

Machines et objets techniques chez Jean-Philippe Toussaint à la lumière de la pensée philosophique de Simondon à Guattari

Propos liminaires – de l’objet technique à l’ontophanie numérique

La pensée philosophique a toujours un impact sur la perception que l’on fait du monde. Cette remarque paraît particulièrement pertinente dans le cas de Gilbert Simondon, de Gilles Deleuze et de Félix Guattari qui développent chacun, seul ou à deux, une philosophie « pratique » dont les *a priori* semblent répondre mieux que d’autres aux enjeux de la réalité technique, sociale et esthétique contemporaine, contexte dans lequel la question de l’homme et la machine devrait être posée.

Si la philosophie de la technique de Simondon et la géophilosophie de Deleuze et de Guattari sont malléables, c’est par leur « encyclopédisme » dû à la valeur qu’ils accordent à la pensée de « relation » et, partant, à celle de « penser au milieu¹ », qui veut dire, entre autres, « se placer *au milieu* de ce que la pensée hylémorphique disjoint » (Sauvagnargues 2002 : 182). Au moyen des concepts d’individuation, de devenir, de transduction, de métastabilité, de rhizome, de machine, d’agencement, de modulation, de transversalité, etc., Simondon, et dans son sillage, Deleuze et Guattari entendent envisager le processus dans lequel l’homme s’individue avec son milieu : avec la nature, la vie, la technique, la machine, la culture. C’est à ce titre que Simondon revendique une culture générale pour pouvoir y intégrer le grand oublié de notre culture, la culture technique. À l’opposé de l’objet technique aliéné, l’objet esthétique est historiquement valorisé, il est ce qui constitue notre culture, dans laquelle on se mire, on se reconnaît : « La culture, dit-il, est ce par quoi l’homme règle sa relation au monde et sa relation à lui-même » (Simondon 1989 : 227). Si elle est « déséquilibrée », c’est « [...] parce qu’elle reconnaît certains objets, comme l’objet esthétique, et leur accorde droit de cité dans le monde des significations, tandis qu’elle refoule d’autres objets, et en particulier les objets techniques, dans le monde sans structure de ce qui ne possède pas de significations, mais seulement un usage, une fonction utile » (Simondon 1989 : 10).

D’où la part incontournable des arts dans la construction d’une épistémologie heuristique. Nonobstant, l’objet technique devrait jouir d’une reconnaissance pareille. *Du mode d’existence des objets techniques* désire « susciter une prise de conscience du sens des objets techniques » (Simondon 1989 : 9) et redonner la dignité à l’objet technique en reconnaissant sa part de réalité humaine, voire son humanité ;

¹ Par exemple : Chateau 2017 : 67-70 et Barthélémy 2014a. Le concept de « milieu » permet de renouer la philosophie de Simondon avec celle de Deleuze, ce dont témoigne la recension que Deleuze consacre en 1966 à *L’individu et sa genèse physico-biologique* (Deleuze 2002) où il exprime son admiration pour la pensée simondonienne qui aura une influence indéniable sur sa propre philosophie. Sur cette influence et le concept de milieu voir aussi : Sauvagnargues 2002, 2009.

[...] si la culture n’incorporait pas la technologie, elle comporterait une zone obscure et ne pourrait apporter sa normativité régulatrice au couplage de l’homme et du monde. [...] La culture doit être contemporaine des techniques, se reformer et reprendre son contenu d’étape en étape (Simondon 1989 : 227).

Voilà pourquoi faire appel au travail d’un écrivain, cinéaste, photographe et plasticien contemporain, Jean-Philippe Toussaint, qui définit sa propre modernité par son attention portée aux objets techniques mis en scène dans ses livres et dans tout son travail artistique.

Formuler ce programme sur un horizon plus vaste reviendra à se demander si les arts, en général, et la littérature, en particulier, en ce qu’ils thématisent et contextualisent la relation que l’homme entretient avec son milieu social, technique et mental dans une « écologie » (Guattari 1989) désormais de règle, seront à même de répondre au véritable enjeu de la pensée simondonienne quant à la nécessité de réintroduire l’objet technique à la culture. Ou bien, au contraire, avec et par sa pratique, l’artiste continue-t-il de creuser le fossé entre l’homme et la machine au nom d’un « misonéisme », en profitant, voire en jouant sur la « peur » ou la « honte » prométhéenne de l’homme, préconisant ainsi leur rapport toujours déjà aliénant ? De toute façon, en pointant sur l’ignorance ou le silence de notre culture sur la part d’« une réalité humaine contenue dans la machine » (Hart 1989 : I), Simondon ne cesse de dénoncer ce « facile humanisme » (Simondon 1989 : 9) qui se définit dans l’opposition enkystée entre la culture et la technique, et « qui coupait la culture à la fois de la nature et de la technique » (Barthélémy 2014a : 28).

Si l’usage littéraire peut paraître propice à une interrogation sur l’homme et la machine, investigation de prime abord peut-être insolite, voire tirée par les cheveux, c’est que l’œuvre d’art contemporaine possède certaines qualités de la machine², en ce qu’elle est essentiellement « ouverte » ou, qui plus est, un « *work in progress* » (Guattari 1989 : 30) procédant, tout comme la philosophie technique de Simondon, par induction³. Par ailleurs, technicité et esthétique vont de pair dans la pensée simondonienne, c’est par où l’objet technique, enfermé dans son utilité entre en interaction avec la sensibilité esthétique (Binda 2015 ; Vial 2012). Cette ouverture constituée, à l’échelle de la machine, sa « marge d’indétermination » par laquelle elle reste au milieu d’un « agencement » (Guattari 1991) ouvert à l’information, à l’« action de former », de « donner forme » – pour rappeler ici l’étymologie du mot « information » (Littré 1874). Car, pour Simondon, à l’opposé de l’idée largement répandue, « le véritable perfectionnement des machines » n’est pas lié à « un accroissement de l’automatisme, mais [...] au fait que le fonctionnement d’une machine recèle une certaine marge d’indétermination » lui permettant « d’être

² À propos de *la Recherche* de Proust, Gilles Deleuze dit ceci : « l’œuvre d’art moderne est une machine, et fonctionne à ce titre [...] Pourquoi une machine ? C’est que l’œuvre d’art ainsi comprise est essentiellement productrice, productrice de certaines vérités » (Deleuze 1964 : 175-176).

³ « La méthode simondonienne est un acte extra-langagier. [...] le philosophe des techniques s’échappe de son périmètre philosophique (discursif et rationnel) pour plonger dans une réalité de fonctionnement (celle des objets techniques). [...] Le fonctionnement argumentatif d’une telle méthode est l’induction » (Ferrarato 2018 : 51).

sensible à une information extérieure » (Simondon 1989 : 11). C'est dans la continuité de Simondon, en vue d'une prise de conscience de la réalité humaine dans la machine et, partant, d'une émancipation de la technique au sein de la culture, ainsi que contre ce qu'on appelle à l'envi haine de la machine, technophobie, réification ou fétichisme de la technique⁴ ou encore misotechnie⁵ de la pensée occidentale que s'inscriront le concept de machine de Guattari et celui d'ontophanie numérique⁶ chez Vial ; toutes ces approches semblent particulièrement propices à comprendre la culture de la technique telle qu'elle est à l'œuvre dans le travail artistique de Jean-Philippe Toussaint.

Toussaint et la technicité

En novembre 2019, lors d'une rencontre avec le public de la Librairie Mollat-Station Ausone à l'occasion de la parution de son roman, *La Clé USB*, Toussaint dit ceci :

On est au centre d'une actualité, d'un monde d'aujourd'hui [...] on est au cœur de ce monde d'aujourd'hui. Et moi, comme écrivain, j'ai toujours eu envie de dire quelque chose du monde d'aujourd'hui, de notre monde, de regarder ce qu'il y a autour de nous (Mollat 2019 : 7:54-8:15).

Or, l'attention au contemporain, la volonté d'être en phase avec son monde, ne se résume pas chez lui à un réalisme ambiant ou à un engagement social résolu⁷. La référentialité, surtout réclamée en rapport avec *le cycle de Marie*⁸ quant au décor urbain hypermoderne des mégapoles en Chine et au Japon, ou concernant les outils de communication (téléphone, téléphone portable, smartphone) et les moyens de transport (train, bateau, avion) que les personnages utilisent comme autant d'« individus techniques » pour conjurer la distance physique, enfin bref, cette référentialité, ce prétendu réalisme n'a, dans la tétralogie, qu'une valeur émotionnelle ou mentale, surtout profitable pour l'imaginaire et la fiction. Selon Isabelle Ost, Toussaint « s'inscrit pleinement dans le champ du contemporain » moyennant la « radiographie » (Ost 2010 : 87) de la technique dont ses romans continuent de rendre compte.

⁴ « [...] l'expression d'un imaginaire anxieux construit sur l'angoisse de perdre le contrôle de la société industrielle » (Vial 2012 : 36).

⁵ En relation avec « misoénisme » utilisé par Simondon, le terme « misotechnie » est utilisé par Jean-Pierre Sérès, et cité par Vial, pour désigner « la haine moderne de la raison technique » (Vial 2012 : 36).

⁶ « L'hypothèse, c'est qu'une révolution technique est toujours une révolution ontophanique, c'est-à-dire un ébranlement du processus par lequel l'être (*ontos*) nous apparaît (*phainô*) et, par suite, un bouleversement de l'idée même que nous nous faisons de la réalité » (Vial 2012 : 21-22). Vial se met dans la lignée de Bruno Latour.

⁷ Voir encore l'entretien avec Henry : « Auriez-vous pu raconter l'histoire de *Fuir* dans un autre pays que la Chine ? [...] Non, la présence de la Chine est très importante dans le livre, l'évocation de la Chine est un des thèmes majeurs du livre. Cela me semblait important, pour un écrivain du début du XXI^e siècle, de se pencher sur ce pays qui fascine tant, qui représente le monde qui bouge, qui évolue. Pour moi, la Chine, c'est le contemporain, et un écrivain doit s'intéresser au monde contemporain » (Henry 2009 : 1).

⁸ *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009), *Nue* (2013), les quatre livres sont publiés en un volume en 2017, sous le titre de *M.M.M.M., Marie Madeleine Marguerite de Montalte*.

En accord avec ce constat, ajoutons que s’il reste sensible au monde dans son actualité et, par là même, répond aux impératifs de son époque, c’est aussi grâce à la place qu’il assigne à la technique de l’image. Aussi, l’image (photo, vidéo, film, tableau, etc.), au-delà de sa technicité propre, se trouve-t-elle au cœur même d’un projet à la fois technique, technologique, esthétique et artistique dont le site Internet de Toussaint sur <http://www.jptoussaint.com> ne cesse de témoigner.

Avant de regarder comment « ça marche », cette machine toussaintienne, qui fait certainement partie intégrante du travail artistique, revenons sur les quelques objets techniques qui sont chers à Toussaint au point de vouloir les mettre en exergue sous forme de paratexte, comme titre, en hommage peut-être à Robbe-Grillet. Il s’agit de quelques instruments techniques caractéristiques de leur époque, dont les plus remarquables – outre le téléphone⁹ qui apparaît dans sa réalité inquiétante dans chaque livre – sont l’appareil photo dans *L’Appareil-photo* (1989), la télévision dans *La Télévision* (1997) et l’ordinateur (le logiciel) dans *La Clé USB* (2019). Au lieu de proposer une étude exhaustive de ces objets techniques, on ne prendra dans ce travail que le début et la fin de la série, juste pour montrer comment l’impératif simondonien de devoir intégrer dans la culture contemporaine « le contenu de la technique étape par étape » (Simondon 1989 : 227), prend forme aux deux bouts de ce parcours qui n’est évidemment pas encore arrivé à terme. Néanmoins, une linéarité, une ligne évolutive s’y devine qui irait de l’objet technique simple vers un ensemble informationnel beaucoup plus complexe : notre réalité sociale numérique. Cependant, outre le rôle référentiel, de l’ordre d’un « effet de réel » que Toussaint assigne aux nouveaux objets quotidiens à force de vouloir dénoter son époque, ces objets participent, de façon *a fortiori* contrapuntique, d’un usage romanesque en ce qu’ils sont comme autant de « MacGuffin à la Hitchcock » : de véritables machines à produire un « effet de fiction ». Une particularité, s’il en est, nous frappe quant à *La Clé USB* : son protagoniste, Jean Detrez, en tant que professionnel de l’information numérique et expert en prospective stratégique, semble être l’exact contre-pied des autres personnages-amateurs des romans toussaintiens, tous étant, quant à eux, en inadéquation profonde avec la réalité technique, et très loin d’une connaissance scientifique de l’avenir¹⁰.

Cela dit, on se demande s’il n’y aurait pas d’autres fonctions, plus élémentaires, à repérer relativement à ces objets techniques à part celle, *in fine*, référentielle et narrative ; un usage au-delà de la simple ustensilité « technique » et « littéraire » de l’objet matériel, visant, au contraire, le mode d’existence particulier qui lui est propre, son « essence » ? C’est dans cette optique que nous nous pencherons sur la philosophie de la technique de Gilbert Simondon, contemporain de Gilles Deleuze

⁹ « Je partage la phobie du narrateur pour le téléphone portable. Comme individu, le téléphone portable m’angoisse (et je n’en ai pas). Comme écrivain, il me fascine. J’ai réfléchi aux nouvelles possibilités romanesques que permet le téléphone portable, au premier rang desquelles ce que j’appellerais la qualité d’ubiquité, qui m’a permis de construire une scène qui se passe à la fois de jour et de nuit, en France, au Musée du Louvre et en Chine, dans un train de nuit qui relie Shanghai à Pékin » (Henry 2009 : 1).

¹⁰ La connaissance qu’a le narrateur de *La Vérité sur Marie* est caractéristique à cet égard : « je connaissais Marie d’instinct, j’avais d’elle une connaissance infuse, un savoir inné, l’intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie » (Toussaint 2017 : 406).

et de Louis Althusser, avant de poursuivre l'étude des machines chez Toussaint. Si notre interrogation sur les objets techniques reste sommaire, c'est qu'elle ne cherche point à s'inscrire dans une recherche philosophique (Barthélémy 2014abc ; Chateau 2014) ou techno-philosophique (Bontems 2015 ; Ferrarato 2018) de l'œuvre simondonien.

Les objets techniques de Simondon

Si l'on en croit les commentateurs, dont Jean-Yves Chateau, « il y a peu d'œuvres philosophiques qui aient accordé une attention aussi décisive à la réalité technique que celle de Gilbert Simondon » (Chateau 2014 : 1). Pourtant, sa pensée est restée relativement peu connue avant la réédition complète de ses œuvres en 2005 et les nombreux colloques qui lui ont été consacrés depuis¹¹. Par opposition aux auteurs très influents de la même époque, notamment Michel Foucault ou Gilles Deleuze, ou d'autres auteurs de la « French theory » (Cusset 2003), Simondon arrive à la philosophie d'un horizon disciplinaire inhabituel, se trouvant à mi-chemin entre science, génie et technologie ; ainsi son vocabulaire défie-t-il l'usage classique de la tradition philosophique¹². La redécouverte « désormais internationale » de sa pensée est due à l'intérêt que notre époque porte pour la technologie. Selon Barthélémy, du « nouvel encyclopédisme » de Simondon, c'est « notre époque » qui « pourra faire bon usage » (Barthélémy 2014b ; 2014c), probablement parce qu'elle est désormais connectée.

Les deux thèses que Simondon soutient en 1958 (Simondon 2013 ; 1989), constituent les deux volets de ce qui deviendra son « ontologie génétique », avec au centre les concepts de « genèse », d'« individuation », et une illustration de cette individuation à partir des objets techniques. *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information* distingue plusieurs « régimes d'individuation », l'individuation consistant « en des opérations concrètes par lesquelles une réalité se constitue » (Debaise 2004 : 101). Cette réalité est à la fois d'ordre physique (matière), vital (vie), psychique (esprit) et psychosocial (société). Aussi le monde se conçoit-il dans un devenir, comme co-émergence des multiples individuations. S'y ajoute, dans la même ligne de pensée, la genèse de l'objet technique comme « élément », « individu » ou « ensemble ». Tenir compte de cette co-émergence serait impossible si l'on continuait de penser l'individuation sur un mode « hylémorphique » comme une « prise de forme » (Simondon 2013 : 39-66). Alors que l'hylémorphisme aristotélicien suppose un rapport de causalité entre la matière (passive, disponible) et la forme, elle-même préexistante à la matière, à une substance, pour Simondon rien n'est substantiel et inengendré, et ce qui émerge ne

¹¹ L'historique de l'édition complète des œuvres de Simondon est connu (Barthélémy 2014a : 25, 243-245 ; Barthélémy 2014b ; Hart 1989 : I-XIV).

¹² Comme le dit Barthélémy : « Simondon n'a pas choisi un vocabulaire simple pour exprimer sa pensée, et la difficulté de lecture de son œuvre est accrue par le sens parfois singulier qu'il donne aux termes choisis » (Barthélémy 2014a : 37). Dans *Le vocabulaire de Simondon*, Chateau souligne le « grain langagier de son expression », témoin de l'unité de son œuvre (Chateau 2014 : 7). Didier Debaise parle de l'invention d'un langage de l'individuation (Debaise 2004).

peut se réduire à ce dont il émerge, il y a donc genèse de toute chose. Comme c’est « à partir des critères de la genèse que l’on peut définir l’individualité et la spécificité de l’objet technique » (Simondon 1989 : 22), une rupture s’opère avec des conceptions classiques de la technique, avec toute la pensée occidentale¹³ : entre autres, la conception hylémorphique de la *Métaphysique* d’Aristote, revendiquant la supériorité de la *phusis* sur la *tekhnê*, ou la conception utilitaire de la technique à la Heidegger qui prend l’ustensialité (Simondon 1961 : 74) de l’objet technique pour sa vérité non technique.

Selon Simondon, la culture transforme l’objet technique en objet d’usage, alors que son « essence », on l’a vu, ne réside nullement dans son ustensilité, mais dans le fonctionnement. Cela dit, « un objet est un objet technique s’il fonctionne » (Ferrarato 2018 : 15) ; et son fonctionnement (et non pas sa fonctionnalité), c’est sa genèse¹⁴, son individuation, un processus de concrétisation¹⁵. Comprendons donc la différence qui existe entre, d’un côté, l’objet « fermé », l’objet d’usage qui stérilise le rapport à l’objet et, par là même, favorise l’inculture : ce sont « des éléments techniques », des pièces détachées standardisées qui sont des « objets techniques infra-individuels [...] ne possédant pas de milieu associé » (Simondon 1989 : 80) ; et de l’autre, l’objet « ouvert » (« individu technique », « ensemble technique ») dont la technicité (le fonctionnement avec son milieu) est apparente. On comprend avec Simondon que l’homme n’est pas marginalement concerné par la technique : la technicité est « un mode d’existence essentiel » de l’homme. La « réforme notionnelle » inaugurée par Simondon – et poursuivie à d’autres échelles par Deleuze et Guattari – subvertit les alternatives classiques, celles qui opposent mécanisme et vitalisme, psychologisme et sociologisme (Barthélémy 2014c), et instaure une autre logique, celle de la modulation, de la sensation dont le modèle esthétique pourra éventuellement rendre compte (Deleuze et Guattari 1980 : 614-625 ; Sauvagnargues : 2002). À ce survol sommaire de la philosophie technique de Simondon, suivront les deux lectures relatives aux deux objets techniques toussaintiens, l’appareil photo et l’ordinateur.

L’appareil photo toussaintien

Voici un élément de réponse de la part de la philosophie technique de Simondon pour mieux comprendre le rôle que l’appareil photo joue dans le roman éponyme de Toussaint, qui s’inscrit dans la lignée de ses romans « minimalistes » inaugurée par *La Salle de bain* en 1985. On s’attend ici, vu la filiation avec le Nouveau Roman et

¹³ La lignée de Weber, Heidegger, Habermas, Ellul (Blondeau 2004).

¹⁴ « L’objet technique est ce dont il y a genèse » (Simondon 1989 : 20).

¹⁵ Comme Chateau dit dans sa présentation de *Sur la technique* : « Il faut distinguer *fonctionnement* et *fonction* (ou *fonctionnalité*) : pour qu’un objet puisse réaliser une fonction (avoir une fonctionnalité), il faut qu’il fonctionne. Ce qui fait qu’un objet est technique, c’est son être propre, c’est-à-dire les conditions de son fonctionnement [...], et non pas d’abord la manière dont il peut être utilisé et utile, y compris économiquement, ni la manière dont il est envisagé dans les diverses représentations et attitudes sociales ou psychosociales, dont l’importance est décisive, au demeurant, pour décider de sa production, de sa commercialisation, de son obsolescence » (Chateau 2014 : 6).

en particulier avec le Robbe-Grillet¹⁶ des *Gommes* ou de *La jalousie*, à une histoire qui se développe autour d'un appareil photo, ce dernier incarnant l'individu technique détaché, un objet d'usage destiné à enregistrer la réalité dans sa fidélité la plus parfaite. Si cet objet est déconcertant tel qu'il apparaît dans ce roman, c'est qu'il n'y occupe pas la place centrale que lui lègue le titre. Ou du moins pas comme on s'y attendrait. L'apparition de cet objet plutôt marginal semble accidentelle, voire fortuite, liée à une série d'imprévus¹⁷, et c'est en tant que tel qu'il fait figure d'*objet ouvert*, propice à un co-fonctionnement avec son milieu, permettant *in fine* de s'interroger sur la part de la fiction dans la construction de la réalité, et vice versa. Paradoxalement, c'est par là, en ce qu'il n'est pas fonctionnel, mais qu'il fonctionne simplement, que cette place privilégiée, en tête du livre, lui sera dédiée.

L'*incipit* tient lieu, comme le dit Toussaint dans un entretien accordé à Laurent Demoulin en 2007, d'un « manifeste » : un « programme [...] radical » et « impertinent » en faveur d'« une littérature centrée sur l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le "pas intéressant", le "pas édifiant", sur les temps morts, les événements en marge » (Demoulin 2007 : 135-136). Mais, en fait, il est beaucoup plus que ça. Il est l'exposition d'une méthode d'investigation qu'un narrateur à la première personne applique à la réalité, et dont le roman serait la démonstration à la fois *théorique*, par le biais du « problème d'échecs qu'avait composé Breyer » (Toussaint 1989 : 49), et *pratique*, par le biais de l'appareil photo et de la photographie (les photos d'identité à fournir à l'auto-école pour les formulaires) ; les deux se référant, en véritable corollaire, au travail de l'écriture proprement dit, ce qui vaut, à elle seule, pour une confirmation de la méthode. La démarche qui résulte du combat avec la réalité – tel que revendiqué en guise d'aphorisme à la Beckett « [...] dans le combat entre toi et la réalité : soi décourageant » (Toussaint 1989 : 50) – a l'avantage de créer un rapport tout autre avec elle, un rapport à même de conserver celle-ci dans un état *métastable*. L'appareil photo en tant qu'objet technique individué (et ouvert) participe bien de ce projet. Quant au défi pour Toussaint, il s'agit d'expérimenter une langue susceptible de dire la métastabilité irréductible de la réalité, même si cet état tient plus des « formes en mouvement » que des « mots » (Toussaint 1989 : 125). Mais qu'est-ce que la métastabilité ? Et qu'est-ce que l'appareil photo aurait à voir avec cet état ?

Le concept de métastabilité, intimement lié à l'individuation, désigne « un état qui transcende l'opposition classique entre stabilité et instabilité » (Barthélémy 2014a : 216). Selon Simondon, au-delà de l'instabilité et de la stabilité (mouvement et repos), la découverte en thermodynamique d'un état loin de l'équilibre permet de penser « adéquatement » l'individuation comme un état chargé de potentiels en devenir, tel que, en physique, la « surfusion » ou la « sursaturation » présidant « à la genèse des cristaux » (Simondon 2013 : 26) ou, en jeu d'échecs, « la variante Breyer de l'espagnole fermée » (Toussaint 1989 : 41). Rien d'étonnant par conséquent à ce

¹⁶ En guise d'hommage, *Made in Chine* évoque comment Toussaint apprend le décès de Robbe-Grillet lors de son séjour en Chine en 2008, par l'entremise de Cheng Ton, éditeur de Robbe-Grillet, éditeur et collaborateur de Toussaint.

¹⁷ *Made in Chine* se focalise sur l'imprévu en y voyant un élément constitutif de la fiction.

que l’incohérence et le désœuvrement général gagnent cet univers romanesque faisant fi à la logique formelle : celle-ci visant à enchaîner les événements dans une relation de cause à effet, les poussant vers une prise de forme de type hylémorphique. Quelle est la différence ? Alors que dans un monde individué selon le schéma hylémorphique, le projet initial du narrateur d’« apprendre à conduire » pourra, de toute évidence, aboutir ; dans cet univers, au contraire, tout a l’air aléatoire¹⁸, voire inopérant, ce qui rend difficile l’avancement de l’intrigue et surtout malaisée la clarification de la situation. Tout y reste flou, à commencer par les personnages, si l’on tient à ramener les événements à une réalité mimétique, individuée : d’où aussi la peine à déchiffrer le réel mobile du narrateur, l’ordre de ses actes, le véritable rôle des déplacements réalisés seul ou avec Pascale, en voiture, en train, en bateau ou en avion¹⁹. Par contre, sur l’horizon du concept de métastabilité, ces incohérences disparaissent si bien qu’elles constituent « l’énergie potentielle » qui augmente « l’entropie » (Simondon 2013 : 26), soit la métastabilité du système.

C’est en ce sens qu’il faudrait suivre chaque démonstration *théorique* qui vient du narrateur lorsqu’il constate, dans l’*incipit*, l’irréparable incongruité de deux réalités mises en relation au hasard et qui, malgré cette contiguïté, n’entrent point dans un rapport cohérent²⁰ :

C’est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d’ordinaire rien n’advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentent guère d’intérêt, et qui, considéré ensemble, n’avaient malheureusement aucun rapport entre eux (Toussaint 1989 : 7).

Ou bien, lorsqu’il applique sa méthode de « fatiguer la réalité » à une olive pour mieux réussir à la prendre avec la fourchette :

[...] et concentrant toute mon attention sur l’olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l’olive s’amenuiser. Bientôt [...], l’olive me parut à point, et je la piquai d’un coup sec dans ma fourchette (Toussaint 1989 : 23).

Car « fatiguer la réalité » revient à la faire aimer, la potentialiser, la vivre dans ses devenirs « infinitésimaux » grâce aux innombrables vies qui y sont contenues, et

¹⁸ Le troisième épisode qui s’est passé à la station-service est parlant à cet égard : une voiture tombée en panne, un mécanicien jouant au mikado, et le narrateur qui profite du temps et se rase à côté (Toussaint 1989 : 59-63). Geste qui permet de comprendre comment sursaturer la réalité à la Toussaint.

¹⁹ Même la narration apparemment linéaire s’avère au fil de la lecture un piège soigneusement tendu. Le premier épisode à la station-service avec la jeune femme de l’école de conduite et la fameuse scène de cabine des toilettes, se voit entrecoupé d’un épisode qui relate « la première série de leçon de conduite » d’il y a dix ans. Ce dernier permet au narrateur d’établir un parallèle entre l’itinéraire accompli durant les leçons de conduite et « la variante Breyer de l’espagnole fermée » pour enchaîner celle-là vers l’épisode « des toilettes de la station-service » (Toussaint 1989 : 26-48). De même pour l’épisode de Londres avec Pascale.

²⁰ Signalons ici que la dissonance cognitive qui en résulte ne gêne point les personnages de *L’Appareil-photo*, voire elle est ce qui donne « l’énergie potentielle » de la fiction.

dont on passe à côté. Le travail est toujours celui du fin stratège qui fait exactement ce que Gyula Breyer avait fait dans son *Espagole fermée*²¹, longuement étudiée par le narrateur dans la cabine des toilettes de la station-service :

[...] Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistaient à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps – à massacrer) (Toussaint 1989 : 49).

Des situations aussi ludiques que poétiques s'en découlent (qui ont beaucoup ajouté au caractère burlesque de *La Sévillane*, film que Toussaint réalise à partir de *L'Appareil-photo* en 1992), comme lorsque le narrateur, « traversant [d]es lieux transitoires et continûment passagers », se trouve « idéalement nulle part » (Toussaint 1989 : 102). Ces endroits isolés ou de passage – la cabine de toilettes, de photomaton et la cabine de téléphone (chacune située dans un lieu hautement symbolique, p. ex. au croisement des routes), ou le navire sur l'eau et l'avion en l'air – se montrent particulièrement propices à « penser ». « Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? » (Toussaint 1989 : 93) – s'interroge le narrateur-philosophe assis dans la cabine de photomaton, la nuit de leur arrivée avec Pascale à la gare maritime. Penser, ce passe-temps favori éminemment mis en exergue, donne accès à l'état métastable de l'esprit (qui n'est pas sans rapport avec l'*autopoïèse* de Varela).

C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en examiner le contenu au grand jour, on aura, comment dire, *comment ne pas dire plutôt*, pour préserver *le tremblé ouvert des contours insaisissables*, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts [...]. Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler [...] sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable [...] on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être²² (Toussaint 1989 : 94).

Ces moments d'éblouissement et de sursaturation (ayant paradoxalement lieu la nuit, dans la pénombre, dans l'obscurité) surprennent le narrateur, quand la pensée pense au-delà de ses formes individuées, en se développant en de longues séquences comme dans l'épisode de la cabine téléphonique :

Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri [...] Je pensais oui, et c'était la grâce toujours recommencée [...] ; et jusque dans mon esprit commençaient s'effacer des traces brûlantes de parades potentielles (Toussaint 1989 : 125-126).

Ces longs moments (« les heures s'écoulaient dans une douceur égale ») invitent à expérimenter sur le vif non seulement le fonctionnement de l'esprit, son incarnation

²¹ La variante Breyer de l'Espagnole fermée se remarque par le coup de cavalier avec la pièce noire au 9^e coup : Cb8 (1. e4 e5 2. Cf3 Cc6 3. Fb5 a6 4. Fa4 Cf6 5. o-o Fe7 6. Te1 b5 7. Fb3 d6 8. c3 o-o 9. h3 Cb8).

²² Nous soulignons.

dans un corps qui s’oublie, son *autopoïèse*, mais à éprouver, comme c’est dit à la fin, une vie « identique à la vie dans ses formes et son souffle », sauf que, devenue lisse et « fluide », elle est aux « formes tremblantes aux contours insaisissables » à même de capter « l’instant présent » (Toussaint 1989 : 125-127) et de comprendre « les deux infinis », l’infiniment petit et l’infiniment grand (Demoulin 2007 : 141), de les déplier, l’un dans l’autre.

Pour ce qui est de la démonstration *pratique* de la méthode, revenons encore sur la photo et l’appareil photo qui la produit. De fait, il s’agit de deux appareils : une cabine photographique (Photomaton) qui sert à faire des photos d’identité et un appareil photographique qui permet « la capture de vues des objets réels »²³. Le narrateur fait usage de ces objets d’abord à Newhaven, à la gare maritime, puis, toujours sur la route de retour à Londres, lors de la traversée de La Manche, au bord du ferry vers Dieppe. Ce qui relie ces deux occurrences, à part les circonstances de voyage avec Pascale et leur proximité temporelle et spatiale, la transition entre les deux étant assurée par les photos encore humides du photomaton que le narrateur, déjà embarqué, garde dans sa poche²⁴, c’est la contingence (l’imprévu) des deux événements et l’état loin de l’équilibre qui les accompagne.

Aussi les photos produites tant par l’un que par l’autre ne semblent-elles pas conformes au critère de la fonctionnalité de l’objet technique individué. Cela dit, l’identité créée par le photomaton s’avère aliénée et irrémédiablement extérieure, à tel point que le narrateur finit par l’étudier « à la lueur du briquet ». La ressemblance n’est donc que symbolique, consensuelle, ce qui fait dire au narrateur : « enfin je souriais, c’est comme ça que je souris » (Toussaint 1989 : 96, 97). Cette photo d’identité humide et poisseuse engagera le narrateur dans une série d’événements rocambolesques, un devenir délirant des plus insensés, la photo étant ainsi à l’origine de la grande fuite (en évident rapport d’anticipation avec *Fuir*) précipitant le narrateur, sur sa ligne de fuite, sur un bateau tout endormi, du pont du navire jusqu’au restaurant libre-service. Là où il « remarqu[e] un appareil photo abandonné » qu’il subtilisera presque à son insu, malgré lui. Toutefois, la préparation et la mise en scène de cet épisode avec toutes les péripéties presque mythologiques, voire initiatiques rencontrées chemin faisant, « traversant des lieux transitoires et continûment passagers » où « plus aucun repère ne vient soutenir l’esprit », ne viennent que mettre en valeur ce moment de « conscience particulièrement aiguë » (Toussaint 1989 : 102) qui verra le petit larcin s’accomplir : geste que la narration mettra simplement en abyme. Pour se débarrasser de cet objet au plus vite, la fuite se reprend à une vitesse vertigineuse jusqu’à ce que le narrateur, ayant pris des photos « en toute hâte », « au hasard » (Toussaint 1989 : 103), et la pellicule terminée, jette l’appareil dans la mer. Une vérité impossible à subir se révèle dans ce drame étrange dont la phrase énigmatique tiendra compte : « Parfois, oui, la mort manquait » (Toussaint 1989 : 106).

²³ Source: https://fr.wikipedia.org/wiki/Appareil_photographique. Consulté le 5 août 2021.

²⁴ « J’avais les mains dans les poches de mon manteau, et je sentais sous mes doigts le contact humide des photomatons que je venais de faire » (Toussaint 1989 : 98).

Or, comme le narrateur constate plus tard : « [a]ucune des photos [...] prises [...] cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, [...] la pellicule était uniformément sous-exposée » (Toussaint 1989 : 116). Alors, à quoi bon cette expérience qui, pour ainsi dire, frôlait la mort ? Si ce n'est que pour témoigner de la marge d'indétermination et d'imprévisibilité dont l'objet technique dispose dès qu'il entre en rapport *non aliéné* avec l'homme dans une relation « transindividuelle », dès qu'il cesse de fonctionner automatiquement, bref, dès qu'il cesse d'être un objet d'usage. De toute façon, c'est avec cet appareil jeté dans la mer que le narrateur pense, à bord du Boeing, pouvoir capter la « transparence [...] tant recherchée quelques années plus tôt », transparence qui apparaît dans son évidence devant lui, à portée de la main, derrière les hublots de l'appareil. La photo idéale aurait été ceci : « [...] une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (Toussaint 1989 : 112). C'est devant le spectacle éblouissant du ciel sur Le Boeing qu'il pense avoir déjà pris cette photo sur le bateau :

[...] c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, que j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être (Toussaint 1989 : 113).

Réalisée « dans la fulgurance », cette photo sous-exposée certes, pourtant bien matérielle, enregistre bel et bien la métastabilité (sans pour autant la donner à voir), alors que les images purement mentales que le narrateur se plaît à « prendre » lorsqu'il pense, la font vivre, cette métastabilité, dans l'esprit, dans une cognition augmentée, étendue. Dans ce contexte, jeter l'appareil se révèle être une critique formulée à l'endroit de l'objet technique *fermé*, lequel, au lieu de multiplier la vie dans ses virtualités²⁵, ne sait que la rendre immobile – « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant » (Toussaint 1989 : 127).

Les machines informatiques de La Clé USB

C'est précisément trente ans et une révolution numérique²⁶ qui séparent *L'Appareil-photo* de *La Clé USB*. Et durant cette période, non seulement la réalité sociale et technique a connu de profondes transformations avec le développement des machines informatiques et l'essor de l'Internet, mais aussi, en son sein, la littérature a perdu son autonomie héritée de la modernité, y compris sa place privilégiée qu'elle avait au

²⁵ « La notion de virtualité doit être remplacée par celle de *métastabilité* d'un système » (Simondon 2013 : 304). Sur la différence entre imaginaire et virtuel voir Vial 2012 : 182, qui fait appel à André Lalande (1926) pour dire que le virtuel est présent (et non imaginaire) et comme tel, il appartient au réel.

²⁶ Dans la lignée de Bruno Latour, Vial définit la révolution numérique comme « une révolution technologique dans les *objets* » et « une révolution phénoménologique dans les *sujets* » (Vial 2012 : 284). Voir aussi Giraudon 2020.

tréfonds d’une « utopie » (Barthes 1977), dans une intransitivité bien à l’écart de la réalité²⁷. Le contexte philosophique qui cadre notre interrogation s’est toujours montré opératoire pour amorcer et ménager la transition de la littérature vers une réalité sociale, environnementale et technique, tels les tournants spatial ou pragmatique qui impliquent une « révolution de l’agir » (Blondeau 2004 : 95 ; Gefen 2017, 2021). De même, la complexité de la pratique artistique de Toussaint, qui se déploie en filigrane, s’y inscrit pleinement. Or, non seulement la technique détermine notre « être-au-monde », mais aussi « l’acte de percevoir s’apprend à l’aide des techniques existantes » (Vial 2013 : 96²⁸). Il va donc de soi que toute œuvre littéraire prend acte et réagit à la mutation technologique de son époque, sans pour autant s’en ériger en porte-parole. Par conséquent, le travail artistique de Toussaint nous aide, qu’il le veuille ou non, à faire l’apprentissage (« ontophanique²⁹») du réel, à faire connaissance de cette réalité augmentée et techniquement incarnée que nos nouveaux appareils nous donnent à percevoir³⁰. Vial a raison de dire que « chaque génération ré-apprend le monde et re-négocie son rapport à ce qui est réel à l’aide des dispositifs techniques dont elle dispose dans le contexte socio-culturel qui est le sien » (Vial 2012 : 177). Et les deux exemples choisis sont édifiants à cet égard.

Par *La Clé USB* inaugurant un nouveau cycle en 2019, on est confronté d’emblée à notre ère numérique où l’objet technique (dont la clé USB) s’inscrit dans un *ensemble* en réseau. Dès les premières lignes, le narrateur nous rappelle combien l’idée d’être connecté, d’être joignable partout et à tout moment grâce aux machines numériques de plus en plus performantes est devenue au fil des années notre nature.

Ne doit-on pas être tout le temps joignable, par téléphone, par mail, par Messenger ? N’est-on pas tenu maintenant d’être localisable en permanence ? N’est-il pas indispensable, quand on voyage, que nos proches sachent à tout moment où nous nous trouvons, dans quel pays, dans quelle ville, dans quel hôtel ? (Toussaint 2019 : 5/109).

Cela dit, au-delà de cette évidente référence au système technique numérique, *La Clé USB*, tout comme les autres livres de Jean-Philippe Toussaint, ne cessent de nous familiariser et mettre en garde contre le « choc perceptif », le « traumatisme » (Vial 2012 : 179³¹) pour mieux les contourner avec la fiction. Rappelons dans cette ligne de pensée, la relation conflictuelle avec le téléphone que les personnages ne cessent de réitérer d’un roman à l’autre, alors que le temps écoulé depuis l’entrée en matière fictionnelle de cet objet technique en 1985, aurait largement permis l’apprentissage du système technique adapté... Or, cette relation reste tout aussi problé-

²⁷ Sur cette crise des humanités, voir à titre d’exemple : Compagnon 2006 ; Citton 2008 ; Gefen 2021.

²⁸ Dans la thèse, cette phrase a pris cette formulation : « l’acte de percevoir s’apprend grâce aux techniques qui donnent le monde de cette époque » (Vial 2012 : 178).

²⁹ « Tous nos objets nous apprennent au monde et participent phénotechniquement, à des degrés divers, au processus ontophanique du réel » (Vial 2012 : 170).

³⁰ C’est dans ce contexte qu’il faudrait réinterroger les écrans, salles de contrôle, moniteurs dans *M.M.M.M.*, autant d’interfaces à mettre en scène la virtualité.

³¹ « Depuis une trentaine d’années, le choc perceptif induit par le numérique est si grand qu’on peut parler sans exagérer d’un véritable traumatisme – au sens neutre (et quasi clinique) du terme – phénoménologique survenu dans notre expérience-du-monde » (Vial 2012 : 179).

matique pour le narrateur de *La Clé USB* qu'elle était pour celui de *Fuir*, mais pour d'autres raisons. Il va sans dire que pour Jean Detrez, ce professionnel de l'information numérique, expert en technologie de *blockchain* et de minage de *bitcoin* au sein de la Commission européenne, il ne s'agit plus de fuir « l'ontophanie téléphonique » au profit ou dans l'espoir d'une « ontophanie du face-à-face » (Vial 2012 : 278), même s'il apprécie à sa juste valeur l'intimité humaine du face-à-face. Par contre, il comprend très vite l'inefficacité de l'appel téléphonique dans l'épisode avec Diane (sa nouvelle ex) où le « oui » de la relation phatique, matérialisé dans la voix de Diane, prend une charge émotionnelle susceptible de virer la situation pragmatique à la dérive, alors que l'analyse phénoménologique de la voix dans laquelle il s'engage pendant plusieurs pages (tant que dure l'appel téléphonique), recense avec acuité les contenus de cette charge émotionnelle³². Sinon, le téléphone est un outil de travail indispensable pour Detrez dont la présence est toujours motivée³³, car en relation avec l'intrigue « noire » du roman et, partant, avec la clé USB que le narrateur va ramasser sur la moquette après un rendez-vous secret et mal foutu avec deux lobbyistes dans un hôtel à Bruxelles.

L'utilité du téléphone, c'est sa fonctionnalité technique, y compris sa connectibilité. Et c'est précisément ce qui est en souffrance dans les épisodes à Dalian et à Tokyo, d'où, encore une fois, l'efficacité fictionnelle du téléphone que Toussaint continue d'investir. Le manque de connexion est d'abord un choix délibéré (mode avion³⁴), calculé par le narrateur pour son « blanc de quarante-huit heures » lorsqu'il part pour la Chine, en véritable enquêteur, à la recherche de l'AlphaMinner 88 qui, selon l'information du code source trouvée sur la clé USB et déchiffrée avec la plus grande précaution, « recelait une backdoor ». On a donc les deux faces de la machine numérique : la machine proprement dite et le logiciel avec sa « porte dérobée » permettant un « accès non autorisé [...] à l'insu de son utilisateur légitime » (Toussaint 2019 : 36/109). Ensuite, ce manque de connexion devient une circonstance fatale que le narrateur (chercheur en prospective stratégique) n'arrive pas à résoudre une fois arrivé à Tokyo, au colloque international *Blockchain & Bitcoin prospects*. Durant ce « blanc » rallongé, à l'écart de toute visibilité numérique, le narrateur tombe progressivement dans un état métastable au fur et à mesure qu'il suit les pistes de son enquête. Le suspens qui le prend, devient une véritable « peur irrationnelle », une anxiété, une angoisse en quelque sorte létale, incompréhensible que le décor sinistre de la mine visitée seul la nuit ne fait que souligner, et le tout épicé le lendemain, cerise sur le gâteau, d'un épisode déconcertant (aux confins d'une réalité onirique, hallucinante) qui met en scène le vol de son *MacBook Air* dans les toilettes de *Dalian Yuan Hotel* dont il aura grand besoin à Tokyo...

³² Voir Toussaint 2019 : 45-47/109.

³³ « [...] le téléphone vibra dans ma poche pour m'annoncer l'arrivée d'un SMS [...] [j]e sentais alors mon téléphone vibrer, je le sentais vibrer contre ma cuisse, il vibrerait dans la poche de mon pantalon de façon brûlante, impérieuse, répétitive, quelqu'un cherchait à me joindre » (Toussaint 2019 : 25, 30/109).

³⁴ « Pour ma part, j'avais laissé mon téléphone en mode avion, et je n'avais pas l'intention de désactiver la fonction de toute la durée de mon séjour à Dalian, pour ne laisser aucune trace numérique de ma présence en Chine » (Toussaint 2019 : 53/109).

Je posai mon ordinateur par terre et défis mon pantalon, m’assis sur la cuvette. Je ressentis aussitôt un sentiment de silence et de calme comme je n’en avais plus éprouvé depuis longtemps. À l’abri dans ce lieu clos, je ne bougeais plus. Je ne faisais absolument rien, je savourais l’instant présent. [...] Je ne m’étais pas retiré dans cette cabine depuis deux minutes que les battements de mon cœur s’accéléraient de façon vertigineuse. Je fus saisi d’effroi. Une main apparut devant moi sous la porte, une main abstraite, sortie de tout contexte, qui entra dans mon champ de vision à la hauteur de mes pieds, une main autonome, isolée, qui s’agita un instant dans le vide, et qui se mit à scruter l’air, à le fouiller, rapide, précise, millimétrée, qui toucha mes chaussures, dont elle tâta furtivement l’empeigne, avant de poursuivre sa route et de rencontrer mon ordinateur, qu’elle se mit à palper sur le carrelage. Et, moi, pétrifié, cloué sur place, incapable de bouger, je vis alors la main refermer le couvercle de mon MacBook Air et le glisser prestement sous la cloison pour s’en emparer. Cela n’avait pas duré dix secondes (Toussaint 2019 : 71/109).

Il va de soi que la conférence qu’il a à donner tourne au cauchemar (dont voici le décor : dédale des coulisses, essais de micro et de lumière, tâtonnement, vertige, trous de mémoire, impossibilité de parler, illisibilité de son écriture, pluie qui tombe, la porte fermée de l’hôtellerie, saut à travers la clôture, tout ce calvaire nous rappelle celui du narrateur dans *Faire l’amour* et dans *Nue*).

À rebours des personnages-amateurs de l’univers toussaintien, tous en quelque sorte « illettrés du numérique » (Ferraro 2018 : 14), Jean Detrez est un professionnel et, en tant que tel, il entretient un rapport plus émancipé avec la machine (cette ouverture étant son « mode d’existence essentiel » selon Simondon), par opposition aux autres qui restent dans un rapport d’aliénation avec elle. Ce professionnel en prospective stratégique comprend les chiffres statistiques, sait calculer avec, modéliser et extrapoler, il déchiffre des codes sources et agit en fonction. Et c’est précisément par là, par son agir qu’il change l’avenir. Il ne sait pas le prédire – « Comment pourrions-nous prédire quelque chose qui n’existe pas encore ? » (Toussaint 2019 : 7/109) –, mais ne cesse d’en modifier le scénario, à savoir le récit fictif « qui décri[ven]t les situations susceptibles de se réaliser dans le futur » (Toussaint 2019 : 9/109). Ainsi compris, l’avenir participe pleinement de ces états métastables que les personnages toussaintiens traversent : c’est aussi la raison pour laquelle le narrateur de *La Clé USB* fait partie, malgré son professionnalisme, de la grande famille des personnages toussaintiens, et tient beaucoup, malgré la différence d’âge, de celui de *L’Appareil-photo*.

Le blanc métastable, ayant révélé la face « noire » de la réalité virtuelle qui est pourtant notre réalité politico-économico-sociale bien réelle (avec la cryptomonnaie, la cybercriminalité, le cyberespionnage industriel et la figure emblématique du hacker, etc.), nous fait entrer par la même « porte dérobée³⁵ » au tréfonds de nos peurs, de nos émotions, autant de virtualités que l’on connaît mal et qui pourtant agit sur notre avenir... Pour ce qui est de la peur irrationnelle, celle que l’on peut encore comprendre à l’échelle humaine, elle est liée, dans la narration, à la mort du père de Jean Detrez, survenue lors de son voyage de retour. Ce que l’on prend d’abord pour

³⁵ « J’aimais beaucoup cette métaphore d’une porte dérobée [...] » (Toussaint 2019 : 36/109).

un roman d'espionnage (ou de néo-espionnage en hommage à Yvon Toussaint, père de Jean-Philippe Toussaint, journaliste et auteur de plusieurs romans policiers, mort en 2013), finit par devenir, de façon parfaitement imprévue, un roman autobiographique des plus intimes, roman de deuil avec une marge infinie de potentialités pour les autres livres du cycle annoncé (dont *Les Émotions* en 2020).

Or, le véritable professionnalisme de Jean Detrez tient à la découverte de la backdoor dans le « code source³⁶ ». Le travail qu'il se donne à faire dans une clandestinité parfaite le rend semblable au « débogueur » qui n'est pas le programmeur ni un utilisateur classique, mais un acteur : un utilisateur qui vise à perfectionner la machine (et interdire le piratage dans un projet éthique). Detrez agit comme ces débogueurs qui testent le Libre (logiciel Libre). En effet, il y a quelque chose que Jimmy, le véritable hacker, le jeune et génial Chinois partage avec lui : c'est l'enthousiasme, l'envie de se livrer à une activité de création qui annonce une nouvelle conception de travail, au-delà du travail aliéné dans lequel sont pris, *in fine*, aussi les employés de la Commission européenne. *La Clé USB* met doublement en cause l'efficacité d'une conception traditionnelle du travail, à travers la figure de hacker (Jimmy) et de l'artiste hacker (Detrez, machine de guerre), ce dernier revendiquant une filiation claire avec l'artiste, Jean-Philippe Toussaint. Vial appelle la philosophie contemporaine à un « enthousiasme pour l'imprévisibilité créatrice de l'avenir » (Vial 2012 : 42), enthousiasme que l'art n'a jamais oublié d'exploiter et de créer. D'où encore une fois l'importance du « paradigme esthétique » (face au paradigme scientifique) esquissé dans le concept de machine par Guattari.

Tandis que le paradigme scientifique voudrait nous faire croire que pour comprendre nos sociétés, notre action politique, nos manières de penser, nous devrions trouver des vérités, le paradigme esthétique qui ne nous oblige nullement à devenir artistes, à mettre des fleurs dans nos cheveux ni à jouer de la flûte pieds nus, nous engage à penser l'opérativité de nos concepts de manière prospective, aléatoire et détraquée, – pour décider si, oui ou non, ça marche (Sauvagnargues 2012 : 46).

En guise de conclusion : Toussaint machinique

Ayant examiné le fonctionnement de quelques objets techniques chez Toussaint, reprenons le concept de machine à la Guattari, pour montrer comment le fonctionnement machinique devient chez Toussaint un modèle épistémologique censé pouvoir penser l'art, dans la lignée de Simondon, de Deleuze et de Guattari, au carrefour même d'une triple articulation autopoïétique du social, de la technique et de la psyché, comme une « machine abstraite », comme une « hétérogenèse ».

Pour conclure, voyons donc, comment « ça marche », ou plutôt comment ça continue de marcher ? Avec Simondon, Mumford et d'autres (Sauvagnargues 2012 : 38), et dans la continuité des machines montées avec Deleuze de *L'Anti-Œdipe* à

³⁶ « J'eus alors accès, sur mon ordinateur, au "code source" du prototype, c'est-à-dire au texte qui présentait les instructions de programme. Ce code source, écrit en langage de programmation, était certes sibyllin et impénétrable, mais ce n'était pas du code binaire, il était lisible par un spécialiste, et même pour le profane éclairé que j'étais [...] » (Toussaint 2019 : 35/109).

Mille plateaux via *Kafka*. Pour une littérature mineure, incitant Deleuze à revenir sur son *Marcel Proust et les signes*³⁷, le Guattari de *L’hétérogenèse machinique* entend « élargir les limites de la machine *stricto sensu*, à l’ensemble fonctionnel qui l’associe à l’homme » (Guattari 1991 : 79). La machine se comprend alors comme un « agencement machinique » allant « bien au-delà de la machine technique » (Guattari 1991 : 79) dont les différents modèles traditionnels (mécaniste, vitaliste, ontologique, cybernétique et systémique) font l’objet d’une critique radicale³⁸. Dans son étude magistrale, Anne Sauvagnargues voit la machine avec Guattari comme un modèle épistémologique : un « concept opérateur visant l’explication des processus sociaux réels, opérateur d’individuation, opérateur d’agencements sociaux » (Sauvagnargues 2012 : 37). C’est dans ce contexte qu’il nous semble opportun de situer le travail artistique de Toussaint cinéaste, photographe, plasticien ou « designer », si on comprend avec Alexandre Vial que le numérique fait de tout un chacun le designer de son propre univers (Vial 2012 : 284).

Le projet d’exposition *Livre/Louvre* est exemplaire à cet égard. D’abord, c’est un « hommage visuel aux livres » (Toussaint 2012 : 18) dans lequel Toussaint s’interroge sur les extensions possibles du livre (en général et des siens en particulier). En réunissant et revisitant à l’occasion « tout ce que [il] fai[t] depuis des années, c’est-à-dire à la fois le livre, l’image, la photographie, les arts plastiques, le cinéma » (Toussaint 2012 : 18), il se propose de créer un espace dans lequel les interactions multimédiales, visuelles, auditives, tactiles, mentales et cognitives se mettent ensemble dans un « agencement collectif d’énonciation ».

Dans un agencement concret, comme l’exposition *Livre/Louvre*, ce sont des machines abstraites qui se mettent « transversalement » en place, par déterritorialisation, comme les créations web enregistrées dans la foulée de la préparation de l’exposition et que l’internaute visitant le site de Toussaint a le loisir de visionner. Si l’on démonte cette machine, on y trouve, à côté des tableaux du Louvre, des photos exposées, des citations, l’installation des livres de la collection Rothschild, *Mardi au Louvre* ; le tableau vivant fait avec « quelques amis écrivains » venant « au hasard » pour y monter ensemble le célèbre tableau d’Henri Fantin-Latour, *Hommage à Delacroix* (1864) ; ou le tournage proprement dit d’un des fragments de *Fuir*, lorsque

³⁷ *Marcel Proust et les signes* est un livre qui, après la première publication en 1964, sera remanié et publié sous le titre de *Proust et les signes* encore à deux reprises. En 1972, une deuxième partie (« La machine littéraire ») est ajoutée à la première, en 1976 une conclusion (« Présence et fonction de la folie ») (Deleuze 1964 : 125-219).

³⁸ Guattari expose son modèle épistémologique généralisé appelé « une conception créationniste de la machine » contre le modèle mimétique d’Aristote, celui mécaniste d’un Descartes, vitaliste de Spengler et ontologique de Heidegger. Dans son étude, il s’intéresse plus aux modèles cybernétique de Wiener (avec qui Simondon était également en dialogue) et systémique de Varéla, dont il retient, contre le signifiant tenu pour une « catégorie unifante » par les structuralistes, le concept d’autopoïèse. « Ils [les structuralistes] ont postulé une traductibilité générale signifiante de toutes les formes de discursivité. Mais, ce faisant, n’ont-ils pas méconnu la dimension essentielle d’une autopoïèse machinique ? [...] Ce noyau autopoïétique de la machine est ce qui la soustrait à la structure, l’en différencie, lui donne sa valeur. [...] La différence apportée par l’autopoïèse machinique est fondée sur le déséquilibre, la prospection d’univers virtuels loin de l’équilibre » (Guattari 1991 : 82).

Marie, en l'occurrence l'actrice Dolores Chaplin³⁹, ayant appris la mort de son père, quitte le musée en courant tout au long de la grande galerie du Louvre. Aussi s'ajoute à cette série déterritorialisante, le projet *Ils lisent* avec les huit films qui montrent les personnalités invitées⁴⁰ s'installant dans la « cabine de douche expérimentale », chacune avec un casque d'électrodes sur la tête pour détecter « ce qui se passe dans leur esprit pendant qu'ils lisent⁴¹ ». Mais les modulations machiniques ne s'arrêtent pas là, à ce stade préparatif. Aussi les visiteurs qui entrent et peuplent les enceintes modifient-ils largement le degré de sensibilité de cette machine avec leurs propres « devenir », avec leurs propres subjectivations. D'où le constat d'Anne Sauvagnargues selon lequel « le terme machine réapparaît ici [...] comme ce qui permet à un corps individuel humain, le mien, le vôtre, d'être subjectivé par la machine sociale en l'alimentant » (Sauvagnargues 2012 : 43).

C'est dans ce contexte que s'inscrit l'ambition de Toussaint d'explorer les hors scènes, marges et plis, de ses propres livres. Les exemples sont légion. Parmi les plus compliqués – au-delà des adaptations plus ou moins libres de *La salle de bain* par John Lvoff en 1989 ou *La Sévillane* –, rappelons *Trois fragments de Fuir (Louvre/Chine/Elbe)*, courts-métrages tournés à des dates différentes⁴² à partir de *Fuir* ; ou la captation musicale et visuelle de *M.M.M.M.*, montée en scène par The Delano Orchestra, basée sur certains passages de la tétralogie. Aussi ce caractère essentiellement processuel de la démarche toussaintienne se laisse-t-il deviner dans le projet *The Honey Dress* en 2015, une vidéo tournée en Chine à partir du prologue de *Nue*, et qui servira de matière à un « Making-of » romancé en 2017, *Made in China*.

On dirait que le cinéaste prolonge et module le travail de l'écrivain grâce à la machine, si bien que la modernité de Toussaint tient aussi à ce devenir habilement orchestré des textes en des agencements inter- et multimédiaux. Toujours est-il que le noyau littéraire sert d'interface aux autres formes artistiques, et les multiples déterritorialisations inhérentes aux machines abstraites ne font qu'affirmer le caractère éminemment littéraire de ses œuvres, en ce qu'elles fécondent, après-coup, le texte original⁴³. Cela dit, il y a dans chaque livre de Toussaint un potentiel d'image apparemment inépuisable : scènes, gestes, détails insignifiants ou passés sous silence, une double ligne superflue par où déferle l'imaginaire créatif. Ces

³⁹ Tout un univers se crée autour de la machine-Toussaint auquel appartiennent Tom Novembre – qui incarne le personnage principal dans *La salle de bain*, film de Lvoff, et apparaît dans *Monsieur, La Sévillane* et *La Patinoire*, films de Toussaint – et Dolores Chaplin qui joue aussi le rôle de l'actrice dans *La Patinoire* en 1999.

⁴⁰ Tom Novembre, Pierre Bayard, Jean Echenoz, Emmanuel Carrère, etc.

⁴¹ Voir sur le site de Toussaint en ligne : <http://www.jptoussaint.com/livre-louvre.html>.

⁴² « Présenté dans le cadre du festival « Travelling » à l'espace Louis Vuitton à Paris en 2008, ce court-métrage adapte la scène centrale de *Fuir*, une scène de fuite pure, rythmée, exacerbée, à trois, la nuit, sur une moto. Les raisons de la fuite importent peu, tout comme l'endroit que les personnages tentent de gagner. On est immédiatement avec eux au cœur même de la fuite » (Henry 2009 : 1).

⁴³ « Je suis un écrivain visuel, plutôt que cinématographique. Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire » (Henry 2009 : 1).

éléments sont là, dans leur virtualité, comme autant de « marges d’indétermination » pour annoncer l’avenir, le devenir des textes.

Toussaint, excellent stratège digne de Gyula Breyer, affirme dans un entretien qu’il accorde à Philippe Lançon lors de la parution de *Les Émotions*, deuxième volet du nouveau cycle après *La Clé USB*, qu’il « adore [l’]idée de préparer, très en amont, un effet qui ne se révélera que trente ou cinquante pages plus tard » (Lançon 2020). De même pour ces éléments « machiniques » qui viendront à tenir ensemble tant en amont qu’en aval toute l’œuvre (à venir) de Jean-Philippe Toussaint.

UNIVERSITÉ DE SZEGED
maître de conférences HDR
 gyimesi@lit.u-szeged.hu

BIBLIOGRAPHIE

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014a). *Simondon*, Paris : Les Belles Lettres.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014b). « Simondon et les enjeux de notre temps », *iPhilo.fr*, [En ligne] <https://iphilo.fr/2014/09/12/simondon-et-les-enjeux-de-notre-temps/>. Consulté le 5 août 2021.

BARTHÉLÉMY, Jean-Hugues (2014c). « Simondon, ou le symptôme d’une époque. Chronique d’une redécouverte », *Hermès, La Revue*, vol. 3, n° 70, 191-196, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2014-3-page-191.htm>. Consulté le 5 août 2021.

BINDA, Elisa (2015). « Techno-esthétiques ou philosophies de l’interaction : les réflexions de Gilbert Simondon et John Dewey », *Appareil*, [En ligne] <https://journals.openedition.org/appareil/2217>. Consulté le 5 août 2021.

BLONDEAU, Olivier (2004). « Des hackers aux cyborgs : le bug simondonien », *Multitudes*, n° 19, 91-99, [En ligne] <https://www.cairn.info/revue-multitudes-2004-4-page-91.htm#no9>. Consulté le 5 août 2021.

BONTEMS, Vincent (2015), « Sur la classification des objets techniques selon Simondon », *Artefact*, [En ligne] <http://journals.openedition.org/artefact/8270>. Consulté le 5 août 2021.

CHATEAU, Jean-Yves (2008). *Le vocabulaire de Simondon*, Paris : Ellipses.

CITTON, Yves (2008). « Il faut défendre la société littéraire », *Acta Fabula*, vol. 9, n° 6, [En ligne] <http://www.fabula.org/acta/document4299.php>. Consulté le 18 août 2021.

COMPAGNON, Antoine (2007). *La littérature, pour quoi faire ?*, Paris: Collège de France, [En ligne] <http://books.openedition.org/cdf/524>. Consulté le 18 août 2021.

DEBAISE, Didier (2004). « Le langage de l'individuation », *Multitudes*, n° 18, 101-106.

DELEUZE, Gilles (1964). *Proust et les signes*, Paris : PUF.

DELEUZE, Gilles (2002 [1966]). « Gilbert Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique* », David Lapoujade (dir.), *L'île déserte, Textes et entretiens, 1953-1974*, Paris : Minuit.

FERRARATO, Coline (2018). *Philosophie du logiciel. Dialogue entre Simondon et un objet technique numérique*, Budapest : Collège Eötvös József ELTE.

GEFEN, Alexandre (2017). *Réparer le monde. Littérature française face au XXI^e siècle*, Paris : Corti.

GEFEN, Alexandre (2021). *L'Idée de littérature. De l'art pour l'art aux écritures d'intervention*, Paris : Corti.

GIRAUDON, Gérard (2020). « Informatique, culture et technique : le schisme de Simondon », *Le Monde [Le blog Binaire]*, [En ligne] <https://www.lemonde.fr/blog/binaire/2020/04/05/informatique-culture-et-technique-le-schisme-de-simondon/>. Consulté le 15 août 2021.

GUATTARI, Félix (1989). *Les trois écologies*, Paris : Galilée.

GUATTARI, Félix (1991). « L'hétérogenèse machinique », *Chimères. Revue des schizoanalyses*, n° 11, 78-97, [En ligne] https://www.persee.fr/doc/chime_0986-6035_1991_num_11_1_1752. Consulté le 5 août 2021.

HENRY, Gérard (2009). « Fête de la francophone – Littérature et cinéma », *Paroles*, n° 217, 1-2, [En ligne] http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n°_217_-_Fuir_-_Littérature_et_Cinéma.pdf. Consulté le 30 juin 2021.

LITTRÉ, Émile (1874). *Dictionnaire de la langue française*, Paris : Hachette, [En ligne] <http://www.littre.org>. Consulté le 5 août 2021.

MOLLAT, Librairie (2019). *Jean-Philippe Toussaint – La Clé USB*, entretien réalisé le 15 novembre, [En ligne] <https://www.mollat.com/videos/jean-philippe-toussaint-la-cle-usb>. Consulté le 5 août 2021.

OST, Isabelle (2010). « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, 77-87.

SAUVAGNARGUES, Anne (2002). « Le concept de modulation chez Gilles Deleuze et l'apport de Simondon à l'esthétique deleuzienne », Stéphane Leclercq (dir.), *Concepts* [hors série : Gilles Deleuze], 165-195.

SAUVAGNARGUES, Anne (2009). *Deleuze. L'empirisme transcendantal*, Paris : PUF, chapitres X à XII.

SAUVAGNARGUES, Anne (2012). « Machines, comment ça marche ? », *Chimères*, n° 77, 35-46.

SIMONDON, Gilbert (2014a [1961]). « Psychosociologie de la technicité », in *Sur la technique*, Paris : PUF, 27-130.

SIMONDON, Gilbert (2014b [1982]). « Réflexions sur la techno-esthétique », in *Sur la technique*, Paris : PUF, 379-396.

SIMONDON, Gilbert (1989 [1958]). *Du mode d'existence des objets techniques*, Paris : Aubier.

SIMONDON, Gilbert (2013 [2005]). *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*, Grenoble : Édition Jérôme Millon.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1989). *L'Appareil-photo*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2012). *La Main et le Regard*, Paris : Le Passage.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2017a). *M.M.M.M.*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2017b). *Made in China*, Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2019). *La Clé USB* [ePub par Isako], Paris : Minuit.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (2020). *Les Émotions*, Paris : Minuit.

VIAL, Stéphane (2012). *La structure de la révolution numérique : Philosophie de la technologie*. Thèse de doctorat, Université Paris Descartes, [En ligne] <https://hal.archives-ouvertes.fr/tel-01516754/document>. Consulté le 5 août 2021.

VIAL, Stéphane (2013). *L'être et l'écran*, Paris : PUF.