la télévision se retrouve, même lorsqu'il n'est plus devant son écran et regarde l'horizon, à subir cette même succession. La télévision est en effet si « envahissante » ici que la barre d'immeuble devient une sorte de barre d'écrans de télévision et, par extension, le paysage, un vaste champ d'écrans.

De la même manière, dans *Faire l'amour*, la description précise d'appareillages compliqués envahit la nature. Ainsi en va-t-il de la description du musée :

« Derrière la porte du musée, une large porte métallique commandée par un dispositif électronique (point rouge laser, caméra de surveillance), le *Contemporary Art Space* détonnait dans le décor champêtre où nous nous trouvions, arbres et étangs, allées de mousses et sous-bois, on entendait même au loin des pépiements d'oiseaux et des coassements de grenouilles. » (119)

Ici, la nature n'est plus qu'un « décor » au service de l'art contemporain, le monde réel n'est pas le monde naturel, il est un faux-semblant qui sert de cadre à une sorte d'explosion de la technique (« détonnait »)...

A la fin du même roman, alors que le narrateur est envahi par le souvenir de sa compagne, les lumières d'un stade semblent littéralement exploser. Au paysage naturel qui représente un accès au souvenir se substitue de manière brutale une sorte de paysage technologique qui interrompt les réflexions du narrateur. Si l'horizon permettait de rêver ou de penser, de réfléchir, ce n'est plus le cas dans le roman contemporain où il crée des interférences et l'on voit bien que les outils techniques ramènent le narrateur au monde concret : brusquant le cours des choses, brusquant le paysage, ils brusquent et brouillent aussi les pensées.

« La rue était bordée d'un parc derrière lequel se devinaient des ombres et s'entendaient des cris indistincts, quand, d'un coup, des rampes de projecteurs de stade

s'allumèrent derrière les grillages et se mirent à éclairer un terrain de base-ball dans le crépuscule, qui, en quelques secondes, fut envahi par une centaine de jeunes gens qui se dispersèrent en différents groupes, certains s'échauffant sur la pelouse synthétique dont les projecteurs faisaient ressortir le vert artificiel [...] » (159)

La « pelouse synthétique », le « vert artificiel » comme « les rampes de projecteur »... La technologie dans les deux passages précédemment cités « détonne » ou alors elle apparaît « d'un coup », transfigurant le paysage.

Le roman semble s'évertuer à décrire l'intrusion des lumières dans le champ de vision du narrateur. Pire : cette lumière bouscule les visions du narrateur et aboutit à une vision cauchemardesque en donnant à l'environnement une dimension irréaliste qui débouche sur une confusion. On observe une omniprésence obsessionnelle de ces sources lumineuses artificielles qui créent une perte des repères :

« Derrière la fenêtre de la chambre, les néons continuaient de déchirer la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui pénétraient la pièce et venaient se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet. » (p. 27)

La lumière est toujours perçue dans ce dernier roman comme un élément qui fait violence au repos du narrateur renforçant un malaise intérieur. La technologie, ici représentée par cette invasion lumineuse, prend alors une place privilégiée dans la description d'un univers du malaise :

« Et il n'y eut soudain que des 3 sous mes yeux, trois 3 qui apparurent dans mon champ de vision, 3.33 a.m. que je vis brusquement clignoter devant moi sur le cadran du radioréveil, trois 3 en chiffres rouges de cristaux liquides finement pointillés qui me fixaient dans la pénombre de la table de nuit. Mais où étais-je ? Et qu'était cette sinistre pénombre mauve que traversaient les longs faisceaux de ce phare de malheur aux reflets noirs et rouges ? » (41)

Un fax transforme la pénombre de la chambre en « une clarté bleutée, d'aquarium, silencieuse et inquiétante » (34) et vient interrompre la scène d'amour entre les protagonistes. Lorsque ceux-ci sont dans la rue, les voilà confrontés à une multitude de lumières artificielles qui délimitent chacune un espace. Ainsi, lorsqu'ils entrent dans un magasin, les amants « [...] pass(ent) sans transition de la pénombre bleutée de la nuit à la violente clarté intemporelle d'un plafonnier de néons blancs. » (74). La technologie ici, les sources artificielles de lumière ailleurs ; ces éléments s'attribuent, non sans brutalité, une certaine exclusivité parmi les visions du narrateur : ils ne cessent de déstabiliser la continuité qu'il voudrait voir s'instaurer dans ses repères (la « clarté » est « intemporelle »), dans ses pensées, dans ses amours.

L'espace, le paysage ou les visions du narrateur, à cause de l'interaction des objets techniques qui les « déchirent » renvoient au thème de la rupture qui ronge les protagonistes...

## 1.2. Monde naturel et monde technique

On constate que, dans son ensemble, le champ métaphorique et comparatif dans *Faire l'amour* évoque des objets techniques. Les lumières de Tokyo vues de haut sont des « balises aériennes » (17). L'événement censé renvoyer exclusivement à un phénomène naturel, le tremblement de terre, qui survient après la description du métro est comparé au « grondement d'un train invisible » (85). Ainsi le « *Contemporary Art Space* » où la compagne du narrateur expose ses créations est-il relié métaphoriquement aux nouvelles technologies alors qu'il s'agit d'un lieu destiné à l'art : « La silhouette blanche et allongée du bâtiment apparaissait au fond d'un parc, murs fuselés et plaques d'aluminium ondulées qui donnaient à l'édifice des allures de hangar d'aéronautique ou de laboratoire de haute technologie. » (119)

Tout se passe comme si J.-P. Toussaint mettait en scène un monde où les références ne pouvaient appartenir qu'à un univers où préside la technique. D'ailleurs, le discours objectif apporté par l'un des Japonais décrit un tremblement de terre « qui avait occasionné des dégâts dans Tokyo, des coupures d'électricité, des retards de train, des éboulements, des bris de verre, des chutes de toitures et d'éléments de climatiseurs. » (114) Les dégâts affectent donc la technologie régnante (climatiseurs ou trains...).

Selon Jean-Claude Lebrun dans *L'Humanité*, J.-P. Toussaint essaierait de « faire le vide » : « C'est précisément ce vide que le narrateur de *Faire l'amour* ne cesse pareillement à son tour de frôler et, d'une certaine façon aussi, de palper. Alors même que le monde alentour paraît avoir atteint un niveau maximal de saturation. Que des voies de communication partout couturent l'espace, que des entremêlements de construction s'étendent à l'infini sous le regard, que des multitudes de signes et d'enseignes nuit et jour affichent leur présence. »<sup>3</sup> Le tremblement de terre qui a lieu dans *Faire l'amour* n'est autre qu'une force naturelle venant bouleverser un monde saturé par la technique, le pendant de celui-ci.

Jean-Claude Lebrun dans *L'Humanité* écrit ainsi que « Jean-Philippe Toussaint n'en finit pas de creuser, d'explorer ce qui se joue sous le matérialisme du monde ambiant. »<sup>4</sup> On peut aussi penser qu'il y a à l'œuvre dans le roman une tension entre ce monde technique et un certain fantasme de retour à la nature. Ainsi assiste-t-on une scène de baignade dont J.-P.

---

<sup>3</sup> Jean-Claude Lebrun, « Sur le vide » in *L'Humanité*, 17 octobre 2002

<sup>4</sup> Jean-Claude Lebrun, *ibid.*

Toussaint dit qu'elle s'inspire des « philosophies orientales »<sup>5</sup>. Mais avant d'accéder à l'espace de la piscine de l'hôtel qui sera celui d'une adhésion métaphysique au monde, un espace de purification essentialiste et aquatique, le narrateur doit franchir « une double porte vitrée [...] surmontée [...] d'une enseigne bleutée où l'on pouvait lire *Health Club* en lettres de néons éteintes » (41). Le monde fait obstacle symboliquement à ce retour à la nature du narrateur, ainsi « la porte résist(e) » (41). Il y a tension entre la métaphysique et la volonté du narrateur de faire corps avec le monde et la description d'un monde technique qui résiste.

Comme le remarque d'ailleurs Maryse Fauvel, dans *La Télévision*, le personnage semble faire preuve d'une résistance face au monde qui l'entoure. Ainsi « Le personnage de *La Télévision* essaye de résister au monde contemporain en reprenant possession de son corps qui redevient un corps locomoteur (il nage, se promène en ville). »<sup>6</sup> De la même manière, lorsque le personnage de *Faire l'amour* atteint une forme d'ataraxie en nageant dans l'eau de la piscine où il est comme « dans la nuit de l'univers » (51) ou lorsqu'il souhaite le « fameux *big one* » (49), on peut penser qu'il y a un désir de retour à une forme du monde débarrassé des entraves d'une saturation technique et un rêve de retour à l'essence. Le narrateur reprend alors possession du corps même de l'univers, corps métaphorique s'il en est, ce que l'on voit à travers des expressions comme « galaxies presque palpables » (51) ou alors une eau qui est « comme une peau qui frissonne ». La scène de la baignade peut alors être lue comme un fantasme de retour à la nature, le narrateur reprenant possession de son corps mais aussi de celui du monde : « je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées » (52), lit-on à la fin de cette scène.

Le roman se construit ainsi sur un système de tensions non résolues entre un espace saturé par la technique et la quête d'un espace vidé où un accès à l'Être est possible.

## **II. Un autre monde : les mutations de l'espace**

### **2.1. Transmutation de la réalité**

Lorsque le narrateur regarde la ville du haut de son hôtel, la vision de Tokyo provoque un délire métaphysique. On assiste à une transmutation de l'espace au fur et à mesure de la description qui aboutit à une vision originelle du monde dans la quête essentialiste du narrateur. Selon l'expression de Jean-Claude Lebrun, le narrateur « fait le vide » :

---

<sup>5</sup> Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac, op.cit.

<sup>6</sup> Maryse Fauvel, « Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean-Philippe Toussaint » in *Romanic Review*, vol. 89, n°4, Nov. 1998, p. 616

« Vue de haut pendant la nuit, la terre semble parfois retrouver quelque chose de sa nature d'origine, davantage en accord avec l'état sauvage de l'univers primitif, proche des planètes inhabitées, des comètes et des astres perdus dans l'infini des espaces cosmiques, et c'était cette image que Tokyo donnait d'elle-même à présent derrière la baie vitrée de la piscine, celle d'une ville endormie au cœur de l'univers, parsemée de lumières mystérieuses, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables et scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotaient dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits. » (47)

On assiste ici à une compression de l'espace qui s'assimile à une vue d'avion. S'opère par le biais du regard la substitution d'un espace technique à un espace naturel de manière impressionniste.

Claude Pichois remarque que l'utilisation de la vitesse en littérature contribue à modifier la vision du paysage. Grâce au train « Le paysage n'est plus constitué de points ou de systèmes ponctuels : l'œil n'aperçoit que taches, [...] raies, zébrures, chevelures, tresses. Apparaît un monde nouveau aux yeux des écrivains. Un monde qui avoisine le surréel sans toutefois se confondre avec lui. »<sup>7</sup>. Grâce à la hauteur et à cette vision comme par avion, le monde saturé par la technique apparaît comme tellement déréalisé qu'il peut aboutir à une vision d'un monde originel.

Dans *Monsieur*, s'opère une substitution inverse : s'élabore une compression de l'espace qui aboutit à la mise en place d'un paysage technique, les lignes du métro :

« Monsieur resta longtemps ainsi à regarder le ciel et à mesure qu'il s'en pénétrait, ne distinguant plus maintenant qu'un réseau de points et les lignes de constellation, le ciel devint dans son esprit un gigantesque plan de métro illuminant la nuit. »( 93)

C'est que le monde technique est toujours considéré dans les romans de J.-P. Toussaint comme un vaste réseau pouvant se substituer par le biais de l'imagination du narrateur à un réseau naturel et harmonieux.

La description de la rue et des phares des voitures contribue dans le même ordre d'idées à offrir l'image d'un monde déréalisé donc modifié, ce qui passe encore une fois par la description des sources de lumière. Ainsi dans ce passage, le monde a-t-il « des allures féeriques » et les lumières sont-elles « dramatiques » :

« Finalement, nous débouchâmes sur une grande artère déjà très animée, où, dans une lumière de nuit à laquelle les chutes de neige donnaient des allures féeriques, les voitures patinaient sur place dans le brouillard dans un ballet de phares et de feux de

---

<sup>7</sup> Claude Pichois, *Vitesse et vision du monde*, Edition de la Baconnière, 1973, p. 28

position. [...] A chaque coup de frein, les lunettes arrière des voitures s'allumaient en jetant de dramatiques lueurs rouges alentour dans la nuit.» (77)

Et vu sous les lumières artificielles, le monde dans le passage qui suit apparaît « fantomatique » et « lunaire » :

« Je m'engageai sur la droite dans un couloir très sombre, parsemé de veilleuses éparses aux reflets blanchâtres, qui donnaient quelque chose de lunaire et de fantomatique aux lieux » (43)

Si la technique en tant qu'elle forme un réseau parcourant le monde aboutit à le transformer en le déréalisant, le narrateur semble utiliser de manière privilégiée dans les romans de J.-P. Toussaint le train ou tous les moyens de communication qui, s'ils ne sont pas des instruments techniques de la vision proprement dite, servent à percevoir par le biais de la vitesse la réalité autrement et à en modifier le cours.

## **2.2. La vitesse comme agent de transformation de la réalité**

Dans *L'Appareil-photo*, la photographie la plus révélatrice de la réalité serait celle d'un être en fuite, du mouvement et de la fuite :

« C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces [...] » (113)

Le but du narrateur est de trouver une forme dans laquelle s'incarne le mouvement. Dans cette perspective, le voyage, à Venise dans *La Salle de bain*, à Londres dans *L'Appareil-photo*, à Kyoto dans *Faire l'amour*, constitue moins un oubli de soi qu'une expérience du temps qui brouille et modifie la vision de la réalité. Dans *Faire l'amour*, il est question de la « compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage » (134). La vitesse permet d'apporter un autre point de vue sur le mouvement parmi les expériences temporelles du narrateur. Dans *La Salle de bain*, celui-ci part soudainement en voyage pour une raison qui n'est pas explicitée. Ainsi est décrit son voyage en train :

« J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces, je voulais fixer. » (31)

Claude Pichois remarque que « Dans ce lieu, la pensée n'est plus retenue, contenue par les lisières de la vie et du cadre quotidiens. »<sup>8</sup> Les voyages sont des échappées qui servent les expériences scientifiques ou existentielles du narrateur. Ainsi la vitesse dans les romans de J.-P. Toussaint sert-elle au narrateur de dispositif expérimental, ainsi s'associe-t-elle à la prise de conscience du mouvement que permet l'enfermement dans ces espaces réduits que sont le car-ferry et le boeing de *L'Appareil-photo*, les trains de *La Salle de bain* et de *Faire l'amour*. En effet, dans *L'Appareil-photo*, le voyage en car-ferry est l'occasion de percevoir la réalité autrement. Les trains et leurs avatars sont des moyens d'avoir accès au temps que le narrateur de *La Salle de bain* comme de *Faire l'amour* cherche à arrêter. Le narrateur sur le ponton du bateau regarde la coque du ferry fendre l'eau : « [...] ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques. » (96) Dans *L'Appareil-photo*, le voyage en ferry aboutit à la représentation de l'immobilité tant recherchée par le narrateur de *La Salle de bain* : « L'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé de ma conscience et je fus un instant idéalement nulle part, si ce n'est immobile dans mon esprit [...] » (102)

Ainsi, le voyage, sous d'autres formes, reprend-il ici la fonction qui lui est habituellement dévolue, une aventure, une expérience de l'inconnu...

Paul Virilio dans son *Esthétique de la disparition* établit clairement un rapprochement entre conscience et mouvement : « Voir défiler un paysage par la portière du wagon ou de l'auto, ou regarder l'écran de cinéma ou d'ordinateur comme on regarde par une portière, à moins que le wagon ou la carlingue ne devienne à son tour salle de projection... chemin de fer, auto, jet, téléphone, télévision... notre vie toute entière passe par les prothèses de voyages accélérés dont nous ne sommes même plus conscients... »<sup>9</sup>.

Si les romans de J.-P. Toussaint utilisent ces « prothèses de voyages accélérés », ces artefacts technologiques qui permettent la visualisation d'un univers en mouvement, il n'est pas exagéré de penser que la technique puisse se mettre au service de l'écriture...

### **III. Des techniques stylistiques ?**

#### **3. 1. Instrumentalisation stylistique de l'objet technique**

La scène fondamentale de *Faire l'amour* qui est peut-être celle vers laquelle tout converge, s'organise autour d'un écran de télévision. Le narrateur est dans la salle de contrôle d'un musée d'art contemporain alors que Marie avec qui il vient de rompre en traverse les

---

<sup>8</sup> Claude Pichois, op. cit., p. 63

<sup>9</sup> Paul Virilio, *Esthétique de la disparition*, Le livre de poche, 1980, p. 67

salles : l'écran prend la fonction d'un révélateur, il creuse de manière symbolique l'espace mental entre les protagonistes et se fait ainsi instrument de la fiction.

« J'étais entré dans la pièce et je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique, et je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu - et c'était comme si je venais de prendre conscience que nous avions rompu. » (p. 126)

La rupture des protagonistes, thème primordial du roman, passe par la figuration d'une médiatisation : l'écran de télévision qui sert alors à l'objectiver.

L'objet technique est ici au service de la fiction, au même titre que les vitres et l'espace protégé que l'on peut trouver dans *La Salle de bain* derrière lesquels le narrateur du roman regarde le monde. Il permet une vision seconde de la réalité.

Notons d'ailleurs que les romans de Jean-Philippe Toussaint exploitent ces instruments de la médiatisation : les photographies dans *L'Appareil-photo*, la référence à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, la radiographie que tient le narrateur de *La Salle de bain* servent à chaque fois de révélateurs de la réalité.

Dans *L'Appareil-photo*, le narrateur vole un appareil, cette action prend une importance primordiale puisque l'appareil-photo est l'instrument qui lui permet une confrontation directe avec la réalité. Le narrateur découvre grâce à ces photos une « réalité brute et presque obscène » (120).

### 3. 2. Cadrer l'écriture

Selon Jacques-Pierre Amette, « Toussaint écrit avec une caméra numérique. Il engourdit les sentiments, enregistre les reflets d'une piscine, détimbre les voix, décompose en instantanés le passage d'un express. Il absorbe la lumière d'un visage, il donne à un sourire un graphisme oriental [...] La réalité n'est qu'une image Sony. »<sup>10</sup>.. Fabrice Gabriel dans *Les Inrockuptibles* déclare ainsi que « Dans *Faire l'amour*, il y a beaucoup de ciels et de brumes photographiques, de faux instantanés très travaillés [...] »<sup>11</sup>

S'offrent en effet des cadrages d'une réalité en mouvement, d'une réalité floue car pleine d'interférences lumineuses. Ainsi « dans la pénombre du taxi [...] que traversaient les ombres fuyantes des quais de la Seine et les reflets jaunes et blancs des phares des voitures que nous croisons. » (12).

---

<sup>10</sup> Jacques-Pierre Amette, « Vertige de l'amour », *Le Point*, 6 septembre 2002, n°1564, p. 148

<sup>11</sup> Fabrice Gabriel, *Les Inrockuptibles*, 11 septembre 2002

J.-P. Toussaint confie d'ailleurs aux *Inrockuptibles* : « Je passai un temps fou à mettre les scènes en place, à faire la lumière, comme on dit sur un tournage.[...] »<sup>12</sup>. Il faudrait prendre au mot cette déclaration. On voit ainsi dans le passage qui suit l'importance accordée aux sources de lumière qui partagent l'espace :

« Derrière la fenêtre de la chambre, les néons continuaient de déchirer la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui pénétraient la pièce et venaient se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet. » (27)

On retrouve dans la description de la chambre d'hôtel tout au long de la première partie du roman ce type d'écriture qui vise à la décomposition des lumières semblables à des projecteurs cinématographiques :

« Je n'avais pas allumé la lumière en entrant dans la pièce, et deux sources de clarté contradictoires venaient se disputer la relative obscurité des lieux, la lueur bleutée de l'écran du téléviseur qui brillait toujours dans la chambre contiguë où j'entendais Marie sangloter doucement dans les draps, et la fine raie dorée de la veilleuse au sol de la penderie qui s'était allumée automatiquement sur mon passage dans le couloir. » (37)

Le regard qui est jeté sur le monde l'est comme avec une caméra qui se substitue au regard du narrateur. Ainsi « Tokyo apparut d'un coup devant moi dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d'ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine. » (45) Les points lumineux s'assimilent aux pixels de l'image filmée qui décomposent le monde pour le recomposer au regard. Ainsi décrit, le monde apparaît souvent privé de continuité.

On assiste aussi à une décomposition des sources lumineuses qui aboutissent à établir comme dans la technique cinématographique du travelling une continuité entre les sources extérieures de lumière et le visage de Marie. Cette décomposition aboutit à une composition artistique, juste une image entièrement réécrite :

« En contrebas, à quelques mètres de la fenêtre, apparaissait l'ombre d'un toit plat, en terrasse, recouvert de hautes rampes de néons verticaux qui clignotaient imperturbablement de la nuit comme des balises aériennes, avec des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans la chambre et recouvraient les murs d'un halo de clarté rouge indécise qui faisait briller sur le visage de Marie de pures larmes infrarouges, translucides et abstraites. » (18-19)

Comme le note Michèle Gazier dans *Télérama*, « [...] dans ce roman de la rupture, de la perte de l'autre et de la perte de soi, tout est image. On voit le grand manteau noir du

---

<sup>12</sup> Fabrice Gabriel, *ibid.*

narrateur, la robe folle de Marie, la buée sur les vitres de la piscine où l'homme s'est réfugié, la neige dans les rues encombrées de Tokyo aux premières lueurs de l'aube... »<sup>13</sup>

Si tout est image, l'image réécrite n'a peut-être jamais été aussi technique... Maryse Fauvel note également que dans *La Télévision*, le monde « [...] baigné de lumière est perçu comme une image, une série d'images : il est cinémorphique »<sup>14</sup>. Il faudrait également lire *Faire l'amour* comme une succession d'images et de visions... Tout au long du roman, la réalité semble filtrée par l'œil de la caméra, se faisant de plus en plus lointaine.

## Conclusion

Le texte ne se prive pas d'imaginer des images, floutant des plans, confondant les lumières : un monde déréalisé voit ainsi le jour, filtré, cinématographique...

Et peu à peu, s'écrivent des plans plus que ne se décrivent des scènes. C'est que l'écriture technique du cinéma interfère peu à peu avec celle du roman lui empruntant sa capacité à faire la lumière sur la réalité.

---

<sup>13</sup> Michèle Gazier, *Télérama*, 18 septembre 2002

<sup>14</sup> Maryse Fauvel, op.cit., p. 612

## **Bibliographie**

### **Œuvres de J.-P. Toussaint**

*La Salle de bain*, Paris : Minuit, 1985

*Monsieur*, Paris : Minuit, 1986

*L'Appareil-photo*, Paris : Minuit, 1988

*La Réticence*, Paris : Minuit, 1991

*La Télévision*, Paris : Minuit, collection « double », 1997

*Autoportrait (A l'étranger)*, Paris : Minuit, 2000

*Faire l'amour*, Paris : Minuit, 2002

### **Sur l'œuvre de J.-P. Toussaint**

AMETTE Jacques-Pierre, « Vertige de l'amour », *Le Point*, 6 septembre 2002, n°1564 (p. 108)

BELLOUR Raymond, « La pensée-photo », *Magazine littéraire*, n°262, février 1989 (p. 60-61)

CHATOT Christiane, « Fatiguer la réalité », *Rapports. Het franse Boek*, vol.LIX, n°4, 1989 (p.152-158)

FAUVEL Maryse, « Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean-Philippe Toussaint », *Romanic Review*, vol.89, n°4, novembre 1998 (p. 609-620)

KECHICHIAN Patrick, « La géométrie du vertige amoureux », *Le Monde*, 30 août 2002, p. 5

LEBRUN Jean-Claude, « Sur le vide », *L'Humanité*, 17 octobre 2002

### **Essais et articles généraux**

GONTARD Marc, « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation » in *Le Temps des lettres*, sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes, éditions Interférences, P. U. R, 2001

PICHOIS Claude, *Vitesse et vision du monde*, Neuchâtel, Edition de la Baconnière, 1973, 124 p.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, « Temps et description dans le récit d'aujourd'hui », Minuit, 1963, p 123-134

VIRILIO Paul, *Esthétique de la disparition*, Le livre de poche. Biblio Essais, 1980, 124 p.

## **Entretiens avec Jean-Philippe Toussaint**

MOULHIAC Arnaud, Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac, *La Page*, 08/09/2002

Internet : <http://www.sauraraps.com/manifestations/articleToussaint.html>

PAQUOT Michel, entretien avec Jean-Philippe Toussaint, « Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma », Revue *Cinergie*, 03/1997, Source Internet :

<http://www.cinergie.be/cinergie/arch01/toussaint.html>