

« **La volonté de bien-être ou le cynisme heureux** », *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, ouvrage collectif dirigé par Stéphane Chaudier, Saint-Étienne, PUSE, 2016, pp. 237-249.

Mots clés : Jean-Philippe Toussaint, cynisme, chronologie romanesque, paresse, séduction, poésie minimaliste

Résumé : Dans l'œuvre de Toussaint, la sérénité est un masque. Seule compte la peur. L'humour, le ton détaché de Toussaint ne sont en effet que des mécanismes de défense. Mais d'où vient cette inquiétude ? Et pourquoi cette volonté de la dissimuler ? L'étude qui suit cherche à comprendre cette peur, à lui donner un objet, un contour, un nom. Dans l'univers de Toussaint, ce qui suscite la peur est moins l'amour que l'action ou le travail, bref l'effort nécessaire pour sortir de la virtualité, du rêve, du songe. La radiographie de *cette peur du travail* constitue sans doute la contribution majeure de Toussaint à l'effort de ses contemporains pour se comprendre eux-mêmes, pour comprendre *leur* présent et la perplexité qu'il provoque ; car cette peur n'est pas le simple symptôme d'un malaise purement individuel : elle a aussi une portée sociale. Le cynisme consiste ainsi à s'autoriser de cette peur présentée comme indicible et insurmontable pour laisser travailler les autres – et récolter les fruits de leur labeur. Ce taoïsme roublard (et passablement mystificateur) trouve sa plus belle formulation dans *Autoportrait (à l'étranger)*, dans le chapitre « Hanoï », qui décrit le bonheur de Toussaint « assis dans la nacelle d'un cyclo-pousse ». Dans cette scène qui réalise l'idéal de la déprise, l'un travaille et l'autre rêve, en toute bonne conscience : ce partage des rôles assumé, jamais interrogé, abolit la peur ; il pacifie l'esprit alarmé du songeur. Mais quel est le coût social et éthique d'une si injuste division du travail ? Et si l'humour ou la séduction de Toussaint était justement l'expression de cette *mauvaise foi* qui permet de refouler la question qui fâche ?

Stéphane Chaudier

La volonté de bien-être ou le cynisme heureux

C'est dans *La Télévision* qu'on trouve la phrase – voire le mot – autour desquels se déploie cette enquête sur la subjectivité contemporaine que Toussaint mène, de récit en récit, depuis *La Salle de bain* : « À quoi pensions-nous donc ? De quoi avons nous peur si sereinement ? (T « double », 44¹) ». Ces questions décisives – qui par leur simple succession identifient la pensée et la peur – terminent un paragraphe ; elles ne trouvent pas de réponse immédiate ; car l'art de Toussaint tient précisément dans ce suspens. Cette *réticence* à nommer l'objet de la peur, à lui donner un contenu explicite, permet de construire des objets littéraires subtils, où règne la parole oblique, allusive, cryptée. De fait, l'enquête sur cette peur exemplaire, récurrente, fondatrice, reste curieusement inaboutie. Dans les récits, les effets de la peur sont certes décrits ; mais les causes en demeurent obscures. La réclusion du héros dans une salle de bains est sans raison ; la passivité et la timidité pathologiques de Monsieur ne s'expliquent pas, pas plus que, dans le roman suivant, la fuite paniquée du narrateur après qu'il s'est approprié un appareil photo oublié qu'il actionne frénétiquement pendant sa course folle. Le désir inexplicablement obsessionnel de fuir ou de voir les Biaggi,

¹ Les références aux œuvres de Toussaint se feront à l'aide d'initiales transparentes, suivies du numéro de la page, et intégrées directement dans le corps du texte, à la suite des citations. Soit : *La Télévision* : T ; *Autoportrait (à l'étranger)* : AE. Les références citées d'après la collection de poche des éditions Minit, intitulée « collection double », seront signalées ainsi : T « double ».

de rechercher leur présence et de s'assurer de leur absence, est d'autant plus intrigant qu'il est immotivé. Après *La Télévision*, le roman de Toussaint se consacre à l'exploration d'une crise conjugale prolongée dont les origines sont, là encore, mystérieusement passées sous silence. Il y a chez Toussaint une volonté affichée de ne pas dire, ou de ne rien savoir de ce qui compte le plus – la peur – et donc de confier l'enquête à un lecteur suffisamment tenace et motivé pour interroger les traces, pénétrer les brèches, compléter les demi-aveux.

Tout part donc de là : la sérénité est un masque, seule compte la peur. « [...] Assis là sans bouger dans mon fauteuil de metteur en scène, le visage grave et rien de malicieux dans le regard, [...], je devais dégager la même impression de calme et de sérénité inquiète » (T « double », 43) que le portrait de Charles Quint exécuté par Titien à Augsbourg. Mais pourquoi cette inquiétude ? Et pourquoi cette volonté de la dissimuler ? L'humour, le ton détaché de Toussaint ne sont en effet que des mécanismes de défense, des cuirasses protectrices ; si plaisants ou ingénieux soient-ils, ces jeux de surface ne sauraient arrêter ni abuser le lecteur sagace dans sa quête de profondeur – ou d'intelligibilité. L'étude qui suit prétend donc comprendre cette peur : elle cherche à lui donner un objet, un contour, un nom. Pour ce faire, je me fonde sur la très curieuse manière qu'a le narrateur de disposer la chronologie de son été berlinois dans *La Télévision*. L'événement fondateur de cette chronique boiteuse, à la temporalité flottante – l'anodine décision de ne plus regarder la télévision – fait l'objet d'un curieux lapsus, dont on s'efforcera de rendre compte. On verra que la peur qui étreint le héros narrateur de *La Télévision* est celle du travail ; l'effort nécessaire pour sortir de la virtualité, du rêve, du songe ou de la chimère suscite en lui une peur presque panique. Cette hantise de l'action productrice, ce refus de l'efficienc, cet abandon à la paresse, ne doivent pas être expliqués ; ils exigent en revanche d'être justifiés pour que le sujet puisse tirer les avantages symboliques qu'il en escompte, au premier rang desquels figure le bien-être censé accompagner – auréoler – la pensée passive, livrée à son propre flux, insoucieuse du réel.

La radiographie de *cette peur du travail* exorcisée par la rêverie et l'écriture ne constitue-t-elle pas la contribution majeure de Toussaint à l'effort de ses contemporains pour se comprendre eux-mêmes, pour comprendre *leur* présent et la perplexité qu'il provoque ? Cette peur n'est pas le simple symptôme d'un malaise purement individuel : elle est aussi une arme sociale. Le cynisme consiste ainsi à s'autoriser de cette peur présentée comme indicible et insurmontable pour laisser travailler les autres – et récolter les fruits de leur labeur. Ce taoïsme roublard (et passablement mystificateur) trouve sa plus belle formulation dans *Autoportrait (à l'étranger)*, dans le chapitre « Hanoi », qui décrit le bonheur de Toussaint « assis dans la nacelle d'un cyclo-pousse » (AE, 85). Dans cette scène qui réalise l'idéal de la déprise, l'un travaille et l'autre rêve, en toute bonne conscience : ce partage des rôles assumé, jamais interrogé, abolit la peur ; il pacifie l'esprit alarmé du songeur. Mais à quel prix ?

1. La chronologie et ses trompe-l'œil

(moi, les dates²)

C'est par un effort spectaculaire de volonté que s'ouvre *La Télévision* : « J'ai arrêté de regarder la télévision. J'ai arrêté d'un coup, définitivement, plus une émission, pas même le sport. J'ai arrêté il y a un peu plus de six mois, *fin juillet*, juste après le Tour de France » (T, « double », 7, je souligne). Les coureurs cyclistes partent en vacances, pour un repos bien mérité ; le narrateur, lui, peut se mettre au travail : il doit rédiger un ouvrage universitaire,

² T « double », 15.

intitulé *Le Pinceau*, sur les rapports entre l'art et le pouvoir politique au XVI^e siècle. Parce qu'il marque une décision sage – ne plus perdre son temps devant la télévision, faire œuvre utile – ce repère, la fin du Tour, est sans cesse rappelé au fil de la chronique : « Je lus un petit article pas très intéressant consacré au Tour de France qui s'était terminé la veille [...] » (T « double », 54). Cette réactivation temporelle se lie à d'autres seuils, comme si le récit devait, pour prendre forme, multiplier les événements inauguraux :

Depuis le départ en vacances des Drescher qui remontait à un peu plus de trois semaines maintenant (leur départ avait plus ou moins coïncidé avec celui du tour de France), je n'avais plus du tout pensé à leurs plantes [...]. (T « double », 30)

Les Drescher sont les voisins berlinois du narrateur, qui est censé veiller sur leurs plantes ; il se remémore ce travail à faire le jour même où il entreprend de ne plus regarder la télévision ; c'est à ce moment qu'éclate l'inconséquence chronologique, ce lapsus temporel sur lequel repose notre interprétation du livre :

La première fois que je suis remonté chez les Drescher après leur départ en vacances (pour arroser leurs plantes et leur faire un peu de conversation, comme ils me l'avaient demandé) fut *ce jour du début du mois de juillet* où j'arrêtai de regarder la télévision. (T « double », 28, je souligne)

Quand exactement le narrateur a-t-il arrêté de regarder la télévision ? Quand commence le récit ? *Au début* ou à *la fin* juillet ? Le lecteur raisonnablement critique émettra l'hypothèse que si l'événement ne peut pas être localisé dans le temps, c'est vraisemblablement parce qu'il n'a jamais eu lieu ; et il pourra lire *La Télévision* comme un récit de mauvaise foi, qui fait entendre le discours d'un personnage *prétendant* s'être délivré de son addiction au petit écran alors qu'il persiste, en fait, dans sa dépendance. Mais l'essentiel n'est pas là : quelque chose se joue autour de la date symbolique « du début de mois de juillet », qui marque le commencement des vacances :

Ainsi, *depuis le début de l'été*, John remplaçait-il un analyste, le mardi et le vendredi après-midi, le docteur Joachim von M., qui était parti en vacances au *début du mois de juillet*. (T « double », 108, je souligne)

La phrase, dans une quasi épanadiplose, répète avec insistance le mot *début* ; elle fait ainsi valoir le caractère symbolique de ce repère dans le récit, où tout le monde s'arrête pour une trêve méritée, pour faire valoir son droit à la vacance de l'esprit, à la liberté, au repos, à la gratuité du temps, bref aux valeurs revendiquées par le héros de *La Télévision* :

Delon, au début du mois de juillet, était repartie en vacances en Italie avec les deux enfants, l'un à sa main, l'autre dans son ventre [...]. (T « double », 15)

Aux bénéfices de cette pause universelle, le héros aurait héroïquement, vertueusement, renoncé – pour *écrire* : à son fils qui lui demande, assez naturellement, pourquoi il ne vient pas les rejoindre en Italie, le père explique qu'il doit travailler, qu'il écrit un livre. (T, « double », 90). Ce projet est annoncé dès le début du récit : « Cette année-là, j'avais décidé de passer l'été seul à Berlin pour me consacrer à la rédaction de mon étude sur Titien Vecellio. » (T « double », 14). Or,

Au début de la semaine, tandis que je m'apprêtais à aborder enfin mon étude sur Titien Vecellio et Charles Quint, mes voisins du dessus, Uwe et Inge Drescher (que l'on pourrait traduire approximativement en français par Guy et Luce Perreire), vinrent sonner chez moi la veille de leur départ en vacances pour me demander de bien vouloir m'occuper de leurs plantes pendant leur vacances. (T « double », 23)

Cet événement, on s'en souvient, est survenu il y a « un peu plus de trois semaines maintenant », soit, trois semaines avant la décision de ne plus regarder la télévision ; grâce à cette indication de durée (« trois semaines »), on peut mettre en rapport les indications de la page 23 et de la page 40 : « Cela faisait maintenant *trois semaines* que j'essayais vainement de me mettre au travail. » (T « double », 40, je souligne). Le piège discursif est monté : le début du récit devrait coïncider avec le début de la rédaction du *Pinceau* ; une sorte de mise en abîme heureuse permettrait de superposer *l'essai fictif* sur la peinture et *l'essai réel* sur la télévision et ses dangers. Mais ce début idéal n'est en réalité le début de rien : « Je ne faisais rien par ailleurs » (T « double », 10). Pour dissimuler le caractère morose, anxiogène, humiliant de ce piétinement, de cette *impuissance*, le texte, qui se met au service de l'ego meurtri du narrateur, commence par la décision d'arrêter de regarder la télévision. Le début de la chronique est ainsi décalé de « trois semaines » : il s'agit de transformer en victoire (sur soi, sur la pression sociale) ce qui est en réalité une défaite (celle de la volonté, de l'énergie créatrice).

Revenons au lapsus de la page 28, qui exprime le désir d'un surmoi : le narrateur aurait arrêté de regarder la télévision au début juillet ; il n'aurait donc pas vu le Tour de France. Or le texte assure qu'il l'a bel et bien regardé. Mais qu'a-t-il vu ? Des hommes qui s'infligent volontairement l'héroïque torture d'un effort surhumain. La télévision montre donc ce que le héros ne fait pas. Le soir même où le Tour se finit, le héros « un peu pris de remords, inquiet malgré tout de la santé des plantes » dont il a la charge (T « double », 30), monte chez les Drescher : « les quelques plantes vertes qui se trouvaient dans la pièce semblaient avoir été laissées à l'abandon depuis le début de l'été [...]. » (T « double », 35). Paradoxalement, cette visite chez les Drescher se termine par la mention du « sentiment du devoir accompli. » (T « double », 37). La notion est-elle ironique ? Ce n'est pas si sûr. Du remords à l'autosatisfaction, cet épisode résume le trajet et l'ambition du livre : par l'écriture, il s'agit moins de conjurer le spectre de la stérilité créatrice (thème littéraire traditionnel) en mettant en scène la procrastination du héros (thème proustien) que de refuser l'épreuve de la culpabilité, c'est-à-dire, en l'occurrence, du réel.

Ce que la chronologie montre en revanche explicitement, c'est la mauvaise foi d'un narrateur indigne de confiance, toujours prêt à tordre les faits pour faire valoir l'image qu'il a de lui-même. Un jour à peine après avoir pris la décision de se passer du petit écran, le héros, remontant chez les Drescher, allume leur poste : « Il allait de soi, bien entendu, que, dans mon esprit, arrêter de regarder la télévision ne s'appliquait nullement en dehors de chez moi » (T « double », 128). Dénigrant sous le nom de « tartufferies » (T « double », 129) l'application de la volonté, le héros peut conclure avec un brin de suffisance : « Il n'y avait pas de raideur intellectuelle dans mon attitude, guère d'ostentation dans ma démarche » (*ibid.*). Or quelques heures plus tôt, le narrateur déclarait : « Aux environs de vingt heures, comme j'étais toujours dans le salon, j'eus envie d'allumer la télévision pour regarder la télévision (mais je n'en fis rien, c'est ça que j'admire chez moi). » (T « double », 104). On le voit : le texte montre un narrateur expert dans l'art de saisir chaque occasion, sous couvert d'humour, pour défendre et illustrer la pertinence de ses choix, pour justifier la bonne opinion qu'il a de lui-même. Cette obstination à dire du bien de soi, comme pour mieux s'en persuader, finit par susciter l'agacement ou le soupçon :

Et je me demandai alors pour quelles raisons, dans le fond, j'avais fini par arrêter de regarder la télévision. Toujours assis là devant l'écran (dix-huit à quatorze, à présent, beau but du Bayer Leverkusen qui repassait au ralenti), je songeai que si Delon m'avait posé la question cet après-midi, ou John, ce soir, j'aurais été bien incapable de répondre. C'est un faisceau de raisons, sans doute, qui était à l'origine de ma décision d'arrêter de regarder la télévision, toutes étant nécessaires, aucune n'étant suffisante, et il serait vain, je crois, de chercher une raison unique susceptible de pouvoir expliquer mon passage à l'acte. On m'avait raconté qu'un jour, aux Etats-Unis, un journaliste d'une chaîne de télévision privée était arrivé à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête sur les raisons qui avaient pu expliquer son geste [...], et que le malheureux, étendu sur le trottoir et baignant dans son sang, aurait juste, en guise de réponse, [...], tendu péniblement le majeur de la main droite en direction de la caméra et murmuré *Fuck you*.

Je serais assez tenté à [*sic*] m'en tenir également pour l'heure à cette explication – et j'éteignis la télévision. (T « double », 135-136)

On ne sait plus si le but du texte est d'accréditer, par le biais de l'humour, ou de déconstruire, par le biais de l'ironie, le raisonnement entortillé du narrateur. L'adage familier qui veut que « plus le mensonge est gros et mieux il passe » trouve ici son illustration : pour être bienveillant, indulgent, humain, compréhensif, le lecteur est obligé d'être amnésique ; il doit faire sien l'oubli de cette seule et unique raison – le travail à faire, le livre à écrire – qui a motivé la décision du héros. Mobilisant l'argument de la complexité, le discours du narrateur invoque un « faisceau de raisons » pour dissimuler la simplicité éthique de la situation ; il se gargarise du lexique de la décision au moment même où il y contrevient ; il propose une analogie forcée avec ce désespéré à qui un journaliste odieux demande des comptes, comme si le fait même de rendre raison de ses actes devenait, dans quelque contexte que ce soit, une atteinte intolérable à la dignité ou à l'intégrité de la personne. Le texte montre, ce faisant, la tension et l'agressivité sous-jacente à la posture souriante de l'aboulique ; qu'on le somme de s'expliquer, et l'insulte fusera : *Fuck you*.

La Télévision s'ouvre par un quadruple départ : départ du Tour ; départ des Drescher et de Delon en vacances ; mise en chantier du livre. Trois semaines après, la conscience douloureuse de l'échec est apportée par la télévision : le tour est bouclé, les coureurs ont fait leur travail ; le téléspectateur, lui, n'a pas écrit une ligne. Il faudrait pouvoir remonter le cours du temps, revenir au « début juillet », annuler la somme de ces non actes qui, pour avoir lieu, ont paradoxalement demandé du temps. Mais c'est impossible. Les mots sont là pour dégager une issue imaginaire ; l'intelligence joue son rôle : elle vise à rendre crédible ce tour de passe-passe. « Montant » chez les Drescher, le narrateur voit à nouveau son incurie lui sauter aux yeux. Le caractère plus ou moins anecdotique de cette double défaillance importe peu. *La Télévision* rapporte le malaise exemplaire d'un anti-héros solitaire mis face à son incompetence ; le récit expose le travail de la conscience pour échapper au réel ; il montre un sujet prêt à toutes les manipulations langagières pour s'éviter une vérité douloureuse, et sauver, dans ce naufrage de sa responsabilité, un peu d'estime de soi.

2. Apologie de la paresse

Le cynisme commence ainsi, par la culpabilité. Afin de se délivrer de sa mauvaise conscience, le héros narrateur cherche et trouve un bouc-émissaire : le petit écran est accusé d'incarner le *mauvais* divertissement – ce qui est un cliché assez bien porté dans la petite bourgeoisie intellectuelle et cultivée. Des pages savoureuses reprennent la charge contre la

télévision : elle « offre le spectacle, non pas de la réalité, quoiqu'elle en ait toutes les apparences (en plus petit, dirais-je, je ne sais si vous avez déjà regardé la télévision), mais de sa représentation. » (T « double, 12). Voilà son crime : elle n'est qu'une représentation, et elle voudrait se faire passer pour le réel. Mais n'est-ce pas le propre de tout art ? Certes, la télévision propose le pire et le meilleur, indistinctement (T « double, 19-20) : mais qui oblige le téléspectateur à tout regarder ? En revanche, le héros pensivement fainéant incarnerait, lui, le *bon* divertissement, le loisir aristocratique et fécond. Le texte se nourrit de cette antithèse bien commode : la télévision est improductive ; la méditation est productive : mais comment ne pas comprendre que si la télévision est jugée idiote, aliénante, falsificatrice, dégradante, c'est uniquement parce qu'elle offre, certes déformée ou fallacieuse, mais néanmoins irrécusable, l'image de l'autre et de la diversité du réel ? En revanche la méditation renvoie au sujet une image flatteuse de lui-même et du plaisir qu'il prend à sa propre compagnie (ou à sa propre vacuité) : la pensée est valorisée parce qu'elle offre le repos d'un égotisme sans risque, que rien ne vient jamais contredire. C'est à cette antithèse axiologique que veut faire croire le narrateur ; et il y parvient *presque* ; or le lecteur n'a aucun moyen de savoir comment le romancier Toussaint juge la mystification savamment orchestrée par son narrateur, à qui il donne par ailleurs certains de ses traits physiques.

Tout au long de la chronique revient une plaisanterie récurrente consistant à présenter comme un travail effectif ce qui n'est qu'une rêverie :

[...] j'écoutais distraitemment les informations de sept heures à la radio, le visage endormi mais l'esprit déjà en pleine activité, qui échafaudait mentalement quelques arabesques très libres et très agréables à suivre sur les différents développements possibles que pourrait prendre mon étude (j'ai toujours aimé les petits déjeuners de travail informels en ma compagnie). (T « double », 39).

Le narrateur est-il dupe de la manière dont il présente son activité mentale ? Le contenu de la parenthèse est certes trop décalé par rapport au réel pour qu'on puisse l'interpréter de manière sérieuse ; mais la poétique des arabesques mentales est plus difficile à déconstruire. Il semble que le narrateur croie *de bonne foi* à la vérité de sa description du travail intellectuel. Un partage s'établit ainsi entre les énoncés franchement humoristiques (qui qualifient de *travail* ce qui n'est que prétexte à fuir le travail) et les énoncés agréablement métaphoriques, qui élaborent une représentation vaguement taoïste de la création intellectuelle, séduisante par son inconsistance même :

Je ne bougeais plus, et je me demandais si je n'étais pas en train de me dérober à mon travail, en fin de compte, en demeurant ainsi étendu tout nu sur la pelouse [...]. En même temps, n'était-ce précisément cela travailler, me disais-je, cette lente et progressive ouverture de l'esprit et cette totale disponibilité des sens qui me gagnait peu à peu ? Et, si non, n'était-ce pas au moins aussi gratifiant ? On sait que Michel-Ange regardait longuement les immenses blocs de marbre qu'il avait fait extraire des carrières de Carrare, comme si les œuvres à venir préexistaient déjà dans la matière brute des masses de marbre qu'il avait sous les yeux, et que sa tâche ne consistait qu'à les délivrer en douceur de l'enveloppe rigide qui les tenait prisonnières, d'écarter simplement au ciseau ce qui venait distraire la pureté de leurs formes éternelles. (T « double », 74-75)

La poétique ambiguë de ce type de « joli » texte réclame un lecteur à l'esprit souple et ferme à la fois pour suivre, sans s'y perdre, les méandres d'un raisonnement de mauvaise

foi. Le passage s'ouvre par une question qui est déjà une forme d'imposture : car la question ne devrait même pas se poser, tant la réponse est évidente. Pour dissoudre cette évidence, il ne faut rien moins qu'un sophisme : confondre la méditation avec l'effort intellectuel, sous prétexte qu'il s'agit dans les deux cas d'opérations mentales : or l'une a pour objet le bien être du sujet, l'autre la production d'un résultat objectif. L'hypothèse alternative (« Et, si non ») étant balayée par une considération étrangère (le plaisir) au problème posé (en quoi consiste le travail intellectuel ?), il ne reste qu'à produire un exemple ayant valeur d'argument d'autorité, puisqu'il met en scène un génie incontesté. Or toute la portée de cet exemple repose sur un *comme si* qui introduit une série de supputations aussi alléchantes que farfelues. L'œuvre préexisterait au travail de l'artiste ; l'art du sculpteur est minoré au moyen d'une négation exceptive (*ne consistait qu'à*) ; l'activité créatrice fait l'objet de représentations iréniques : « délivrer *en douceur* », « écarter *simplement* »... L'enjeu de ce discours hyperboliquement idéaliste est d'évincer la douloureuse réalité de ce qui existe – le temps, la durée matérielle d'un procès, le corps à corps avec une matière résistante – au profit de ce qui n'existe pas : les « formes éternelles » d'œuvres préexistant à leur engendrement. Justifier la paresse requiert, on le voit, un travail élaboré d'auto-persuasion... Pour restaurer son confort moral malmené par ses propres insuffisances, le narrateur doit recourir à un discours qui prend le contrepied du sens commun : rêvasser, c'est créer ; ne pas écrire, ce serait déjà et encore écrire.

Rappelons que l'objet d'étude du narrateur porte sur Titien, héros d'une anecdote apocryphe, selon laquelle, dérangé en plein travail par Charles Quint, son prestigieux commanditaire, il aurait refusé de se laisser distraire de sa tâche pour accueillir le souverain, marquant ainsi la prééminence de son art sur toutes les autres préoccupations :

Sans bouger le moins du monde, ni les yeux, ni le cou, il acheva l'observation du détail de l'étoffe de qu'il était en train d'examiner, et contre toute attente, sans s'interrompre pour s'incliner devant l'empereur qui venait d'entrer dans la pièce, il déplaça les yeux vers une partie de son tableau où était peinte la même étoffe précieuse, pâle et pailletée, que celle qu'il venait d'observer à l'instant, et il était à présent sur le point poser la petite touche de blanc qu'il envisageait d'ajouter pour rehausser le bouffant du vêtement d'un éclat de clarté. (T « double », 80)

Remarquons qu'il n'est plus du tout question, dans cette scène, des « formes éternelles » d'une étoffe. Titien est un héros de la concentration ; il ne s'agit pas pour lui de rêver l'œuvre mais de la faire. Un contrepoint ironique s'établit entre l'objet du livre projeté par le narrateur – un éloge de l'autonomie de l'art fondée sur la conscience orgueilleuse, par l'artiste, des exigences de son métier – et le discours du narrateur accompagnant la genèse de son essai. Or comme les tableaux du Titien sont réels et que l'étude universitaire du héros – *Le Pinceau* – n'est qu'un écrit fictif, c'est évidemment la théorie esthétique concernant Titien qui apparaît comme la plus vraisemblable des deux.

Quel crédit apporter aux discours que tient le narrateur de *La Télévision* ? Peut-on le considérer comme un « porte parole autorisé » de Jean-Philippe Toussaint, lequel proposerait d'identifier le travail créateur à un lent processus de secrète maturation ? Ou faut-il le tenir pour un « double caricatural » de l'auteur, un écrivain goguenard et prétentieux, masquant sa peur de la stérilité par une éthique de la désinvolture ?

Il y a toujours eu deux processus distincts à l'œuvre dans le travail littéraire, me semble-t-il, deux pôles séparés, complémentaires en quelque sorte, quoique nécessitant des qualités diamétralement opposées, l'un souterrain, de gestation, exigeant désinvolture et souplesse, disponibilité et ouverture d'esprit, afin

d'alimenter en permanence le travail d'idées et de matériaux nouveaux, et l'autre, plus classique, qui exigeait méthode et discipline, austérité et rigueur, au moment de la mise en forme définitive. Disons que depuis le début de l'été, de ces deux pôles, le janséniste et le coulant, c'était plutôt le coulant que j'avais privilégié. (T, « double », 138-139).

On peut lire ce texte avec « sérieux ». On mettrait les digressions agréablement dissertatives de *La Télévision* en regard avec *L'Urgence et la patience*, recueil de textes explicitement commentatifs. On pourrait décider que *La Télévision* s'inscrit dans le genre bien connu du « roman du romancier », voire du romancier sans œuvre, genre qu'il renouvelle par son humour et son parti pris de trivialisation. Chez Toussaint, l'écrivain n'est plus une figure prestigieuse ou exemplaire de grand bourgeois cultivé, comme chez Gide ou Proust, mais un père de famille aux loisirs et aux fantasmes communément partagés dans la petite bourgeoisie intellectuelle. Mais on peut lire aussi ce texte comme un pastiche d'art poétique et en souligner l'indigence logique. Les « deux processus » de la création sont tour à tour présentés comme « distincts » ou « séparés » puis comme « complémentaires ». Or jamais le texte ne montre en quoi la procrastination du héros nourrit son œuvre d'« idées et de matériaux nouveaux ». On a plutôt l'impression qu'il adopte la posture flatteuse du chercheur alors même que l'esprit de recherche lui est étranger. S'ouvrant par l'expression autonymique *disons que*, la conclusion du passage se présente comme une concession, un aveu ou une justification (mais adressés à qui ?) ; elle contient une litote (« c'était plutôt le coulant que j'avais privilégié ») qui permet à l'aboulique de sauver la face mais qui, *ipso facto*, discrédite tout le raisonnement qui précède³.

Le narrateur n'est-il *oui ou non* qu'un « songe creux », qui se paie de mots et prend ses vessies pour des lanternes ? Cette indécision éthique oblige le lecteur à alterner entre sympathie et franche antipathie à l'égard du narrateur ; c'est sans doute l'une des forces du livre. Pour que cette ambivalence perdure, il faut montrer comment le texte rend difficilement tenables les paradoxes ludiques ou brillants énoncés par le narrateur, ce paresseux en quête d'une poétique qui lui permette d'échapper aux reproches (assez légitimes) de son surmoi. Mais n'est-ce pas précisément là que réside le cynisme au sens moderne du terme : dans la revendication d'un rapport explicitement instrumental à l'idée ?

3. La séduction cynique

La question éthique du cynisme se lie à celle, poétique, du minimalisme. Non sans habileté, et avec beaucoup d'humour, l'auteur introduit ce terme, qui lui est souvent attribué par la critique, dans le texte, à la faveur d'une notation à la fois oblique et de coloration indiscutablement biographique : le narrateur décrit la chevelure noire de son ami John Dory « dont l'abondance soulignait un peu trop à [s]on goût le minimalisme contraint de [s]on duvet de caneton. » (T, « double », 114). Fausse fenêtre ou façon discrète de signer le livre ? Le narrateur ne serait autre que cet auteur minimaliste bien connu à la chevelure elle-même minimaliste. Prenons le mot *minimalisme* non dans l'acception qu'il a reçue dans les arts

³ Parfois le narrateur se dissocie en deux instances, et la seconde, plus critique, souligne l'inconséquence de la première : « [...] et je me laissais porter dans les rues de Berlin en songeant à mon étude, non pas tant de façon appliquée et concrète, pour réfléchir à tel ou tel point de mon travail, mais de façon purement béate, vague et légère, flâneuse et vagabonde, comme si toutes les merveilleuses pensées informulées qui se pressaient maintenant dans mon esprit allaient se retrouver un jour dans le marbre immuable de quelque étude idéale et achevée. On peut toujours rêver. » (T « double », 112-113). Le mot *marbre* est peut-être un ironique écho au passage théorique mettant en scène Michel-Ange (T « double », 74-75). Dans ces passages, *La Télévision* apparaît comme une amplification narrative des lignes méditatives qui concluent la célèbre fable « La laitière et le pot au lait » : « Quel esprit ne bat la campagne ? Qui ne fait châteaux en Espagne ? »

plastiques mais dans son sens le plus ordinaire : est minimaliste un récit économe en ses moyens (donc court, linéaire, sans fioriture de style) et en ses thèmes : il refuse de donner l'impression de la profondeur ; il met en scène des héros ordinaires, confrontés à des situations banales, dans des récits où il ne se passe presque rien. La préface de *Autoportrait (à l'étranger)* donne en creux un excellent exemple de poétique minimaliste :

À chaque fois que je voyage m'étreint une très légère angoisse au moment du départ, angoisse parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation. Car je sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe (éventualité hautement improbables, mais néanmoins jamais tout à fait à exclure). (AE, 7)

Les différents morceaux qui composent ce recueil d'impression sont minimalistes en ce qu'ils s'interdisent toute intensité, aussi bien dans l'ordre de l'expression des affects (le texte ne franchit jamais le seuil qui mène au-delà d'«une très légère angoisse», éventuellement assortie de « doux frissons »), que dans l'ordre des expériences relatées : le sexe et la mort ne seront convoqués qu'allusivement. Ce type de poétique délibérément non romanesque, fondée sur des effets soigneusement déceptifs, oblige le lecteur à se concentrer sur le style ; ce dernier s'efforce de compenser le caractère anodin ou insignifiant des détails rapportés par le caractère sophistiqué des interprétations qu'il favorise. Guidé par des indices ténus, le lecteur leur prête une signification symbolique aussi compliquée qu'allusive :

J'ai eu des expériences étranges avec mes mains au Japon. [...] Toujours est-il que, chaque fois que je m'apprêtais à saisir la poignée d'une porte ou à appuyer sur le bouton d'un ascenseur, je recevais une décharge d'électricité statique. Mais trêve de confidences. (AE, 13-14)

Le texte propose des gloses de lui-même systématiquement inadéquates ; la posture auctoriale est ainsi simultanément exercée et ironisée : elle fait l'objet d'une dérision constante. L'adjectif *étranges* fait espérer une étrangeté qui ne viendra jamais ; c'est donc l'*étrangeté* du décalage formel entre le mot et les situations relatées qui interroge le lecteur, devenu critique malgré lui. Il en va de même pour le mot *confidences*, qui conclut le chapitre par une pointe.

Le minimalisme selon Toussaint est donc un réductionnisme : il réduit le texte à des enjeux minimalement éthiques. Le sujet parlant s'éprouve menacé par le réel ; la peur de ne pas pouvoir tenir sa place dans la société, de ne savoir ni aimer ni travailler, tenaille ces héros plus ou moins déprimés. Manquant de confiance en eux, ils redoutent l'épreuve d'un effondrement durable. Devenue consciente de ses propres ressources, cette peur devient une arme ; elle autorise le sujet à prendre ses aises, à revendiquer des égards. Rien de plus significatif, de ce point de vue, que le texte intitulé « Berlin » (AE, 21-24). Résolu à se venger de l'accueil peu aimable de la vendeuse d'un rayon charcuterie, le narrateur prétend ne jamais se satisfaire de la grosseur de la tranche de pâté qu'elle lui propose : « Reprenez au début, j'ai dit. Elle s'est arrêtée, a relevé son couteau de la terrine. Elle transpirait, de grosses gouttes tombaient dans la terrine. Détendez-vous, dis-je, vous voyez bien que vous êtes trop crispée. » (AE, 23-24). À la fin du récit, le rapport de force a complètement changé : la vendeuse a perdu sa morgue ; l'acheteur à l'allemand hésitant est devenu un maître ironique, un donneur de leçon sûr de son bon droit : « Je suis parti sans dire au revoir (je n'aime pas les gens désagréables). » (AE, 24). Mais qui est vraiment désagréable ? Il est probable que la sympathie du lecteur change de camp au cours du texte ; c'est la vendeuse

humiliée qui recueille le capital de bienveillance dont le narrateur bénéficiait au début de l'anecdote.

On le voit : les peurs des héros narrateurs de Toussaint créent en eux le sentiment que *quelque chose* leur est dû : par son brio, son enjouement, l'énonciation soutient l'exigence inconditionnelle de considération qui émane de ces sujets parlants. Difficilement arrachée à la peur, l'image somme toute flatteuse qu'ils ont d'eux-mêmes doit être confortée à tout prix, c'est-à-dire au prix de la vérité. C'est pourquoi le réel est lui-même évidé le plus possible de tout accident, pour mieux faire valoir d'exceptionnelles et rarissimes transgressions : à cet égard, la fléchette lancée sur le front d'Edmondsson, dans *La Salle de bains*, est un modèle du genre. Le confort moral du héros de Toussaint ne supporte pas d'autres blessures que celles qu'il s'inflige lui-même pour les avantages symboliques qu'il en attend. À l'égal de la vendeuse de charcuterie, « l'autre » doit être « maté » pour que le sujet puisse « gérer », à son profit presque exclusif, son économie affective. L'écriture donne corps à ce fantasme ; elle accrédite cette conviction, selon laquelle le monde *doit* se déployer autour du sujet fragile en ménageant, en respectant cette fragilité si précieuse. Porter atteinte à l'estime de soi que le héros a péniblement conquise, c'est donc se rendre coupable d'une agression insupportable dont le texte se venge. Ainsi du « crawler » :

Je suivais des yeux ce paisible jeune homme apparemment inoffensif (carrure de cintre, minuscule maillot de bain noir), tandis qu'il longeait lentement le bassin [...] avant de se jeter soudain à l'eau dans un plongeon impeccable, immédiatement suivi d'un silencieux tracé de torpille déjà très inquiétant, qui s'achevait inéluctablement par le déchaînement brutal, régulier et cyclonique de tous les membres parfaitement synchronisés de cet olibrius, qui me frôlait comme un Scud, dans un bouillonnement de gouttelettes et d'écume qui ruinait définitivement ma concentration et laissait la piscine toute bouleversée derrière lui. (T « double », 140-141)

Le crime de cet « olibrius » est d'être un bon nageur, ce qu'à l'évidence le narrateur n'est pas. Le texte engage une sorte de compétition des égos. La paisible apparence du jeune homme n'est qu'une apparence ; le déploiement progressif de la métaphore de la guerre sous-marine, réalité historique bien connue des Allemands, structure le texte : « torpille », « Scud ». Cette hyperbole est soutenue par les adjectifs axiologiques *très inquiétant*, *brutal*, *toute bouleversée*. Le régime d'activité du crawler insulte et dément, par sa seule manifestation, la fiction que le narrateur a instituée : il est censé réfléchir à son étude à la piscine ; ses séances de natation sont d'authentiques et d'intenses séances de travail. L'image d'une efficacité rivale de la sienne ruine le patient mensonge auquel le sujet a lié sa santé morale.

On peut appeler « cynisme heureux » le moment épiphanique où le sujet a triomphé de toute altérité menaçante ; le temps s'abolit ; le héros s'identifie au cours même du temps ; le monde n'est plus qu'un spectacle, le prolongement rassurant d'un égo pacifié :

La circulation, à Hanoï, est comme la vie même, généreuse, inépuisable, dynamique, perpétuellement en mouvement et en constant déséquilibre, et c'est éprouver intensément le sentiment de vivre que de se laisser glisser dans son cours et de s'y fondre. Bien souvent, assis dans la nacelle d'un cyclo-pousse, je me laissais ainsi porter pendant des heures dans les rues de Hanoï, au hasard des carrefours et des avenues. J'étais au cœur de la circulation [...]. Je glissais dans les rues, les pieds frôlant l'asphalte, me laissant entraîner dans la circulation et dans le cours du temps, j'acceptais le mouvement de la vie et je l'accompagnais sans résistance, mes pensées elles-mêmes finissaient par se fondre dans le cours de la circulation. [...] Tout était

fluide autour de moi, tout s'écoulait avec langueur dans la tiédeur ambiante, le temps et la circulation, la vie et les heures, mes amours et la jeunesse, je ne faisais aucun effort pour retenir le temps, je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité. Le temps s'écoulait et je n'y pouvais rien, j'étais entraîné dans le flux de la circulation de Hanoï, toute cette intense circulation qui s'écoulait en même temps que moi dans les rues comme l'eau dans le lit d'un torrent, n'affrontant jamais l'obstacle, mais l'évitant toujours, l'esquivant, et poursuivant sa route, sinuant, se faufilant, repartant et avançant toujours, suivant son chemin sans jamais rien contraindre, sans jamais rien forcer, n'imposant rien, et pourtant irrésistible, impérieuse, avec la force du vent, la nécessité des marées. (AE, 85-87)

On peut être tenté de lire ce texte lyrique comme un hymne à la préposition *dans*, ce petit mot qui met magiquement en œuvre l'imaginaire fusionnel de l'enveloppement ; le héros est en effet dans le cyclo-pousse, mais plus généralement dans la circulation de Hanoï, dans le flux de la vie et du temps. L'euphorie du sujet est parfaitement rendue par la succession des périphrases agentives : *se laisser glisser, je me laissais ainsi porter, me laissant entraîner*. Passif en son sens mais actif en sa forme, le verbe *je glissais*, réalise un compromis existentiel idéal : il est relayé par une forme passive, *j'étais entraîné dans le flux*, mais surtout par un verbe pronominal, *s'écoulait* – « toute cette intense circulation qui s'écoulait en même temps que moi » – qui marque une double fusion : celle de l'activité humaine et du temps cosmique d'une part, réalisée par la comparaison de la circulation avec le « lit d'un torrent », le « vent » ou les « marées », et d'autre part, du monde et du moi. Tout est emporté dans un même et bienheureux mouvement. Mais c'est alors que le lecteur en vient à se pincer, comme pour s'éveiller d'un rêve au charme persistant. Qui rivalise de prouesse pour n'affronter jamais l'obstacle et l'éviter toujours ? Qui repart en avançant toujours ? Qui produit ce miracle d'une activité intense quoique sans effort apparent, d'une activité trépidante et pourtant calme et comme inconsciente d'elle-même ? Le narrateur ou celui qui le porte ? Ce sentiment irénique – « je ne faisais aucun effort pour retenir le temps », cette paix intérieure, à qui faut-il en faire crédit ? Le héros semble bien s'attribuer le prix de la sagesse : « je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité ». Toutes ces formulations, une fois encore, sont quelque peu ouvragées par la mauvaise foi ; mais ce cynisme heureux est devenu sympathique, parce qu'il est oublieux de lui-même et des conditions qui le rendent possible. Rétablissons la vérité que dissimule le texte. Le héros ne fait aucun effort parce qu'il n'a *plus* aucun effort à faire ; le monde lui offre ce luxe d'une jouissance pleinement aristocratique – c'est-à-dire parasite : Hanoï travaille pour lui, occidental oisif. Il n'a qu'à se laisser porter par une situation qui lui est, de fait, extraordinairement favorable – en espérant qu'elle dure autant que sa vie même.

Conclusion

La formule idéologique du minimalisme poétique pourrait bien être celle du cynisme heureux. Au fil des récits qui ne cessent de le mettre en scène, unique et multiforme, le héros narrateur de Toussaint défend, au non de son bien être, la volonté d'en savoir le moins possible sur ce qui lui importe : sur ses peurs, mais aussi sur ses plaisirs. Les premiers finissent par être présentés comme une sorte de récompense : au terme de son parcours, arrivé à maturité, le sujet qui fait fonctionner le texte semble bien avoir mûri avec son auteur ; il a conquis une forme de sagesse. Il a su faire reculer l'emprise de la peur. Par rapport aux quatre romans très angoissés qui le précèdent, *La Télévision* marque à cet égard un tournant : devenu un universitaire payé à ne rien faire – « Au rythme auquel t'écris, remarque, il sera majeur quand on te lira, dit Delon » (T « double », 210) – le héros,

contrairement à Monsieur qui pantouflait chez Fiat France, est parvenu à une sorte d'acceptation du réel. Il est père de famille et affectueusement marié à une certaine Delon, « ma Delon », (T « double », 16), soit probablement la « Madeleine » d'*Autoportrait (à l'étranger)* (AE, 9). Mais les causes de la peur comme du plaisir à être soi restent soigneusement dissimulées. Contre l'épopée moderne qui prétend équiper un sujet capable (et désireux) de *presque tout* savoir, le récit de Toussaint se contente d'explicitier un savoir minimal, volontairement incomplet, en laissant le soin au lecteur critique et passionné le soin de combler, à l'aide des quelques indices que laisse passer le texte, ces lacunes. C'est là le charme et la limite de cette œuvre que donner au lecteur l'impression qu'il en sait, en raison de la paresse intellectuelle de ses héros narrateurs, toujours un peu plus sur le sujet mis en scène que le sujet lui-même...