

**Les captures du temps présent ⁽¹⁾:
Quand l'écriture et la peinture hyperréalistes rivalisent
avec la photographie**

May Farouk

Maitre de conférences à l'Université du Caire

Résumé:

Vers le début des années 80, on assiste, sur la scène littéraire française, à un renouveau romanesque qu'une certaine conception avant-gardiste de la littérature (anti-référentielle, repliée sur les jeux de formes et ses propres procédés autoréflexifs) avait farouchement récusé. Une résurgence du référent et du plaisir de l'intrigue qui s'accompagne, entre autres, d'un *retour au réel*. C'est précisément celui-ci que nous entendons souligner voire interroger sous l'angle de l'*hyperréalisme* (« photorealism » en anglais) chez des écrivains contemporains comme François Bon notamment Jean-Philippe

Toussaint. Ces derniers proposent une écriture singulière qui se place moins sous le signe d'un réalisme transcendant (dans sa configuration classique balzacienne ou zolienne) que sous celui d'une *capture* insolite de notre temps présent. Tel l'objectif d'une caméra, leurs œuvres focalisent l'attention, dans le sillage des peintures hyperréalistes, sur des bribes de notre quotidien saisis dans leur banalité triviale⁽²⁾ ou leur évanescence intrinsèque⁽³⁾ avec une précision exacerbée ; des lieux et décors urbains -notamment les « non-lieux » (Marc Augé) - aux objets prosaïques ou ultra-techniques et modernes en passant par les graffitis, strapontins de métro, affiches publicitaires ou

⁽¹⁾Les captures du temps présent: Quand l'écriture et la peinture hyperréalistes rivalisent avec la photographie", Vol. 5, Issue No. 4, October 2016, p.p. 9 - 29.

reliques du *fast-food* (salière, bouteille de ketchup, cannette...) érigées en « véritables natures mortes de notre époque » contemporaine comme dans les toiles de Ralph Goings et Linda Bacon⁽⁴⁾. En mettant le doigt sur ces particularités, cette étude entend souligner comment, dans leur concurrence avec le cliché photographique, ces œuvres s'en rapprochent et s'en distancient toutefois.

Mots-clés :

Photographie, hyperréalisme, romanesque du quotidien, écriture au présent, trivialité, minimalisme.

الملخص

شهدت الساحة الأدبية الفرنسية في أوائل الثمانينات تجددًا روائيًا واضحًا تمثل في العودة إلى مضمون القصة وإحياء الأشكال الروائية التقليدية (مثل الرواية الواقعية والاجتماعية والبوليسية ورواية

المغامرات.....الخ) بعد فترة انقطاع تصدرت فيها الرواية الجديدة آفاق المشهد الأدبي وانصب فيها الاهتمام كله على جماليات الشكل على حساب المضمون. وفي إطار هذا التجدد الروائي تحاول دراستنا تفسير وتحليل ظاهرة العودة إلى الواقعية وذلك من منظور أسلوب التصوير الواقعية - أي photorealism - في أعمال كاتبين معاصرين وهما فرنسوا بون و جان فيليب توسان.

ويتميز أسلوب الكاتبين عن أسلوب الواقعية الكلاسيكية (التمثلة في أونوريه دي بالزاك و اميل زولا) بالتقاط صور واقعية غير مألوفة للحاضر. فعلى غرار الرسومات التصويرية الواقعية تجسم أعمالهما كعدسة الكاميرة وبدقة فائقة لقطات من الحياة اليومية في شكلها المبتدل.

وتكمن أهمية هذه الدراسة في إبراز مدى تقارب و تفاوت نماذج هذا

الاسلوب التصويرى الواقعى فى الرواية
والفن التشكيلى بنموذج الصورة
الفتوغرافية.

Introduction:

Vers le début des années 80, on assiste, sur la scène littéraire française, à un renouveau romanesque qu'une certaine conception avant-gardiste de la littérature (anti-référentielle, repliée sur les jeux de formes et ses propres procédés autoréflexifs) avait farouchement récusé. Une résurgence du référent et du plaisir de l'intrigue qui s'accompagne, entre autres, d'un *retour au réel*. Un retour au réel qui ne va pas sans subir l'empreinte de plusieurs arts iconographiques (peinture, cinéma...), notamment celle de la *photographie*:

« Depuis plus d'un siècle (comme le signale Dominique Viart), la modernité littéraire a

partie liée avec l'image, que ce soit la peinture, la photographie puis le cinéma [...] l'époque actuelle poursuit dans cette voie. Les développements technologiques récents, en même temps que la reconnaissance de la photographie comme art majeur ont accompagné ce « retour au réel »⁽⁵⁾.

La relation que tisse la littérature avec la photographie connaît plusieurs formes; la première consiste à écrire *avec* la photographie comme chez André Breton qui en offre sans conteste le modèle exemplaire. Or dans la littérature contemporaine, en l'occurrence postmoderne, la photographie ne s'investit pas comme un substitut ou complément surréaliste de la description comme dans *Nadja* de Breton, mais acquiert, à l'antithèse, le rôle de garant, sinon, d'adjuvant réaliste

notamment autobiographique. Dominique Viart⁽⁶⁾ mentionne plusieurs récits d'aspirations autobiographiques qui ont été tentés de combiner récit et photos comme l'*Africain* (2004) de Jean-Marie Le Clézio où des photos de l'Afrique bigarrent le texte. On peut, entre autres, faire référence à *Usages de la photographie* (2005) d'Annie Ernaux où la matière autobiographique s'organise autour de photographies prises réellement: photos de vêtements laissés pêle-mêle par terre après l'acte amoureux qui ravivent d'abord des instants de plaisir passionnels avant de devenir silhouette emblématique du banal, mais aussi de l'absence et de la mort inhérente à sa maladie, à son cancer qui la mine. Dans cette catégorie, nous pouvons également inscrire les premières pages de l'édition des *Œuvres Complètes*⁽⁷⁾ de Modiano qui comportent

plusieurs photos et documents identitaires, liés à la famille de l'écrivain. Ces photographies ne figurent pas dans le récit, mais restent à l'état de seuil; seuil paratextuel qui fait redoubler le versant autobiographique des fictions de l'auteur.

La seconde forme, quant à elle, se veut plutôt écriture *sur* la photographie: s'inscrivent dans cette catégorie les récits où la photographie fait l'objet ou devient prétexte à la fiction sans pour autant y figurer de manière concrète (*Dora Bruder*⁽⁸⁾ de Modiano, *Les Grandes blondes*⁽⁹⁾ de Jean Echenoz, *Les Champs d'honneur*⁽¹⁰⁾ de Jean Rouaud, *L'Appareil-photo*⁽¹¹⁾ de Jean-Philippe Toussaint...). Dans une perspective critique, le dernier essai de Roland Barthes qui s'intitule significativement *La Chambre claire* (par opposition à la chambre noire où les photos

- DOUZOU, Catherine, « Le retour du réel dans l'espace de Jean Echenoz » in *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.
- PEREC, Georges, *L'Infraordinaire*, Seuil, 1989.
- VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005.

* * * *

du monde, Ch. Jérusalem et J-B Vray (sous la direction de), Publication de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 103.

27- Georges Pérec, *L'Infraordinaire*, Seuil, 1989.

28- *Op. cit.*, p. 862.

29- Echenoz, *Nous trois*, Minuit, p. 21

30- *Ibid.*, p.

31- Catherine Douzou, *Op. cit.* p. 103.

Bibliographie

Corpus

○ BON, François, *Tumulte*, Fayard, 2005.

○ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Minuit, 1985
L'Appareil-photo, Minuit, 1988.

○ ESNAULT, Gilles, *Les pare-brises de pluie*, Peinture à l'eau, 2004.

Taxi, Paris16, Huile sur toile, 2009. www.gillesesnault.com

○ GOINGS, Ralph, Huile sur toile, sans titre, 1957. www.ralphgoings.com

Études critiques

○ ADLER, Aurélie, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012.

○ AUGÉ, Marc, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992.

○ BARTHES, Roland, *La chambre claire : Note sur la photographie, [1980]* in Œuvres complètes, éd. Broché, 2002.

sont développées)⁽¹²⁾ combine les deux modes d'écriture en offrant une réflexion *sur* la photographie avec précisément des photos à l'appui⁽¹³⁾.

A ces deux formes d'*intermédialité*⁽¹⁴⁾ (écrire *avec* ou *sur* la photo), s'en ajoute une moins explicite, mais fort suggestive, qui consiste à écrire comme la photographie ou pour ainsi dire à reproduire, par les mots, l'effet du cliché photographique. Écrire ou décrire en s'inspirant du modèle photographique, c'est justement cette forme d'*ekphrasis*⁽¹⁵⁾ que cette étude va tenter d'interroger sous l'angle de l'*hyperréalisme* (« photorealism » en anglais) chez des écrivains contemporains très représentatifs de cette écriture comme François Bon⁽¹⁶⁾ et notamment Jean-Philippe Toussaint⁽¹⁷⁾. Ces auteurs représentent en effet une écriture hyperréaliste singulière qui participe

de ce « retour au réel » évoqué plus haut, mais qui se place moins sous le signe d'un réalisme transcendant - dans sa configuration classique balzacienne ou zolienne - que sous celui d'une *capture* insolite de notre temps présent. Tel l'objectif d'une caméra, leurs œuvres focalisent l'attention, dans le sillage des peintures hyperréalistes, sur des bribes de notre quotidien saisies dans leur banalité triviale⁽¹⁸⁾ ou leur évanescence intrinsèque⁽¹⁹⁾ avec une précision exacerbée; des lieux et décors urbains - notamment les « non-lieux » (Marc Augé) - aux objets prosaïques ou ultra-techniques et modernes en passant par les graffitis, strapontins de métro, affiches publicitaires ou reliques du *fast-food* (salière, bouteille de ketchup, cannette...) érigées en « véritables natures mortes de notre époque » contemporaine comme dans les

toiles des peintres hyperréalistes (Ralph Goings et Gilles Esnault)⁽²⁰⁾. Et ce, dans une composition elle-même fragmentée à coup de flashes photographiques qui font réverbérer « éclats » de réel, de songe et de vie⁽²¹⁾.

Cette étude entend donc sonder ces traits de l'écriture et de la peinture hyperréalistes, en soulignant comment, dans leur concurrence avec le cliché photographique, ces œuvres s'en rapprochent et s'en distancient toutefois.

Du récit fragmenté à coup de flashes photographiques

Tumulte de François Bon, édité chez Fayard en 2006, est le fruit d'un vaste travail publié en ligne, livré, au jour le jour, durant un an, aux lecteurs du site *tierslibre.net*. A l'image de sa courte existence numérique avant d'être publiée sous forme de livre, la composition de *Tumulte* emblématise cette

évanescence; en s'inspirant de la photographie numérique, ce « roman » donne lieu à plusieurs récits courts - dont la longueur parfois ne va pas au-delà d'un paragraphe - et souvent sans lien apparent - offerts mimétiquement à notre lecture à coup de *flashes* photographiques. *Tumulte* se donne donc explicitement à voir comme une œuvre fragmentaire, comme:

« [...] un livre tout entier fait de fragments, chaque fragment portant des personnages compacts, pris dans une scène un instant, fixes, mais rendus à la présence et visibles de très près [...] une sorte de livre fait tout entier d'histoires inventées et de souvenirs mêlés, ces instants de bascule dans l'expérience du jour et des villes, écriture sans préméditation et immédiatement disponible sur internet » (p. 26).

Si le champ numérique de l'œuvre thématise plus explicitement

17- *La Salle de bain*, Minuit, 1985 ; *L'Appareil-photo*, Minuit, 1988.

18- Comme la *Salle de bain* à laquelle Jean Philippe Toussaint rend hommage, à l'échelle même du titre, dans son roman du même nom.

19- Comme l'emblématise, nous verrons plus loin, la composition de *Tumulte* de François Bon.

20- Catherine Douzou, « Le retour du réel dans l'espace de Jean Echenoz » in *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006, p. 102.

21- Aurélie Adler, *Éclats des vies muettes. Figures du minuscule et du marginal dans les récits de vie d'Annie Ernaux, Pierre Michon, Pierre Bergounioux et François Bon*, Paris: Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012.

22- Voir Barthes *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 795.

23- Ibidem. Par « spectrum », Barthes fait le lien entre « spectacle » et spectre fantôme car, selon lui, « il y a dans toute photographie le retour du mort ».

24- Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Seuil, 1992, p. 100

25- Il y a ici un autre clin d'œil à la photographie. Barthes soulignait bien que la photographie était « plate dans tous les sens du mot » parce qu'on ne peut l'« approfondir », la « percer », on ne peut que « la balayer du regard, comme une surface étale », *op. cit.*, p. 873.

26- Catherine Douzou, « Le retour du réel dans l'espace de Jean Echenoz », *Jean Echenoz : une tentative moderne de description*

- réel dans l'espace de Jean Echenoz » in *Jean Echenoz : une tentative modeste de description du monde*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2006.
- 5- Dominique Viart et Bruno Vercier, *La Littérature française au présent, Héritage, modernité, mutations*, Bordas, 2005, p. 277.
- 6- La Littérature française au présent, *op. cit.*
- 7- Gallimard, 2013.
- 8- Gallimard, 1997.
- 9- Minuit, 1995.
- 10- Minuit, 1990.
- 11- Minuit, 1988.
- 12- Roland Barthes, *La chambre claire: Notes sur la photographie*, [1980] in *Œuvres complètes*, éd. Broché, 2002.
- 13- Nous reviendrons plus loin sur l'approche de Barthes qui a d'ailleurs joué un rôle éclairant dans notre analyse.
- 14- Par « intermédialité », nous entendons, avec Müller, la relation interdisciplinaire qu'entretiennent différents médias ou médiums au sein d'une œuvre. Cf. Jürgen E. Müller: « L'intermédialité, une nouvelle approche : perspectives théoriques à l'exemple de la vision de la télévision », *Cinémas : revue d'études cinématographiques/cinémas : journal of film studies*, vol. 10, n° 2-3, 2000, p. 105-134.
- 15- Notion qui renvoie à la description verbale d'une œuvre d'art. Cf. à cet égard, Bernard Vouilloux, « Descriptions », *Le Tournant « artiste » de la littérature française. Écrire avec la peinture au XIXe siècle*, Paris, Hermann, 2011, p. 31-74.
- 16- *Tumulte*, Fayard, 2006.

cette écriture-photos, la version papier, plus sobre, mise sur l'écriture et ces captures du réel, du social, de l'espace urbain dans sa banalité prosaïque (trains, gares, chambres d'hôtel, description de rues inondées de pluie ou ensoleillées...) qui entrecoupe les éclats du moi autobiographique de l'auteur (autoportrait : ancêtre photographique du fameux « selfie »), ses insomnies, ses méditations, ses évocations d'auteurs admirés dont entre autres Jean Echenoz. Bref des passages qui apparaissent comme autant de déclencheurs photographiques, de clins d'œil numériques qui permettent de *fixer, saisir* les bribes de notre temps présent, mais aussi de faire un *zoom* dans la fabrique de l'écrivain, un *zoom* sur les coulisses d'une écriture en œuvre, qui s'exhibe à tâtons au rythme fugitif de la mémoire instantanée.

Dans le même sillage, *la Salle de bain* (Minuit, 1985) et

l'Appareil-photo (Minuit, 1988) de Jean-Philippe Toussaint offre un modèle de lecture fragmentée. *La Salle de bain* se structure en trois parties, chaque partie se compose de fragments sous forme de paragraphes sans lien apparent bien que successivement numérotés dans l'ordre croissant.

Cette numérotation chronologique n'invoque donc pas un modèle de lecture *linéaire* et se trouve paradoxalement associée à un modèle d'écriture *discontinu*. Ce numérotage semble à notre sens référer au classement photographique qu'on trouve dans un album photographique où l'apparition des photos – si disparates soient-elles – et leur disposition successive obéissent à un ordre purement personnel (celui de l'auteur de l'album, ou pour ainsi dire, celui du feuilletage). A l'image des photos d'un album qu'on feuillette, le texte déferle, au gré de la mémoire instantanée de l'auteur, des

fragments de souvenirs, d'épisode, de méditation, d'espace urbain ou d'objets triviaux contemplés en *gros plan*. Cette banalité objectale est honorée à l'échelle du titre même des deux romans de Toussaint qui s'intitulent emblématiquement: *la Salle de bain* et *l'Appareil-photo*. Mais ces deux objets, outre leur versant minimaliste, servent dans ces textes de moteur à un sème essentiel de la photographie: son *immobilité* statutaire.

Rhétorique de l'immobilité

Comme le souligne Roland Barthes dans la *Chambre claire*:

« On dirait que la photo emporte toujours son référent avec elle, tous deux frappés par la même immobilité [...] au sein même du monde en mouvement; ils sont collées l'un à l'autre [...]. Immobile, la photographie reflue la présentation à la rétention [...] Que la photographie soit

« moderne », mêlée à notre quotidienneté la plus brûlante, n'empêche pas qu'il y ait en elle un point énigmatique d'inactualité, une stase étrange, l'essence même d'un arrêt » (p. 862)

La photographie se veut en un sens le « théâtre mort »⁽²²⁾ des personnes (que Barthes désigne aussi par « spectrum »⁽²³⁾) et des choses qu'elle représente ou plutôt qu'elle capture, immobilise en les réduisant inévitablement au statut « d'objet ». C'est cette réification immobile de la personne encadrée dans la photo, c'est cette conversion, cette mutation en être inerte, bref en « spectrum » dans tous les sens du mot, que relate *l'Appareil-photo*:

« Il y a quelques années j'ai essayé de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans

L'intérêt disproportionné pour le détail n'est pas moins révélateur; fissures dans le plafond, gouttelettes de pluie, olives, glace fondante, balle de tennis, motifs d'un pull en laine comparé à un sac de pommes de terre, panneaux et affiches murales, insectes, flocon de neige, glaçon qui coule puis fond dans un verre. Le grossissement démesuré du micrographique et du banal insignifiant crée chez Toussaint - comme chez Echenoz - un effet d'incongru qui, loin d'accentuer le réel, semble plutôt le déréaliser. Si l'écriture et la peinture hyperréalistes s'apparentent au cliché photographique, elles s'en distancient par cette déformation des échelles où l'objet trivial et l'infiniment petit surplombent l'espace visuel quitte à mettre à mal notre maîtrise du regard.

Université du Caire

Notes:

- 1- L'expression « capture » est employée, comme en anglais, dans sa connotation photographique de saisie, prise de photos.
- 2- Comme la *salle de bain* à laquelle Jean Philippe Toussaint rend hommage, à l'échelle même du titre, dans son roman du même nom (Minuit, 2005).
- 3- La composition de *Tumulte* (Fayard, 2006) de François Bon emblématise cette évanescence; en s'inspirant de la photographie numérique, ce « roman » donne lieu à plusieurs récits *courts* (dont la longueur parfois ne va pas au-delà d'un paragraphe) - et souvent sans lien apparent - offerts mimétiquement à notre lecture à coup de *flashes* photographiques.
- 4- Catherine Douzou, « Le retour du

chapeau vert, un gant vert, un listing d'ordinateur, l'édition de poche d'un roman d'Annabel Buffet »⁽²⁹⁾.

ou ceux qu'on trouve au comptoir d'un bar telle « la collection polychrome de bouteilles et les verres de toutes tailles avec les ustensiles, rapiers, shakers, passoirs, presse-agrumes et porte-épices »⁽³⁰⁾.

Ustensiles de bar qui apparaissent comme un clin d'œil aux ustensiles de cuisine dans la *Vie mode d'emploi* de Pérec ou aux toiles hyperréalistes de Ralph Goings où « cannettes, bouteilles de ketchup, salière sont érigées en véritable nature morte de notre époque contemporaine »⁽³¹⁾ (voir fig. 3). Ces objets qu'exhibent les textes et les peintures hyperréalistes dénotent comment la photographie apparaît comme un produit culturel et social de notre société de consommation.



Fig. 3 « Les natures mortes du fast-food » de Ralph Goings

personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (p. 112)

Outre cet autoportrait de l'absence, cette vaine tentative de fixer une identité fuyante tiraillée entre « l'immobilité qui précède la vie et celle qui la suit, donc la mort » (p. 113), *l'Appareil-photo* est un roman sur l'angoisse devant le temps qui passe. Aux aventures dérisoires dans lesquelles s'embarquent le narrateur avec la secrétaire de l'auto-école où il décide de s'inscrire, s'ajoutent les tentatives de « fixer », comme dans les clichés photographiques, des éclats de notre quotidien, d'immobiliser le temps présent saisi dans sa fulgurance « fugitive » :

« Assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais

simplement au *présent*, tachant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant.» (pp. 126-127, nous soulignons).

Les romans de Toussaint s'offrent tous à la lecture comme des récits d'une étrange immobilité. Le premier roman de l'auteur belge *La Salle de bain* en est d'ailleurs une excellente parabole ; dans la première partie qui s'intitule « Paris », le narrateur décide d'élire domicile dans sa baignoire qu'il ne veut pas quitter. C'est dans cette salle de bain d'un appartement parisien qu'il effectue ses lectures (notamment les *Pensées* de Pascal), mange, reçoit ses amis, enregistre pendant des heures une fissure au mur « qui gagne du terrain », discute avec sa compagne Edmonsson, médite, anticipe son éventuelle invitation

chez l'ambassadeur d'Autriche ou évoque ses souvenirs d'un voyage en Italie.

La seconde partie relate justement le séjour vénitien dans un hôtel où Edmonsson finira par rejoindre le narrateur. Comme l'ouverture du roman, la dernière partie se termine dans la salle de bain. La boucle est bouclée. A l'immobilité physique (le narrateur cloué dans sa salle de bain) s'oppose la mobilité de la pensée, le mouvement des réflexions. Même le voyage italien, le séjour à l'hôtel à Venise - qu'il ne veut pas non plus quitter - est scandé par plusieurs déplacements. Des déplacements dans des « non-lieux » qui renvoient, selon Marc Augé, à ces lieux de « transit » et espaces de « passage provisoire » avec lesquels l'être humain entretient une « relation de consommation »⁽²⁴⁾. De l'aéroport à la chambre d'hôtel en passant par

cafés, bars, restaurants, vitrines de magasin (Standa, Benetton,...), gare, poste, cabine téléphonique, ces espaces ou ces non-lieux qui foisonnent dans le texte, comme dans les peintures hyperréalistes, font promouvoir un effet de réel contemporain ; celui d'un « ici-maintenant » (voir ci-dessous fig.1).

« Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian c'est cette immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être pour cela qu'Edmonsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure » (*La Salle de bain*, p. 84).

Tel l'objectif d'une caméra, le regard du narrateur de la *Salle de bain* focalise des « olives dans un bol de terre cuite et une bouteille de bourbon » avant de retrouver ce cliché photographique récurrent dans *l'Appareil-photo*:

« J'avais pris une olive dans la soucoupe, pour ma part,

une seule olive que je regardais pensivement [...] la travaillant lentement avec le dos d'une fourchette [...] je concentrais toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment [...] » (p. 23)

Des captures du prosaïque qui rappellent singulièrement celles d'un Pérec ou d'un Echenoz. Ces derniers n'hésitent d'ailleurs pas à recourir à l'inventaire pour décrire les objets qu'on trouve par exemple sur la plage arrière d'une voiture :

« Les voitures garées dans l'impasse ont l'air vides, mais on aperçoit, sur leur plage arrière, quelques journaux pliés, des cartes et guides routiers, parapluies et catalogues, boîte de Kleenex et petits ventilateurs ou par exemple une peluche décorative décolorée, un

champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le *mouvement*, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers *l'immobilité*, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la *mort*, qui est immobilité. Olé ». (*La Salle de bain*, p. 36, nous soulignons)

A ce passage dont la réflexion semble étrangement trouver racine dans les propos de Barthes sur l'immobilité photographique, s'inscrivent, dans le même sillage, ce souvenir du mouvement d'une glace qui fond « sous la nappe de chocolat brûlant » :

« Je regardais la boule (de glace) encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets réguliers blancs et bruns métissés. Je regardais le *mouvement*, *immobile*, les yeux *fixés* sur la soucoupe. Je ne

bougeais pas. Les mains *figées* sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder *l'immobilité*, de la *retenir*, mais je sentais bien que sur mon corps aussi le mouvement s'écoulait (*La Salle de bain*, p. 80, nous soulignons)

Exemple éloquent de l'*effet-photo*, de son immobilité, bref mimétique de la photographie où, comme le soulignait Barthes, la « *représentation* » cède la place à la « *rétenion* »⁽²⁸⁾. Mais pour Toussaint cette capture du mouvement de la glace qui fond évoque moins les toiles hyperréalistes que les tableaux minimalistes de Mondrian, le fameux peintre cubiste :

« Je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance » (*La Salle de bain*, p. 15)



Fig. 1 Huile sur toile de Gilles Paul Esnault Taxi, Paris16, 2009

Ils sont surtout symbole de notre « surmodernité » en reflétant la surabondance spatiale et mobile de notre société de consommation d'aujourd'hui ; autant de lieux promis « à l'individualité solitaire, au passage, au provisoire et à l'éphémère ». Or la fréquence des déplacements, par leur vacuité éphémère, leur gratuité (le séjour italien n'est motivé par aucun motif ou mobile), leur platitude⁽²⁵⁾ et leur banalité triviale, dissimule mal le vide qui les sous-tendent. Bref, une *mobilité* paradoxalement *immobile*, donc un roman immobile où rien, ou presque rien ne se passe. Tout se joue dans la forme désinvolte, placide et ironique de l'écriture. Donc « un livre sur rien » comme dirait Flaubert, autrement dit un récit qui s'entend tout entier comme un éloge du rien et de l'immobilité qui font aussi le propre de la photographie.

Focus sur l' « infraordinaire »

Dans la lignée de Jean Echenoz, l'écriture hyperréaliste de Bon et Toussaint se caractérise par l'intérêt porté à « l'inventaire », au « catalogue », bref à l'excès de détails qui se veut la transposition verbale du cliché photographique⁽²⁶⁾. Comme les peintres hyperréalistes qui s'acharnent à saisir tous les détails du lieu, de l'objet ou de la personne photographiée, les écrivains hyperréalistes font focus sur le dérisoire. Un zoom sur « l'infraordinaire » pour reprendre le terme de Pérec⁽²⁷⁾ qui ne va sans rappeler les descriptions objectales du Nouveau Roman. Intérêt pour la banalité micrographique saisie dans son évanescence intrinsèque comme lorsque le narrateur enregistre et médite sur le mouvement de la pluie sur une vitre.



(Fig. 2) *Peinture à l'eau de Gilles Esnault, Les pare-brises de pluie, 2004*

Si cette capture du dérisoire (les gouttes de pluie) trouve écho dans les peintures hyperréalistes de Gilles Esnault (voir fig. 2), elle acquiert toutefois chez Toussaint une dimension métaphysique, puisqu'elle devient l'exemplum de ce mouvement qui mène à cette mort en puissance qu'est l'immobilité :

« Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi,

derrière une vitre. La première est de maintenir son regard *fixé* sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi; cette manière reposante pour l'esprit ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le