

Autoportrait de l'artiste en éternel décalé

Jean-Philippe Toussaint au prisme de Jeff Koons

Christophe MEURÉE

Archives & Musée de la Littérature

Maxime THIRY

Université catholique de Louvain

One second I'm a Koons then, suddenly the Koons is me!

Lady Gaga, "Applause" (*Artpop*)

En août 2010, Jean-Philippe Toussaint publie dans le magazine allemand *Monopol* un bref texte qui met en scène sa rencontre avec Jeff Koons pendant les 24 Heures du Mans¹. Quelques jours plus tard, Michel Houellebecq publie *La Carte et le territoire*, qui s'ouvre sur la description d'un tableau fictif représentant *Damien Hirst et Jeff Koons se partageant le marché de l'art*. Cette réappropriation soudaine du plasticien américain par la littérature de langue française est sans doute emblématique d'un phénomène qui touche à la façon dont l'évolution des arts plastiques pousse la littérature, art du verbe de plus en plus perdu dans une société de l'image et de l'immédiateté, à se réinventer².

Né dans un giron journalistique et multimédia pleinement assumé, « Le Mans » est emblématique de la production toussaintienne dans la mesure où il propose un support mutable, sans cadre générique fixe, qui lui permet d'être aussi bien le récit préfaciel d'un vaste *Autoportrait (à l'étranger)* qu'une anecdote, surgie telle une luciole³ qui brille aux yeux du lecteur, permettant de combler un trou dans la chronologie des grands championnats internationaux de football des quinze premières années du XXI^e siècle.

*

* *

¹ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le Mans », trad. allemande de Bernd Schwibs, dans *Monopol*, n°8, 2010, pp. 56-63. Dorénavant LM, suivi du numéro de page.

² Voir à ce sujet l'article de RYKNER (Arnaud), « Littérature pas morte, l'image bouge encore », dans ZIMMERMANN (Laurent), éd., *Penser par les images. Autour des travaux de Georges Didi-Huberman*. Nantes, Éd. Default, 2006, 204 p., pp. 53-66.

³ En allusion à l'essai de DIDI-HUBERMAN (Georges), *Survivance des lucioles*. Paris, Éd. Minuit, coll. Paradoxe, 2009, 141 p. Cet essai est abondamment cité et commenté dans *Football*, dans la section qui suit la reprise du « Mans » et juste avant une évocation de la Coupe du monde de football 2010 qui constitue le prétexte à cette reprise (voir TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Football*. Paris, Minuit, 2015, 123 p., pp. 99-103 – dorénavant F, suivi du numéro de page).

À rebours de la pente que semble suivre une bonne part de la production des arts plastiques, qui inclinent vers la culture populaire, dans la perspective d'un « paradigme pop » qui s'impose après 1945, la littérature française paraît dans un premier temps se rétracter dans une tour d'ivoire où seuls pénètrent des initiés, souvent empreints de mépris envers les dévoyés qui se prêtent au jeu du commerce : l'auteur qui vend – à l'exception, peut-être, de l'auteur primé – vend son âme au diable, quand le véritable écrivain évolue dans de hautes sphères esthétiques et intellectuelles, quitte à embrasser l'hermétisme pour garantir la pureté de son art. Et pourtant... la culture populaire (chansons, objets de commerce, slogans publicitaires, etc.) a investi avec plus ou moins de discrétion certaines plumes qui constituent les fleurons de l'avant-garde de l'époque, comme Marguerite Duras ou Claude Simon⁴.

Jean-Philippe Toussaint, depuis le début de sa carrière littéraire, a renoncé à la pureté. Son phrasé ciselé est mâtiné d'un amour de la pirouette et d'un mélange des registres du discours qui semblent inscrire son œuvre du côté de la légèreté et d'un public large. L'incipit de *Football* est à cet égard particulièrement édifiant : « Voici un livre qui ne plaira à personne, ni aux intellectuels, qui ne s'intéressent pas au football, ni aux amateurs de football, qui le trouveront trop intellectuel » (F, p. 7). Toussaint ne cherche pas tant à abattre les cloisons entre le « grand public », passionné de football, et le « public d'élite », épris de littérature, qu'à jouer du stéréotype de l'incompatibilité entre la culture populaire et la culture lettrée, tout à fait conscient que les cloisons sont devenues poreuses depuis bien longtemps, son livre s'en faisant le porte-étendard.

La dissolution de la frontière entre *High* et *Low Culture*⁵ est un moteur du paradigme pop, à l'œuvre aussi bien dans la production d'objets artistiques consommables directement – de la publicité à l'« iconisation » des figures qui traversent l'actualité événementielle – que dans leur réception par des individus constitués en masses, auxquels est laissée la liberté de détourner à l'infini le produit consommé. L'essor de telles pratiques, au point de constituer une culture (pop) dominante, s'explique par l'avènement puis l'évolution des nouveaux médias, qui accélèrent et radicalisent toujours davantage les procédés de reproduction et de diffusion (ou de partage) de données désormais numérisées, accessibles par l'intermédiaire des écrans.

Toussaint appartient à cette génération d'auteurs qui, chargés de relancer la machine Minuit tout en prolongeant le modernisme stylistique opéré par le Nouveau Roman, situent leur écriture à la convergence des avant-gardes et d'un retour aux fondements du romanesque. La perspective postmoderne⁶ ainsi adoptée partage de nombreuses caractéristiques avec les logiques pop et se traduit, dans les écrits de Toussaint – mais également ceux d'Éric Laurrent, dans une démarche plus ludique⁷ –, par la pleine conscience et la revendication du statut

⁴ Voir BONHOMME (Bérénice), « Claude Simon : une contestation du texte par l'image », dans *Cahiers de narratologie*, n°16, 2009, en ligne : <https://narratologie.revues.org/1025> ; DUFFY (Jean H.), « De la publicité à l'icône, de l'image spectrale au reflet spéculaire », dans YAPAUDJIAN-LABAT (Cécile), éd., *Europe*, « Claude Simon », n°1033, mai 2015, pp. 131-141 ; HANANIA (Cécile), « “Ce qui reste quand on a tout oublié”. Souvenirs d'amnésiques chez Marguerite Duras », dans MEURÉE (Christophe) et PIRET (Pierre), éd., *De mémoire et d'oubli : Marguerite Duras*. Bruxelles, PIE, 2009, 321 p., pp. 53-64. À noter que Marguerite Duras s'est également adonnée à l'écriture publicitaire (voir « Publicité pour la bière Pelforth », dans *Cahiers de l'Herne*, vol. 86, « Marguerite Duras », Paris, L'Herne, 2005, p. 288).

⁵ MEISEL (Perry), *The Myth of Popular Culture. From Dante to Dylan*. Chichester, Éd. Wiley-Blackwell, 2010, 206 p.

⁶ Perry Meisel défend ardemment l'idée selon laquelle le postmoderne a partie liée avec le paradigme pop : « Pop and postmodernism are two sides of the same coin » (*ibid.*, p. 74). Notre traduction : « Le pop et le postmodernisme constituent les deux faces d'une même pièce ».

⁷ THIRY (Maxime), « L'écran de la fiction ou la fiction de l'écran. La culture de l'hypermédia au travers de l'œuvre d'Éric Laurrent », dans *Les Lettres romanes*, vol. 69, n°3-4, 2015, pp. 497-515.

simulacral de la fiction, qui se dresse en écran filtrant le réel par une superposition de ses représentations, des interfaces constituées en réseau⁸. Toussaint et Laurent incarnent ainsi une face plus intellectuelle du pop (ce que le premier semble avouer dans *Football*), dans un mouvement qui atteste de l'ambition d'abolir les distinctions entre cultures hautes et basses, populaires, pour embrasser un plus large panorama socioculturel.

L'auteur de *La Télévision* parvient à se faire acclamer tant par la critique que par le public, parce que son œuvre est fondamentalement préoccupée par la culture de son temps et par la question de la dialectique entre reproductibilité et aura. Cette préoccupation, qu'il met en jeu selon différentes modalités, se déploie effectivement comme un réseau d'images (d'un passé plus ou moins proche) qui se greffent au tissu textuel, des images qui le façonnent et le rythment dans sa narration et son esthétique. Il met en tension les questions des masses, des images et du sujet (en tant que « ce qui résulte de la relation, et pour ainsi dire, du corps à corps entre les vivants et les dispositifs »⁹) et cristallise la problématique au moyen d'un dispositif pop qui « sépare le vivant de lui-même et du rapport immédiat qu'il entretient avec son milieu »¹⁰. En d'autres termes, Toussaint, par le biais du mode d'expression qu'est la littérature, s'inscrit dans et dispose du paradigme pop, jouant d'une manière de reconfiguration qui s'apparente à la technique, musicale à l'origine, avant de devenir structurante de tout un pan de la production culturelle contemporaine, du remix¹¹.

Ce paradigme pop se caractérise donc par une systématisation du détournement (parodique ou non, en tout cas, critique) de productions passées. En d'autres termes, la conscientisation de l'acte créateur, compris dans son rapport avec une société d'hyperconsommation et d'hypermédiatisation, est encore accrue, d'une part parce que les masses sont toujours plus intégrées dans le procédé, d'autre part parce que, plus que jamais, production et consommation se rencontrent et fonctionnent en symbiose. Les artistes, cela s'observe particulièrement en musique, reprennent sans attendre des produits (des œuvres) pour les retravailler, convaincus que par le remaniement, la teneur sémantique de l'objet s'élargit, à l'instar de Toussaint : « Je pense que chaque pratique d'art enrichit les pratiques des autres arts. Ils s'enrichissent mutuellement, mais il faut éviter que cela déborde. Et ça, j'y veille. »¹²

Ainsi, les pratiques se légitimant souvent de démarches artistiques reconnues, les sérigraphies d'Andy Warhol, pape (*pope*) du Pop Art, témoignent bien du dialogue qui s'élabore entre esthétique du simulacre et nécessité de conserver un référent – déplacé, certes, étant donné que la technique devient, selon l'historien de l'art Hal Foster qui se réfère à Barthes, le nouveau *punctum* : « [i]t works less through content than through technique, especially through the “floating flashes” of the silk-screen process, the slipping and streaking, blanching and blanking, repeating and coloring of the images »¹³. Ces propos se situent dans

⁸ THIRY (Maxime), « Pour une fiction des écrans hypermédiatiques. Le roman contemporain au prisme de la culture pop », dans *Chameaux*, n°8, 2015 [en ligne : <http://revuechameaux.org/numeros/numero-8/item/pour-une-fiction-des-e-crans-hypermediatiques-le-roman-contemporain-au-prisme-de-la-culture-pop/>].

⁹ AGAMBEN (Giorgio), *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*. trad. de l'italien par Martin Rueff, Paris, Payot, coll. Rivages, 2007, 50 p., p. 9.

¹⁰ *Ibid.*, p. 36.

¹¹ Voir à cet égard GUMBRECHT (Hans Ulrich) et MARRIMAN (Michael), *Mapping Benjamin. The Work of Art in the Digital Age*. Stanford, Stanford University Press, 2003, 368 p.

¹² TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La Main et le regard*. Paris, Éd. Musée du Louvre/Le Passage, 2012, 216 p., p. 18. Dorénavant, MR, suivi du numéro de page.

¹³ Notre traduction : « ça fonctionne moins via le contenu que via la technique, particulièrement via les “flash flottant” du procédé de la sérigraphie, le glissement et le tracé, l'étiollement et le découpage, la répétition et le coloriage d'images » (FOSTER (Hal), « *Death in America* », dans *October*, vol. 75, 1996, p. 43).

le prolongement de la logique spectaculaire de mise en scène du nouveau paradigme postmoderne.

*

* *

Initialement paru au sein du magazine *Monopol*, dans le numéro du mois d'août 2010, sous le titre « Le Mans », le texte de Jean-Philippe Toussaint pose d'emblée la question de l'indistinction générique. Le mensuel en a très vraisemblablement passé commande à l'écrivain belge¹⁴ et qualifie le texte d'« Essay » en couverture, puis de « Reportage » dans le titre courant au-dessus des nombreuses photographies hautes en couleur, pour la plupart de Toussaint lui-même. Le positionnement on ne peut plus subjectif du narrateur renvoie bien entendu au journalisme gonzo. Pourtant, Toussaint lui-même est absent et seul figure, au-dessus du titre – tronqué à cet endroit, de manière assez cocasse, en « Le Man » – un portrait de Jeff Koons, de profil, assis dans un siège baquet Recaro, posé à même un sol gris en dehors de tout véhicule, évoquant vaguement un enfant en bas âge, n'étaient le costume gris perle et les chaussures vernies qui complètent le tableau¹⁵.

Il est vrai que Toussaint, s'il montre facilement son visage, ne l'expose que de façon détournée, à travers des autoportraits photographiques qui déçoivent tant ils rendent inopérante la représentation des traits, indistincts dans le flou qui les recouvre et les abrite (les photographies qui ornent *La Main et le regard* ou les éditions de poche de *L'Appareil-photo* et d'*Autoportrait à l'étranger* en sont des exemples emblématiques). Il en va de même de ses textes, qui mettent en scène un narrateur qui ne parvient jamais à se décrire ni même à percevoir son propre reflet dans les surfaces réfléchissantes. Dans « Le Mans », Toussaint narrateur homodiégétique n'apparaît pas et se cantonne au rôle d'un « satellite lointain à peine identifié » (AE, p. 17) de l'homme dont il est censé broser le portrait durant ces 24 Heures du Mans : Jeff Koons.

Toussaint n'est cependant pas Jeff Koons. Il partage de nombreux traits avec lui¹⁶, mais ceux-ci ne s'avèrent prendre sens qu'au travers du réseau de référents que Toussaint tisse avec une apparente désinvolture. Ainsi qu'il l'avait fait quelques années plus tôt avec Zinedine Zidane, Toussaint dresse un portrait de Jeff Koons qui fonctionne comme un miroir de lui-même : « La mélancolie de Zidane est ma mélancolie, je la sais, je l'ai nourrie et je l'éprouve. Le monde devient opaque, les membres sont lourds, *les heures paraissent appesanties, semblent plus longues, plus lentes, interminables.* »¹⁷ Les caractères en italiques dans le texte indiquent une citation empruntée à *La Salle de bain*. Toussaint, dans « Le Mans », réitère donc le procédé d'autocitation qu'il avait inauguré avec *La Mélancolie de Zidane*, jetant un pont

¹⁴ Le texte chapeau, sans mention d'auteur, est assez explicite : « Wir waren neugierig und haben den Bestsellerautor Jean-Philippe Toussaint gefragt, ob er sich für uns eine Nacht um die Ohren schlägt. Der Mann ließ sich nicht lange bitten » (LM, p. 56). Notre traduction : « Nous sommes curieux et nous avons demandé à l'auteur à succès Jean-Philippe Toussaint s'il accepterait de passer une nuit blanche pour nous. Il ne s'est pas fait prier longtemps ».

¹⁵ Le texte de Toussaint fait allusion à « ses élégants costumes gris de coupe anglaise et cravate sobre qu'on le voit porter sur les photos récentes » (TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris, Éd. Minuit, coll. Double, 2000-2012, 219 p., p. 18 – dorénavant AE, suivi du numéro de page). À ce détail près que le personnage de Koons apparaît au Mans soit dans un polo semblable à un pyjama, soit dans une combinaison de pilote, mais jamais dans le costume en question, Toussaint brouillant à dessein les repères iconiques.

¹⁶ Ces traits sont allusifs dans le texte de Toussaint mais les points communs dans la réalité sont parfois assez saisissants, puisque la collection de néons de Toussaint dont il a déjà tiré plusieurs installations artistiques ne laisse pas de rappeler les premières œuvres de Koons, dans lesquelles des objets du quotidien étaient confrontés à des néons.

¹⁷ Jean-Philippe Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*. Paris, Éd. Minuit, 2006, 24 p., p. 12. Dorénavant MZ, suivi du numéro de page.

entre le personnage réel qui fait l'objet de la description et l'auteur du texte, qui s'y assimile allégrement.

« Le Mans » est repris, de façon particulièrement significative, dans la réédition du recueil de 2000 qui constitue un *Autoportrait (à l'étranger)*. D'emblée, dans une préface inédite, au sein de laquelle il cite abondamment la « Préface aux préfaces » de Jorge Luis Borges (fervent adepte des reprises détournées s'il en est), Toussaint place son texte comme un « préambule » idéal (AE, p. 14) du recueil entier, qu'il attache au genre de l'« impression », inventé en référence au célèbre tableau de Monet, *Impression soleil levant*, tout comme il se réclame à nouveau de la peinture pour asseoir le terme d'autoportrait (AE, p. 10).

Entre Borges et Manet, ce n'est pas seulement une façon de se mettre en scène dans la posture du grand écrivain au sein d'une constellation d'artistes prestigieux, c'est aussi une manière de « déplacer » ou de « décaler » constamment le propos aussi bien que la forme. En soi, le texte primitivement publié sous la désignation de reportage dans *Monopol* devient emblématique de l'art de l'autoportrait, en ceci qu'il est autoportrait toujours en décalage, toujours déplacé. De surcroît, son inclusion à la fois à la suite de la « Préface » et en préambule du recueil de 2000 est une manière d'en faire un texte programmatique, presque un art poétique. L'écrivain est coutumier de cette pratique programmatique, dont il avait fait usage dès le roman *L'Appareil-photo* (1987) et de façon exemplaire dans l'essai *L'Urgence et la patience* (2012). Toussaint façonne, à travers certains textes et, de façon complémentaire, sur son site internet (<http://www.jptoussaint.com/>), une véritable mappemonde hypermédiate et interactive, un réseau dynamique de motifs textuels et iconiques, qui fragmente et ressaisit continuellement son travail d'artiste dans un souci métaréflexif d'actualisation et d'évolution. En dernière analyse – et le pop depuis Warhol l'a bien compris – « *Remix is meta* »¹⁸.

*

* *

L'écrivain belge invite son lecteur à un jeu de reconnaissance qui démultiplie les possibilités de sens, en offrant au texte une plasticité poétique dont il convient d'interroger la portée au travers des trois usages du texte en à peine cinq ans. Les évocations référentielles fonctionnent comme un réseau au sein duquel les interpolations sont au cœur de la poétique déployée par le texte, en ceci que Toussaint les arrache à leur contexte, les fragmente, les greffe et les refond au sein d'un nouveau support aux contours indéfinis aussi bien qu'indéfinissables (essai, reportage, impression, nouvelle, préface ?). Ainsi, la citation de *Fuir* qui ouvre la nouvelle « Le Mans » évolue d'une publication à l'autre, comme si elle était objet d'une refonte perpétuelle ou sujette à un décalage permanent. La version originelle, dans le roman de 2005, présentait les conséquences sur le narrateur du coup de fil de Marie annonçant la mort de son père, le premier se déplaçant avec un train de nuit en Chine et la seconde, dans le dédale du Musée du Louvre :

Depuis [...] le coup de téléphone dans le train, je percevais le monde comme si j'étais en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le percevait.¹⁹

¹⁸ NAVAS (Eduardo), *Remix Theory. The Aesthetics of Sampling*. Wien/New York, Springer, 2012, 179 p., p. 133.

¹⁹ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*. Paris, Éd. Minuit, coll. Double, 2005-2009, 185 p., pp. 63-64. Voir, au sujet du décalage consécutif à l'irruption de la technique dans le fil narratif : MEURÉE (Christophe), « Temps de la résistance : résistance au temps », dans PICARD (Anne-Marie), éd., *L'Esprit Créateur*, « Entre symptôme et *pharmakon* : penser "aujourd'hui" en France », vol. 50, n°3, 2010, pp. 83-98.

La version traduite en allemand est presque identique à l'originale, n'étaient quelques menues suppressions :

In Le Mans hatte ich das Gefühl, im Ausland zu sein [...] und unter einem permanenten Jetlag zu leiden, was mir immer häufiger passiert, überall auf der Welt, wo mich stets jenes Empfinden einer *leichten Verzerrung der Realität* überkommt, einer *Distanz*, einer *Verschiebung*, einer *fundamentalen Unstimmigkeit zwischen der durchaus vertrauten Welt, die man vor Augen hat, und der entfernten und distanzieren Art, in der man sie wahrnimmt*. (LM, p. 58)

La version française qui ouvre *Autoportrait (à l'étranger)* deux ans plus tard joue de la subtile inflexion que constitue l'usage du démonstratif « cette », qui vient oblitérer l'indéfini pour le rendre plus proche de la sensation individuelle, potentiellement reconnaissable par les lecteurs contemporains de l'œuvre.

Au Mans, j'ai eu le sentiment d'être à l'étranger [...], et je me suis senti en décalage horaire permanent, ce qui m'arrive de plus en plus souvent, partout dans le monde, où je ressens toujours « cette légère distorsion dans l'ordre du réel, cet écart, cette entorse, cette inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine et distanciée dont on le perçoit. (AE, p. 15)

Dans *Football*, le texte est presque identique, n'était une parenthèse explicative qui permet non de faire du récit un préambule de recueil ou un reportage, mais bien un texte inféodé au projet plus vaste de rendre compte du chapelet de compétitions footballistiques ayant eu lieu depuis le début des années 2000 : « Au Mans, puisque j'étais au Mans (la Coupe du monde, pour moi, en 2010, a commencé dans la Sarthe), j'ai eu le sentiment d'être à l'étranger [...]. Je me suis senti en décalage horaire permanent, ce qui m'arrive de plus en plus souvent, partout dans le monde » (F, p. 89), etc., la suite du texte demeurant identique.

L'importance de cette autocitation, presque inaugurale dans les trois usages du texte, se niche dans la notion du décalage qui, bien au-delà du très anecdotique mais très révélateur décalage horaire, tente de rendre compte de l'atmosphère qui distingue notre époque contemporaine des autres, au sein de laquelle une situation ou une figure données sont toujours, d'une façon ou d'une autre, évocatrices d'autre chose, à travers un jeu d'échos référentiels, d'analogies et de similitudes qui dépassent le simple effet de « déjà-vu/lu » pour enclencher le procès de la reconnaissance comme moteur premier de la création du sens²⁰.

Toussaint vise à mettre en place des systèmes de « correspondances harmonieuses ou décalées », à travers des interpolations anachroniques ou intermédiaires, qui créent « un dynamisme, un déséquilibre » (MR, p. 19). C'est en ce sens qu'il faut comprendre la valeur exemplaire du Polaroid dans son œuvre, ainsi qu'il s'en explique lui-même dans la préface à l'édition de poche²¹ : « c'est bien ce même type de rendu que je recherchais dans ces esquisses, quelque chose de pris sur le vif, de décalé, d'à peine cadré, un côté rapide, ébauché, simplement saisi, comme une poêlée de langoustines » (AE, p. 12). La figure du décalage, qui n'est *a priori* pas automatiquement assimilée à l'esquisse ou à la prise sur le vif, se livre comme une donnée fondamentale de cette forme narrative moins par le biais de la description que par le positionnement de la voix narrative, elle-même toujours dans un rapport de décalage (extradiégétique) par rapport à sa propre présence (intradiegétique).

²⁰ Au sujet du procès de la reconnaissance chez Toussaint, voir MEURÉE (Christophe), « Portraits à l'acide enrobés de miel. Le procès de la reconnaissance chez Jean-Philippe Toussaint », dans *Bassamat*, à paraître en 2017.

²¹ Voir à ce sujet PETRILLO (Maria Giovanna), « Bruxelles dans la narrative-Polaroid de Jean-Philippe Toussaint », à paraître dans QUAGHEBEUR (Marc) et RENARD (Marie-France), éd., *Bruxelles, Palerme, capitales de fiction*. à paraître (éditeur non communiqué).

Le décalage perpétuel touche à la description de Jeff Koons qui ne se profile jamais là où on l'attendrait : le narrateur, le lecteur qui connaît un peu le personnage. Ainsi, l'image du bon père de famille nombreuse, bardé d'un « visage juvénile », de « fines lunettes studieuses » et de ses « quatre petits blondinets » de fils contraste non seulement avec l'artiste qui flirte avec le pop kitsch et parfois licencieux, comme en témoignent les œuvres à caractère érotique où Koons pose avec son épouse de l'époque, la sulfureuse Ciccolina. L'allure de Koons et les contrastes qu'elle met en jeu semblent presque aussi incongrus dans le cadre des 24 Heures du Mans que la sieste que se programme le narrateur entre 21 et 22 (ou 23) heures.

Même l'objet automobile, au cœur du texte, subit cette logique de décalage. Si J. G. Ballard fusionnait érotisme et mécanique au travers du motif de la voiture (dans son roman *Crash* en 1973, deux ans avant la création de la première *Art Car*), Toussaint met en scène la fusion parfaite entre art et mécanique au moyen de l'*Art Car* réalisée par Jeff Koons, dans la lignée des grands noms du Pop Art qui s'étaient prêtés au jeu avant lui : Roy Lichtenstein (1977), Andy Warhol (1979), David Hockney (1995), etc. La nouvelle de Toussaint présente la voiture en tant qu'objet de toutes les attentions qui en vient à dépasser sa condition de véhicule, justement parce qu'elle est œuvre de Jeff Koons, cet homme simple mais suscitant tout de même une certaine « effervescence artistique et koonesque » (AE, p. 17)²² autour de laquelle « gravite » le narrateur.

En tant que figure exemplaire de ce paradigme pop, l'artiste plasticien, descendant du Pop Art, exploite principalement l'accumulation excessive de références hétéroclites, souvent hautes en couleurs, en vue de l'esthétisation du quotidien. Selon la présentation qu'en fait Nicolas Bourriaud dans son ouvrage *Postproduction*, son œuvre est principalement constituée de « simulacres, d'images nées d'une étude de marché davantage que d'une quelconque "nécessité intérieure", valeur au plus bas. L'objet de consommation ordinaire se double d'un autre, purement virtuel, qui désigne un "état inaccessible", un manque »²³. En poussant à son paroxysme l'esthétique du supermarché initiée par Warhol, Koons en vient à sacrifier l'idée même de la *présentation* des œuvres (ou de la « valeur d'exposition », en termes benjaminien²⁴), raison pour laquelle Bourriaud parle du « marché aux puces »²⁵ comme forme dominante de l'art des années 1990.

La voiture de course n'est dès lors plus une voiture, non seulement parce que Koons en a fait une œuvre d'art mais aussi parce que Toussaint, dans le même esprit « koonesque », l'élève au rang de concept ou d'idée grâce à la magie transformatrice de son verbe.

Ce n'est pas une voiture que je verrais passer, mais un concept lumineux en mouvement, l'intégralité du spectre électromagnétique fondu ensemble et fluidifié par la vitesse dans une symphonie de paillettes multicolores, de segments et de lignes brisées, une gerbe de couleurs pures, éclatantes, acidulées, le rouge, l'orange, le jaune, le vert, le bleu, filant à l'horizontale dans la nuit [...], l'élancement d'une idée de puissance et d'énergie, le passage fugitif d'un météore incandescent de couleur et de feu. Voilà ce que je pensais voir au passage de l'*Art Car* : un feu d'artifice de couleurs dans la nuit. (AE, p. 21)

À cet égard, seule la première publication dans *Monopol* permet à l'auteur de se réapproprier pleinement l'art de Jeff Koons, en confrontant à son propre fantasme conceptuel la débauche colorée des photographies qu'il a sélectionnées pour orner son « reportage ».

²² L'écho paronomastique à l'adjectif clownesque n'est sans doute pas le fruit du hasard.

²³ BOURRIAUD (Nicolas), *Postproduction. La culture comme scénario : comment l'art reprogramme le monde contemporain*. Dijon, Éd. Presses du réel, 2003, 95 p., p. 22.

²⁴ BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'ère de sa reproductibilité technique (dernière version de 1939) », dans *Œuvres III*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Folio essais, 2000, 480 p., pp. 269-316.

²⁵ BOURRIAUD, *op. cit.*, p. 22.

Dans la logique d'un désir ou d'une attente toujours frustrés, la suite du récit montre l'*Art Car* comme objet artistique avant tout, en ce qu'elle abandonne la course assez vite, avant même que le narrateur n'ait pu la voir, d'où sa déception ainsi que celle de son créateur²⁶. L'objet en tant qu'œuvre, du moins dans l'imagination du narrateur, a parfaitement fusionné esthétique et technique, mécanique : les couleurs électriques rappelant le style kitsch de Koons entraînent en parfaite complémentarité avec la vitesse du véhicule, et c'était dans le caractère purement événementiel, presque performatif, de ce spectacle que l'œuvre se serait révélée dans toute sa splendeur synesthésique, qui suggère une « symphonie » à travers le « passage fugitif d'un météore incandescent » comparable à un « feu d'artifice de couleurs dans la nuit ». *A fortiori*, les arcs-en-ciel déployés par les photographies de la course redoublent ainsi la description autant qu'ils inscrivent le texte dans un rapport mimétique à l'œuvre de Koons.

En s'appropriant l'*Art Car* 2010, Toussaint s'autorise l'association (qui a frappé plus d'un spectateur du véhicule œuvre d'art) avec le travail d'emballage d'un « vulgaire Christo » (AE, p. 22) mais aussi avec l'œuvre du couturier Paul Smith, également connu pour avoir « habillé » une voiture, non une BMW M3 GT2 mais une Mini²⁷. La patte du plasticien américain est effacée au profit de la « griffe géante » (AE, p. 22) du styliste anglais, parce qu'à l'œil profane, la différence majeure entre l'*Art Car* et la Mini de Smith tient à l'orientation des lignes (aérodynamiques, dans le sens de la conduite, pour Koons ; dans l'autre sens pour Smith).

À ce jeu de miroirs inversés ou déformants est associé un jeu sur le cadrage des références qui fonctionne comme un système gigogne au sein duquel l'antérieur surplombe le postérieur, dans lequel le « satellite » se révèle – peut-être – le seul à pouvoir exprimer ce qui manque au centre de gravité :

Qu'aurais-je pu dire pour le consoler ? Pas grand-chose. Était-ce à moi de trouver les mots ? Je ne sais pas. Plutôt se contenter de hocher tristement la tête en silence. Lui effleurer le bras, avec une phrase compatissante, un mot de consolation. Peut-être citer quelques vers de Lamartine, *L'isolement*, rien de plus pertinent, on dirait qu'il parle de la BMW M3 GT2 n°79 (AE, pp. 22-23)

Évoquant de manière fugace la distance entre l'art classique et l'art contemporain, dont il joue avec délices dans l'exposition *Livre / Louvre* et dans le catalogue qui l'accompagnait, Toussaint confesse : « mon idée, ou mon fantasme, c'était le Louvre » (MR, p. 17). Il contrebalance de cette manière le versant péjoratif attaché à la culture populaire en achevant cette version du texte par une citation de Lamartine qui suit immédiatement la mention du numéro de série de la voiture habillée par Koons. L'extrait de « *L'isolement* » est donc passé au filtre du plasticien américain ou, mieux, au prisme de cette *Art Car* qui se virtualise et traverse *in absentia* mais avec éclat le texte de l'écrivain belge.

En ce sens, le geste de la littérature, comme celui du plasticien, est de parvenir à subsumer le commun, le vulgaire (ici, successivement, la voiture, la panne), dans un mouvement de retrait du monde qui fait retour aussitôt, pour l'élever au rang d'œuvre d'art. Parmi les moyens à disposition des artistes contemporains, Toussaint veut y voir la même perspective que celle qu'il prête à Eugène Delacroix dans l'entretien qui ouvre *La Main et le regard* : « Car qu'est-ce que composer ? C'est associer avec puissance » (MR, p. 21). Et

²⁶ Cette nouvelle permet également d'apprécier l'ironie de Toussaint, qui met en scène une œuvre qui ne fonctionne pas, vidée de tout carburant, de tout fondement ; il s'agit, au final, d'une pure illusion spectrale.

²⁷ Encore qu'il faille préciser que la Mini, initialement conçue par le constructeur automobile anglais Rover, ait fait partie du rachat par BMW en 1994 et constitué, lors de la faillite définitive de Rover, la seule marque conservée par le constructeur allemand.

l'écrivain belge de favoriser les contrastes au point de chercher, comme dans l'association du titre *Football* au nom des Éditions de Minuit, « un court-circuit [...] tonique et bénéfique »²⁸.

Si l'extrait de *Fuir* donnait le la, l'image de la fuite du temps et des êtres se poursuit à l'autre extrémité de l'arc intertextuel dessiné par le texte de Toussaint tel qu'il apparaît dans sa version allemande et dans sa publication en préambule d'*Autoportrait (à l'étranger)*. Six vers du poème « L'isolement », d'Alphonse de Lamartine sont cités sous la forme d'un envoi, et le dernier, parmi les plus célèbres vers de l'auteur du « Lac », résonne comme une maxime : « Un seul être vous manque, et tout est dépeuplé »²⁹. L'image de Lamartine, au début du XXI^e siècle, associe la mélancolie romantique à une forme de mièvrerie légèrement surannée, presque kitsch. Le fait de confronter Koons et Lamartine, de consoler le plasticien pop par une figure tutélaire devenue kitsch malgré elle constitue un sommet dans le réseau d'associations inattendues qu'orchestre le texte.

De surcroît, Toussaint use encore une fois d'une troncation intéressante, puisqu'il livre au lecteur un extrait du poème dépourvu de marque de coupe, alors que six vers sont tout bonnement enlevés du texte original. Cette suppression permet de nombreux effets de sens. En particulier, si les termes choisis par Lamartine peuvent rendre un écho particulièrement décalé et anachronique à l'anecdote mancelle (« tableaux » et « transports »), l'écrivain belge crée un effet cataphorique par le biais du mot « charme », répété dans deux vers qui deviennent, grâce à la troncation du poème, opportunément consécutifs.

Enfin, la suppression concerne au premier chef le vers dans lequel Lamartine exprime sa mélancolie à travers une posture mêlant la contemplation et l'errance : « Je contemple la terre ainsi qu'une ombre errante »³⁰, vers qui aurait pu jeter une lumière trop vive sur la posture satellitaire et mélancolique adoptée par le narrateur et réduire la part d'ombre qui lui est essentielle pour faire émerger un centre vide, un manque fondamental. Le poème qui ouvre les *Méditations poétiques*, en explicit d'un préambule à l'*Autoportrait*, donne le ton : il s'agira ici de ce qui manque, de ce qui, à l'instar du régime virtuel dans lequel évolue le paradigme pop, affirme une présence qui tient dans ce qui n'est pas là.

À l'envers de ce que Borges lui-même prévoyait dans la « Préface sur les préfaces », Toussaint convoque des matériaux existants pour déplacer constamment son propre récit. Il s'abstient d'ailleurs de citer ces lignes du texte écrit par l'écrivain argentin en 1974 :

Le livre que j'entrevois aujourd'hui [...] consisterait en une série de prologues de livres qui n'existent pas. Il abonderait en citations caractéristiques de ces œuvres possibles. Il est des sujets qui se prêtent moins bien à l'écriture laborieuse qu'aux flâneries de l'imagination et au dialogue indulgent ; de tels sujets seraient la substance impalpable de ces pages qu'on n'écrit pas.³¹

Très significativement, la reprise du « Mans » dans *Football*, intitulée avec sobriété « Afrique du Sud, 2010 », supprime intégralement le finale lamartinien et s'achève laconiquement sur l'évocation du « bar tamisé d'hôtel de province aux lumières déclinantes » (F, p. 98). À travers celle-ci, le centre vide se déplace du préambule de l'autoportrait

²⁸ « Le football dont je parle est celui des rêves et de l'enfance » (entretien de Jean-Philippe Toussaint avec LÉPINE (Élise), dans *Victoire*, n°384, 21 novembre 2015, p. 44).

²⁹ LAMARTINE (Alphonse de), « L'isolement », dans *Méditations poétiques, Œuvres poétiques complètes*, Paris, Éd. Gallimard, coll. Pléiade, 1963, 2071 p., p. 3. Remarquons que dans la publication allemande, le texte de Lamartine est présenté d'un bloc, comme les six vers étaient consécutifs. Dans *Autoportrait*, un blanc graphique remplace la suppression, mais semble davantage être une découpe strophique. Dans *Football*, le texte est absent.

³⁰ *Ibidem*. Au sujet de la mélancolie dans l'œuvre de Toussaint : LOIGNON (Sylvie), « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans DEMOULIN Laurent et PIRET (Pierre), éd., *Textyles*, « Jean-Philippe Toussaint », n°38, 2010, pp. 89-98.

³¹ BORGES (Jorge Luis), « Préface des préfaces », trad. par Françoise Rosset et Jean Pierre Bernès, in *Œuvres complètes 2*. Paris, Éd. Gallimard, coll. Pléiade, 1999, 1584 p., p. 303.

impossible au compte rendu d'une coupe du monde dont on n'aura vu qu'un bout de match à la télévision, « d'un œil distrait » (AE, p. 17 ; F, p. 91), dans une chambre d'hôtel sarthoise. L'incipit ajouté au texte, désormais inféodé à l'essai de 2015 et délesté de son explicit mélancolique, dénonce très explicitement et très ironiquement le déplacement de la case vide du jeu de taquin auquel s'amuse Toussaint : « On croyait que je plaisantais, mais c'est vrai, je commence à en avoir un peu marre du football. D'ailleurs, je ne dirai rien de cette Coupe du monde 2010. Pas un mot sur l'Afrique du Sud. » (F, p. 89). Et de resservir l'épisode manceau et « koonesque », évidant le récit de l'anecdote footballistique après l'avoir évidé de son anecdote automobile à deux, sinon trois reprises...

N'oublions pas que Toussaint se veut disciple de Flaubert et de Beckett, les deux plus grandes figures littéraires qui ont désiré écrire un livre sur rien. Pour écrire un texte sur rien, il faut pouvoir définir l'« angle d'attaque [...] en négatif » (AE, p. 7), en escamoter poutres et chevrons sans que la charpente paraisse s'affaisser, il faut pouvoir l'abandonner avant même de lui donner sens, s'en tenir à l'ébauche d'une forme, à un habillage (Christo, Smith, Koons, Borges) qui recouvre un centre absent car toujours décalé : « la *fuite finale devant l'accomplissement de l'œuvre* », écrit Toussaint qui cite Freud à propos de Léonard de Vinci (MZ, p. 12). L'abandon de l'*Art Car* pendant les 24 Heures du Mans 2010, aussi bien, pour qu'il en demeure une trace, un texte, ou deux, ou trois...

L'œuvre inachevée devient moteur de l'œuvre inachevable, pour laquelle le centre manquera toujours³². Car le matériau duquel l'artiste, le peintre, l'écrivain, tire son œuvre, ne se donne pas : « La forme, à présent, lui résiste – et c'est inacceptable pour un artiste, on sait les liens intimes qui unissent l'art à la mélancolie » (MZ, p. 13).

*

* *

On comprend donc bien dans quelle mesure ce nouveau paradigme pop se développe, en ce que la culture a assimilé les grands thèmes et les grandes avancées initiées avec le Pop Art pour reconfigurer sa manière de penser et d'appréhender la réalité, l'art, les productions passées dans une logique de consommation. On observe même que, plus que des thèmes, il s'agit véritablement d'une configuration pop qui se dégage et qui peut s'appliquer à bien des domaines, déployant un imaginaire constitué de reprises et de détournements. C'est pour cette raison qu'au paradigme pop s'ajoute un dispositif pop, les deux fonctionnant en symbiose, ce dernier jouant véritablement le rôle de « réseau [...], de fonction stratégique dominante [...], d'une certaine manipulation de rapports de force, d'une intervention rationnelle et concertée dans ses rapports de force, soit pour les développer dans telle direction, soit pour les bloquer, ou pour les stabiliser, les utiliser »³³. Le pop représente bel et bien une stratégie dans la compilation de données, d'images, dans leur manière de resurgir, de revenir, de survivre.

La triple histoire, presque stratifiée, du texte initialement intitulé « Le Mans » est emblématique du travail esthétique de Toussaint aussi bien que du paradigme pop qui charpente l'art contemporain. Le directement préhensible (l'objet de Koons), illisible ou sans signification préconstruite, invite à une relecture du monde par les échos de référent à référent, d'avatar textuel en avatar textuel. Le déplacement générique est semblable au déplacement de figure à figure (plutôt que d'identité à identité – et pour cause) ou de référence à référence : il crée de l'indéfinissable, de l'inclassable qui toujours échappe, tout en produisant

³² Dans l'œuvre de Toussaint, cette problématique se déploie à de nombreux niveaux, et en particulier dans le rapport qui unit le sujet personnage au temps (voir MEURÉE (Christophe), « Le temps à l'épreuve du "désastre infinitésimal" », dans CHAUDIER (Stéphane), éd., *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*. Saint-Étienne, Presses universitaires de Saint-Étienne, 2016, 268 p., pp. 201-210).

³³ AGAMBEN, *op. cit.*, p. 9.

(paradoxalement ?) du matériau (partiellement) identificatoire dans lequel le lecteur est invité à se reconnaître. À travers sa construction et ses avatars, « Le Mans » rompt la circularité des attendus et des lectures convenues, ressourçant l’imaginaire par un appel à une perception du monde – toujours et à chaque fois – décalée.