



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "PARTHENOPE"
Dipartimento Giuridico-Economico e dell'Impresa

COLLANA

diretta da LOURDES FERNÁNDEZ DEL MORAL-DOMÍNGUEZ

Sezione Linguistica

4

Comitato scientifico :

Gabriel-Aldo Bertozzi (Chieti-Pescara) Carolina Diglio (Napoli),
Giovanni Dotoli (Bari), Augusto Guarino (Napoli),
Rosalba Guerini (Napoli), Colomba La Ragione (Napoli),
Gisella Maiello (Salerno), Marco Modenesi (Milano),
Maria Teresa Zanola (Milano)

MARIA GIOVANNA PETRILLO

Le malaise de l'homme contemporain
dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Préface de
GIOVANNI DOTOLI



SCHENA EDITORE
ALAIN BAUDRY & C^{ie}

*Volume pubblicato con il contributo dell'Università degli Studi di Napoli
"Parthenope", Dipartimento Giuridico-Economico e dell'Impresa.*

Tutti i diritti, compresi quelli di traduzione, sono riservati per tutti i Paesi. Nessuna parte di questo volume può essere riprodotta, con qualsiasi mezzo, elettronico o meccanico, compresa la fotocopiatura, senza l'autorizzazione scritta dell'Autore o dell'Editore.

La loi du 11 mars 1957 interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles 425 et suivants du Code pénal.

© 2013

SCHENA EDITORE - Z.I. Via dell'Agricoltura, 63 - 72015 FASANO (Br - Italie)

Tel. e Fax (00).39.080.44.26.690

www.schenaeditore.it info@schenaeditore.it

ISBN 978-88-6806-029-9

ALAIN BAUDRY & C^{ie}, 34 rue Lacépède

F - 75006 PARIS (France)

Tél. 06 18 80 46 91

alainbaudry1@yahoo.fr

ISBN 978-2-35755-113-8

*À ma famille
et
à toute l'« équipette » napolitaine*

PRÉFACE

LE PRESQUE RIEN DE LA VIE

Le *roman* est la forme la plus moderne et la plus ancienne de la narration du cœur humain. Dès 1140, ce mot indique ce qui est conté « en langue romane ». Au XVI^e siècle, il signifie désormais « œuvre d'imagination en prose », « qui présente et fait vivre dans un milieu des personnages donnés comme réels, décrit leur psychologie, leur destin, leurs aventures » (Alain Rey, *Dictionnaire culturel en langue française*, IV, p. 387).

Ainsi toutes les définitions modernes dérivent-elles de l'acception initiale. Stendhal dit que le roman « est un miroir qui se promène sur une grande route ». Honoré de Balzac insiste sur le roman comme photographie des « mœurs ». Sainte-Beuve le voit comme « un grand champ d'essai ». François Mauriac le considère comme « le premier des arts. Il l'est en effet, par son objet, qui est l'homme ». André Malraux souligne que « le roman moderne est un combat entre l'auteur et la part du personnage qu'il poursuit en vain, car cette part est le mystère de l'homme ». Louis Aragon parle de « conscience du réel ».

On le voit, pas de roman sans roman de l'homme, de sa vie, de ses rêves, de son monde, de ses douleurs et de ses tragédies.

Le romancier Jean-Philippe Toussaint, né en 1957 à Bruxelles et installé en France depuis 1971, s'inscrit parfaitement dans la définition primaire de l'art du roman. On dit que c'est un minimaliste, qu'il fragmente la vie au maximum, pour illustrer le manque de ligne de conduite de ses personnages. On le voit comme l'un des symboles de ce qu'on appelle le postmodernisme, ce mot confus pour désigner la confusion de la postmodernité.

Je pense qu'en littérature rien n'est simple, et que tout est très simple, si l'on part du texte et de sa narration. Oui, Jean-Philippe Toussaint est sur la lignée du Nouveau-Roman – on l'affirme à tout allure –, même si quand il est né cette forme narrative venait déjà de naître. Toussaint est à mon avis le romancier de la vie de nos jours, de ce que nous sommes en train de vivre. Ses descriptions minutieuses,

par son regard filmique, ne donnent pas de clichés et d'instantanés anodins. Sa page parle ce que nous sommes en train de vivre, ce que l'homme est en train de subir et d'inventer, face au monde, en cette époque de transition – une transition trop longue.

C'est pourquoi il utilise l'humour au maximum, en soulignant la vacuité de nos dialogues et l'inanité de nos actions. Les réalisations cinématographiques de ses récits, par lui-même, en sont une preuve. Les titres eux-mêmes de ses œuvres portent les signes de ce regard d'amour tragique : la salle de bain, un monsieur, l'appareil-photo – je pense à Arthur Rimbaud et à sa passion pour cet objet –, la réticence, la télévision, les bureaux, les idoles – Zidane.

En première personne – les personnages de Jean-Philippe Toussaint c'est nous, nos enfants, les jeunes d'aujourd'hui –, notre romancier narre le « presque rien » de la vie. Mais c'est le presque rien qui fascine Jean Racine et surtout Gustave Flaubert, et Stéphane Mallarmé. Je dirais que c'est le presque rien de la modernité. Lire Toussaint c'est entrer dans le vide qui nous tourmente, être dans la longue durée de Fernand Braudel, les pieds et les cœurs en pleine histoire.

J'ai le plaisir et l'honneur de connaître l'auteur de ce livre important depuis ses dernières années d'Université, à l'Orientale de Naples, sous la direction de Carolina Diglio, une spécialiste du Nouveau-Roman, qui lui a signalé cette nouvelle importante voie à poursuivre. J'avais été frappé par l'enthousiasme, le sourire, la volonté d'action de Maria Giovanna Petrillo, des qualités qu'elle a confirmées au fur et mesure, dans le cours de ses recherches et de son enseignement.

Son livre est le roman du je narrateur du contemporain, de la génération de la voix au téléphone – fixe et surtout portable –, des segments de vie – autrefois on disait tranches de vie – qui passent en éclairs devant notre regard étonné. C'est la génération du rythme palpable – Henri Meschonnic a bien raison, par son insistance sur le rythme en tant que moteur de l'histoire –, du langage fragmenté comme les désirs et les rêves, des rapports humains flous.

Il faut lire ce livre, pour en savoir plus, pour réfléchir sur ce qui est en train de se passer, qui nous échappe comme les images de la télé. Panorama opaque, paysage opaque, personnages opaques, sans projets, vivant au jour le jour.

Jean-Philippe Toussaint et son interprète Maria Giovanna Petrillo suivent le monde et la vie de tous les jours, en ville, dans la rue, dans une chambre d'hôtel, dans une salle de bain, comme le documentaire

passionnant des lieux de la postmodernité, ces endroits qui ne suscitent plus d'amour. Les personnages principaux ne sont que des passants – Charles Baudelaire en est déjà fasciné.

On passe de lieu en lieu, de voix en voix, de rien en rien. Cette analyse des non-lieux et de la parole fuyante de notre temps est un modèle de lecture. Lisons-la, pour mieux comprendre ce qui ce passe, et essayer d'inventer un avenir plus lumineux.

Merci Maria Giovanna de ce don, et de ces conseils. Toi aussi tu es devenue un je narrateur.

GIOVANNI DOTOLI

Université de Bari Aldo Moro, le 24 juin 2013

INTRODUCTION

[...] ces auteurs, de manière naturelle,
participent tous à leur époque et permettent à une
génération d'avoir « sa littérature ».

LAURENT DEMOULIN, « Pour un roman sans manifeste »,
dans *Écritures*, n. 1, octobre 1991, p. 9.

Ce petit essai naît d'une réflexion socioculturelle sur l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, ce romancier, cinéaste et photographe¹ belge « extrêmement contemporain » qui intrigue depuis longtemps la critique littéraire avec ses romans-monologues (tous les romans de Toussaint présentant une narration à la première personne, sauf *Monsieur*) où domine, un je-narrateur omnipotent.

Inscrit dans la « pléiade » ou « nébuleuse » des « jeunes auteurs de Minuit » – termes qui « ont l'avantage de montrer non pas une évolution, mais une constellation provisoire d'œuvres qui, pour avoir quelques traits en commun, ne constituent pas pour autant un réseau manifeste »² – le roman toussaintien témoigne du basculement du roman du côté de la narration à la première personne, et installe au poste de commandement narratif un je-narrateur réduit à son point de vue sur le monde, point de vue narcissique, incomplet et biaisé ; le monologue toussaintien en échappant donc à chaque tentative de classement, du nouveau roman au minimalisme ou encore à l'écriture impassible inaugure plutôt « la génération salle de bain »³ en racontant la

¹ À ce propos, on peut rappeler que c'est à l'époque de *Faire l'amour* et *Fuir* que Toussaint développe ses activités de photographe avec, par exemple, son exposition BOOK (présentée à l'*Espace Écureuil*, place du Capitole à Toulouse, en 2006, puis à Pau en 2007. Cf. <http://art.orengadegaffory.com/expositions/precedentes/64-expositions-jean-philippe-toussaint>).

² FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 26-27.

³ LUCIE TH. VERMIJ, *De badkamerromans van Marie Redonnet*, dans « De Groene Amsterdammer », 1 août 1990 cité par FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 16.

solitude de l'homme contemporain, la coupure avec les autres, mais aussi, selon les considérations très connues de Nathalie Sarraute dans *l'Ère du soupçon* (Paris, Gallimard, 1956) le désir d'établir un contact avec le lecteur, même si on peut qualifier ce contact, comme nous allons le voir, de « minuscule » ou du « presque rien »⁴.

Il s'agit d'une œuvre destinée à un lecteur attentif et cultivé dont Toussaint stimule continûment le sens critique et la connaissance littéraire, comme dans la meilleure tradition de l'extrême contemporain.

Homme du troisième millénaire, le je-narrateur de Toussaint incarne les nouveaux vices, les vices contemporains, c'est à dire « le déni », « le vide » avec ses nuances de « l'optimisme égocentrique » et de « la paresse conformiste » qui, comme le dit Umberto Galimberti : « a differenza dei vizi capitali non hanno storia appunto perché sono 'nuovi': o nel senso che prima non c'erano, o nel senso che non erano di dimensioni tali da costituire un tratto evidente e facilmente riconoscibile del nostro modo di vivere. A differenza dei vizi capitali che segnano una 'deviazione' o a seconda della tolleranza dei tempi, una 'caratteristica' della personalità, i 'nuovi vizi' ne segnalano il 'dissolvimento', che tra l'altro non è neppure avvertito, perché investe indiscriminatamente tutti. I *nuovi vizi*, infatti, non sono 'personali', ma 'tendenze collettive', a cui l'individuo non può opporre un'efficace resistenza individuale, pena l'esclusione sociale»⁵.

Or, dans une société marquée par des vices nouveaux, la littérature toussaintienne produit de nouveaux « livres-matrices », pour le dire avec Tadié, constituant des outils indispensables pour reconstruire une époque puisqu'ils inscrivent « l'histoire d'une longue durée dans un grand espace »⁶.

La narrativité ludique toussaintienne cache la complexité d'une œuvre conçue comme « une façon de résister au courant qui [l'] emportait, une manière de [l'] inscrire dans le temps, de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures » (JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000, p. 120).

⁴ Cf. JACQUES POIRIER, *Le Pas grand-chose et le presque rien*, dans BRUNO BLANCKEMAN, ALINE MURA-BRUNEL, MARC DAMBRE (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 371-380.

⁵ UMBERTO GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 14.

⁶ JEAN-YVES TADIÉ, *Le roman au XX^e siècle*, Introduction, Paris, Belfond, 1990, p. 7.

Et, parmi les différentes perspectives qui tentent d'encadrer cet auteur fascinant il nous a semblé opportun de focaliser notre travail sur une perspective socio-littéraire pour démontrer la liaison compliquée du je-narrateur avec l'un des totems de la civilisation contemporaine : le téléphone (avec la variante du mobile qui fait son apparition dans *Fuir*, Paris, Minuit, 2005), outil désormais naturalisé dans sa nature ambivalente de présence-absence, « esempio d'eccellenza di una rete sociale in quanto ha la funzione non solamente di fornire un servizio ma di permettere una varietà di relazioni [...] » et qui est « un vero e proprio doppio, o un parallelo tecnologico del sistema delle relazioni sociali, che ne ripete la varietà, la complessità, la distribuzione »⁷.

Le rôle du téléphone se révèle essentiel dans les expériences psychologiques et terriblement contemporaines du je-narrateur de Tous-saint dans ce que nous pouvons définir grâce à Giddens comme « le phénomène de la déségrégation spatio-temporelle »⁸ : ce phénomène offre au narrateur, qui vit dans un quotidien minuscule et construit à son image, la possibilité d'être partout présent *in absentia*⁹.

Si d'un côté cette connectivité complexe fait que le je-narrateur se sent partout chez lui, de l'autre, la 'proximité-promiscuité' de ses liaisons téléphoniques dans des segments spatio-temporels indéfinis pousse le je-narrateur à se sentir dans un périlleux « non-lieu ».

⁷ PEPPINO ORTOLEVA, *La rete, la tecnica, il potere*, dans AA.VV., *La tecnologia del XXI secolo. Prospettive di sviluppo e rischi di esclusione*, Torino, Einaudi, 1998, p. 86.

⁸ Cf. ANTHONY GIDDENS, *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994 (ed. orig. 1990).

⁹ KENNETH GERGEN, *The challenge of absent presence*, dans JAMES KATZ, MARCA AKHUS, *Perpetual contact. Mobile Communication, Private Talk, Public Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002.

En ce qui concerne les références et les notes, ce volume a recours aux abréviations suivantes pour renvoyer aux titres des œuvres de Jean-Philippe Toussaint :

La Salle de Bain (Paris, Minuit, 1985) : SdB ;

Monsieur (Paris, Minuit, 1986) : M ;

L'Appareil-photo (Paris, Minuit, 1989) : AP ;

La Réticence (Paris, Minuit, 1991) : R ;

La Télévision (Paris, Minuit, 1997) : Tv ;

Autoportrait (à l'étranger) (Paris, Minuit, 2000) : AÉ ;

Faire l'amour (Paris, Minuit, 2002) : Fa ;

Fuir (Paris, Minuit, 2005) : F ;

Mes bureaux, Luoghi dove scrivo (Venezia-Mestre, Amos Edizioni, 2005) : MB ;

La Mélancolie de Zidane (Paris, Minuit, 2006) : MZ ;

La Vérité sur Marie (Paris, Minuit, 2009) : VM ;

L'Urgence et la Patience (Paris, Minuit, 2012) : UP ;

Échecs (format Kindle), 2012 : La numérotation des pages étant impossible, on citera uniquement les passages de ce texte, en les signalant tout simplement avec É sans numéro des pages, en indiquant uniquement les parties du livre : Ouverture, Milieu, Final.

CHAPITRE I

L'UNIVERS MINUSCULE
DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

1.1 Jean-Philippe Toussaint : la formation d'un écrivain

Ce qui me semble beau, ce que je voudrais faire, c'est un livre sur rien, un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre sans être soutenue se tient en l'air, un livre qui n'aurait presque pas de sujet ou du moins où le sujet serait presque invisible, si cela se peut.

Les œuvres les plus belles sont celles où il y a le moins de matière. [...] C'est pour cela qu'il n'y a ni beaux ni vilains sujets et qu'on pourrait presque établir comme axiome, en se plaçant au point de vue de l'Art pur, qu'il n'y en a aucun, le style étant à lui seul une manière absolue de voir les choses.

GUSTAVE FLAUBERT, À Louise Colet, 16 janvier 1852,
La bêtise, l'art et la vie: en écrivant Madame Bovary

Comme chez tous les grands auteurs, comme dans tous les grands livres, c'est dans des questions de rythme, de dynamique, d'énergie, dans des critères de forme que le livre se joue. La voie avait été ouverte par Flaubert cent ans plus tôt, quand il rêvait d'un livre sur rien (« un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air »).

UP, p. 102

Jean-Philippe Toussaint est né à Bruxelles en 1957 appartenant à une génération précise, celle de ceux qui ont grandi au cours des années soixante ; une génération qu'on pourrait définir à la fois comme désillusionnée et dichotomique puisque, comme le souligne ailleurs Eric Laurent « la plupart de ses idéaux, simultanément à leur élaboration, s'étaient heurtés à leur impossible réalisation »¹⁰.

¹⁰ ÉRIC LAURENT, *Remue-Ménage*, Paris, Minit, 1999, p. 95.

C'est la génération née alors que le Nouveau Roman domine le panorama littéraire européen¹¹.

En Belgique, en particulier, ce sont les années où les divergences politico-linguistiques entre les Flamands et les Wallons d'un côté et l'inégalité économique entre le sud et le nord du pays de l'autre ralentissent le développement politique et culturel, cette divergence - voire dualisme - s'annonçant à différents niveaux¹² parmi lesquels le niveau littéraire, les écrivains participant soit à la littérature française, soit à la littérature néerlandaise, voire allemande¹³. Toutefois, bien qu'au niveau de la politique intérieure les problèmes s'aggravent avec la division nationale Nord-Sud, le pays s'ouvre sur l'Europe et le monde entier : l'ère de la modernité commence en Belgique avec l'Expo 58, à savoir officiellement l'Exposition universelle et internationale de Bruxelles de 1958, un événement qui marque profondément la capitale belge par ses travaux urbains, dont l'Atomium n'est que le symbole et l'emblème le plus représentatif.

Du point de vue littéraire et culturel, 1958 est également l'année d'une consécration européenne du concept de littérature francophone de Belgique, dont on signale la publication de la monumentale *Histoire illustrée des lettres françaises de Belgique* par les académiciens Charlier et Hanse, ainsi que l'attribution du prix Femina à Mallet-Joris

¹¹ Pour ce qui concerne le Nouveau Roman on renvoie à la lecture de ROGER-MICHEL ALLEMAND, *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996 ; PIERRE ASTIER, *Encyclopédie du nouveau roman*, Paris, Debresse, 1968 ; ROGER-MICHEL ALLEMAND, « Nouveau Roman » dans PASCAL MOUGIN, KAREN HADDAD-WOTLING (éds.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002, p. 638 ; ROGER-MICHEL ALLEMAND, CHRISTIAN MILAT, « Nouveau Roman », « Nouvelle Autobiographie » ? , dans ROGER-MICHEL ALLEMAND, CHRISTIAN MILAT (éds.), *Le « Nouveau Roman » en questions*, n. 5 : *une Nouvelle Autobiographie ?*, Paris, Lettres modernes, coll. « La Revue des Lettres modernes » / « L'Icosathèque (20th) », 2004, pp. 13-43.

¹² Au niveau administratif, la nouvelle législation linguistique de 1962-1963 divisa la Belgique en quatre régions linguistiques.

Par contre, au niveau intellectuel, les facultés francophones furent expulsées de l'ancienne ville universitaire flamande de Louvain à la suite de rassemblements d'étudiants flamands. Aussi la radiodiffusion de droit public, et de là le paysage médiatique belge, se divisa en deux, une partie francophone et une partie flamande ; les partis nationaux de l'époque se divisèrent en partis francophones et flamands indépendants. Cf. JEAN-PIERRE BERTRAND, MICHEL BIRON, BENOÎT DENIS, RAINIER GRUTMAN (éds.), *Histoire de la littérature belge. 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003 ; BENOÎT DENIS ET JEAN-MARIE KLINKENBERG, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. Espace Nord, « Référence », 2005.

¹³ Dans les Cantons de l'Est.

pour *L'Empire céleste* et du prix Goncourt à Walder pour *Saint-Germain ou la Négociation*. Toutefois ces deux prix ne représentent que le couronnement d'une série d'autres prix français décrochés dans les années 1950 par des auteurs de Belgique : en 1952, tandis que Rolin décroche le Femina pour *Le Souffle*, Béatrice Beck, fille de l'écrivain Christian Beck, collaborateur du *Mercur de France*, remporte le Goncourt pour *Léon Morin prêtre* ; en 1954, *Le Journal de l'analogiste* de Suzanne Lilar décroche le prix Sainte-Beuve, trois ans avant *Tempo di Roma* d'Alexis Curvers¹⁴.

La métropole française semble donc réserver un grand accueil aux écrivains de Belgique dans les années 1950, ce qui est parfaitement en ligne avec l'enthousiasme culturel démontré par les artistes belges dans les années précédentes, tels que les écrivains du Groupe du Lundi¹⁵ et le Mouvement CoBrA, formé par les artistes Jom, Pedersen, Heerup, Jacobsen, Dotremont, Noiret, Appel, Constant et Corneille pour lesquels l'art préhistorique, l'art populaire médiéval, l'art naïf et l'écriture sont les formes artistiques les moins contaminées par les conventions et les plus aptes pour une réflexion politique et une analyse marxiste révolutionnaire de la société¹⁶.

Il n'est donc pas sans intérêt de remarquer l'appartenance de Jean-Philippe Toussaint à une génération d'écrivains sensibles aux questions politiques et littéraires de leur pays, ainsi qu'à une reconnaissance culturelle de la Belgique qui franchissent les frontières nationales pour atteindre une consécration littéraire à part entière.

En même temps il ne faut pas oublier que Jean-Philippe Toussaint appartient également à un milieu d'intellectuels accordant une grande importance à la culture et à la littérature ; en fait, il est le fils du belge Yvon Toussaint, rédacteur en chef du quotidien « Le Soir », et écrivain lui aussi¹⁷, et d'une femme d'origine lituanienne, Monique Lansko-

¹⁴ JEAN-PIERRE BERTRAND, MICHEL BIRON, BENOÎT DENIS, RAINIER GRUTMAN (éds.), *Histoire de la littérature belge. 1830-2000*, op. cit., pp. 421-430.

¹⁵ Groupe belge se profilant en tant que garant de la critique littéraire et dont les membres se réunissaient entre 1936 et 1941 dans un restaurant à Bruxelles le premier lundi de chaque mois. Le groupe, fondé par Franz Hellens, représentait l'élite culturelle du moment. Le groupe est l'auteur d'un *Manifeste*, publié le 1^{er} mars 1937, dont les centres d'intérêt les plus significatifs sont la question identitaire et celle du régionalisme.

¹⁶ <http://www.lemondedesarts.com/ArticleMouvementCobra.htm>.

¹⁷ Notamment, chez Fayard, *Le manuscrit de la Giudecca* (2001) et *L'autre Corse* (2004).

ronskis qui tient une librairie ; la sœur, Anne-Dominique est cinéaste et productrice.

Son milieu familial, qui fait de lui le bénéficiaire d'un important bagage multiculturel et plurilinguiste déclencherà toutefois, dans les premiers temps, une réaction passagère de défense et de clôture par rapport à l'univers littéraire ; de fait le jeune Jean-Philippe Toussaint se clôt en lui-même se détachant de l'univers de la lecture :

Je suis issu d'une famille où il y avait plein de livres à la maison, mais, adolescent, j'ai eu une réaction un peu de défense et je ne me suis pas particulièrement intéressé aux livres. En fait, c'est à partir du moment où j'ai commencé à écrire que je me suis mis vraiment à lire¹⁸.

À cause du travail du père, en 1971, toute la famille décide de déménager en France, précisément à Paris, à l'époque, centre de bouleversements politiques et culturels¹⁹. De fait, ce sont les années d'une série de changements politiques et d'imposition d'enjeux sociaux : la mort du Général de Gaulle, ainsi que la fondation du Front national par Jean-Marie Le Pen marquent une rupture avec le passé politique français, tandis que l'apparition du quotidien *Libération* le 18 avril 1973 signale une ouverture toujours majeure aux besoins de la communication et de la diffusion des informations. La guerre du Viêt Nam finie, l'année 1975, avec la loi facilitant le divorce, la loi d'orientation en faveur des personnes handicapées et la loi sur les institutions sociales et médico-sociales, souligne l'importance donnée par l'État français aux actions d'aide sociale. Du point de vue culturel et littéraire, les années 1970 en France représentent une période de ferveur infranchissable, dont *Le Plaisir du texte* de Barthes, *La Vie mode d'emploi* de Perec et *Le Méridien de Greenwich* d'Échenoz ne sont que de simples exemples.

Il n'est pas surprenant donc que ce passage d'une tranquille et calme Bruxelles à la ville lumière ait été, pour le jeune Toussaint, un changement assez « brusque » :

¹⁸ Cf. Reportage *Un temps de Toussaint* sur « France 3 » (19/20 édition Toulouse), 20 février 2006.

¹⁹ La même année (9 mars) a lieu le Meeting d'Ordre nouveau, affrontements avec les gauchistes. En outre, le 19 juin Jean-Paul Sartre est inculpé de diffamation envers la police.

Je suis né à Bruxelles. J'y ai vécu une enfance très tranquille et le début de ma scolarité. Mais j'ai dû quitter cette ville à l'âge de treize ans, car mon père est parti travailler à Paris. Ce fut assez brusque pour moi²⁰.

C'est à Paris que le jeune Toussaint continue son parcours scolaire et la passion pour les livres et les mots se révèle bientôt chez ce jeune homme issu d'un milieu cultivé ; c'est en effet dans un « jeu de lettres » que Toussaint se distingue en arrivant premier au championnat français de scrabble de la jeunesse en 1973 à Cannes. Dans la même période, en fréquentant l'école et en socialisant avec ses copains, comme tous les adolescents, Toussaint commence à s'intéresser au sport, en particulier au football et se passionne aussi pour la vie des footballeurs.

Pendant son séjour à Paris²¹ il voyage beaucoup, Paris restant « son point d'ancrage »²².

Fils d'un journaliste et élevé entre les livres, il développe bientôt son intérêt pour l'histoire de l'homme et de ses évolutions politiques ; c'est en 1978 qu'il obtient son diplôme à l'Institut de Sciences Politiques de Paris et la même année il commence son cycle d'Histoire Contemporaine à la Sorbonne. C'est pendant la deuxième année de son parcours universitaire, précisément un jour de l'automne 1979, qu'immobile dans un bus en mouvement, à une heure inconnue, Toussaint décide « brusquement » – donc, à enfermer dans un cercle, le « brusque déplacement » de Bruxelles à Paris – de commencer à écrire :

J'ai oublié l'heure exacte du jour précis où j'ai pris la décision de commencer à écrire, mais cette heure existe, et ce jour existe, cette décision, la décision de commencer à écrire, je l'ai prise brusquement, dans un bus, entre la place de la République et la place de la Bastille²³.

Comme on peut le constater, dans ce souvenir il y a déjà la configuration embryonnaire de l'homme seul – le je-narrateur toussaintien – qui

²⁰ Interview accordée par l'auteur à JEAN-LOUIS TALLON, dans « HorsPress. Webzine culturel », novembre 2002.

²¹ Il faut préciser que depuis sept ans de permanence dans la ville lumière, Toussaint retourne à Bruxelles.

²² Interview accordée par l'auteur à JEAN-LOUIS TALLON, dans « HorsPress. Webzine culturel », op. cit.

²³ *Ibid.*

malgré la foule, se déplace par l'esprit, en silence, immobile, malgré la mobilité de l'autobus et le bref trajet qu'il couvre entre les deux places.

Jean-Philippe Toussaint précise le jour de la semaine où tout ça a eu lieu, le lundi, ce qui vient renforcer notre hypothèse. En outre, c'est encore dans la même situation d'un début-non début paradoxal, qu'il se souvient aussi de la première phrase qu'il ait jamais écrite – constituant le premier renvoi intertextuel²⁴ au livre sur rien de Flaubert – phrase qui aurait emblématiquement dû être insérée dans le premier paragraphe du premier chapitre de son premier livre, terminé en un mois²⁵ :

Je n'ai plus la moindre idée de ce que j'avais fait auparavant ce jour-là, car, dans mon souvenir, à cette journée réelle de septembre ou d'octobre 1979 où j'ai commencé à écrire se mêle le souvenir du premier paragraphe du livre que j'ai écrit, qui racontait comment un homme qui se promenait dans une rue ensoleillée se souvenait du jour où il avait découvert le jeu d'échecs, livre qui commençait, je m'en souviens très bien, c'est la première phrase que j'ai jamais écrite, par: « C'est un peu par hasard que j'ai découvert le jeu d'échecs »²⁶.

C'est donc le premier jour de la semaine de travail – dans la culture occidentale²⁷ –, que Toussaint aime enchâsser, immobiliser dans le temps sa naissance en tant qu'écrivain²⁸, mais, il joue encore avec son lecteur quand, en particulier, il précise que cette naissance est dérivée d'une réflexion sur les échecs, mot polysémique qui désigne à la fois et paradoxalement un jeu mais aussi une défaite, un fiasco, une faillite d'un jeune homme à l'âge pas déterminée qui se veut écrivain

²⁴ On reviendra sur ce sujet plus avant dans ce texte.

²⁵ « Un » comme le je-narrateur omnipotent de son œuvre. On reviendra sur l'importance du numéro 1 au chapitre II.

²⁶ Interview accordée par l'auteur à JEAN-LOUIS TALLON, dans « HorsPress. Webzine culturel », op. cit..

²⁷ Le lundi est considéré comme le premier jour de la semaine dans certains pays comme en Europe, en Australie, en Amérique du Sud et dans certains pays d'Afrique et d'Asie. La norme ISO 8601 considère également que la semaine débute par le lundi. Actuellement, beaucoup de cultures considèrent le lundi comme le début de la semaine travaillée, juste après le dimanche. Par contre les pays du Moyen-Orient débute la semaine de travail le samedi, Israël le dimanche

²⁸ Il est possible que Toussaint pense emblématiquement évoquer le *Groupe du Lundi*, dont on a auparavant souligné l'importance littéraire sur les hommes de lettres belges.

et qui, en anticipant la posture – maigrissime²⁹ – de son je-narrateur se trouve dos à la porte, donc immobile au dehors, de la vie qui bouge et qui en face du mur décide, même s'il s'agit d'une décision inattendue, de devenir écrivain :

Ce que je sais avec plus de certitude, le souvenir se précise maintenant davantage, c'est que, rentré chez moi ce jour-là, ce lundi-là, je ne sais si c'était vraiment un lundi, mais il me plaît en tout cas de le croire (j'ai toujours éprouvé un petit penchant naturel pour le lundi), j'ai écrit la première phrase de mon premier livre dans ma chambre de la rue des Tournelles, dos à la porte, en face du mur³⁰.

Et, bien que dans la même année le Minitel³¹ fait son apparition en France et les ordinateurs sont en train d'arriver, même si encore furtivement, dans le monde occidental, c'est avec sa « grossa Olivetti ET121, così bella, efficiente e talmente sofisticata » (MB, p. 48) qu'il commence avec deux doigts – et le deux est le double de un – à la fois à écrire et à taper à la machine en se servant d'un objet postmoderne presque obsolète et destiné dans le temps à disparaître, remplacé par l'ordinateur :

J'ai écrit la première version de ce livre en un mois, sur une vieille machine à écrire (et, comme je ne savais pas encore taper à la machine, je progressais avec deux doigts, maladroitement: en même temps que j'écrivais, j'apprenais à taper à la machine). La décision que j'ai prise ce jour-là était plutôt inattendue pour moi. J'avais vingt ans (ou vingt et un ans, peu importe, je n'ai jamais été à un an près dans la vie), et je n'avais jamais pensé auparavant que j'écrirais un jour³².

Toussaint tient donc à préciser qu'il a pris cette décision à vingt ou à vingt et un ans³³, c'est à dire, tout en ne spécifiant pas, dans le plus

²⁹ On reviendra sur ce sujet plus avant dans ce texte.

³⁰ Interview accordée par l'auteur à JEAN-LOUIS TALLON, dans « HorsPress. Webzine culturel », op. cit.

³¹ Le Minitel, « Médium interactif par numérisation d'information téléphonique », désigne un type de terminal informatique destiné à la connexion au service français de Vidéotex baptisé Télétel, commercialement exploité en France entre 1980 et 2012. Le Minitel a joué un rôle majeur dans l'histoire des télécommunications en France puisqu'il initiait les Français à la communication électronique avant l'avènement d'Internet.

³² JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai commencé à écrire*, dans « Bon à tirer », Vol. I, 15, février 2001 et UP, pp. 9-12.

³³ Il faut préciser que dans les romans *Monsieur* et *La Télévision* l'âge du protagoniste est imprécis.

pur style de Toussaint. Il nie chaque attitude particulière à la lecture – niant, cela va sans dire, pour mieux affirmer, comme dans la meilleure tradition des romanciers contemporains. Cette affirmation est tout à fait pleine d'ironie et le lecteur tire facilement les conclusions lorsqu'il connaît les lectures peu ordinaires du jeune Toussaint qui, en les banalisant, construit un éloge à la fois à la lecture des classiques français – donc à la culture française – et à l'écriture. Le livre toussaintien écrit et lu, comme du reste l'œuvre d'art – on pense ici à ses expositions –, vient inscrire une présence, et apporte avec lui un monde, des voix, des affections et des pensées. Il remplit le vide, il fait oublier l'isolement de l'homme contemporain. La lecture et l'écriture permettent à Toussaint mais aussi à son lecteur de converser avec les auteurs en dépit de leur disparition, comme si le temps était aboli, comme si la mort était vaincue, et cela grâce à l'impression des mots sur le papier :

Je n'avais aucun goût particulier pour la lecture, je ne lisais pratiquement rien (un Balzac, un Zola, des trucs comme ça), je lisais les journaux, quelques livres de sciences humaines liés à mes études d'histoire et de sciences politiques. Je ne m'intéressais pas à grand chose dans la vie, un peu au foot, au cinéma. Autant, adolescent, j'avais toujours peint et dessiné avec plaisir, autant j'écrivais peu, pas d'histoires, pas de lettres, presque rien, moins d'une dizaine de ces mauvais poèmes que tout un chacun écrit dans sa vie³⁴.

Il s'agit d'un moment indubitablement fécond pour Jean-Philippe Toussaint qui répond à chaque sorte d'input culturel en commençant à s'intéresser à la fois au jeu des échecs et au cinéma.

Le jeune homme est fasciné par le « septième art »³⁵, mais qu'est-ce que le cinéma sinon un récit fictionnel véhiculé par un support fixé, donc immobile³⁶, puis lu par un mécanisme qui crée l'illusion d'images en mouvement, ou par un enregistrement et une lecture continus de données informatiques ?

³⁴ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai commencé à écrire*, op. cit. et UP, pp. 10-11. On remarque ici l'importance de ces lectures ; en effet le lecteur attentif peut lier les romans de Zola, comme du reste de Balzac, les uns avec les autres comme dans une sorte de mosaïque à construire.

³⁵ On reprend ici la fameuse définition de Ricciotto Canudo (Cf. RICCIOTTO CANUDO, *L'usine aux images*, textes de Canudo publié par JEAN-PAUL MOREL, Paris, Séguiet, 1995) .

³⁶ On parlera de ce sujet plus avant dans le texte.

Il faut remarquer encore que Jean-Philippe Toussaint s'intéresse aux échecs dans un moment où, pendant la période post-guerre froide, les joueurs américains et russes continuent à s'affronter sur l'échiquier³⁷ :

La chose au monde qui m'intéressait le plus à ce moment-là était sans doute le cinéma, j'aurais bien voulu, si l'entreprise n'avait pas été aussi difficile à mettre sur pied, pouvoir faire un film, je me serais bien vu cinéaste, oui (je ne me voyais pas du tout homme politique, par exemple). Alors, je me suis attelé à la tâche, j'ai écrit le petit scénario d'un court-métrage muet, en noir et blanc, d'un championnat du monde d'échecs dont serait déclaré vainqueur le gagnant de dix mille parties, championnat qui durerait toute la vie, qui occupait toute la vie, qui était la vie même, et qui se terminait à la mort de tous les protagonistes (la mort, à ce moment-là, m'intéressait beaucoup, c'était un de mes sujets favoris)³⁸.

Pour le cinéma, ce sont les années du grand boom post Nouvelle Vague, un moment où les cinéastes français, en s'opposant aux Américains, réalisent des produits avec peu de moyens en affrontant des thématiques engagées et en incitant les spectateurs à réfléchir et à discuter sur des questions importantes. C'est dans cette atmosphère d'effervescence culturelle que Toussaint écrit un scénario pour le cinéma.

Ce scénario, étant le récit de toute une vie, se termine de fait avec la mort des protagonistes. Il est certain que le désir d'écrire un scénar-

³⁷ Rappelons ici qu'il s'agit d'une grille carrée de huit cases de côté, soit soixante-quatre cases en tout, en alternance sombres appelées « noires », et claires, appelées « blanches » qui rappellent les blancs des textes toussaintiens.

³⁸ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai commencé à écrire*, op. cit. Comme le remarque Laurent Demoulin dans la présentation de *Échecs*, titrée *Échecs ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles* : « *Échecs* est non seulement la première œuvre littéraire de Jean-Philippe Toussaint, mais aussi sa première œuvre cinématographique ». Par la suite, on le sait, Toussaint réalisera plusieurs courts-métrages d'art et d'essai et trois long-métrages : *Monsieur* (1990), *La Sévillane* (1992) et *La Patinoire* (1999). Si les deux premiers sont adaptés de deux de ses romans (à l'occurrence de *Monsieur* et de *L'Appareil-photo*), le troisième est un scénario original. *Échecs* se présente comme un cas particulier dans la production cinématographique de Toussaint, non seulement parce qu'il n'a jamais été réalisé en tant qu'œuvre cinématographique, mais aussi et surtout parce qu'il s'agit d'un passage non du roman vers le film, mais, au contraire, du cinéma vers la littérature : « [...] j'ai écrit le petit scénario d'un court-métrage muet, en noir et blanc, d'un championnat du monde d'échecs dont serait déclaré vainqueur le gagnant de dix mille parties, championnat qui durerait toute la vie, qui occupait toute la vie, qui était la vie même, et qui se terminait à la mort de tous les protagonistes [...] ». (UP, pp. 11-12)

rio de film vient de son amour pour le père de la Nouvelle Vague, François Truffaut³⁹, dont il considère *Le film de ma vie*⁴⁰ comme l'une des deux lectures déterminantes pour sa carrière d'écrivain avec *Crime et Châtiment* de Fédor Dostoïevski. Il s'agit de deux artistes révolutionnaires, Truffaut le premier qui bouleverse le cinéma des années soixante et Dostoïevski qui est considéré par Michail Bachtine comme le créateur du roman « polyphonique »⁴¹.

On rappelle que dans l'œuvre considérée par Toussaint comme lapidaire pour sa carrière d'écrivain, François Truffaut conseille à tous les cinéastes fauchés et aux aspirants à ce titre de transformer leur propre vie en scénario ou roman, en expliquant que le cinéma est une activité dispendieuse et fatigante, tandis que la littérature est beaucoup plus économique !

Toussaint raconte, en outre, que la lecture du roman de Dostoïevski, lui a été conseillée par sa sœur et ajoute que cette lecture l'a mené à s'identifier tellement avec le personnage « ambigu » de Raskolnikov qu'elle a fait naître un profond désir d'écrire⁴².

C'est en effet, à partir de ce moment là, qu'il réinscrit (toujours pour son lecteur habituel) cet épisode de sa vie en l'édifiant en une sorte de théorème, à savoir que tous ceux qui lisent *Crime et Châtiment* sont poussés à écrire :

[...] deux lectures furent déterminantes et ont sans doute favorisé ma décision de commencer à écrire. La première est la lecture d'un livre de François Truffaut, *Les Films de ma vie*, dans lequel Truffaut conseillait à tous les jeunes gens qui rêvaient de faire du cinéma, mais qui n'en avaient pas les moyens, d'écrire un livre, de transformer leur scénario en livre, en expliquant que, autant le cinéma nécessite de gros budgets et implique de lourdes responsabilités, autant la littérature est

³⁹ Rappelons ici que Truffaut n'est pas seulement un grand cinéophile. Il est aussi un grand lecteur.

⁴⁰ Cf. FRANÇOIS TRUFFAUT, *Le film de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.

⁴¹ Cf. MIKHAIL BAKHTINE, *Les problèmes de la poésie de Dostoïevski*, Lausanne, Éditions L'Âge d'homme, 1970.

⁴² Il faut rappeler que ce roman a été pour Dostoïevski l'occasion de pousser plus loin la polémique avec le positivisme et le socialisme. Le seul non du personnage central suffit à le montrer : Raskolnikov vient de « rastof » qui veut dire « schisme », « scission », « séparation » (du point de vue historique on rappelle le schisme au sein de l'Eglise russe au XVIIe siècle) le jeune homme est coupé des forces vives de l'existence, comme intellectuel, il est coupé et isolé du peuple russe, et, en tant que rationaliste, il est aveugle aux composantes originelles de l'être.

une activité légère et futile, joyeuse et déconçante (je transforme un peu ses propos), peu coûteuse (une rame de papiers et une machine à écrire), qui peut se pratiquer en toute liberté, à la maison ou en plein air, en costume-cravate ou en caleçon (j'ai écrit la fin de *La Salle de Bain* comme ça, en caleçon, ne le dites à personne, le front mouillé de transpiration et la poitrine dégouttant de sueur, les cuisses moites, dans l'ombre étouffante de ma maison de Médéa, en Algérie, où il faisait près de quarante degrés), et qui procure des satisfactions aussi grandes, si ce n'est plus, que le cinéma, et, somme toute, tout aussi artistiques. Sans entrer dans un débat trop théorique. La deuxième lecture déterminante que j'ai faite à ce moment-là est la lecture de *Crimes et châtiments* de Dostoïevski. Cet été là, sur les conseils avisés de ma sœur, j'ai lu pour la première fois *Crimes et châtiments*. Et, un mois après cette lecture, ayant connu le frisson de m'être identifié au personnage ambigu de Raskolnikov, je me suis mis à écrire. Je ne sais s'il faut y voir un lien direct, une relation parfaite de cause à effet, qui sait, un théorème (*Qui lit Crimes et châtiments se met à écrire un mois plus tard*), mais, en tout cas; pour moi, il en fut ainsi: un mois après avoir lu *Crimes et châtiments*, je me suis mis à écrire – j'écris toujours⁴³.

Ce jeune écrivain en devenir écrit donc sa première œuvre pour le cinéma en fréquentant dans le même temps l'université avec de bons résultats et, après avoir terminé ses études, précisément en 1982, Toussaint choisit d'aller en Algérie pour compléter son service militaire dans le cadre d'une coopération dans cette terre violée sous la devise de l'occidentalisation, s'installant ensuite à Médéa pour travailler dans un lycée en tant que professeur de langue française, « la langue de l'amour et de la perfidie » (VM, p. 114). Il s'agit d'un choix médité – Toussaint a vingt cinq ans à l'époque – puisque cette date constitue une étape topique pour les rapports entre la France et l'Algérie⁴⁴.

⁴³ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai commencé à écrire*, op. cit. et UP, pp. 12-13. Les italiques sont dans le texte original.

⁴⁴ En effet, il faut rappeler que c'est avant les élections présidentielles de 1981 que des négociations menées par des proches du candidat François Mitterrand aboutirent à l'appel du général Salan à voter Mitterrand et, entre les deux tours, à celui de l'organisation de rapatriés le recours à sanctionner Valéry Giscard d'Estaing. C'est donc bien dans la ligne de cette politique que fut votée le 3 décembre 1982 la dernière des lois d'amnistie en faveur de l'Algérie réintégrant dans l'armée les officiers généraux putschistes et permettant même les « révisions de carrière » nécessaires à la perception de l'intégralité de leurs retraites. Cela, au nom de l'argument formulé par François Mitterrand : « Il appartient à la nation de pardonner ».

Cependant 1982, pour le jeune Toussaint c'est aussi l'année où l'équipe algérienne de football participe à la Coupe du monde, qui correspond à sa première participation à une phase finale⁴⁵, cet épisode constituant une sorte d'espoir pour ce pays.

Sa personnalité polyédrique et multiculturelle le pousse à se faire promoteur de la culture et de la littérature de sa langue d'écriture pour montrer aux Algériens, sous des perspectives autres, la même culture et la même langue qui leur avaient été imposées dans un passé encore trop récent ; c'est pour la même raison qu'il suit avec passion les histoires des footballeurs algériens dont la participation à la Coupe du monde témoignent de la renaissance de ce pays réduit « en fragments » linguistiques et culturels⁴⁶.

C'est pendant la même période que Toussaint connaît l'Algérienne, d'origine corse, Madeleine Santandrea⁴⁷, avec laquelle il se marie en 1983 et a deux enfants, Jean et Anna⁴⁸ :

Madeleine, che passeggia nei luoghi dove scrivo e attraversa la mia vita e i miei romanzi da più di vent'anni. (MB, p. 63)

Deux ans plus tard, un autre épisode fondamental de la vie de l'auteur a lieu : la rencontre avec le responsable des éditions de Minuit, Jérôme Lindon. C'est, en effet, grâce à lui que Toussaint commence cet heureux mariage (ou heureuse collaboration) avec la prestigieuse maison d'édition française.

⁴⁵ La rencontre entre l'Allemagne de l'Ouest et l'Autriche donne, elle, lieu à un non-match retentissant. Une victoire par un ou deux buts de l'Allemagne de l'Ouest permettant aux deux équipes de se qualifier, un but allemand est inscrit rapidement et les deux équipes, qui ont conclu un arrangement, consacrent le reste de la partie à une suite de passes sans intérêt. En tout état de cause, la rencontre Autriche-RFA aura pour conséquence objective l'élimination de l'Algérie de Lakhdar Belloumi, qui, contre toute attente, avait pourtant gagné 2-1 contre ces mêmes allemands le 16 juin 1982, lors du premier match de poule. Le lecteur pense immédiatement au destin de Zinedine Zidane.

⁴⁶ Cf. KATEB YACINE, *L'Œuvre en fragments. Inédits littéraire et textes retrouvés rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, Paris, Sindbad, 1986.

⁴⁷ Santandrea est un nom de famille corse, forme régionale de saint-andré, ancien sobriquet composé de l'épithète saint, ajoutée ironiquement de le nom de baptême « André », issu du grec « andreas », c'est-à-dire « viril ».

⁴⁸ On trouve Madeleine Santandrea immortalisée dans les illustrations aux pp. 66-67 de MB ; la femme prendra aussi la photo *Mon bureau* à Ostende en 1995 qu'on peut trouver à la p. 13 de la même œuvre. En plus, Toussaint cite sa femme et ses enfants, Jean et Anna, dans une préface à l'édition 2012 d'AE (p. 9), en rapportant une lettre adressée à Lindon datée de septembre 2005.

Ce rendez-vous est à nouveau inscrit en tant que kaléidoscope dans le récit précis de la vie de Toussaint car il se déroule un après-midi de décembre 1984 quand, à 27 ans, il se trouve en Corse pour passer ses vacances avec la famille de sa femme. Cette rencontre est immortalisée dans une postface à une réédition pour l'édition de poche (1985) de *La Salle de Bain*, dans une description dans *Monsieur*⁴⁹ et dans une interview où il tient à immortaliser « les premiers liens avec lui », c'est-à-dire un télégramme et un appel dans une cabine téléphonique vitrée à l'intérieur de la poste d'Erbalunga⁵⁰ :

C'est un télégramme, dix-sept ans plus tôt, qui fut mon premier lien avec lui, je revois très bien le papier pâle et bleuté et les mots impersonnels écrits à la machine sur des bandelettes de papier blanc collées les unes à côté des autres, j'en ai pris connaissance devant la cheminée de la maison d'Erbalunga et je tâchais de contenir mon excitation, je ne sais plus exactement ce qui était écrit sur ce télégramme, ce devait être un message très simple, Jérôme Lindon me demandait sans doute de le rappeler, mais je me souviens que je ressentais un calme étrange en regardant ce papier entre mes mains, pressentant qu'il recelait la confirmation en puissance de l'orientation de ma vie. Je n'ai parlé à Jérôme Lindon que le lendemain, depuis la petite cabine téléphonique de la poste d'Erbalunga. Je me souviens parfaitement des premiers mots de cette conversation, moi recroquevillé dans la cabine vitrée à l'intérieur de la poste, la tête baissée, une main sur le récepteur pour ne pas en perdre une miette, et lui me demandant d'entrée si j'avais déjà signé un contrat avec un éditeur⁵¹.

En effet, quelques temps auparavant, il passe à la rédaction de son premier roman *La Salle de Bain*, qui est refusé par toutes les maisons d'édition. Mais un jour, « par hasard », Lindon tombe sur Toussaint et le découvre. Cela se passe un après-midi de décembre 1984, dans le bureau d'Alain Robbe-Grillet qui, à l'époque, voyage souvent aux États-Unis pour donner des cours⁵². C'est donc à ce moment-là que commence, par téléphone⁵³, la grande aventure avec les Éditions Minuit,

⁴⁹ Pendant le rendez-vous avec le personnage de Kaltz Monsieur aide à écrire un essai de minéralogie. (M, pp. 33-34)

⁵⁰ On reviendra sur ce sujet plus avant dans ce texte.

⁵¹ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai commencé à écrire*, op. cit.

⁵² Cf. MARIA GIOVANNA PETRILLO, *Il personaggio di Robbe-Grillet*, Fasano, Schena, 2006.

⁵³ À partir de là, le lecteur commence à remarquer l'importance du téléphone dans la vie de l'écrivain Toussaint.

cette « entreprise à cycle de production long [...] qui vit essentiellement de profits modestes mais constants de ses publications devenues célèbres »⁵⁴ :

Non, le manuscrit de *La Salle de Bain* avait été refusé par toutes les maisons d'édition à qui je l'avais proposé, et il était resté en souffrance aux Éditions de Minuit dans le bureau d'Alain Robbe-Grillet, qui enseignait alors aux États-Unis, Jérôme Lindon ne l'ayant découvert que par hasard un jour qu'il vaquait dans l'immeuble (un arrosoir à la main, qui sait, comme il m'est arrivé de le voir par la suite, il aurait très bien pu faire sienne cette phrase de Beckett, dans *l'Expulsé* ou dans *Molloy*, « il n'y a que moi qui comprenne quelque chose aux tomates dans cette maison »). À partir de ce jour, et pendant toute la durée du mois qui suivit – j'avais renvoyé le contrat signé par la poste, mais nous ne nous étions pas encore vus – il me téléphonait en Corse une ou deux fois par semaine, chez les voisins qui occupaient la petite ferme en contrebas de la maison (il y avait cinq minutes de marche aller, et cinq minutes retour entre les deux maisons). J'arrivais, tout essoufflé et ravi, et nous discussions de choses et d'autres au téléphone, de mes influences littéraires et de mon manuscrit. À l'époque, cela me paraissait normal qu'un éditeur s'intéresse d'aussi près aux moindres détails lilliputiens du manuscrit d'un inconnu. Le jour de Noël 1984, il m'a même téléphoné à Bruxelles, chez mes parents, il avait un petit doute sur la forme qu'il fallait préférer: « une sinusite, pour lui, n'était rien que banal » ou « une sinusite, pour lui, n'avait rien que de banal ». Il aurait, certes, pu m'appeler le soir du réveillon, mais, avec beaucoup de sagesse, il a préféré attendre le lendemain, jugeant sans doute que la question pouvait attendre jusqu'au 25 décembre. (UP, pp. 80-82)

Toussaint raconte tous les détails minuscules de ce premier rendez-vous avec Lindon, cet homme « impassible », qui devient, dans la transposition littéraire de *Monsieur*, le docteur Douvres :

Je me souviens très bien du premier regard que Jérôme Lindon m'a adressé ce jour-là, incroyablement droit, j'ai senti un regard infailible dès le premier coup d'œil, un regard qui évalue, qui jauge et qui juge, cela faisait moins de cinq secondes que j'étais en face de lui, il venait de se lever de son fauteuil pour m'accueillir dans son bureau du troisième étage de la rue Bernard-Palissy, et il était en train de se demander, avec ce sentiment d'urgence, de curiosité et de vivacité, qui faisait de

⁵⁴ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 12.

lui un si grand éditeur, si j'étais, ou non, plus grand que lui. Mais rien ne transparut dans son attitude, il demeura impassible et me fit asseoir, aucune expression de déception sur son visage en constatant que j'étais très légèrement plus grand que lui, peut-être une légère contrariété contenue, un fugitif sentiment d'amertume tout aussitôt chassé de son esprit (bah, les jeunes auteurs n'auront plus le respect des anciens, l'élémentaire politesse d'être légèrement plus petits que leur éditeur). Je dirais même que cette scène, et l'impression si forte que m'a laissée ce premier regard, je l'ai décrite quelques mois plus tard dans un livre, en travestissant naturellement la réalité pour en faire de la fiction, en la décalant, en superposant plusieurs images vécues et imaginées, plusieurs sensations et plusieurs émotions, comme on le fait dans les rêves, ou dans la littérature. Cette scène, je l'ai décrite dans *Monsieur*. Voici la scène, je vous demanderais simplement d'imaginer Jérôme Lindon en médecin (avec une blouse blanche et un stéthoscope): « Très grand, élégant dans sa blouse blanche, le docteur Douvres était un homme d'une cinquantaine d'années, mince et distingué, qui, se levant pour accueillir Monsieur, lui serra la main et, plutôt que d'aller se rasseoir, commença à lui parler de choses et d'autres en avançant vers lui tandis qu'il reculait. Ayant fini par acculer Monsieur dans un angle du mur, sans cesser de disserter en face de lui, il le toisa discrètement du regard pour évaluer mentalement s'il était, ou pas, plus grand que lui (les gens, tout de même). Puis, il alla s'asseoir. Posant les deux mains à plat sur le bureau, il lui demanda ce qui n'allait pas ». Je n'ai pas beaucoup d'autres souvenirs de notre conversation ce jour-là, mais je revois encore très bien les lieux, le bureau de Jérôme Lindon au troisième étage de la rue Bernard-Palissy, les étagères de livres aux murs, blanc et bleu avec l'étoile de Minuit, ou aux jaquettes multicolores des innombrables exemplaires des traductions des auteurs de la maison, beaucoup de choses nouvelles commençaient pour moi ce jour-là, qui allaient devenir rituelles et immuables, le rendez-vous de midi et demie pour aller déjeuner, sa cavalcade dans les escaliers pour venir accueillir le visiteur et lui serrer la main, son très léger essoufflement après un tel raid, la lente marche vers le restaurant Le Sybarite, l'échange de nouvelles et les petites plaisanteries échangées dans la rue, sa façon de les esquiver et de relancer la conversation après un instant de silence, la demi-bouteille de Badoit qu'il commandait au restaurant, les vêtements qu'il portait, la laine de sa cravate et le tweed de sa veste, ses pulls en V, des couleurs chaudes, des chevrons, du beige et du bordeaux⁵⁵.

⁵⁵ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon*, dans « Bon à tirer », vol. IV, 15, novembre 2001, postface pour l'édition de poche de *La Salle de bain* toujours aux éditions de Minuit (1985) et reportée aussi dans UP, pp. 82-83.

Le regard autoritaire et en même temps, rassurant de Lindon reste gravé dans la mémoire de Toussaint qui se rappelle de lui-même assis et immobile – comme le je-narrateur de ses romans – observant le boulevard Saint-Germain de Paris :

Ce dont je me souviens aussi, ce mélange d'assurance autoritaire dans le regard qui imposait le respect et une douceur dans les gestes, dans le glissé des mains et l'onctuosité de la voix qui apaisait l'interlocuteur et paraît par avance ses éventuels coups de griffes, à la manière de ces dompteurs aguerris au contact des grands fauves particulièrement vulnérables, dangereux et imprévisibles que devaient être – je commençais à le pressentir – les écrivains. En sortant de ce premier rendez-vous, en cette fin d'après-midi de décembre 1984, mes forces m'abandonnèrent peu à peu, trop de choses à la fois étaient en train de s'accomplir, trop d'émotions, et je me suis assis sur le trottoir, rue de Rennes, il faisait nuit, des décorations de Noël pendaient à des fils le long de la chaussée, aux devantures des magasins, j'étais assis au bord de la chaussée, le front humide de transpiration, les phares des voitures passaient sur mon visage, mon regard se brouillait et je me sentais m'évanouir lentement, je suivais des yeux les feux arrières des voitures qui s'éloignaient sur le boulevard Saint-Germain, je regardais le ciel, je regardais la ville, j'avais relevé le col de mon manteau et je ne bougeais plus, j'étais assis là dans la rue à Paris vers six heures du soir, j'avais vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, je venais de quitter Jérôme Lindon et j'allais être publié aux Éditions de Minuit⁵⁶.

C'est toujours en 1984 que Toussaint rencontre le prix Nobel Samuel Beckett. En réalité, leur rapport avait commencé quatre ans plus tôt avec un échange épistolaire tout à fait particulier ayant comme objet une partie d'échecs :

Au début des années 80, j'ai écrit une lettre à Samuel Beckett. Je lui expliquais que j'essayais d'écrire, j'ajoutais que je supposais qu'il devait être très sollicité par des inconnus et je lui proposais, plutôt que de lui demander son avis sur un des mes textes, de faire une partie d'échecs par correspondance, dont l'enjeu serait une lecture d'une pièce de théâtre que je venais d'écrire. Je gagnais, il lisait ma pièce, et me donnait son avis. Il gagnait, je relisais ma pièce, à tête reposée. Je terminais ma lettre ainsi : « au cas où, l. E4 ». Par retour du courrier, Samuel Beckett m'a répondu : « Les noirs abandonnent. Envoyez la

⁵⁶ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon*, op. cit. et UP, pp. 83-85.

pièce. Cordialement. Samuel Beckett. » Je lui ai envoyé ma pièce, eu une ou deux semaine plus tard, j'ai reçu un nouveau petit mot de sa main, il avait tenu sa promesse: il avait lu ma pièce et me conseillait d'abrégier certains passages. (UP, pp. 87-88)

Encore une fois c'est par l'intermédiaire de Lindon qu'un jour du 1984 il rencontre Beckett dans le bureau du phare des Éditions de Minuit, toujours par hasard :

Plus tard, beaucoup plus tard, à l'échelle du temps tel que je le percevais à l'époque (disons, quatre ans plus tard), je me trouvais dans le bureau de Jérôme Lindon, rue Bernard-Palissy, à Paris. Mon premier roman, *La Salle de Bain*, venait de paraître, le livre avait été très bien accueilli par la critique et nos relations étaient de plus détendues et cordiales. À la fin de notre entretien, je me lève et lui tends la main pour prendre congé. « Vous êtes bien pressé, me dit-il, rasseyez-vous, bavardons encore un peu. » Je me rassies, et nous continuons à parler. La conversation patine un peu, je ne comprenais pas très bien où il voulait en venir (apparemment, il manigançait quelque chose). (UP, p. 88)

Il faut remarquer l'importance du téléphone dans la vie de Toussaint, c'est un appel inattendu qui a causé le rendez-vous entre les deux et dans « la reconstruction de la scène », Toussaint peint dans sa mémoire des détails minuscules :

À trois heures précises, le téléphone sonne, et Jérôme Lindon se jette en avant pour décrocher le téléphone (il avait en toutes circonstances cette façon précipitée de décrocher, comme s'il s'agissait de prendre l'appareil de vitesse avant qu'il ne s'évapore), et il dit, d'une voix calme : « Je descends. » Il raccroche et me dit : « Venez, je vais vous faire rencontrer Beckett ». Nous descendons, l'un derrière l'autre, dans le sombre et raide escalier en colimaçon des Editions de Minuit, et Samuel Beckett est là, au premier étage, dans l'embrassade de la porte. Je suis extrêmement intimidé, je ne sais plus très bien ce que Lindon lui dit, je ne sais plus ce que je dis, je ne sais plus ce que Beckett dit. Je ne sais plus rien, en somme. Ah, comme mémorialiste. Dans mon souvenir – mais peut-être n'est-ce même pas un souvenir, seulement une vague tentative de reconstitution de la scène – nous nous serrons la main debout dans l'embrassade de la porte et trois choses me frappent simultanément : d'abord, les jambes extrêmement faibles et fragiles de Beckett, ensuite le manteau qu'il porte ce jour-là et que je revois encore aujourd'hui, court, finement piqué de laine grise, et enfin, et c'est peut-être le plus extravagant pour moi (mais somme toute assez normal, si on y réfléchit), Beckett, quand il parle français, a un accent irlandais. (UP, pp. 88-90)

Pendant les années suivantes, les destins de Toussaint et de Beckett, dont l'œuvre, « à travers un renouvellement des formes du roman et du théâtre, prend toute son élévation dans la destitution de l'homme moderne »⁵⁷, se croisent « encore deux ou trois fois » et à nouveau, Toussaint reconstruit la scène avec sa plume cinématographique⁵⁸ en imaginant la lecture à haute voix des dernières pages de son *Appareil-photo* – roman dédié au prix Nobel – que Lindon fait à un Beckett « très faible et alité » :

Dans les années qui suivent, je croiserai encore une ou deux fois Samuel Beckett dans les bureaux des Éditions de Minuit, toujours au même endroit, dans l'embrasure de la porte du premier étage de la rue Bernard-Palissy (une fois, ma sœur est également présente). Jusqu'alors, je n'avais encore jamais envoyé mes livres à Beckett (par pudeur, ou gêne, ou timidité, je ne sais pas), mais, pour mon troisième livre, *L'Appareil-photo*, je me sens plus en confiance, et, comme cela fait déjà quatre ans que je parle régulièrement de Beckett avec Jérôme Lindon quand nous déjeunons ensemble, que je ne manque jamais de demander de ses nouvelles et que Lindon a maintes fois eu l'occasion de faire savoir à Beckett toute l'admiration que je porte à son œuvre, je dis à Lindon que je souhaite dédicacer mon livre à Beckett. Finalement, et certainement pas à la légère (toutes proportions gardées, j'ai dû passer plus de temps à réfléchir à la dédicace qu'à écrire le livre), j'écris : « Pour Samuel Beckett, avec mon immense estime, mon immense respect et mon immense admiration ». Très bien, me dit Lindon, je lui porterai le livre. Beckett était déjà très affaibli en ce mois de janvier 1989, mais Jérôme Lindon m'a rapporté qu'il avait été très touché par ma dédicace. J'ai même su par la suite, par Jérôme Lindon, qui se rendait quotidiennement à son chevet – et c'est là une scène que j'ai beaucoup de pudeur à rapporter et encore plus d'émotion à imaginer – que, Beckett étant très faible et alité, Jérôme Lindon lui a lu un jour la fin de *L'Appareil-photo* à voix haute dans sa chambre. (UP, p. 90-91)⁵⁹.

C'est donc à partir du 1984 que Toussaint exerce régulièrement le métier d'écrivain « avec de la méthode et de la discipline » (Tv, p. 11) en se déplaçant toujours parce qu'il préfère s'éloigner de la routine pour écrire, et, encore une fois, il décrit avec précision géométrique sa « panoplie d'écrivain » :

⁵⁷ Cf. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1969.

⁵⁸ On reviendra sur le concept d'« écriture visuelle » de Toussaint plus avant dans le texte.

⁵⁹ Les italiques sont dans le texte original.

Non scrivo mai a casa, per scrivere parto. Prima della partenza, metto insieme le mie cose in una borsa, che un tempo fu nera e ora di un blu scuro, vellutato, come un ufficio portatile, una panoplia ambulante, che porto con me in giro per il mondo, con il mio *iBook* bianco comperato nel maggio 2002 per seguire la Coppa del mondo di calcio in Giappone (che viene dopo due *Powebook* grigiastri e deludenti, uno che non stampa più e l'altro che è impleso un giorno sotto le mie dita).

Infilo delicatamente il computer piatto dentro la borsa, insieme ai diversi fili elettrici e cavi di alimentazione che l'accompagnano, ci aggiungo un lettore di floppy disk, un mouse, a volte una tastiera, un astuccio con dei pennarelli e qualche matita, il manoscritto in corso, che raramente supera la cinquantina di pagine (l'ultima versione di lavoro di *Fare l'amore*, ultra compatta, era esattamente di cinquanta-cinque pagine, carattere Helvetica, interlinea semplice, corpo 12) e, perché la mia panoplia di scrittore sia completa, metto anche un paio di occhiali da sole e delle scarpe da escursione. (MB, p. 53)⁶⁰

Au jour d'aujourd'hui, Toussaint a vécu à Madrid, à Berlin, à Kyoto, à Tokyo, Osaka, à Rome, à Amsterdam dans ses « bureaux passagers et provisoires »⁶¹ :

Ci sono studi passeggeri e studi provvisori, studi che ho occupato per qualche settimana qui e là nel mondo, al Literarisches Colloquium di Berlino o all'Accademia Belgica di Roma, nel piccolo appartamento di Herengracht a Amsterdam. (MB, p. 32)

Aujourd'hui, en tant qu'écrivain reconnu, il vit à Bruxelles, l'une des villes les plus cosmopolites du monde, une ville en accord avec sa personnalité polyédrique et multiculturelle.

1.2 *L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*

Si pendant le siècle dernier, la formule traditionnelle de la narration a été fortement bousculée par l'esthétique des dernières avant-gardes⁶², la vraie transformation littéraire se déroule à partir

⁶⁰ Les italiques sont dans le texte original.

⁶¹ Il est possible de retrouver une sorte d' « inventario » des bureaux de Toussaint comme annexe à l'œuvre *Mes bureaux* (p. 71).

⁶² Cf. ANNE COUSSEAU, *Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque*, dans BRUNO BLANCKEMAN, ALINA MURA-BRUNEL, MARC DAMBRE, *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, op. cit., pp. 359-370.

du début des années cinquante jusqu'à la fin des années soixante, opérée par la constellation disparate des *nouveaux romanciers*, ou de leurs épigones réunis autour des revues « Tel Quel » ou « Change ».

À l'époque, le théoricien et romancier Jean Ricardou annonce les deux phases de l'évolution du Nouveau Roman⁶³, alors que l'écrivain Alain Robbe-Grillet considère les principaux éléments du roman, c'est-à-dire : le protagoniste, l'histoire, la profondeur psychologiques, la linéarité chronologique et l'omniscience du narrateur comme des notions dépassées.

Il est évident que ces différentes expérimentations ont beaucoup influencé l'œuvre de Toussaint ; en effet, sa production romanesque montre, sans aucun doute, différents points communs avec d'autres jeunes écrivains Minuit qui, en revalorisant le genre du roman, revendiquent le « droit de réhabiliter certaines notions que l'on croyait périmées, comme celles d'intrigue, de personnage ou de valeur ; chacun d'eux se réapproprie ainsi à sa manière un passé dont les formes, les thèmes, les souvenirs esthétiques et intellectuels viennent nourrir des récits enfin en leur forme cognitive »⁶⁴.

Et si le changement de millénaire pousse la critique à s'interroger sur de nouveaux territoires romanesques, il est évidemment impossible de « cartographier »⁶⁵ un domaine en pleine transformation et avec beaucoup de nuances différentes⁶⁶, nuances qui caractérisent la production contemporaine des Éditions de Minuit.

Le minimalisme, alors, comme le remarquent Marc Dambre et Bruno Blanckeman, « représenterait en ce sens un point d'équilibre, ou un compromis esthétique, entre la réhabilitation de l'histoire romanesque propre aux années quatre-vingts et la permanence du réflexe déconstructiviste hérité du Nouveau Roman »⁶⁷.

⁶³ Cf. CAROLINA DIGLIO, *Lettura critica di « La prise de Constantinople » di Jean Ricardou*, Fasano, Schena, 2011.

⁶⁴ MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, HENK HILLENAAR (éds.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, op. cit., p. 1.

⁶⁵ MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN, *Avant-propos*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN, *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Paris Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 7.

⁶⁶ Cf. OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

⁶⁷ MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN, *Avant-propos*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN, *Romanciers Minimalistes, 1979-2003*, op. cit., p. 11.

Néanmoins, Toussaint, pour l'« incongruité des situations »⁶⁸ qu'il invente, oppose intellectualisme et humour comme des valeurs inconciliables ; réflexion surprenante, dans la mesure où ses romans qui, tout en jouant sur de nombreux procédés humoristiques, s'adressent de manière évidente – comme tous les produits de la nouvelle génération Minuit – à un public cultivé :

Je cherche de plus en plus à m'éloigner de ce côté cultivé ; je cherche plutôt le maladroit ou le « mal dit » pour reprendre Beckett. Dans *La Salle de Bain*, je paraissais peut-être plus 'cultivé' parce que je voulais montrer que j'étais capable d'écrire, c'est possible⁶⁹.

Par la suite, Toussaint admet la part d'intellectualisme présente au sein de son œuvre :

[...] il y a un côté intellectuel, cérébral, où tout est pensé. Heureusement, je crois que je compense cet aspect par une certaine désinvolture dans le choix des sujets, au centre de mon esprit. Je tiens en tout cas à limiter l'intellect à la forme⁷⁰.

Comme on l'a déjà souligné, on a donné constamment plusieurs étiquettes à Toussaint, telles que « jeune auteur de Minuit »⁷¹, « nouveau nouveau romancier »⁷². Ses romans ont été catalogués en : « romans impassibles »⁷³, « ludiques » ou « minimalistes ». À ce propos Dominique Viart remarque que :

Fra questi ultimi, il belga Jean-Philippe Toussaint svolge un ruolo importante. Piuttosto che riallacciare con un romanzesco perduto, questi sembra in un primo tempo iscriversi nella discendenza di Samuel Beckett⁷⁴.

⁶⁸ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'Écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 16.

⁶⁹ Ivi, p. 34.

⁷⁰ PHILIPPE LEDENT, *Un cérébral pétri de désinvolture*, dans « Le Matin », 16 février 1999.

⁷¹ Cf. MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, HENK HILLENAAR (éds.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, présentation, op. cit., p. 1.

⁷² Cf. NELLY KAPRIELAN, *Le plus fort dans un roman c'est ce qui manque* dans « Les Inrockuptibles », n. 721, 22 septembre.

⁷³ On remarque ici que *La Réticence* a été qualifiée comme un « nouveau roman minimaliste » par Isabelle Martin, *Autour d'un chat* dans « Journal de Genève », 15 septembre 1991.

⁷⁴ DOMINIQUE VIART, *Romanzo ludico e minimalismo : variazioni e paradossi* dans GIANFRANCO RUBINO (éd.), *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012, p. 15.

En effet, c'est en relation avec Beckett que Toussaint construit une œuvre austère, minimale presque comme un monologue intérieur, exprimant l'impossibilité de vivre en sachant la finitude de l'existence. Il est certain que l'étiquette d'« impassible » désigne mieux le je-narrateur toussaintien que son style d'écriture⁷⁵.

En effet, la technique romanesque de Toussaint s'apparente beaucoup à celle des jeunes écrivains Minuit qui essaient de libérer le texte de ses conventions habituelles.

On peut ajouter à cela qu'une caractéristique chère à ces écrivains repose dans la nature inexorablement neutre des descriptions de lieux, des objets, des personnages, de l'introduction d'une situation minuscule et des choix syntaxiques et grammaticaux.

Un final dans lequel rien n'arrive caractérise les romans de Toussaint, romans qui prendraient « cette fois le parti non seulement de ne 'rien dire', mais aussi de ne 'rien sentir' »⁷⁶.

L'écriture de Toussaint est, sans aucune doute, une épreuve intéressante d'une écriture extrêmement contemporaine – mais pas seulement – capable d'extraire signes et symboles universels de l'incohérence quotidienne.

Le champ d'application de ce type d'écriture classé sous l'hypéronymie de minimalisme a en effet peut-être souffert d'être délimité de manière trop large. Tantôt il est désigné comme le lieu d'une économie de moyens stylistiques, tantôt il rassemble les manifestations d'une vision esthétique du romanesque qui n'est pas dupe de la réalité, tantôt il cherche à reconstruire une poétique du récit qui se concentre sur le banal. Cette variété, soulignée d'ailleurs par Bruno Blanckeman⁷⁷, donne naissance au paradoxe suivant : « la systématisation de la démarche minimale sous for-

⁷⁵ Jérôme Lindon essaye de répéter l'opération qui avait déterminé le succès du Nouveau Roman avec la forme d'*impassible*. Mais, les écrivains ne se reconnaissent pas dans cette étiquette et ne fournissent aucune contribution pour sa promotion puisqu'ils sont rétifs à toutes les possibles conceptualisations de leur pratique. Étant donné que personne ne veut s'improviser théoricien de l'impassibilité à la manière de Ricardou, la fortune de l'étiquette ne durera pas beaucoup. DOMINIQUE VIART, *Romanzo ludico e minimalismo : variazioni e paradossi*, op. cit., p. 16.

⁷⁶ ALAIN NADAUD, *Le roman français contemporain (1960-1992) ; une crise exemplaire dans Yves Rabin*, Paris, Ministère des Affaires Étrangères, sous-direction du Livre et de l'écrit, 1993, p. 91.

⁷⁷ BRUNO BLANCKEMAN, *Les Fictions singulières. Étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, coll. « Critique », 2002, voir en particulier pp. 55-73.

me de catégorie » constituant « un contresens, une poussée d'emphase esthétique et idéologique au regard même de ce que les romans étudiés cherchent à exprimer »⁷⁸ ou encore : « l'idée de *minimalisme* ne semble ainsi pouvoir s'appliquer au roman que de façon elle-même minimale ; une disposition de la fiction qui la conduit à décanter les usages du genre pour dégager ce qui demeure essentiel dans certains objets de représentation communs [...]. Mais, cette simple définition l'indique, faire du minimalisme une catégorie à part entière, c'est ouvrir le piège aux apories. Rien de minimaliste, en effet, dans la finalité ainsi assignée à la littérature qui, pour avoir perdu à l'aube des années 1980 sa prétention téléologique, n'a pas pour autant renoncé à ses ambitions heuristiques »⁷⁹.

Pourtant, l'œuvre de Toussaint possède un style propre, original et caractéristique, qui le distingue de tous les autres « jeunes auteurs de Minuit » et qui contribue à le consacrer comme l'une des voix les plus intéressantes de l'horizon littéraire contemporain.

Or, à notre avis il est possible de distinguer trois phases dans la production de Toussaint : la première qu'on peut dater de 1985 à 1989, phase liée à la parution de *La Salle de Bain*, de *Monsieur* et de *L'Appareil-photo* ; cette phase qu'on peut définir avec Sophie Bertho entre le postmoderne et la métaphysique ces romans poinçonnant : « la volonté de remplacer la psychologie, bien écornée par le Nouveau Roman, par la métaphysique [...]. Mais là où le mot métaphysique pourrait avoir des connotations graves, tout est mis ici en oeuvre par l'auteur pour éviter ce ton »⁸⁰.

Dans la deuxième phase qui voit son commencement avec *La Réticence*, paru en 1991 qui continue avec *La Télévision* et *Autoportrait (à l'étranger)*, Toussaint, en maintenant inaltéré son style, se consacre à de nouveaux contenus en expérimentant des genres différents comme la parodie du « policier » – hommage ludique à Dostoïevski – avec *La Réticence* ; le roman-essai avec *La Télévision* et le recueil d'autopourtraits avec *Autoportrait (à l'étranger)*.

Ensuite, avec *Faire l'amour* en 2002 il semble que l'écrivain soit en train de s'éloigner toujours plus des clichés qui l'ont rendu célèbre en commençant une nouvelle phase de sa recherche narrative, plus

⁷⁸ Ivi, p. 12.

⁷⁹ Ivi, p. 151.

⁸⁰ SOPHIE BERTHO, *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique* dans MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, HENK HILLENAAR (éds.), *Jeunes Auteurs de Minuit*, op. cit., p. 21.

proche du récit traditionnel mais non moins imprégnée d'expérimentation : à *Faire l'amour* s'ajoutent *Fuir* et *La Vérité sur Marie*.

À notre avis *Autoportrait* (à *l'étranger*) et *La Mélancolie de Zidane*, occupent une place à part dans la production littéraire de Toussaint, en représentant une pause théorico-narrative, comme, du reste, *L'Urgence et la Patience*, cette œuvre épistémologique qui semble être dictée de l'urgence « qui appelle l'impulsion, la fougue » (UP, p. 26), c'est-à-dire l'urgence d'inscrire la littérature dans un « rêve de pierre, une ligne ondulante entre la littérature et la musique » :

J'aime l'idée qu'on puisse définir un livre comme un *rêve de pierre* (l'expression est de Baudelaire) : « rêve » par la liberté qu'il exige, l'inconnu, l'audace, le risque, le fantasme, « de pierre », par sa consistance, ferme, solide, minérale, qui s'obtient à force de travail, le travail inlassable sur la langue, les mots, la grammaire. Quand on a trop le nez dans le manuscrit, l'œil dans le cambouis des phrases, on perd, parfois de vue la ligne du livre. Or, j'aime me représenter le livre comme un ligne. J'aime cette abstraction, où la littérature rejoint la musique et où la ligne du livre ondule, monte, descend, au gré de pures questions de rythme. (UP, pp. 24-25)

L'une des caractéristiques de l'œuvre de Toussaint, et qui constitue un défi pour le lecteur habituel, est l'usage constant qu'il y fait de l'intertextualité. Le recours à des renvois intertextuels⁸¹ – tels que des citations, des allusions et des pastiches – constitue une invitation pour le lecteur à les identifier et à les interpréter.

⁸¹ Rappelons à ce propos que, comme le remarque Antoine Compagnon « le terme d'intertexte, ou d'intertextualité, a été forgé par Julia Kristeva, peu après son arrivée à Paris en 1966, dans le cadre du séminaire de Barthes, pour rendre compte des travaux du critique russe Mikhaïl Bakhtine et déplacer l'accent de la théorie littéraire vers la productive du texte, jusque-là perçu de manière statique par le formalisme français : tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d'un autre texte (Kristeva, p. 146). L'intertextualité désigne, suivant Bakhtine, le dialogue entre les textes, au sens large : c'est 'l'ensemble social considéré comme un ensemble textuel', suivant une expression de Kristeva. Elle est donc calquée sur ce que Bakhtine appelait dialogisme, c'est-à-dire les rapports que tout énoncé entretient avec d'autres énoncés ». ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p.128. Rappelons encore que la notion d'intertextualité est apparue dans les années soixante-dix avec le concept de dialogisme de Bakhtine (Cf. MIKHAÏL BAKHTINE, *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970) et l'application de la théorie d'intertexte à la théorie du langage par Kristeva (1978) est plus qu'un simple outil pour l'étude de la littérature. Elle correspond à une nouvelle conception du texte littéraire qui met en évidence, non plus son rapport avec la réalité, mais sa relation avec d'autres textes.

Dans *Palimpsestes, la littérature au second degré*, Genette distingue trois phénomènes intertextuels : la citation, l'allusion et le plagiat⁸². Dans le roman de Toussaint, citation, autocitation et plagiat se fondent souvent pour donner lieu à une pratique hybride à travers laquelle Toussaint cache dans ses textes des passages empruntés à d'autres auteurs, souvent en les modifiant et comme le dit Antoine Compagnon : « si comme le veut la linguistique saussurienne dont dépend la théorie littéraire, la langue est forme et non substance, système et non nomenclature, si elle ne peut donc pas copier le réel, le problème devient celui-ci : non plus 'Comment la littérature copie-t-elle le réel ?', mais 'Comment nous fait-elle croire qu'elle copie le réel ?' Par quels dispositifs ? »⁸³.

C'est le roman contemporain qui se compose alors comme un « intreccio di voci » et dans ce cadre polyphonique, comme le dit Cesare Segre « il quadro della società rappresentativa [...] rinvia alla complessità della società reale tramite i riferimenti al quadro delle manifestazioni linguistiche. Poi si incontrano i registri e gli stili individuali. Che non sono soltanto quelli propri dello scrittore e quelli dei differenti personaggi. Perché la citazione 'pura' di questi registri, attraverso i discorsi diretti, si complica mediante contaminazioni e sovrapposizioni. Sono contaminazioni le mescolanze tra i registri di un personnage et ceux du narrateur, ou de un qualunque intermediario ; sono sovrapposizioni quelle tra l'intentione del narratore et del personaggio: il primo può stilizzare o parodiare ou criticare la voce del secondo nell'atto stesso di riferirla »⁸⁴.

Et loin de révéler le plagiat, cette attitude de Toussaint témoigne d'une envie de rendre hommage aux auteurs cités : même lorsque sa présence n'est pas relevée par le discours, la citation est cachée pour être découverte par le lecteur plus attentif et plus cultivé que les autres ; d'autre part comme l'affirme Toussaint lui-même dans un entretien se référant à sa production romanesque : « je préfère l'idée, plus sinieuse, de courant, des eaux qui se mélangent, chaque livre, interagissant avec les autres »⁸⁵.

⁸² GÉRARD GENETTE, *Palimpseste, la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, pp. 8-9.

⁸³ ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 126.

⁸⁴ CESARE SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991, pp. 3-4.

⁸⁵ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Construire des rêves de pierre*, propos recueillis par Minh Tran Huydans, « Le Magazine littéraire », octobre 2009.

Et dans cette architecture tridimensionnelle du roman contemporain⁸⁶, dans un procès citationnel et auto-citationnel infini, Échenoz cite Toussaint⁸⁷ évoquant Deville⁸⁸ et le lecteur doit examiner de façon systématique l'ensemble du corpus romanesque de plusieurs auteurs à partir de « l'ère du soupçon » pour s'y retrouver en tant qu'homme contemporain.

Néanmoins, dans sa littérature Toussaint a recours aussi à l'autocitation en transformant ainsi la pratique intertextuelle dans un « dialogisme restreint »⁸⁹. À l'intertextualité, Toussaint adjoint aussi l'architecture de l'auto-textualité en créant donc une « littérature au second degré ». Le procédé de la continuité comme celui de la circularité de la narration est utilisé dans l'ensemble de l'œuvre toussaintienne, à la façon d'un *memento* ; ainsi nous retrouvons la réticence comme la télévision, comme un/le monsieur dans *La Salle de Bain* ainsi qu'un auto-portrait dans *L'Appareil-photo* où nous retrouvons aussi la réticence ; encore, le verbe *fuir* recourt à l'intérieur de *La Réticence* ; la salle de bain dans *Monsieur* comme l'urgence dans *La Télévision* ainsi que la mélancolie dans *L'Appareil-photo*. En effet, comme signalé ailleurs par Maurice Blanchot : « un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire : centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux. Celui qui écrit le livre l'écrit par désir, par ignorance de ce centre. Le sentiment de l'avoir touché peut bien n'être que l'illusion de l'avoir atteint ; quand il s'agit d'un livre d'éclaircissements, il y a une sorte de loyauté méthodique à dire vers quel point il semble que le livre se dirige »⁹⁰.

⁸⁶ SOPHIE E. DENIS, *Entre deux portes : garder contenance, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma*, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document751.php>.

⁸⁷ Le lecteur peut reconnaître un clair rappel d'Échenoz à Toussaint dans *Des éclairs* (Paris, Minuit, 2010) dont la scène du chat évoque clairement « l'expérience de Schrödinger, une expérience idéalisée, où l'on plaçait un chat dans une pièce fermée avec une fiole de cyanure et un atome potentiellement radioactif dans un détecteur, de façon que, si l'atome subissait une désintégration radioactive, le détecteur actionnerait un mécanisme qui briserait la fiole et tuerait le chat (les gens tout de même) ». (M, p. 27)

⁸⁸ PATRICK DEVILLE, *La femme parfaite*, Paris, Minuit, 1995. Il est évident le renvoi à ce roman dans la scène de l'homicide de la femme dans la salle de bain.

⁸⁹ ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 130.

⁹⁰ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, épigraphe.

Ainsi il est possible de repérer des éléments récurrents à l'intérieur de la narration toussaintienne : les hôtels, la télévision, la salle de bain, et comme nous allons le voir, le téléphone ; de la même façon, nous retrouvons la Mercedes grise aussi bien dans *Fuir* que dans *La Réticence*. Donc, la pluie, la mer immobile, les fenêtres fermées, les hôtels, les portes, les couloirs sombres, ainsi que les objets de la contemporanéité, tels que l'ordinateur, la télévision, le téléphone qui se répètent souvent dans ses œuvres pour évoquer soit l'immobilité soit le mouvement, des thèmes que Toussaint a toujours travaillés⁹¹.

1.3 La Salle de Bain

La Salle de Bain est le premier roman publié et il attire immédiatement l'attention du public et de la critique littéraire et comme le souligne Denis Saint-Amand: « avec *La Salle de Bain*, Jean-Philippe Toussaint entre dans le champ littéraire en proposant un roman à la structure d'apparence triangulairement complexe, dont le narrateur autodiégétique se distingue par un comportement aux codes de conduite communs »⁹². En épigraphe figure le théorème de Pythagore, qui annonce la structure en trois parties du roman, chaque partie est constituée de paragraphes numérotés. En effet, la première partie, intitulée *Paris*, se déroule dans l'appartement parisien que le je-narrateur partage avec Edmondsson, sa compagne. La première partie présente au lecteur le je-narrateur, un homme âgé de « vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf » (SdB, p. 16), qui s'abandonne à des réflexions métaphysiques allongé dans sa baignoire (SdB, p. 11).

Parfois le je-narrateur est interrompu dans ses élucubrations mentales par la visite de sa compagne Edmondsson ou de sa mère, d'un ami de passage jusqu'au moment où il prend la décision de sortir de la salle de bain (SdB, pp. 15-16).

Le lecteur sait qu'il est « en quelque manière » un chercheur (SdB, p. 22) et qu'il n'est pas en train de conduire de recherche ; en outre, dans le roman, aucune activité didactique n'est mentionnée. Ses journées

⁹¹ NELLY KAPRIÉLAN, *Les plus fort dans un roman c'est qui manque*, dans « Les Inrockuptibles », 22 septembre, n. 721.

⁹² DENIS SAINT-AMAND, *D'une fin de siècle à l'autre. Passage furtif dans la salle de bain*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 99.

son interrompues seulement par la visite de certains peintres polonais qui doivent peindre l'appartement.

Dans la deuxième partie titrée *L'hypothénuse*, le lecteur trouve le je-narrateur dans une chambre d'hôtel, dont le lecteur apprendra qu'elle se trouve à Venise, et où Edmondsson finira par le rejoindre. Dans la troisième partie, également titrée *Paris* comme la première, Edmondsson rentre à Paris, et le je-narrateur quitte l'hôtel pour s'installer dans une chambre d'un hôpital vénitien à la suite d'une sinusite, puis regagne finalement l'appartement parisien.

Toussaint affirme que la structure de ce roman autorise « qu'on puisse lire le livre chronologiquement de deux façons »⁹³.

La Salle de Bain évoque la structure des *Pensées* de Blaise Pascal⁹⁴, avec ses brefs paragraphes numérotés et si la forme du texte renvoie aux carreaux du plancher de la salle de bain, il évoque aussi l'œuvre de Mondrian, peintre préféré du je-narrateur.

De tels fragments créent une sorte d'illusion optique comme la peinture de Mondrian, où des lignes noires qui se coupent à angle droit, trois couleurs primaires, de grandes étendues blanches mêlées avec des éléments très simples, produisent un style universel, dont on peut retrouver l'influence un peu partout autour de nous. En construisant ses tableaux à la manière d'un architecte, Mondrian (comme du reste Toussaint), toujours avec les mêmes ingrédients de base, a expérimenté une multitude de combinaisons différentes : nuages de traits, compositions en damier, puzzles de rectangles (voire triangles), épais grillages noirs, rayons lumineux, vibrations musicales avec le but de créer une image d'équilibre et d'harmonie, sans évoquer aucune réalité particulière, pour mieux exprimer ce que Mondrian appelait « l'émotion sereine de l'universel »⁹⁵. En effet, comme le remarque Fieke Schoots : « seul l'art – la peinture ou la langue littéraire – peut rendre compte de l'être même de la réalité, c'est-à-dire de son équilibre en

⁹³ Cf. « Les Inrockuptibles », « Jean-Philippe Toussaint – Interviews divers » [archive], Université Heinrich Heine de Düsseldorf, 1992.

⁹⁴ Rappelons ici que pour Pascal la raison est uniquement une partie de la pensée ; elle n'est ni absolue ni exhaustive, parce qu'au-delà de la raison il y a le sens et le cœur ; en découle la célèbre distinction entre l'esprit de géométrie et l'esprit de finesse. En outre, il est important de préciser que comme *Les Pensées* de Pascal, dans un certain sens, *La Salle de bain*, dans sa structure circulaire empêche que le roman ait un final effectif.

⁹⁵ NICOLAS MARTIN, *Mondrian l'architecte de la peinture*, Paris, Palette, 2010, p. 27.

mouvement. Ainsi, le paradoxe du mouvement dans l'immobilité ou celui de l'immobilité dans le mouvement est le mieux exprimé par les tableaux de Mondrian. La référence à l'art de Mondrian peut surprendre. Dans sa recherche pour exprimer une vérité, une beauté universelle, celui-ci est l'exemple par excellence de l'artiste moderne. La solennité de Mondrian ne semble pas aller avec la légèreté de Toussaint, écrivain de l'ère nommée postmoderne. Ils ont pourtant en commun d'attribuer à l'art la capacité de faire connaître le monde »⁹⁶.

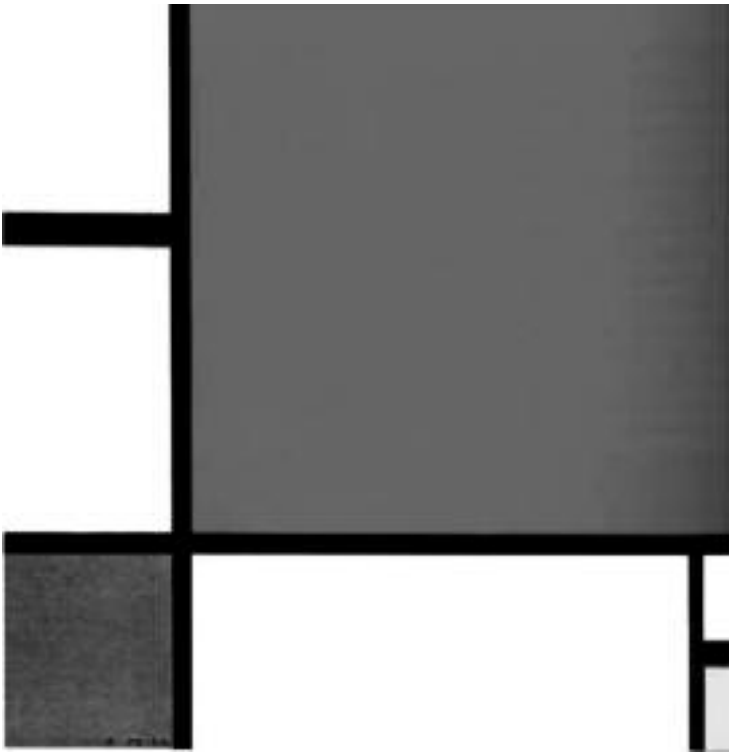


Fig. 1 - PIET MONDRIAN, *Composition with Red, Blue and Yellow*, 1930.

⁹⁶ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 89.

Néanmoins, à la manière de Mondrian, le récit toussaintien est fluide : la succession des événements est structurée en séquences dans un cadre qui ressemble à une photographie instantanée (en anticipant ainsi son œuvre *Autoportrait (à l'étranger)* et le goût pour l'immobilité de la photographie qu'il évoquera aussi dans *L'Appareil-photo*).

De cette manière, Toussaint introduit, au niveau narratif et figuratif, l'image de la mort et de son immobilité. Cette idée est renforcée par l'usage du passé simple⁹⁷ pour toute la durée du récit. Immobilité de la mort, donc, recherchée aussi dans la peinture et, comme on l'a vu, dans la photographie.

Toussaint a même déclaré l'analogie entre son écriture et la peinture :

À chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. Je ne raconte pas des événements qui me sont arrivés. C'est plus proche de ce que peut être l'autoportrait en peinture. Le peintre se prend pour sujet, mais il traite plus de la peinture que de lui-même. C'est ça qui m'intéresse. C'est pas de parler de moi, au sens de ce qui m'est arrivé, de qui j'ai rencontré, de qui j'ai vu et de ce que je pense. C'est plutôt d'essayer de faire un portrait de moi à travers la littérature⁹⁸.

En particulier, on peut remarquer qu'Edmondsson⁹⁹, la compagne du je-narrateur travaille dans une galerie d'art et le je-narrateur a chargé deux peintres polonais d'effectuer des travaux dans sa maison.

En outre, en particulier dans ce roman, les dissertations sur les peintres et la peinture sont nombreuses, il y a des références à Vincent Van Gogh, Hans Hartung, Jackson Pollock (SdB, p. 27), et, à bien y réfléchir, tous ces peintres ont consacré leur art au portrait, genre immobile par excellence.

⁹⁷ Le passé simple présente une sorte d'atomes d'événements réalisés, qui se présentent comme des faits passés, comme psychologiquement très distants. Le passé simple a pour vocation de raconter des événements en les organisant en une sorte de colonne vertébrale de la trame narrative : les événements surgissent et se donnent dans leur totalité, comme d'une seule expression. Deux passés simples successifs sont a priori marqués comme la succession de deux événements. L'usage du passé simple dans l'œuvre de Toussaint a pour but de rendre présent l'absence d'un temps passé donc de le rendre éternel. Cf. ÉMILE BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974.

⁹⁸ LAURENT HANSON, *Interview de Jean-Philippe Toussaint. Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo*, dans « Berlol », URL : <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>, consulté le 10 octobre 2012.

⁹⁹ On analysera l'importance de ce prénom plus avant dans le texte.

Par la suite, à Venise le je-narrateur écoute des discussions sur Titien (qu'on retrouvera dans *La Télévision*) et Véronèse (SdB, p. 58) ; néanmoins, Edmondsson lui propose de visiter les tableaux de Sebastiano del Piombo (SdB, p. 84) mais, encore une fois paradoxalement, cette invitation sera l'occasion pour le je-narrateur de déclarer qu'il n'a plus envie de s'exprimer à propos de la peinture :

[...] elle me demanda ce que je pensais de l'œuvre de ce peintre. C'était difficile à dire. Au bout d'un moment, comme elle me répétait la question, je lui avouais que je n'avais plus envie de porter de jugement sur la peinture. (SdB, p. 84)

Mais, en réalité, tout au long du roman, le je-narrateur continue à faire quelques réflexions sur l'œuvre de Mondrian. À côté de la peinture, l'écriture – et l'immobilité qui lui est liée – occupe aussi une place de choix dans ce roman.

Le je-narrateur de Toussaint aime s'entourer de livres, journaux et magazines et il se rend fréquemment à la bibliothèque.

Il aime lire détendu dans sa baignoire où il ne cherche pas de la distraction, mais plutôt aime s'abandonner à ses idées, qui se livrent dans une sorte de flux de conscience.

Ainsi ce qui pourrait être les caractéristiques ou le hiératisme d'un roman psychologique, ludiquement, devient un roman métaphysique : le je-narrateur de Toussaint *non est sed cogitat* en paraphrasant une locution de Descartes : le narrateur est détendu immobile dans la baignoire, en pensant à l'idée d'immobilité qu'il focalise dans l'œuvre de Mondrian avec sa totale absence de perspective de mouvement dans la mort :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian c'est son immobilité. Aucun peintre n'avoisine 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 n'est jamais immobile. (SdB, p. 90)

Mais ici réside le paradoxe tout à fait toussaintien :

[...] chez Mondrian l'immobilité est immobile. (SdB, p. 90)

Sûrement la comparaison entre Mondrian et Toussaint peut paraître osée ; en réalité tous les deux attribuent à l'art un pouvoir et une responsabilité énormes, c'est-à-dire celle de faire connaître le monde.

Le peintre, mais aussi Toussaint, cherche une vérité éternelle en décrivant les relations intérieures et réciproques des objets. Ces formes neutres et géométriques devront dépasser les idées et les sentiments individuels ; leur nature objective dans cette manière contrebalance la subjectivité de l'artiste. Pour Mondrian, dans l'art comme dans la science¹⁰⁰, l'évolution va de l'individuel à l'universel, de la subjectivité à l'objectivité, jusqu'à arriver à l'essence des choses et des hommes, essence immobilisée par les couleurs de Mondrian et par l'écriture de Toussaint. De cette manière, l'art parvient à faire découvrir les lois naturelles.

Toussaint lui aussi est à la recherche d'un équilibre dynamique qui détruit la forme spéciale pour construire un rythme de relations réciproques entre les choses, rythme qui donne un mouvement constant à l'équilibre.

Si d'un côté Mondrian veut dépasser l'individuel pour découvrir les lois qui gouvernent la nature, Toussaint essaye également d'aller au-delà de l'apparence mobile et pure des choses pour les fixer dans une éternité immobile, puisque comme le remarque Fieke Schoots : « c'est dans son bain (vide néanmoins) que le narrateur de ce roman médite sur les circonstances de la vie et notamment sur le mouvement et l'immobilité. Ses pensées qui s'appuient sur celles de Pascal, induisent le lecteur en erreur, de même que le théorème de Pythagore cité en épigraphe »¹⁰¹.

En effet aussi bien *Les Pensées* de Pascal que le théorème de Pythagore cités en épigraphe désorientent le lecteur qui est amené immédiatement à superposer les notions du triangle de Pascal et le théorème de Pythagore :

¹⁰⁰ L'importance de la science est toujours mise en évidence par Toussaint dans ses romans, on pense ici, par exemple à *Monsieur*.

¹⁰¹ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 44.

Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres cotés. (SdB, *épigraphe*)

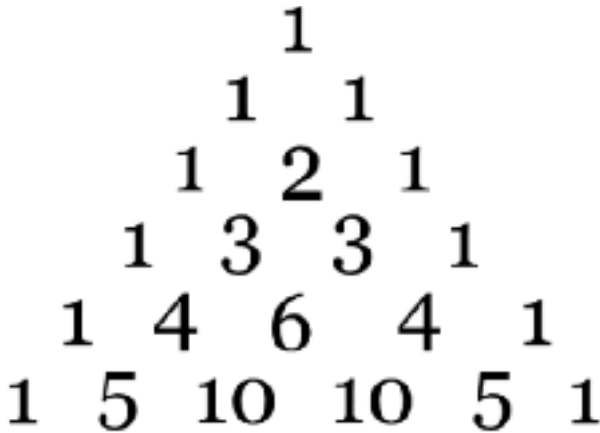


Fig. 2 - TRIANGLE DE PASCAL.

En fait, les propriétés du triangle de Pascal sont nombreuses et peuvent être considérées comme une sorte de gymnasium pour la formation d'un mathématicien. Le lecteur peut y voir aussi le triangle émetteur-personnage-destinataire dont parle Cesare Segre : « quasi tutta la fenomenologia delle voci narrative è ordinabile all'interno del triangolo emittente-personaggi-destinatario. È infatti in questo triangolo che sono messi in atto i procedimenti dell'intersoggettività, dipendenti dai movimenti tra le polarità distacco e identificazione, scoprimento della finzione e abbandono alla mimesi. Il vantaggio del richiamo a questa costellazione primaria sta nel fatto che mentre molte tecniche della polifonia e plurivocità coprono segmenti cronologici limitati, il triangolo dell'intersoggettività si presenta, con la varietà possibile di realizzazioni, in tutta la letteratura. Nel medio evo, per esempio, il romanzo presenta solo alcuni embrioni di polifonia, mentre la dialettica emittente-personaggi-destinatari è in piena azione »¹⁰². On peut remarquer aussi que dans le même triangle

¹⁰² CESARE SEGRE, *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, op. cit., p. 7.

de Pascal on retrouve ce que nous appellerons « les nombres de Toussaint », c'est à dire les numéros un, deux, quatre et cinq.

En outre, les éléments du triangle de Pascal sont appelés coefficients binomiaux car ils coïncident avec les coefficients des puissances d'un binôme que nous retrouvons dans le binôme du je-narrateur¹⁰³.

Encore à propos du triangle, thème si cher à Robbe-Grillet¹⁰⁴, le triangle rectangle isocèle constitue la moitié d'un carré et c'est à partir de cette figure que Pythagore découvre l'ensemble des nombres irrationnels. Néanmoins, le théorème de Pythagore peut être utilisé pour calculer la mesure de l'hypoténuse, quand les mesures des côtés sont connues.

Étant donné que Toussaint identifie Venise à une hypoténuse, le lecteur est amené à considérer comme côtés égaux Paris avant et après l'étape de Venise.

En effet, le roman est divisé en parties, ou bien, côtés égaux : la première, de 38 pages intitulée *Paris* (composée de 40 paragraphes) est suivie d'une partie de 44 pages (composée de 80 paragraphes) et complétée par un autre côté de 38 pages (composé de 50 paragraphes dont 38 sont consacrés paradoxalement encore à Venise et une, le 39ème précisément, voit le je-narrateur dans l'avion donc dans un état de suspension entre Venise et Paris !).

Si l'on additionne 3+8, on obtient 11 qu'on pourrait associer à l'identité du je-narrateur au miroir en outre, comme on le verra plus avant dans le texte, le numéro 4 est le numéro de la féminité par excellence.

On a l'impression que la partie du roman intitulée *L'hypoténuse* constitue un jeu avec le lecteur avec un renvoi ironique et tout tous-saintien – et l'ironie appartient à celui qui connaît tout – au théorème de Pythagore (vu que dans ce cas on peut parler de triangle rectangle isocèle et non de triangle rectangle tout court). Cette hypothèse est soutenue par le fait que le narrateur reçoit, à la fin de l'histoire, une lettre de l'ambassade¹⁰⁵, la même que celle qu'il a reçue au début :

J'acquiesçai longuement, pensivement, et, écartant le carton du doigt, repris ma lecture. Au bout d'un moment, d'une voix qu'altérait un bâillement, elle me demanda de nouveau qui m'avait envoyé cette invi-

¹⁰³ On remercie ici Antonia Del Barone pour ses précieuses suggestions.

¹⁰⁴ Cf. BRUCE MORRISSETTE, *Intertextual Assemblage* dans *Robbe-Grillet form topology to the Golden Triangle*, New York, Grove Press, 1986.

¹⁰⁵ Le renvoi à Mallarmé est ici évident. Cf. GIOVANNELLA FUSCO GIRARD, « Mallarmé », « *Dernière Mode* ». « *L'infinito e il nulla* », Fasano, Schena, 2012.

tation. Qui ? J'hésitais. Depuis quelques jours, j'avais eu le temps d'y réfléchir. Peut être le secrétariat de l'ambassade d'Autriche s'était-il purement et simplement trompé en me l'adressant. (SdB, p. 22)

Et encore :

Ainsi, un jour, fit-elle irruption dans la pièce et, sans me laisser le temps de me redresser, pivota et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche. (SdB, p. 130)

En survolant toutes les évidentes connotations métaphoriques de la *repetitio*, ce type de structure narrative montre l'*artificium* du récit, un des nombreux procédés utilisés par Toussaint pour focaliser l'attention du lecteur sur l'écriture. Tous les expédients littéraires, dans cette partie du roman, sont tournés vers l'accentuation d'une écriture ludique, et comme le dit Olivier Bessard-Banquy : « c'est essentiellement ce détachement ludique qui caractérise aujourd'hui cet auteur dans l'esprit de ses lecteurs, tant il a semblé à beaucoup que c'était là en quelque sorte l'attitude comme cristallisée du héros d'aujourd'hui face à l'ordre des choses »¹⁰⁶.

Toussaint donc est sur la même ligne que Roland Barthes qui, dans son célèbre livre *Le plaisir du texte*¹⁰⁷, distingue le texte de plaisir qui gratifie le lecteur avec une histoire dont il se félicite de suivre les évolutions du texte de jouissance qui produit un plaisir brutal, immédiat et qui déstabilise et surprend la lecture avec des romans inexorablement ludiques.

Mais, la particularité des romans de Toussaint est de joindre ces deux attraits : Toussaint y raconte une histoire minuscule, avec un ton romanesque dégradé mais qui fait retentir chaque espèce de réminiscences essentielles et qu'il utilise, pour sa simple dimension parodique.

Dans le même temps, Toussaint joue avec les attentes du lecteur en faisant un usage excessif de compléments qui hésitent entre deux propositions sans jamais prendre une position certaine :

Après le départ d'Edmondsson, avec ma permission, Kabrowinski souhaitait se laver les dents, faire un brin de toilette, se débarbouiller. Je fus très amical, souriant, expliquant que j'avais besoin de la salle de bain, mais que l'évier était à sa disposition, dans lequel reposaient ses calmars. Il suffisait de les mettre ailleurs ; je vous laisse faire, dis-je, et j'allai lui chercher une serviette et un savon. Après quoi, je m'enfermerai dans la salle de bain. (SdB, p. 25)

¹⁰⁶ Cf. OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, op. cit., p. 20.

¹⁰⁷ Cf. ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 35.

En outre, rappelons que la deuxième partie du roman intitulée *L'hypoténuse*, le côté opposé à l'angle droit, transporte le lecteur à Venise, sans aucune motivation. À ce point le lecteur cultivé se rappelle que la relation fondamentale entre les côtés d'un triangle rectangle est établie par le théorème de Pythagore, cité, rappelons-le encore une fois, en épigraphe.

En principe, le lecteur ne connaît pas la réelle destination du je-narrateur, par contre, il est au courant du moyen de locomotion utilisé pour le voyage : le train¹⁰⁸.

Le train est la perspective d'où une ville pas encore identifiée est encadrée¹⁰⁹, le verre des vitres filtre les images en mouvement qui défilent devant les yeux du je-narrateur ; de la même façon, les verres de la fenêtre¹¹⁰ filtrent successivement, la réalité d'une ville qui, bien qu'en mouvement, se retrouve comme enchâssée dans une sorte d'objectif photographique¹¹¹.

Dans un premier temps, le je-narrateur ne s'arrête pas sur les détails qui pourraient permettre au lecteur d'identifier la ville, il préfère s'intéresser seulement à atteindre la chambre de l'hôtel¹¹² qui pourrait être partout, comme le dit lui-même Toussaint :

¹⁰⁸ Élément fondamental aussi dans *Fuir*.

¹⁰⁹ *Venise* sera encadrée à travers les détails minuscules qui font partie du bagage culturel d'un lecteur moyen. Et la ville sera nommée clairement uniquement quand le je-narrateur est en train de retourner à Paris, c'est-à-dire à l'aéroport *Marco Polo* (SdB, p. 126).

¹¹⁰ Sur ce sujet rappelons Marie-Laure Noelle : « Fermée, la fenêtre marque une séparation radicale entre ces deux espaces antithétiques, organisés autour des pôles silence/bruit, solitude/foule, intériorité/extériorité, immobilisme/agitation, chaleur/froid... Que la fenêtre soit ouverte ou entrouverte, et l'espace privé perd de son étanchéité, laissant échapper des informations censées rester secrètes. Ce qui appartient à l'intimité investit alors l'espace public jusqu'à se répandre sous les formes du commérage ou de la rumeur. Réciproquement, ce qui relève du domaine public peut interférer avec le privé, le marquer de son empreinte. La fenêtre témoigne ainsi de la réversibilité des espaces ». MARIE LAURE NOELLE, *La fenêtre, quelques angles d'approche* dans <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>, consulté le 20 avril 2012.

¹¹¹ À ce propos nous rappelons les vitres de la *Standa*, à travers lesquelles le je-narrateur observe les personnes de Venise (SdB, p. 79). Et comme le souligne Olivier Mignon : « ainsi s'éclaire la valeur paradoxale que Toussaint accorde à la photographie : l'événement dont elle témoigne, c'est moins l'objet mis devant la lentille que l'ensemble des circonstances qui ont précédé le déclenchement ». OLIVIER MIGNON, *Presque sans lumière* dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 73.

¹¹² Ici, on remercie Patrizio Siviero pour ses bons conseils.

Dans *La Salle de Bain*, pendant une quinzaine de pages, je me suis ingénié à cacher que l'hôtel se trouvait à Venise [...]. L'hôtel n'avait ni entrée ni façade ni enseigne, c'était un hôtel purement mental, une vue de l'esprit, je ne m'intéressait qu'à la chambre, l'intérieur de la chambre où s'enferme le narrateur [...] chaque pièce n'étant créée que pour sa *fonctionnalité fictionnelle*. (UP, pp. 50-51)¹¹³.

La pièce avec son immobilité contraste avec la mobilité de la ville. La chambre d'hôtel¹¹⁴ est caractérisée par une grande fenêtre et un balcon et le narrateur hésite sur la description des détails qui résultent dans la lecture plutôt sirotés en augmentant le suspense et en épaississant le mystère – à la manière de Toussaint – dans une narration « minuscule ». En effet, affirme Pierre Piret : « loin de la description planifiée, complète, balzacienne, pour ainsi dire, autant que de celle, certes déliée, mais tendant à l'exhaustivité, qu'on retrouve dans certains nouveaux romans, Toussaint concerne l'attention sur un détail isolé, décontextualisé [...] Le détail devient alors en lui-même signifiant »¹¹⁵.

Une fois sorti de l'hôtel, le je-narrateur a encore « un goût de train dans la bouche » (SdB, p. 56) ; le train évoque en lui la sensation d'immobilité dans le mouvement, la même qu'il a éprouvée dans le train en regardant dehors à travers les vitres, la même qu'il éprouve en se promenant sur une ville qui est sur l'eau (SdB, p. 55).

Ce sont les détails d'un quotidien « minuscule » de cette ville italienne, le train-train des passants et des touristes qui attirent l'attention du je-narrateur qui se rend, contraint par les sens uniques, à la banque puis au Standa, puis encore à la pharmacie en accomplissant des actions marquées par la plus absolue banalité (SdB, p. 56).

Rares sont les scènes de description extérieure et elles permettent au lecteur, uniquement dans un deuxième temps, de reconnaître la ville sur l'eau, Venise avec son *Lido* (SdB, p. 69), son *Palais des Doges* (SdB, p. 70), les musées, les mosaïques – très proustiens, en vérité –, l'*église Saint Marc* (SdB, p. 82), le *canal* (SdB, p. 76), nommés furtivement en passant.

¹¹³ Les italiques sont dans le texte original.

¹¹⁴ Les lieux clos soulignent la fermeture du je toussaintien au monde extérieur, comme la salle de bain, comme la chambre d'hôpital. On reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

¹¹⁵ PIERRE PIRET, *Portrait de l'artiste en l'Oriental*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 44.

Mais quelle est la Venise de Toussaint ? Venise parce qu'elle est la ville sur l'eau, parce qu'elle est « Verre » comme Paris est « Pierre »¹¹⁶.

D'autre part, « Venise vous enivre » écrivait Sigmund Freud à sa femme Martha après l'un de ses premiers séjours dans cette ville qui constitue la voie obligée de son passage vers le sud. Il y fera de nombreuses haltes et Venise lui fera penser à un « punch au Léthé »¹¹⁷. En effet, la ville surgit de l'eau selon Freud aurait ce pouvoir, à savoir de faire oublier son passé à celui qui y goûte. Alors si séjourner à Venise fait oublier les souffrances et les traces du quotidien au voyageur viennois, elle est comme le rêve : gardienne de l'oubli de la réalité. Venise est un songe enivrant. Comme dans l'ivresse, l'espace et le temps sont distendus, les lignes de fuite se perdent dans un horizon liquide, le temps des doges est là, immobile, permanent.

Venise est encore « le lieu idéal pour faire l'amour » (SdB, p. 72), c'est une ville qui peut être rassurante mais aussi sombre, silencieuse ou encore pleine de bruit ; une ville où, quelque fois parmi les nuages d'un ciel gris, resplendit un soleil typiquement – et topiquement – italien, métaphore de vie et prélude de bonheur (SdB, p. 78).

Le je-toussaintien se reconnaît dans cette ville d'art, de musique, de peinture mais seulement en passant ; plutôt il est frappé par le poids de nombreuses « stratifications et incrustations »¹¹⁸ qui font de Venise une ville qui paraît constamment sur le point de se dissoudre, de disparaître, de mourir :

¹¹⁶ Rappelons que Pierre est le prénom du fils de Pascale de *L'Appareil-photo*. On remercie ici Giovannella Fusco Girard.

¹¹⁷ Séjourner à Venise c'est donc perdre ses repères, oublier son passé pour accéder au temps du rêve. Et ce n'est pas un hasard si les arts ont fleuri en ce lieu d'ivresse, si les fresques de Tiepolo, de Carpaccio, les paysages de Canaletto, de Guardi ravissent le rêveur au son des voix célestes de Vivaldi. Pas une surprise non plus que la fête et la mascarade y aient élu, comme dans les rêves, leur demeure la plus raffinée. Car Venise invite à la déraison, comme le rêve autorise la folie qui gît en chacun de nous. Cf. GISELE CHABOUDEZ – OLIVIER DOUVILLE (coordination) *Lettre de l'inconscient*, n° 19. Cf. http://espace-analytique.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36:nd19-lettre-de-linconscient&catid=57:articles&Itemid=15. Sur ce sujet, voir aussi HENRI F. ELLENBERG, *The discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books, 1970 et MARIA LUISA AGNESE, *Ozio al lido:rito del capanno per un Freud insolito* dans «Corriere della sera», 15 agosto 2013.

¹¹⁸ SERGIO PEROSA, *In due secoli di letteratura com'è poetico morire a Venezia*, dans « Corriere della Sera », 29 ottobre 1997.

Nous arrêtant pour lire les affiches murales qui présentaient les concerts, les spectacles, les affichettes qui faisaient part des décès. L'une d'elle, feuille blanche encadrée d'un trait noir, annonçait sobrement la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans. J'arrachai l'affichette. (SdB, p. 85)

Et surtout, Venise est la ville qui existe en tant qu'immobile et silencieuse sur l'eau :

Tout était silencieux. Des palais éclairés, sur la berge d'en face, illuminaient la nuit. Le canal était sombre, noir comme les nuages. L'eau, un instant figée, emmurait le perron d'une église, puis fondait en cascade, abandonnait les marches une à une. (SdB, p. 76)

Dans cette partie du roman, toutes les figures de style – métaphores, allitérations, comparaisons – dont Toussaint est un *magister*, sont conçues pour accentuer une narration ludique, « trascinata dal suo movimento molto più che sostenuta dal suo oggetto »¹¹⁹, narration ludique, accentuée, comme le dit Fieke Schoots, par une « mention fréquente de représentations visuelles pour souligner la superficialité ; tendance à la réduction, à la sobriété stylistique et à l'impassibilité ; traitement ludique de la langue ; banalité illimitée des personnages et des situations ; incrédulité à l'égard des métarécits ; traitement nonchalant et arbitraire de l'histoire ; protagonistes dépourvus d'identité et d'authenticité »¹²⁰.

Le séjour à Venise constitue aussi une occasion pour accentuer la valeur métonymique du verbe « gondoler », valeur mise en évidence dans toutes les descriptions à souligner cette action typique-topique et exclusive du lien entre les murs de la salle de bain et le dallage de marbre de l'église Saint-Marc :

Les murs de la salle de bain étaient vert clair, la peinture gondolait par endroits. (SdB, p. 59)

L'église – Saint-Marc – était sombre. Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus, faisaient glisser mes semelles sur le dallage de marbre, qui gondolait. (SdB, p. 82)

¹¹⁹ DOMINIQUE VIART, *Romanzo ludico e minimalismo : variazioni e paradossi*, op. cit., p. 17.

¹²⁰ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 50.

Gondoler comme mouvement « déformant »¹²¹ aux antipodes d'un statut d'ataraxie et d'immobilité dont le je-narrateur a besoin et qui le pousse à préférer sa chambre d'hôtel aux promenades dans la ville qu'il regarde en restant immobile à la fenêtre en lisant les *Pensées* de Pascal¹²² (SdB, pp. 84-88).

Ce n'est pas la Venise des voyageurs du Grand Tour d'Italie ou des humanistes qui intéresse le narrateur, c'est plutôt une Venise proustienne, perdue et ensuite retrouvée ailleurs¹²³, à Paris.

En outre la ville sur l'eau évoque aussi la Venise du protagoniste des romans célibataires¹²⁴, centrés, comme le dit Denis Saint-Amand: « sur un personnage improductif, statique, asocial, aimant les eaux mortes (notamment Venise!) »¹²⁵.

À Venise le je-toussaintien ne se perd pas, ni se retrouve, plutôt il récupère les chevilles d'une mosaïque qu'il complétera ailleurs, à Paris¹²⁶.

En effet, le je-narrateur est hospitalisé à Venise à cause d'une sinusite avec des symptômes de congestion qui l'isole encore plus du monde extérieur. Il retournera finalement à Paris dans la troisième partie où il se retrouve dans sa salle de bain pour en ressortir à nouveau.

Les lieux de ce roman sont donc triples, trois lieux fermés : la salle de bain (dans un premier moment et dans un dernier moment), sa chambre d'hôtel et la chambre d'hôpital.

¹²¹ Cf. Trésor de la langue française informatisé, *ad vocem*.

¹²² Les *Pensées* constituent un chef d'œuvre inachevé comme du reste à *la recherche du temps perdu* de Proust et comme, dans un certain sens, l'histoire du protagoniste du premier roman de Toussaint.

¹²³ Rappelons ici que dans la *Recherche* de Proust, Venise est parmi les quatre villes évoquées dans les premières pages de l'œuvre et indiquées comme celles dans lesquelles la vie du narrateur s'est déroulée : Combray, Balbec, Paris et Venise. Le lecteur se déplace continuellement d'une Venise fantastique à une Venise réelle, d'une Venise des mots à une Venise des pierres, dans un jeu continu de miroirs, boîtes chinoises, renvois et inversions, parce que la Venise réelle est un rêve dont la Venise écrite sera la vérité, parce que les mots sont les pierres dont ils sont constitués. Pour trouver vraiment Venise, il faut d'avance la perdre, Venise sera retrouvée à Paris enfin, dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, sur le pavé de la cour du palais Guermantes. Aussi le je-toussaintien se retrouvera lui-même à Paris.

¹²⁴ JEAN-PIERRE BERTRAND, MICHEL BIRON, JACQUES DUBOIS, JEANNINE PÂQUE, *Le Roman célibataire, d'« À rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1996.

¹²⁵ DENIS SAINT-AMAND, *D'une fin de siècle à l'autre. Passage furtif dans la Salle de bain*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 100.

¹²⁶ C'est à Paris que le je-narrateur décide de sortir de la salle de bain.

Lieux clos qui deviennent abstraits où le je-narrateur s'isole du monde extérieur, se perd dans des digressions philosophiques et existentielles centrées sur l'inexorable fuite du temps et donc sur le concept de mouvement. Comme nous l'avons déjà souligné, chaque sorte de mouvement trouble le narrateur : la pluie, les fléchettes vers le cible¹²⁷ ou encore « la dame blanche » qui se délivre sur son chocolat blanc :

Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur la quelle on penche une nappe de chocolat brûlant. (SdB, p. 15)

L'immobilité est recherchée, comme nous l'avons déjà vu, et ici on a un exemple typique du paradoxe de Toussaint, dans un train en mouvement :

J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toute force je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. (SdB, pp. 55-56)

Chaque déplacement sert à valider les paradoxes de Zénon, précisément celui de l'immobilité dans le mouvement puisque le mouvement tend vers l'immobilité¹²⁸ :

¹²⁷ Rappelons ici le paradoxe de la flèche en vol de Zénon où à chaque instant la flèche se trouve à une position précise. Si l'instant est trop court, alors la flèche n'a pas le temps de se déplacer et reste au repos pendant cet instant. Maintenant, pendant les instants suivants, elle va rester immobile pour la même raison. Si le temps est une succession d'instant et que chaque instant est un moment où le temps est arrêté, le temps n'existe donc pas. La flèche est donc toujours immobile à chaque instant et ne peut pas se déplacer : le mouvement est donc impossible. PHILIPPE BOULANGER, ALAIN COHEN, *Le Trésor des paradoxes*, Paris, Belin, 2007, p. 70.

¹²⁸ Dans le paradoxe d'Achille et de la tortue, le héros grec Achille dispute une course à pied avec la lente tortue, en accordant au petit reptile une avance de cent mètres. Achille ne peut jamais rattraper la tortue car pendant qu'il court jusqu'au point d'où il a démarré la tortue, cette dernière continue à avancer, sans permettre à Achille de la surmonter.

Zénon d'Élée affirme donc que le rapide Achille n'a jamais pu rattraper la tortue parce que chaque concurrent court à vitesse constante, l'un très rapidement, et l'autre très lentement ; au bout d'un certain temps, Achille aura terminé ses cent mètres de re-

Le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité. (SdB, p. 38)

Les fantaisies métaphysiques du narrateur sur le sujet du mouvement minimal, le temps fragmentaire du récit dont la structure chronologique circulaire où le début et la fin coïncident, donnent l'idée de l'illusion du mouvement qui s'annule en revenant sur lui-même et en résolvant chaque perspective absente¹²⁹. L'immobilité du mouvement représente la métaphore de la mort, métaphore qu'on retrouvera aussi dans *Autoportrait (à l'étranger)* et dans *Fuir*.

La structure circulaire est suggérée par la répétition d'un passage qui se répète au début et à la fin du roman :

Le lendemain, je sortis de la salle de bain. (SdB, p. 16 et p. 130)

En outre, il n'est pas sans intérêt de remarquer comme l'usage du passé simple, temps verbal qui exprime une valeur perfective, en décrivant les événements dans leur achèvement, chronologiquement bien identifiables, utilisé à l'*incipit* de la narration. Cet emploi du temps verbal contraste avec l'usage de l'imparfait qui, d'habitude est utilisé pour décrire des actions imperfectives, passées ou en cours de déroulement, ni interrompues ni inscrites dans une place temporelle définie. L'imparfait, au contraire, est paradoxalement utilisé, ici pour renfermer la narration, afin de souligner qu'une décision qui devait être définitive, se révèle en adéquation avec le je-toussaintien, modifiable¹³⁰.

tard et atteint le point de départ de la tortue ; mais pendant ce temps, la tortue aura parcouru une certaine distance, beaucoup plus courte, mais non nulle. Cette distance demandera à Achille un temps supplémentaire pour parcourir le trajet pendant que la tortue avancera encore plus loin. Toutes les fois qu'Achille atteint l'endroit où la tortue se trouve, elle se retrouve encore plus loin. La même chose se passe si les fléchettes en mouvement, en réalité ne bougent pas, pour Toussaint rien ne bouge et si rien ne bouge et si le mouvement signifie la vie, en tant que tout meurt le mouvement en résulte éternel comme la mort. Cf. Ivi, pp. 80-84.

¹²⁹ Le mouvement qui d'intérieur devient extérieur est encore plus minimaliste, en devenant pure sensation.

¹³⁰ Il faut mentionner, encore une fois, les considérations de Schoots « Le minimalisme stylistique se manifeste dans les domaines suivants : la syntaxe, le vocabulaire et la langue figurée. Au niveau syntaxique, l'écriture minimaliste se caractérise par la rareté des conjonctions de subordination. Par conséquent, les rapports de causalité, de conséquence, de concession ou de but entre les éléments de la phrase sont en général

De plus, les mots d'objets¹³¹, caractéristiques de l'intertextualité, qui apparaissent dans *La Salle de Bain* mais aussi dans toute l'œuvre toussaintienne, cristallisent le mouvement dans l'immobilité.

Ainsi une chanson de Charles Trenet¹³² devient tangible dans le texte où celui qui a introduit le swing et la poésie¹³³ semble, avec cette chanson, rompre avec la narration¹³⁴ :

Ah, quel bonheur à la porte du garage, quand tu parus dans ta superbe auto, papa, il faisait nuit, mais avec l'éclairage, on pouvait voir jusqu'aux flancs du coteau. (SdB, p. 44)

Ces mots d'objets sont des signes dont le signifiant renvoie à un signifié, ce sont des mots visibles et tangibles¹³⁵.

Et cette différence entre signe et objet est gommée et le langage romanesque s'apparente, dans ce cas, au langage visuel de l'onomatopée :

L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il, Merckx, faisais-je remarquer au bout d'un petit moment. Coppi, disait-il, Fausto Coppi [...]. (SdB, pp. 66)

dissimulés. La subordination complexe est remplacée par une syntaxe simple, basée sur la juxtaposition des propositions principales. S'il y a une proposition principale avec une subordonnée, celle-ci est souvent un complément adverbial (construction absolue, complément temporel) ou une proposition introduite par un participe présent. Les compléments ne précisent pas les rapports entre les éléments de la phrase ». Cf. FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, p. 53.

¹³¹ Ivi, pp. 177-178. Sur ce sujet, voir aussi WARREN MOTTE, *Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln, Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.

¹³² Pour une bibliographie du chanteur et poète français on renvoie au site <http://www.charles-trenet.net>.

¹³³ Intéressant, à ce propos, de noter comment de cette manière Toussaint crée le trait d'union entre musique, théâtre (mimesis), langage, peinture (écriture visuelle).

¹³⁴ « Cependant, l'acte de citer, ses raisons et ses effets sont aussi intéressants que le produit lui-même. Aussi la définition circonstancielle de 'mention honorable' nous semble-t-elle plus appropriée à notre propos. Dans ce qui suit, 'citation' signifiera en conséquence 'toute apparition explicite d'une œuvre dans une autre œuvre'. Cette définition est, d'une part, un élargissement de la définition courante de l'intertextualité parce qu'elle inclut également le cas où il n'est pas question d'une relation thématique structurelle. D'autre part, elle en est une réduction pour parler uniquement des cas marqués ». FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 62.

¹³⁵ ANTOINE COMPAGNON, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, pp. 30-31.

Dans le passage reporté ci-dessus on a l'impression d'assister à une mise en scène à la Beckett¹³⁶ : les mots semblent placés au hasard à l'intérieur de la narration et l'absence d'un code commun ne décourage ni le narrateur ni le barman. Tel passage constitue un exemple typique de l'écriture minimaliste, dans sa « porosité »¹³⁷ : l'auteur exclut le lecteur de la compréhension en utilisant un code inusuel. Et, dans quelques cas, il abandonne l'usage du verbe en confiant à la description de la mimique le devoir de la communication :

Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe. (SdB, p. 56)

Là où la langue est minimale, elle est aidée par d'autres moyens d'expression. C'est l'« écriture visuelle » de Jean-Philippe Toussaint :

Je vois toujours ce que j'écris, comme si j'écrivais les yeux fermés. Cela participe du rêve et du fantasme. Mon écriture est visuelle ; en même temps elle est essentiellement littéraire, car c'est avec les mots que je travaille, toutes mes images sont constituées de mots. Je construis des images avec les mots, des images en mouvement qui constituent une sorte de monologue intérieur visuel. Parfois, si j'ai un doute sur un geste, je me lève, je mime le geste et je me regarde l'accomplir avant de le décrire. Je me dédouble assez facilement dans ces cas-là.¹³⁸

Nous pensons à l'image du peintre avec le polype, qui a produit de nombreuses clefs de lecture. Yvan Leclerc parle à ce propos « d'exemple d'autoréférence » en considérant l'image comme une métaphore¹³⁹ :

Penché de profil, la chemise blanche sous les bretelles grises, Kabrowski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois. [...] il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale. (SdB, p. 28)¹⁴⁰.

¹³⁶ On renvoie ici à la lecture du chapitre *Pour Samuel Beckett* dans UP, pp. 87-92.

¹³⁷ Cf. JEAN-FRANÇOIS DUCLOS, *Le minimalisme a-t-il existé ?*, dans « Acta Fabula ».

Cf. <http://www.fabula.org/revue/document7211.php>, consulté le 15 mars 2012.

¹³⁸ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Construire des rêves de pierre*, op. cit.

¹³⁹ YVAN LECLERC, *Abstraction faite*, dans « Critique » n. 510, 11/1989, pp. 889-902.

¹⁴⁰ Sur la symbolique du poulpe on renvoie à la lecture de JEAN PRIEUR, *Les symboles universels*, Paris, Fernand Lanore, 1982, p. 65.

En outre, on pourrait mentionner aussi Sophie Bertho qui parle de « amas en mouvement, le mouvement s'inscrirait ici au cœur même de la mort, allégorie de toute vie »¹⁴¹, en les reliant donc au sujet de l'équilibre dynamique : le mouvement s'inscrirait ici dans le cœur même de la mort, allégorie de chaque vie.

Tout ce qu'on a analysé montre donc l'extrême difficulté d'interprétation d'un texte de Toussaint dont la légèreté est seulement apparente, s'agissant d'un récit caractérisé « par l'attention portée au matériel de l'écriture romanesque, par la décomposition des procédés romanesques et par la précision avec laquelle la langue est maniée »¹⁴².

1.4 *Monsieur*

Monsieur est le deuxième roman publié par Toussaint : en réalité, il a été écrit avant la parution de *La Salle de Bain* mais après l'écriture de *Échecs*, roman dont on parlera plus avant.

Monsieur est un personnage indéfini, décrit par un narrateur hétérodiégétique. Il s'agit, pour le moment, de la première et (au jour d'aujourd'hui) de la dernière fois que Toussaint utilise une narration à la troisième personne dans ses romans et dans laquelle le protagoniste, d'une certaine façon, y est connoté. Et comme le dit Michel Raymond : « le choix de la forme n'est pas indifférent. Raconter à la troisième personne, en restant impassible [...] c'est autre chose que de confier la parole dans tout le roman à un personnage qui parle à la première personne. Chacune de ces pratiques a sa logique et son esthétique »¹⁴³. Ce Monsieur ne raconte pas une histoire et ne dit pas « je »¹⁴⁴, ce Monsieur se trouve plutôt placé dans une séquence d'actions indéfinies et dans une chronologie temporelle obscure en soulignant comme le remarque Jacques Poirier : « une dissociation subtile de l'être et du paraître qui sous-tend, par exemple, *Monsieur* de Jean-Philippe Toussaint avec cette évocation d'un cadre qui présente les

¹⁴¹ SOPHIE BERTHO, *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique*, dans MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, HENK HILLENAAR (éds.), *Jeunes auteurs de Minuits*, op. cit., p. 19.

¹⁴² FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 58.

¹⁴³ MICHEL RAYMOND, *Le roman*, Paris, Colin, 2000, p. 120.

¹⁴⁴ Ivi, p. 121.

'signes extérieurs d'existence' (une identité sociale, un statut, un bureau ...), alors même que tout fait de lui un être ectoplasmique, qui traverse l'existence de manière spectrale. Kafkaïen par le caractère de fausseté que possède sa vie 'privée' (fausse fiancée...) mais un Kafka qui aurait échappé aux lectures existentialistes »¹⁴⁵.

Il n'y a rien de plus impersonnel que l'appellation « Monsieur » pour désigner un personnage¹⁴⁶ ; mais ce Monsieur toussaintien est complètement différent par rapport à un « monsieur » et au « monsieur » puisque, comme le précise Frank Wagner : « même si ce roman est conduit en narration hétérodiégétique, il est très clairement centré sur le personnage 'éponyme' ou 'personnage-titre', dont agissements et pensées constituent l'essentiel de l'histoire racontée »¹⁴⁷ :

Monsieur n'aimait pas tellement tout ce qui, de près ou de loin, lui ressemblait. Non. Le soir où il s'est foulé le poignet, par exemple, il lisait le journal en attendant l'autobus, son sac de sport à ses pieds. Un monsieur, à côté de lui, essayait de lui demander quelque chose. Comme Monsieur ne répondait pas, terminant la lecture de son article, le monsieur, souriant prudemment, crut bon de lui répéter sa question. Monsieur baissa le journal et le considéra rêveusement de haut en bas. Le monsieur s'approcha de lui et brutalement, le bouscula. Déséquilibré, Monsieur heurta de plein fouet l'arête métallique de l'abri-bus. (M, p. 15)

Et, comme dans le roman de Robbe-Grillet, la désignation du protagoniste par un non-*nom* (où mieux, par l'absence paradoxale de nom) renvoie à une présence/absence du sujet narratif présenté dans ce roman ni comme antihéros ni comme héros ; il s'agit plutôt d'un fantasme sans identité, dans la plus pure tradition du Nouveau Roman.

En général ce qui frappe le lecteur qui lit un roman du premier Toussaint est l'absence d'histoire : il semble que rien ne soit vraiment raconté ; la deuxième caractéristique qui déstabilise le lecteur est l'absence de dénomination précise attribuée aux personnages. Ces deux particularités sont symptomatiques de l'écriture de l'auteur mais également de celle des nouveaux romanciers. À ce propos il faut faire une précision : Tous-

¹⁴⁵ JACQUES POIRIER, *Les pas grand-chose et le presque rien*, op. cit., p. 372.

¹⁴⁶ On pourrait entrevoir ici un rappel intertextuel au Monsieur d'Hervé Guibert (HERVÉ GUIBERT, *Mon valet et moi*, Paris, Seuil, 19991). Cf. CAROLINA DIGLIO, *Il giorno delle parti in Hervé Guibert*, Fasano, Schena, 2003.

¹⁴⁷ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, dans LAURENT DEMOULIN & PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 30.

saint admet que les nouveaux romanciers sont d'abord ceux qui, en se battant pour imposer une certaine conception de la littérature, ont ouvert la voie à son propre type d'écriture. Partant de ce constat, il ne cherche pas à radicaliser les revendications littéraires de ses prédécesseurs ou à s'y opposer, plutôt il tentera de se les approprier librement :

Et moi, je suis arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, la bataille avait eu lieu, et je dirais que le terrain avait été déblayé. Robbe-Grillet et les autres avaient fait tout le boulot, moi je n'avais pas besoin d'être rigide sur la question. Je pouvais me dire que si j'avais envie de raconter un petit bout d'histoire, je n'avais pas à me gêner, ou si j'avais envie qu'il y ait un personnage... Je n'avais pas besoin de serrer les rangs, d'être maximaliste, ou radical. Moi, je pense en effet que la littérature la plus intéressante des années 50 et 60, c'était le Nouveau Roman. Mais je ne me sens pas comme un continuateur fidèle ou comme un disciple¹⁴⁸.

Et Monsieur, impassible comme le je-narrateur de *La Salle de Bain*, semble toujours avoir l'attitude de ne « rien foutre » (M, p. 13), comme du reste les protagonistes du Nouveau Roman.

Il a vingt-neuf ans (M, p. 102) et travaille pour Fiat-France où il a un bureau personnel et où on lui attribue de « nouvelles fonctions » (M, p. 7), il s'agit d'un employé qui a une secrétaire (M, p. 13). Il ne fume pas et un soir par semaine il pratique le football en salle (M, p. 14). Monsieur joue au tennis de table, au ping-pong, il a une passion pour le scrabble¹⁴⁹. Il est considéré par son directeur comme un travailleur infatigable, mais il aime aussi sa famille dont le lecteur sait seulement qu'elle est composée d'un frère professeur de philosophie et deux nièces jumelles (M, p. 69) :

L'une d'elle, Clotilde, était très vive, souriante, insaisissable, et l'autre plutôt amorphe, comme son oncle. (M, p. 70)

Il est fiancé, et « comme Paul Guth » constitue « une image du gendre réel »¹⁵⁰ (M, p. 30), il vit avec les Parrains, les parents de sa

¹⁴⁸ LAURENT HANSON, *Interview de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit.

¹⁴⁹ On analysera ce sujet plus avant dans le texte.

¹⁵⁰ La référence au romancier des années '50 est pleine d'ironie. Paul Guth, romancier, essayiste, chroniqueur, mémorialiste, historien, pamphlétaire, est l'auteur d'une cinquantaine d'ouvrages parfois teintés d'histoire, d'anecdotes contemporaines ou de critiques sans retenues sur ce qu'il considérait comme les maux de son siècle.

fiancée ; et ce sera même Madame Parrain qui lui trouvera un autre appartement lorsque les deux se quitteront et que sa fille commencera à fréquenter un autre homme (M, p. 32).

Monsieur est très intéressé par la science¹⁵¹, surtout à l'expérience d'Erwin Schrödinger¹⁵², prix Nobel de physique en 1933 et à la relativité du moment comme à la théorie des quanta et au travail de Ilya Prigogine¹⁵³, prix Nobel de chimie en 1977.

Cette passion pour la chimie et la physique rapproche Monsieur de Gregor, le protagoniste, au nom très kafkaïen, du roman de Jean Éche-
noz *Des Éclairs*, roman évoqué encore plus clairement dans *La Vérité sur Marie* (VM, p. 21)¹⁵⁴.

Comme le je-narrateur de *La Salle de Bain* – œuvre plusieurs fois citée dans le texte¹⁵⁵ – Monsieur passe ses journées à s'interroger sur des questions existentielles « minuscules »¹⁵⁶, en transformant son appartement en un lieu où loge sa solitude tendant à l'onanisme (M, p. 32), et ce désir de solitude est mis en évidence par sa position puisque il aime s'allonger sur son lit et observer les constellations du ciel ; la nébuleuse éthérée des étoiles, parallèle à celle souterraine du métro (M, p. 33).

Néanmoins, le choix de cette profession n'est pas un hasard ; en effet, alors que la géologie est la science qui étudie la Terre dans ses différentes parties directement accessibles à l'observation, s'efforçant de reconstituer leur histoire par l'étude de leur agencement, la minéralogie étudie les éléments constitutifs des roches, à savoir leur forme, leur nature, leur composition et leurs propriétés chimiques et physiques des minéraux.

Dans ce choix le lecteur peut y repérer toute la symbolique liée à la Terre à sa géométrie et aux minéraux, encore une fois témoignage d'une recherche d'une mobilité dans l'immobilité et vice-versa.

¹⁵¹ On retrouve ce dualisme entre les besoins matériels et les besoins spirituels comme le binôme homme/personnage, réalité-fiction dans les romans de Toussaint, surtout dans la description des souterrains du métro qui mettent en évidence le parallélisme ciel-terre. On remercie Carolina Diglio pour ses précieuses suggestions.

¹⁵² Cf. ERWIN SCHRÖDINGER, *Ma conception du monde, le Veda d'un Physicien*, Paris, Le Mail, 1982.

¹⁵³ Cf. ILYA PRIGOGINE, *Les Lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1993.

¹⁵⁴ JEAN ECHENOZ, *Des éclairs*, Paris, Minuit, 2010.

¹⁵⁵ On pense ici aussi à *L'Étranger* de Camus où les histoires se croisent.

¹⁵⁶ Monsieur se plonge sur une chaise comme le je de *La Salle de Bain* se plonge dans sa baignoire ; Monsieur lit les étoiles comme le je de *La Salle de Bain* lit *Les Pensées* de Pascal.

Ce que cherche Monsieur Toussaint c'est la symétrie dans la littérature, la cristallisation de l'écriture, la géométrie des signes :

À partir de ces quelques données fondamentales, il est maintenant nécessaire de revenir à la symétrie d'orientation du cristal qui, étant celle que l'on peut déduire à l'échelle de la maille, est également celle d'une figure formée par l'ensemble des demi-droites issues d'un même point arbitraire qui sont parallèles aux directions suivants lesquelles une propriété donnée du milieu est identique, ceci se vérifiant pour toutes les propriétés, la symétrie du milieu étant la symétrie commune à toutes les propriétés. (M, p. 65)

Le personnage de Monsieur est construit comme un puzzle d'une séquence d'images instantanées (qui annoncent déjà la construction d'*Autoportrait (à l'étranger)*) légères comme une plume ; comme Plume, le célèbre héros conçu par Henri Michaux.

Tous les deux donnent au lecteur ainsi le sentiment d'une privation, d'une inadéquation foncière entre le soi et le monde, d'une division intérieure intolérable. Ils se trouvent sans cesse aux prises avec une agitation intestine de figures contradictoires. Ce sujet en difficulté s'effondre de lui-même. C'est celui d'un petit être au souffle court, aux muscles faibles, aux os fragiles : une créature chétive sujette à toutes sortes de vertiges et de métamorphoses, et qui va donc multiplier les mouvements et les passages pour tenter de se délivrer. Comme Plume, Monsieur cherche une manière d'échapper à la lourdeur de la condition humaine dans un monde qui l'étouffe avec sa connotation misérable. Le but de Monsieur est donc de s'éloigner, de se distraire, de s'isoler parce que :

Tout était selon. (M, p. 27)

Où encore :

La situation était bloquée. (M, p. 39)

Parce que la vie pour Monsieur « est un jeu d'enfant ». (M, p. 111)

Monsieur est un personnage « antipathique » (M, p. 62) qui s'affirme par sa véritable indifférence, sans plaisirs, sans intérêts. Ce qui frappe est « son mol acharnement » (M, p. 60) ; en effet, le vide qui caractérise sa figure est le même vide qui appartient à la société contemporaine tandis que son angoisse postmoderne¹⁵⁷ le pousse à

¹⁵⁷ Sur ce sujet voir aussi LAURENT DEMOULIN dans « Indications », n. 1, 1993, pp. 27-31.

s'échapper du monde pour s'en construire un autre à sa propre mesure¹⁵⁸.

En effet, c'est l'aquarium avec son immobile tranquillité qui suscite en lui l'envie (M, p. 10).

Et qu'est-ce que l'aquarium sinon une autre expression du mouvement dans l'immobilité comme Venise dans *La Salle de Bain* ?¹⁵⁹

La surface de l'eau de l'aquarium est constamment en mouvement, les poissons à l'intérieur bougent mais la structure de l'aquarium est inexorablement immobile¹⁶⁰.

Et, comme le dit Sophie Bertho, Monsieur est l'exemple du « parti intermédiaire pris par Toussaint », en ce qui concerne le retour du sujet ; certes un personnage identifiable, inséré dans une série d'actions, mais indéfinies, une chronologie temporelle plus ou moins tenue : « mais quoi de plus impersonnel que ce nom de 'Monsieur ? qui renvoie en fait à la présence-absence d'un sujet : personnage à la fois au centre et en retrait, Monsieur, cadre chez Fiat, s'affirme par une indifférence, une impassibilité que corrobore le détachement amusé du narrateur »¹⁶¹.

Et parfois une angoisse postmoderne, paralysante, existentielle attrape ce Monsieur, angoisse qu'on retrouvera comme allure dans la production suivante de Toussaint, et Fieke Schoots commente également abondamment : « le récit des péripéties de 'Monsieur', dans le roman du même nom, est parsemé d'interjections comme 'hip, hop', 'les gens', 'tout de même', 'ma foi'. Elles témoignent de l'étrangeté de ce personnage, dont l'extrême nonchalance cause souvent des problèmes. Ainsi, il 'aurait été bien incapable de dire pourquoi sa fiancée et lui avaient rompu. Il avait mal suivi l'affaire, en fait, se souvenant seulement que le nombre des choses qui lui avaient été reprochées lui avait paru considérable'. L'air impassible du narrateur et du protagoniste n'est pourtant qu'une façade qui masque une inhabileté fondamentale »¹⁶².

¹⁵⁸ Cf. DOMINIQUE VIART, *Le récit « postmoderne »* dans FRANK BAERT, DOMINIQUE VIART (éds.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, pp. 153-165.

¹⁵⁹ Observer l'aquarium signifie aussi observer un monde qui vit et qui bouge tranquillement dans son microcosme silencieux et selon des règles autonomes différentes de notre monde. On remercie Carolina Diglio pour ses précieuses suggestions.

¹⁶⁰ L'aquarium pourrait évoquer le désir du je-narrateur de se faire lui-même poisson, immobile, impassible, indifférent à tout.

¹⁶¹ SOPHIE BERTHO, *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique*, op. cit., p. 16.

¹⁶² FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 47.

Manque de désir, réticence qui annoncent déjà *L'Appareil-photo* et *La Réticence* :

Il ne demandait pas davantage à la vie. Là, entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. (M, p. 89)

1.5 *L'Appareil-photo*

Dès la première page de *L'Appareil-photo*¹⁶³, Toussaint joue avec son lecteur habituel, en mimant la sensation de surprise provoquée dans un roman traditionnel.

Elle est donnée par une lettre inattendue¹⁶⁴ reçue par un ami perdu de vue mais le paradoxe typiquement toussaintien est de décevoir immédiatement l'effet de suspense qu'il crée.

De cette façon, Toussaint instaure une autre forme de connivence avec son lecteur, on peut penser, comme le souligne Dominique Viart, à Jacques le fataliste¹⁶⁵, en retrouvant, initialement, dans ce roman, déconcertant et déroutant par ses digressions, le dossier de Diderot du XVIII^e siècle.

Et, comme le dit Isabelle Ost, d'emblée, on y perçoit intuitivement la cohérence avec les premiers romans : « [...] dont on pourrait dire grossièrement qu'elle tient à la coprésence systématique de deux réseaux de signes inversement polarisés. L'un de ces deux réseaux aurait pour points nodaux des éléments de l'ordre du technique, et serait rythmé par une temporalité de type linéaire, induisant la vitesse ; tandis que l'autre, marqué par la temporalité discontinue de la lenteur et de l'intempestif (au sens nietzschéen du terme), se rangerait du côté de l'ordre du réflexif et, partant du subjectif. Le premier formerait un système (au sens fort du terme), structure close et collective : elle

¹⁶³ Fieke Shoots remarque que ce roman paraît à la même période que le roman de Deville, *Longue Vue* « qui porte également le titre d'un appareil d'optique, longue vue ». *Ivi*, p. 42.

¹⁶⁴ À remarquer le concept de circularité de la narration, nous rappelons ici les lettres de l'ambassadeur de *La Salle de Bain* (SdB, pp. 22 et 130).

¹⁶⁵ DOMINIQUE VIART, *Romanzo ludico e minimalismo : variazione e paradossi*, op. cit., p. 16.

exercerait sur l'individu une force normative, force d'oppression, et, en ce sens, aurait trait à l'organisation de ce que l'on pourrait appeler le 'pouvoir'. Le second, au contraire, forme beaucoup plus souple, se caractériserait par sa puissance latente de désorganisation, parce qu'il serait producteur de 'savoir' »¹⁶⁶. Et cette opposition, assez schématique, peut être observée tout d'abord dans *L'Appareil-photo*¹⁶⁷.

Dans un entretien avec Laurent Demoulin, Toussaint confirme que l'*incipit* de ce roman constitue un vrai manifeste de la littérature :

C'est très radical comme *incipit*, c'est vraiment se foutre du monde. Je suis un écrivain de trente ans qui dit : « Ce que je vais vous raconter n'a aucun intérêt. » En d'autres termes : « Je vais me foutre de votre gueule. » C'est très impertinent, comme début de roman. Au célèbre aphorisme de Kafka : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde », je réponds avec désinvolture : « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » C'est un manifeste oui, mais pas exprimé en termes théoriques dans un article critique ou un essai, mais dans un livre lui-même, dans le premier paragraphe du livre, c'est de la théorie en action. Je propose de façon sous-jacente, sans l'exprimer théoriquement, 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, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n'ont pas l'habitude d'être traités dans les livres¹⁶⁸.

Pour sa troisième parution, Toussaint retrouve l'ironie et la dérision de *La Salle de Bain* et s'appuie sur une intrigue d'une minceur apparente.

¹⁶⁶ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., pp. 78-79.

¹⁶⁷ En parlant de transgression de la communication « normale », ce sont d'abord les allitérations qui sautent aux yeux dans l'œuvre de Toussaint en particulier dans *L'Appareil-photo* où elles fonctionnent comme une sorte de sonnerie de téléphone : le je-narrateur dit au « petit Pierre » : « t'es vraiment tout petit toi ». (AP, p. 80) « les murs ornés de dessins d'enfants, avec des petits pupitres où étaient attablés » (AP, p. 81), les allitérations se rassemblant dans un même paragraphe. On trouve des « petits pieds chaussés de grosses godasses » (AP, p. 78), des rimes, telles que : « l'issue comme rassurante de ce moment d'attente » ou « pour la première fois, nous allions dîner ensemble, elle et moi » (AP, p. 78) – puis, au paragraphe suivant, une nouvelle série d'allitérations : « De retour à Paris, très tôt le lundi matin, nous allâmes récupérer petit Pierre chez le père de Pascale ... » (AP, p. 78), etc.

¹⁶⁸ LAURENT DEMOULIN, *Pour un roman infinitésimaliste* (Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007) dans JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « Double », 2007. Les italiques sont dans le texte original.

Un homme, encore une fois dépourvu de nom et d'identité, immobile, réticent et impassible entre dans une auto-école pour apprendre à conduire et comme le remarque Christiane Chatot : « apprendre à conduire » ici c'est aussi apprendre à « s'orienter, à trouver sa voie au cœur de ce monde »¹⁶⁹.

Une jeune employée, Pascale Polugaïevski, l'accueille avec patience et ne s'étonne pas de le voir revenir puis l'accompagner partout ; le nom de Pascale constitue une allusion directe aux *Pensées* de Pascal¹⁷⁰, la lecture du je-narrateur de *La Salle de Bain*, tandis que le nom de famille évoque un champion d'échecs (encore la circularité de la narration de Toussaint qui annonce-évoque son premier-dernier roman !).

L'Appareil-photo, œuvre très philosophique, hymne ludique – lui aussi – aux *Pensées* de Pascal, contient davantage des réflexions sur les pensées. Dans le passage suivant on peut y remarquer le goût tout particulier de Toussaint pour les jeux de mots. Ici l'auteur, en ironisant sur les réflexions philosophiques du je-narrateur, joue sur la ressemblance phonétique des mots « pisser » et « penser » :

Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. Du moment que j'avais un siège pour moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit...(AP, p. 31)

L'Appareil-photo est un roman qui décrit le banal de la vie, ses temps morts. Sa virtuosité, son humour en font un roman radical sur l'angoisse postmoderne devant le temps qui passe et que ni l'écrivain ni l'intellectuel, ni l'homme contemporain ne peuvent fixer comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. *L'Appareil-photo* représente la réussite d'un projet qui envisage de dire le plus secret et le plus subtil de l'angoisse humaine sans recourir aux artifices de la profondeur parce que :

On passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être.
(AP, p. 94)

¹⁶⁹ CHRISTIANE CHATOT, *Fatiguer la réalité*, dans « Rapports. Het Franse Boek », vol. 59, n. 4, 1989, p. 152.

¹⁷⁰ On reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

Donc, les photomaton toussaintiens cherchent tout bonnement à saisir les frontières floues et mouvantes entre le désir de vivre et la peur de souffrir, entre la quiétude du sommeil et l'immobilité de la mort puisque comme le dit Remo Bodei : « con una specie di sineddoche (pars pro toto), un indumento o una fotografia si caricano allora di significato erotico-omnicomprensivo, di un'eccedenza di senso »¹⁷¹, l'objet insignifiant définissant le réel, à la manière d'une photographie¹⁷².

Le roman se termine ainsi :

Je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant. (AP, p. 127)

Et comme le dit encore, Isabelle Ost : « une photo servant à identifier, figer l'individu dans un éternel présent, cataloguer sa présence dans le système organisé et normatif, photo pour l'exécution de laquelle on comprendra progressivement que le narrateur éprouve une réticence certaine »¹⁷³.

Désormais cette photo qui inspire de la réticence annonce, comme d'habitude, les romans suivants : *La Réticence*, *La Télévision* et les onze instantanées qui composent *Autoportrait (à l'étranger)*. C'est à un autoportrait qu'il aspire, un autoportrait où coexistent mobilité et immobilité, vie et mort :

J'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux [...] je les avais regardées souvent depuis la veille, ces onze photos [...]. (AP, pp. 113-114)

¹⁷¹ REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 28.

¹⁷² ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 134.

¹⁷³ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 80.

1.6 *La Réticence*

Comme nous l'avons déjà signalé auparavant, *La Réticence* marque un premier moment de rupture dans l'œuvre toussaintienne.

Ce roman, dédié à sa femme Madeleine, a été le moins bien reçu par la critique, qui a reproché à Toussaint notamment son manque d'humour. Sa réaction a été alors très forte, il déclare que *La Réticence* a sa signification, sa place dans sa production romanesque en constituant une sorte de préparation à *La Télévision* :

On reprochait à *La Réticence* son manque d'humour, comme si, dès lors, tout s'écroulait. Or il y a là, je crois, une véritable angoisse paranoïaque, un peu comme dans *Lost Highway* de David Lynch : on ne sait pas très bien ce qui se passe mais il plane en permanence un danger, tout est menaçant. Les gens s'estimaient trompés alors que cela a été pour moi une expérience radicale passionnante qui m'a libéré pour *La Télévision*, mon livre, je crois, le plus drôle¹⁷⁴.

Toussaint pense à cette œuvre comme à une véritable métaphore de la création :

Je vois [La Réticence] comme une métaphore de la création ; comme une métaphore du travail de l'écrivain, de son imagination. C'est de la transformation de la réalité qu'il s'agit avec tout ce que cela peut avoir d'angoissant et d'inquiétant. Évidemment, il y a aussi des choses concrètes et objectives mais je ne les ai pas soulignées en rouge ! [...] On transforme et on crée à partir de certains éléments de la réalité¹⁷⁵.

Il est évident qu'avec *La Réticence* Toussaint réalise un scénario qui rapproche ce roman du genre policier où la narration prend des contours obsessionnels en perdant la légèreté qui caractérisait les romans précédents, même si, comme on pourra le voir, il s'agit simplement d'un expédient littéraire :

Dans *La Réticence*, il y a sans doute pour certains trop d'éléments qui manquent. Pour ceux qui réfléchissent, qui ont envie de reconstruire quelque chose, c'est assez riche¹⁷⁶.

¹⁷⁴ MICHEL PAQUOT, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma*, dans « Revue Cinergie », mars 1997.

¹⁷⁵ MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, HILLENBAAR HENK (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit., p. 31.

¹⁷⁶ LAURENT HANSON, *Interview de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit.

Du début du roman, la répétition des phrases, en concomitance avec la chronologie des événements, donne au roman un caractère angoissant et tourmenté :

Ce matin, il y avait un chat mort dans le port, un chat noir qui flottait à la surface de l'eau, il était droit et raide, et il dérivait lentement le long d'une barque. Hors de sa gueule pendait une tête de poisson décomposée de laquelle dépassait un fil de pêche cassé d'une longueur de trois ou quatre centimètres. (R, p. 11)

En réalité, l'expédient littéraire de la parodie du policier révèle l'intention de Toussaint de se moquer des lecteurs inconscients. Un homme de trente-trois années¹⁷⁷, « l'âge où finit l'adolescence » (R, p. 101) et, cela va désormais sans dire, sans ni nom ni identité et qui fume, arrive, avec son fils, à la fin du mois d'octobre, sur l'imaginaire île de Sansuelo, pour aller trouver les Messieurs Biaggi, des vieux amis de famille. C'est la première fois (et, à ce jour, la dernière !) que Toussaint localise un roman dans un lieu inexistant, et ainsi dans ce choix on peut y voir le jeu que Toussaint fait avec la littérature : ce n'est pas Sasuelo l'île qui n'existe pas, c'est juste le contraire de « Sandy Island »¹⁷⁸, c'est le paradis de Peter Pan..., de l'homme contemporain.

En effet, comme le souligne Jean-Yves Tadié, si une partie du roman contemporain a voulu affirmer sa fascination de la modernité en explorant le phénomène mégapole, en le reproduisant, en le mimant dans sa structure, le Nouveau Roman réagit contre tout cela qui est, pour lui, encore entaché de réalisme¹⁷⁹ ; et si une partie de l'extrême

¹⁷⁷ On pense ici à la *repetitio* de la Trinité mais aussi à l'âge du Christ. Il faut aussi rappeler que le Christ dans les évangiles accomplit 33 miracles. C'est aussi le nombre de jours pendant lesquels la mère devait purifier son sang, suite à la circoncision du prépuce de son enfant, selon la loi de Moïse. Elle ne devait toucher à rien de consacré et ne pas aller au sanctuaire jusqu'à ce que les 33 jours se soient écoulés. (Lv 12,4-8). On remercie Giovannella Fusco Girard pour ses précieuses suggestions.

Encore David régna 33 ans à Jérusalem. (1 Ch 3,4) Jacob eut de sa première femme Léa 33 enfants, en comptant sa fille, ses fils et ses petits-fils (Gn 46,15).

¹⁷⁸ En effet, au large de la côte de la Nouvelle-Calédonie, les cartes du monde entier indiquent une petite île, «Sandy Island». Mais lorsque des chercheurs de l'Université de Sydney sont partis en expédition pour étudier l'île, quelle ne fut pas leur surprise de découvrir que celle-ci n'existait tout simplement pas !

Cf. <http://blogs.afp.com/geopolitique/?post/2012/11/22/L-%C3%AEle-qui-n-existe-pas>, consulté le 30 janvier 2013.

¹⁷⁹ JEAN-YVES TADIÉ, *Le roman au XX siècle*, op. cit., p.164.

contemporain a voulu réconcilier la grande ville avec l'imaginaire, en construisant des royaumes utopiques où on peut repérer des réminiscences de Platon dans l'Atlantide du *Critias*, Toussaint prend ses distances aussi bien avec l'utopie qu'avec la dystopie en réalisant une île imaginaire mais minuscule. D'autre part comme le dit Fieke Schoots : « la vision du monde au sens sartrien du mot désigne à la fois, la façon dont le monde est conçu et le choix d'une attitude face à ce monde »¹⁸⁰.

Le lecteur attentif pourrait imaginer cette île en Italie à travers deux détails : les noms des personnes qu'il va chercher, c'est-à-dire les Biaggi et un oiseau que le narrateur voit voler au large, le cormoran, un oiseau qui aime l'eau salée et qui peut être observé dans presque tous les continents, mais surtout dans La Valle Santa près d'Argenta en Emilia Romagna¹⁸¹ :

Les contours de l'île de Sansuelo se dessinaient au loin devant moi, qui consistait en une étendue de terre rocheuse et accidentée, avec sur la gauche, au sommet de l'île, la minuscule silhouette du phare dont se détachait le petit faite plus foncé du fanal[...]. Comme nous longions la plage en sens inverse pour rentrer à l'hôtel, je laissai un instant la poussette de mon fils au bord de l'eau, et je m'avançai prudemment sur un promontoire d'algues sèches qui bordait le rivage pour regarder un oiseau voler au large, un cormoran peut-être, qui tournoyait lentement au-dessus de la mer. (R, pp. 99-100)

C'est à cause d'« une espèce d'appréhension mystérieuse » que le je-narrateur en retardant sa visite aux Biaggi, n'accomplit pas le but de son voyage, il ne réalise pas son projet, en « évitant » d'agir ; cette absence d'action suppose donc la réflexion du je-narrateur et engage sa responsabilité à « in-agir »¹⁸²:

C'était en quelque sorte pour voir les Biaggi que je m'étais rendu à Sansuelo, mais, jusqu'à présent, retenu par une espèce d'appréhension mystérieuse, j'avais toujours retardé le moment de leur rendre visite, évitant même les parages de leur maison quand je me promenais dans le village. (R, p. 16)

¹⁸⁰ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 144.

¹⁸¹ Cf. ETTORE ARRIGONI DEGLI ODDI, *Ornitologia italiana*, Milano, Hoepli, 1929.

¹⁸² On pense ici à Virginia Woolf et à son *To the Lighthouse* où l'excursion au phare est toujours renvoyée.

Le je-narrateur se sent inquiet de cette rencontre et c'est sa propension à l'indécision, à l'implicite et à la réticence qui le pousse à rester – encore une fois – dans sa chambre d'hôtel pendant tout l'après-midi plutôt que se « résoudre » à aller chez les Biaggi, donc :

Le jour de mon arrivée déjà, après être resté tout l'après-midi indécis, dans ma chambre d'hôtel, je m'étais rendu compte qu'il était plus compliqué pour moi que je ne l'imaginai de me résoudre à aller voir les Biaggi. (R, p. 25)

Et comme le souligne encore Sophie Bertho : « l'initiale réticence est pour Toussaint le point de départ d'un jeu débridé avec les conventions obligées liées au genre romanesque et en particulier policier, les exhibant pour les mieux subvertir, menant en bateau le lecteur naïf qui croit avoir affaire à la vieille 'représentation' s'attache à suivre l'horizon (d'attente) parce que les premières pages du récit sont marquées par toute une série d'éléments clichée/'citations' : cadavre, nuit, phare, vol de courrier, Mercedes grise, ombre qui guette »¹⁸³.

C'est seulement après quelques jours que le je-narrateur décide de rendre visite aux Biaggi, et ce, pendant la nuit (!). Lorsqu'il arrive devant la villa « isolée de l'extérieur par un mur de pierre » (R, p. 16), il commence, dans une situation paradoxale et énigmatique, comme le meilleur des investigateurs, à remarquer certains détails comme par exemple les rideaux fermés et une vieille Mercedes grise accidentée (R, p. 17) dans le jardin devant la maison (R, p. 17).

La nuit était tombée maintenant, et les contours de la villa se dessinaient dans l'ombre derrière les grilles. C'était une villa de construction récente, basse et allongée, devant laquelle s'étendait une terrasse en tomettes où quelques meubles de jardin en fer blanc avaient été laissés dehors à côté d'un parasol énigmatique qui reposait par terre, à moitié ouvert et déglingué. Une vieille Mercedes grise était garée sur le petit chemin de graviers qui conduisait au garage, et je remarquai que l'aile avant de la voiture était accidentée. (R, p. 17)

La narration de ces particularités est obsessive comme dans la meilleure tradition des romans policiers et le je-narrateur formule une série d'hypothèses sur la présence-absence de Monsieur Biaggi (R, p. 63). Quelquefois, le lecteur est forcé de lire le même passage deux ou trois

¹⁸³ SOPHIE BERTHO, *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique*, op. cit., p. 22.

fois parce que à un certain point de l'histoire, il ne peut pas comprendre si le je-narrateur est en train de parler de l'assassin présumé du chat ou de Monsieur Biaggi (R, p. 40). En effet, tous les renseignements résultent réticents. Naturellement, la fin du roman se révèle paradoxale conformément au style de Toussaint ; en effet, le final dévoile que le chat est mort accidentellement et que le personnage soupçonné n'était que le jardinier, qui relevait le courrier de Monsieur Biaggi et qui conduisait la vieille Mercedes grise (R, pp. 156-157).

La Réticence traite d'un projet entravé par la réticence du je-narrateur et, jusque là, il n'y a rien de nouveau pour le lecteur habituel de Toussaint. Mais *La Réticence* est aussi l'expédient littéraire utilisé par l'auteur pour amorcer toutes les règles du roman policier, parmi lesquelles surtout le suspense et la vraisemblance.

Le lecteur dévore les pages du roman avec une « urgence » propre au genre policier et il est sûr qu'à la fin tous les éléments trouveront leur propre imbrication dans la trame. En réalité, encore une fois, Toussaint joue à saboter les attentes du lecteur avec l'art de l'ironie, ce qui aide le lecteur à prouver l'un des traits propres à sa narrativité, se posant comme un jeu ironique entre le je-narrateur et le lecteur ; en effet comme le dit Umberto Galimberti : « quando l'indifferenza emotiva si coniuga col fatalismo connesso al concetto di destino ('sono fatto così'), il vuoto si esprime in quell' 'ottimismo egocentrico' di cui parla il sociologo Falko Blask : 'meglio esagitati ma attivi che sprofondati in un mare di tristezza meditativa, perché se la vita è uno stupido scherzo, dovremmo almeno poterci ridere sopra' »¹⁸⁴.

C'est une justification tout à fait toussaintienne à sa narrativité ironiquement minimaliste et paradoxale :

Mes livres lui faisaient le même effet bénéfique que la médecine chinoise, qui sans jamais employer de grands moyens, lui procurait un étrange bien-être. (AÉ, p. 69)

Les différentes options présentées au lecteur se contredisent et s'annulent à tour de rôle ; la répétition spasmodique des locutions comme par exemple « en réalité » ou « selon toute vraisemblance » paradoxalement nient le principe de la vraisemblance !

¹⁸⁴ UMBERTO GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, op. cit., p. 118. (FALKO BLASK, *Ich will spass*, 1996, tr. It. *Q come caos*, Tropea, Milano, 1997, p. 13, cité par Galimberti).

Les éléments de la réalité et de la vraisemblance sont bouleversés ainsi que la narration. Toussaint fait des conventions qui généralement posent les limites au personnage dans l'histoire. En ce qui concerne le point de vue, Toussaint est proche des techniques des nouveaux romanciers, mais il les porte à l'extrême ; en effet, à bien y réfléchir, dans ce roman les particularités ou le hiératisme du roman policier n'ont/ jamais existés parce qu'il n'y a jamais eu aucun crime sur lequel enquêter ! Une banale visite à des amis se transforme en un moyen spectaculaire pour démonter la structure classique du roman policier. La narration toussaintienne n'est ici que la parodie des rôles canoniques de ce genre et l'attente, le pathos typique à la Hitchcock y sont présentés et immédiatement annulés, pas seulement du point de vue linguistique, mais aussi du point de vue rhétorique, avec la résolution ironique d'une intrigue qui n'en a jamais été une.

De plus, la mise en page du texte, avec ses blancs¹⁸⁵, contribue, elle aussi, à la réalisation du « plan » de Toussaint¹⁸⁶ ; les paragraphes, séparés par des espaces dont la dimension est variable, ont pour fonction de structurer aussi bien le texte que la narration : les blancs représentent la matérialisation de la réticence du narrateur. Ces vides du texte suivent, en fait, les doutes du narrateur et coïncident avec la variation de sa pensée et son incohérence est soulignée par la description des objets qui exaltent le faux mystère : « poulpe affaissé »¹⁸⁷ (R, p. 28), « un amas de fillettes de pêche » (R, p. 35), « le cadavre éventré [...] en décomposition » (R, p. 12) ou « la carcasse de poulet » (R, p. 84) ou aussi « un nid putride de feuilles mortes » (R, p. 33) ; « une église en ruine » (R, p. 32), « les pouelles » (R, p. 141), « quelque objet échoué sur la plage » (R, p. 14).

Et si cette intrusion des objets évoque à nouveau Robbe-Grillet et la nouvelle valeur qu'il leur attribue, ces objets¹⁸⁸, dans l'œuvre de Toussaint, fonctionnent, pour le dire avec Sophie Bertho, comme des « leurres »¹⁸⁹ : le lecteur découvre que ces descriptions poussées avec

¹⁸⁵ Sur ce sujet voir FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., pp. 104-128.

¹⁸⁶ Cf. MICHEL BUTOR, *Essai sur le roman*, Paris, Minuit, 1964.

¹⁸⁷ Les polypes, qui ont été cités aussi dans *La Salle de bain*, constituent un des exemples du caractère autoréférentiel de l'œuvre de Toussaint.

¹⁸⁸ À ce propos il faut rappeler que dans les romans de Robbe-Grillet il y a toujours un objet entre le protagoniste et les autres.

¹⁸⁹ SOPHIE BERTHO, *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique*, op. cit., p. 23.

tant de pédanterie dans ce roman n'ont aucune fonction pour la suite du récit ou l'avènement des significations, mais créent par contre, comme nous l'avons vu, un effet de vide. La réticence constitue donc l'allure ou la conduite ou la ligne directrice du roman, ainsi la visite initiale du je aux Biaggi est-elle réticente ; les informations transmises sont réticentes, comme le titre qui indique la nature la plus intime du je-narrateur toussaintien.

La réticence est considérée comme synonyme de réserve, hésitation et ce code herméneutique dont parle Roland Barthes¹⁹⁰ est typique du roman policier dans lequel les espaces sont dilatés. C'est Toussaint même qui en donne une définition « c'est un modèle de réticence (du latin *reticencia*, silence obstiné), peut-être même le comble de la réticence, au sens premier qu'en donne le Robert : *Omission volontaire d'une chose qu'on devrait dire ; la chose omise* »¹⁹¹.

Dans *La Réticence*, tous les retards, toutes les suspensions et les interruptions sont infinis et nuls parce qu'ils n'ont en réalité aucune conclusion en constituant un jeu de renvois infinis.

Et si la réticence suspend le rythme narratif, en déviant la phrase, le rythme de ce roman suit aveuglément cette suspension et vice-versa. L'énigme n'est pas statique, au contraire, elle est bouleversée de page en page jusqu'à se focaliser sur la compréhension et la connaissance de l'âme déviante du narrateur, en se présentant comme la vraie enquête.

Et comme le remarque Fieke Schoots : « c'est en effet le regard déformant du narrateur de *La Réticence* qui rend méconnaissable non seulement sa propre image reflétée par le miroir, mais la réalité tout entière. C'est le narrateur lui-même qui bouleverse l'ordre des choses tout en croyant y rétablir l'ordre. Le récit n'est pas pour autant une étude psychologique du personnage. Il porte sur le rapport entre des événements qui, de toute évidence, n'ont pas eu lieu. Habilement structuré autour du vide par ses réticences et ses répétitions, le récit porte en fait sur l'espace dilatoire que crée la réticence : tout comme la réticence suspend et dévie la phrase, les observations de l'auteur créent un monde en suspens »¹⁹².

¹⁹⁰ Roland Barthes traite de code herméneutique, c'est-à-dire une façon particulière d'articuler la question en retardant la réponse comme si elle était une énigme indéchiffrable. (ROLAND BARTHES, *S/Z*, Paris, Gallimard, 1970, p. 24).

¹⁹¹ UP, p. 75. Les italiques sont dans le texte original.

¹⁹² FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 136.

1.7 La Télévision

Avec *La Télévision*, roman-essai prix Roussel 1997, qui se passe à Berlin et publié six ans après *La Réticence*, Toussaint s'approche de la critique socioculturelle, en exprimant, à l'intérieur de l'intrigue, des opinions personnelles sur la fonction de la télévision vécue quotidiennement :

Une des principales caractéristiques de la télévision quand elle est allumée est de nous tenir continûment en éveil de façon artificielle. Elle émet en effet en permanence des signaux en direction de notre esprit, des petites stimulations de toutes sortes, visuelles et sonores, qui éveillent notre attention et maintiennent notre esprit aux aguets. (Tv, p. 22)

Ainsi, Toussaint se focalise sur le rapport entre la télévision et les artistes et sur le rôle des artistes dans un monde complètement conquis par ce tube cathodique, un objet où, comme le dit Remo Bodei : « l'artista espone in forma intuitiva ciò che nella psicoanalisi è tradotto poi in termini scientifici : è il mediatore fra l'opacità delle pulsione e la chiarezza schematica del sapere organizzato ; ha filtrato la vita in un insieme di simboli di cui egli stesso ignora il significato esplicito »¹⁹³:

Mais, à peine notre esprit, alerté par ces signaux, a-t-il rassemblé ses forces en vue de la réflexion, que la télévision est déjà passée à autre chose, à la suite, à des nouvelles stimulations, à de nouveaux signaux tout aussi stridents que les précédents, si bien qu'à la longue, plutôt que d'être tenu en éveil par cette succession sans fin de signaux qui l'abusent, notre esprit, fort des expériences malheureuses qu'il vient de subir et désireux sans doute de ne pas se laisser abuser de nouveau, anticipe désormais la nature réelle des signaux qu'il reçoit, et, au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, les relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des images qui lui sont proposées. (Tv, p. 22)

La narration prend des tons grotesques imprégnés d'ironie et le style démontre la pleine maturité de Toussaint et comme le souligne Frank Wagner : « dans *La Télévision*, l'intégralité du contenu informatif, non seulement événementiel mais aussi évaluatif, auquel les lecteurs ont accès est médiatisés par le filtre de cette conscience et de ce discours singuliers, fortement empreints de subjectivité [...]. Car ce roman intègre de nombreuses séquences, autonomisées par des blancs

¹⁹³ REMO BODEI, *Letteratura e psicoanalisi*, Bologna, Zanichelli, 2009, p. 1.

typographiques, qui jouent des ressources conjointes d'une énonciation impersonnelle et du présent gnomique »¹⁹⁴.

Cette fois, pour la première fois, Toussaint fournit des détails temporels¹⁹⁵ puisque l'histoire est située en été (Tv, p. 8) ; le lecteur sait que le je-protagoniste est un professeur universitaire qui vit avec Delon, qu'ils ont deux enfants, « son fils – de quatre ans – et le bébé pas encore né » (Tv, p. 8).

Le lecteur sait que le protagoniste a quarante ans¹⁹⁶ (Tv, p. 10), qu'il est chauve¹⁹⁷ (Tv, p. 32), qu'il a une « longue silhouette » (Tv, p. 40) qu'il aime nager « lentement » (Tv, p. 11) et faire l'amour « lentement » (Tv, p. 12) ; ce je-narrateur est réservé (Tv, p. 25), il a une bonne connaissance de la langue et de la culture allemandes (Tv, p. 31), il joue au tennis¹⁹⁸ mais surtout « il aime rien faire », un rien faire qui « exige méthode et discipline » :

Par rien faire, j'entends ne rien faire d'irréfléchi ou de contraint, ne rien faire de guidé par habitude à la paresse. Par rien faire, j'entends ne faire que l'essentiel, penser, lire, écouter de la musique, faire l'amour, me promener, aller à la piscine, cueillir des champignons. Ne rien faire, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer un peu vite, exige méthode et discipline, ouverture d'esprit et concentration. (Tv, pp. 10-11)

Le lecteur sait que la famille du je-narrateur est en vacances en Italie et qu'il se prend une année sabbatique pour écrire un livre sur Tiziano Vecellio¹⁹⁹ et en profitant de la bourse d'étude, il part à Berlin pour faire des recherches sur « les relations entre les arts et le pouvoir politique » (Tv, p. 14).

Vu l'éloignement temporel de sa famille, le je-narrateur prend l'habi-

¹⁹⁴ FRANK WAGNER, *Éloge de la paresse : valeurs et textualité dans La Télévision de Jean-Philippe Toussaint*, dans PIERRE BAZANTAY, JEAN CLÉDER (éds.), *De Kafka à Toussaint. Écritures du XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2010, pp. 147-148.

¹⁹⁵ Toussaint fournira des détails temporels dans le cycle de Marie.

¹⁹⁶ À remarquer qu'on peut lire : « et je n'avais pas encore quarante ans [...]. J'avais quand même quarante ans. Pas loin de quarante ans : c'est quand même un âge où il est beaucoup plus marrant de patiner librement en chaussettes dans le salon que de se faire canarder dans le buts ». (Tv, p. 209)

¹⁹⁷ Même on lit : « avant de quitter la maison, je pris une douche et me lavais les cheveux (enfin, je fis mousser joyeusement mon duvet de caneton sous la douche) ». (Tv, p. 111)

¹⁹⁸ Comme le je-narrateur de *La Salle de bain*.

¹⁹⁹ Le lecteur a déjà rencontré ce peintre à l'intérieur de *La Salle de Bain* (SdB, p. 58).

tude de s'abandonner le soir sur un canapé devant la TV « comme prise d'une ivresse mauvaise » (Tv, p. 18).

L'écran de la TV comme l'écran de l'ordinateur qu'il utilise pour tenter d'écrire son essai. Le je-narrateur a un rapport presque érotique avec ces deux objets de la contemporanéité, ces deux écrans allumés constituant une sorte de flacon de la modernité (on pense ici au flacon d'acide chlorhydrique qui ouvre *Faire l'amour*), pourvu que le je-narrateur goûte l'ivresse de ces deux doudous-totems ; la transparence vertigineuse de ces fenêtres entrebâillées sur ses lubies, couvertes de cristaux liquides déglouinants d'attraits, se mesure en pouces en répondant au doigt, presque à l'œil, d'un clic jouissif ou d'une caresse érotique :

Toujours concentré, je mis mon ordinateur sous tension [...] en imprimant de nouveau une double pression du doigt sur le clitoris de ma souris, agaçant savamment sa petite zone ductile. Presque sans transition, une vaste étendue grisâtre et irradiée de lumière apparut devant moi sur l'écran. Je soulevai la tête, le regard fixe, et commençait à réfléchir. Je bus pensivement une gorgée de café, reposai la tasse dans la soucoupe. Mais rien ne venait. (Tv, p. 40)

Dans ce roman (cette fois) le je-narrateur prend une décision – et c'est une chose exceptionnelle (!) : c'est-à-dire d'éteindre la télévision (et l'ordinateur), d'un côté pour se dédier à ses recherches avec plus d'attention, mais de l'autre côté cette décision constitue sans doute un défi avec lui-même (Tv, p. 7).

Face au paradoxe typique de Toussaint, le professeur sera incapable d'écrire quoi que ce soit²⁰⁰, parce que les idées qui envahissent sa tête sont tellement nombreuses et innombrables qu'elles lui empêchent l'organisation et la rédaction de son livre :

Cela faisait trois semaines maintenant que j'essayais vainement de me mettre au travail. Dès le début, en vérité, dès le premier jour, quand je m'étais présenté pour la première fois dans mon bureau dans la magnifique lumière tamisée du lever du soleil et que j'avais mis mon ordinateur sous tension, je m'étais heurté à une petite question passablement complexe, que, plutôt que de résoudre dans l'heure avec la sûreté instinctive des décisions prises dans la chaleur du commencement, j'avais préféré soupeser et examiner longuement sous différents aspects, au point de me trouver assez vite complètement bloqué et incapable, ni de commencer, ni, à plus forte raison, de continuer. (Tv, pp. 40-41)

²⁰⁰ On entrevoit ici des traces du je-Kolonskis d'*Échecs*.

Au point que le je-narrateur décide d'éteindre aussi son ordinateur dont le bruit le dérange et, comme le je-narrateur de *La Salle de Bain* décide, cette fois sans aucune hésitation, de sortir de sa baignoire, le je-narrateur de *La Télévision* décide « de sortir prendre l'air » :

J'éteignis mon ordinateur, dont le faible bourdonnement électrique continu sembla se soulager d'un coup, comme s'il décompressait. Je restai un instant debout devant ma table de travail, jetai un rapide coup d'œil par la fenêtre. Il faisait très beau, et je décidais de sortir prendre l'air. (Tv, p. 47)

Et à bien réfléchir, éteints, l'ordinateur et la télévision, ces deux étendards de la contemporanéité, constituent plutôt un gris miroir qui reflète une image décolorée de l'homme contemporain, un portrait à la Mapplethorpe²⁰¹.

Le je-professeur lave ses carreaux, fait des promenades très longues, nage, visite des bibliothèques et des musées au lieu d'allumer la télévision (et de travailler à son livre). D'un côté, toutes ces activités l'éloignent de son exercice de l'écriture ; mais, de l'autre, elles renforcent son intention de ne pas allumer la télévision. Dans un premier temps, il ne l'allume pas mais il pense toujours à elle :

Autant, d'ordinaire, il m'arrivait souvent de ne pas regarder la télévision le soir quand je restais tout seul à la maison, et de faire autre chose très simplement, lire ou écouter de la musique, par exemple, pour rester décent, autant ce soir-là la télévision avait pris une importance démesurée pour moi du simple fait que j'avais pris la décision d'arrêter de la regarder, et, quoiqu'il m'en coutait, je devais bien avouer qu'elle occupait à présent toutes mes pensées. (Tv, p. 29)

Paradoxalement, il regarde par les fenêtres de ses voisins pour voir quels programmes ils sont en train de regarder, il réfléchit sur le rôle de la télévision dans la société contemporaine, il feuillète les quotidiens en cherchant le programme des chaînes; il n'allume pas la télé, mais il en est obsédé :

Mais je faisais semblant de rien. J'avais ouvert mon journal et, un bon petit coussin calé derrière la nuque, je lisais tranquillement les programmes de télévision en face du téléviseur éteint. (Tv, p. 29)

²⁰¹ On reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

La chose la plus paradoxale est que l'action d'éteindre la télévision n'a pas la connotation d'un acte héroïque, il s'agit plutôt d'un acte inutile, parce qu'elle fait déjà partie du patrimoine culturel de l'homme contemporain ; il s'agit plutôt d'un moyen pour réfléchir sur l'influence de la télévision dans la vie quotidienne et Toussaint, en s'exprimant à travers le je-narrateur, en suivant les traces de George Orwell, conçoit un roman où le style incohérent de la narration évoque le zapping d'une chaîne à l'autre. Le je-narrateur se rend compte que son choix d'éteindre la télévision est inutile puisque, comme dans un double miroir, elle représente la réalité mais aussi vice-versa, même s'il s'agit d'une représentation tout à fait particulière parce que les images de la télévision « ne renvoient jamais à aucun rêve » :

Jamais le moindre échange ne s'opère entre notre esprit et les images de la télévision ne renvoient jamais à aucun rêve, ni à aucune horreur, à aucun cauchemar, ni à aucun bonheur, ne suscitent aucun élan, ni aucune envolée, et se contentent, en favorisant notre somnolence et en flattant nos graisses, de nous tranquilliser. (Tv, p. 95)

Et comme le dit Olivier Mignon : « la télévision s'impose donc d'emblée dans l'œuvre de Toussaint non seulement comme antithèse de la radio – elle qui invite, dans la pénombre et l'intimité, au berceement de l'imagination – mais aussi, et surtout, comme l'ennemi juré de la pensée »²⁰².

La parabole du professeur, qui n'arrive pas à écrire son livre parce qu'il est enfermé dans son obsession pour la télévision, offre au lecteur des sujets pour des réflexions lourdes ou complexes sur l'art. En effet selon Toussaint, les artistes contemporains, qui sont esclaves de ce moyen médiatique, sont plus occupés à parler de la télévision que de leur art, qu'ils ne produisent déjà plus :

Mais si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence. (Tv, p. 13)

En quoi l'expérience de l'art pourrait-elle consister, si elle n'est, à travers l'écran de la télévision, ni la perception d'une forme ni la re-

²⁰² OLIVIER MIGNON, *Presque sans lumière* dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 70.

connaissance d'un concept puisque filtré ?²⁰³ Plutôt elle pourrait correspondre à un éveil de l'imagination par un aperçu ou une perception suggérant la reconnaissance d'une pluralité de formes. Dans ces conditions, la création artistique tient plutôt aux formes imaginaires qu'elle suggère, se profitant à travers d'elle, qu'aux formes perceptibles de l'art même. L'art ne donnerait ainsi ni à voir ni à comprendre puisqu'il est pure illusion²⁰⁴ :

L'illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance, l'illusion, à partir des couleurs et des pigments, des huiles et des coups de brosse sur la toile, des retouches légères, au pinceau ou même au doigt, d'un simple frottement du bord du pouce dans la pâte encore légèrement humide d'huile de lin, d'avoir en face de soi quelque chose de vivant, de la chair ou des cheveux, de l'étoffe ou des drapés, d'être en présence d'un personnage complexe, humain, avec ses failles et ses faiblesses, quelqu'un avec une histoire, avec sa noblesse, sa sensibilité et son regard – combien, au juste, de millimètres carrés de couleur représente la force de ce regard qui traverse les siècles ? – est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision quand elle représente la réalité, simple résultat mécanique d'une technique inhabitée. (Tv, pp. 13-14)

Selon Toussaint, l'artiste doit se concentrer et pour cela, il faut qu'il s'isole de la réalité. Pendant une interview, Toussaint explique comment la télévision et les moyens de communication en général constituent un danger réel aussi bien pour l'écrivain que pour l'artiste :

[...] La solitude et l'isolement sont des conditions nécessaires pour écrire. Écrire sera d'autant plus difficile si vous avez l'habitude des projecteurs [...] la télévision épuise la jouissance que l'on peut éprouver dans la création. [...] Certains écument les plateaux de télévision pour promouvoir leur dernier livre en sachant qu'ils disposent d'une mi-

²⁰³ « N'étant évidemment pas étrangère à cette dérive, la télévision pouvant cependant nuire encore bien davantage à la création artistique, en proposant par exemple des émissions où les artistes seraient invités à venir parler de leurs projets. De la sorte, en ne s'intéressant plus du tout aux œuvres qu'ils auraient déjà accomplies, mais uniquement à celles qu'ils envisageaient de créer à l'avenir, la télévision pourrait ainsi permettre aux artistes – aux plus reconnus du moment, dans un premier temps, mais le principe pourrait rapidement s'élargir à tous – d'épuiser par avance le potentiel de jouissance de leurs derniers projets, au point de rendre leur réalisation ultérieure superflue, et la création artistique en elle-même, à terme, superflète ». (Tv, p. 46)

²⁰⁴ Cf. GILLO DORFLES, *Ultime tendenze nell'arte d'oggi. Dall'Informale al Neo-oggettivale*, Milano, Feltrinelli, 2011.

nute et demie pour le faire. Ce ne sont pas les meilleures conditions pour donner envie de lire un livre. Mais, quand on y réfléchit bien, il n'y a pas grand-chose à dire d'un livre. L'important réside dans la relation qui s'instaure entre le lecteur et le livre. Là, tout est possible. La lecture est pour chacun une alchimie secrète et ne se communique pas²⁰⁵.

Et comme le souligne ailleurs encore Olivier Mignon : « ce n'est pas tant que le téléspectateur refuse par paresse de s'élancer dans la pensée, c'est que ses tentatives sont impitoyablement submergées par de nouvelles vagues, de nouvelles sollicitations. Le narrateur de Toussaint n'est pas tant irrité par le flux de la télévision comme tel (les bêtises qu'il diffuse, les clichés qu'il véhicule, la vulgarité qu'il systématise) que par sa puissance et sa vitesse incomparables ; ce qui l'agace c'est de se faire *doubler*. Car au fond la télévision, c'est un flux, à l'instar de la pensée – moins noble, peut-être, mais tout de même (Godard : En gros, c'est un égout, la télévision, un tube qui charrie des signaux). Elle pourrait inviter le cours de la pensée à l'accompagner ; au lieu de cela, elle en mime le mouvement, se superpose à son modèle et le paralyse sans ménagement) »²⁰⁶.

À ce propos il faut rappeler aussi les réflexions de Jean-François Lyotard²⁰⁷ : si la modernité a émancipé l'homme contemporain des liens et des croyances qui tenaient ses ancêtres enserrés du berceau à la tombe dans des réseaux compliqués de dépendance, elle l'a privé de l'horizon de sens dans lequel ces devanciers parvenaient à inscrire leurs vies. Parce qu'on ne croit plus faire partie d'un ordre puisque le monde est désenchanté. Flottant sur la crête des vagues, l'homme a été dépossédé de toute capacité à se projeter dans un quelconque avenir.

La télévision, T.V. comme « Tête Vide »²⁰⁸, se perd dans un océan d'écrans, de terminaux, de réseaux et de portables. La télévi-

²⁰⁵ Interview de l'auteur à JEAN-LOUIS TALLON dans « HorsPress. Webzine culturel », novembre 2002.

²⁰⁶ OLIVIER MIGNON, *Presque sans lumière*, op. cit. p. 70. Godard cité par l'auteur : JEAN-LUC GODARD, *La télévision fabrique de l'oubli* dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, p. 273-241. Les italiques sont dans le texte original.

²⁰⁷ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1962.

²⁰⁸ T.V. aussi comme Titien Vecellio: «n'était encore que de la télévision qu'il était question, comme si le support même de la conversation, sa manière unique et viscérale, était devenu la télévision, était devenu la télévision, et que tout le monde malgré tout, continuait de se voiler la face en niant la gravité du mal (même si les initiales de Titien, m'étais-je soudain rendu compte, c'était T.V.)». (Tv, p. 205)

sion explose en bouquets de programmes, se fragmente en chaînes ultra-thématiques, se désarticule en vidéo à la demande, se package en service push sur le mobile, se télécharge sur l'Internet, se podcaste sur l'i-Pod, s'individualise en blogs et vlogs ...

Presentia in absentia, la télévision est partout et nulle part. Le téléspectateur est plongé dans un monde d'images omniprésentes et de média absent²⁰⁹. En effet, à la télévision, couper l'image est un moyen très efficace pour couper la parole, voire détruire la pensée en rendant difficile la production d'une pensée qui ait un peu de continuité²¹⁰ et comme le remarque Frank Wagner, *La Télévision* : « constitue une excellente illustration du programme postmoderniste que l'écrivain américain John Barth appelait de ses vœux au début des années 80, et qu'il définissait comme 'la synthèse, ou le dépassement de ces anti-thèses [...] qui peuvent être résumées comme des modes d'écritures pré-modernistes et modernistes'. Ce qui permet d'affirmer, à rebours d'une certaine doxa critique contemporaine, que le postmodernisme littéraire n'est pas par essence voué aux afféteries d'un néo-éclectisme politiquement régressif mais peut au contraire, à la croisée de l'esthétique et de l'idéologique, œuvrer à un salutaire renouvellement »²¹¹.

Le final du roman est emblématique : après le retour de sa famille des vacances, le je-professeur reprend son ménage habituel et un jour, après avoir déposé son fils à l'école (Tv, p. 215), il achète une télévision :

Dans le taxi qui me reconduisait à la maison, la grosse boîte d'emballage du téléviseur sur mes genoux, je regardais avec mélancolie les rues de Berlin défiler à côté de moi par la vitre (je m'étais laissé tenter par un petit poste portable) [...] Moralité : depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision, on avait deux télés à la maison. (Tv, pp. 217-218)

²⁰⁹ Sur ce sujet voir JEAN-LOUIS MISSIKA, *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006.

²¹⁰ Cf. PIERRE BOURDIEU, *Sur la Télévision*, Paris, Éditions Raison d'Agir, 2008. Encore il faut rappeler une considération de Christophe Gérard, adjoint au maire de Paris et chargé de la culture en 2008, qui écrit, dans la page *Débat* du journal « Le Monde » du 24 août 2008, que chaque plan « excède désormais rarement dix secondes », ce qui contribue à « placer l'esprit du téléspectateur sous tutelle, dans un état de fascination télévisuelle ».

²¹¹ FRANK WAGNER, *Éloge de la paresse : valeurs et textualité dans La Télévision de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., pp 161-162. Sur ce sujet voir aussi JOHN BARTH, *La littérature du renouvellement*, dans « Poétique », n. 48, novembre 1981 pour la traduction française, p. 403.

Mais, encore une fois, le je-narrateur finit par éteindre la télévision pour se plonger dans le silence de l'éternité, la télévision se révélant alors, selon la définition de Gaston Bachelard, comme un miroir « civilisé » et « géométrique »²¹² où le je-narrateur peut mirer aussi son dos comme dans un mirage magritten²¹³ :

Je finis par éteindre la télévision. Je me recouchai en arrière dans le lit et je demeurai un long moment sans bouger dans le noir en savourant simplement cet instant d'Eternité : le silence et l'obscurité retrouvées. (Tv, p. 223)

²¹² GASTON BACHELARD, *L'eau et les Rêves*, Paris, Corti, 1942, p. 32.

²¹³ On pense ici à « La reproduction interdite » (1937) – Musée Boymans-Von-Beuningen de Rotterdam, qui montre un homme de dos regardant un miroir, qui ne reflète pas le visage mais son dos. Selon Magritte, la peinture n'est pas un miroir de la réalité, comme la télévision pour Toussaint. En plus, le tableau (portait du poète Edward James) représente tout simplement un homme debout en face du miroir qui ne reflète pas le visage et renvoie à son dos créant un double. Le livre, *The Narrative d'Arthur Gordon Pym of Nantucket* de Edgar Allan Poe (1837), renvoie à la problématique entre art et représentation de la réalité à laquelle Magritte mais aussi Toussaint sont liés. En effet, comme le souligne Remo Bodei : « nell'ambito della tradizione metodologica, Maurice Merleau-Ponty ha, a sua volta, esemplarmente mostrato come la pittura sia capace di indicare al pensiero i modi per 'ancorarsi alle cose stesse' [Merleau-Ponty 1899, 15], così da restituire loro quella pluralità di sensi che il riduttivismo di stampo naturalistico ha cancellato o velato. Eflì ha spiegato come la pittura ci abbia metaforicamente fatto intuire sia l'invisibile nel visibile, sia, per usare una espressione di Ernst Bloch, il 'dorso delle cose', quello che si intravede al di là della loro superficie ». REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 91.



Fig. 3 - RENÉ MAGRITTE, *La Reproduction interdite*, 1937.

1.8 *Autoportrait (à l'étranger)*

Autoportrait (à l'étranger) n'est pas simplement un roman, il s'agit d'un recueil autobiographique de onze instantanés qui se déroulent tous hors de la Belgique, où vit l'auteur : Tokyo (deux étapes), Hong Kong, Berlin, Cap Corse, Kyoto (avec un retour), Nara, Vietnam et Tunisie, en constituant, comme le dit Frank Wagner : « la réponse à l'autofiction²¹⁴ de la fin des années 1990 »²¹⁵. Dans ce texte, le je-narrateur-auteur se déplace mais, paradoxalement, en sortant « encore moins », de sa chère salle de bain ; il fait « un voyage qui se passe sans histoire » (AÉ, p. 99), un voyage dans l'écriture et le moment du voyage est lié à l'angoisse « parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation » (AÉ, p. 7), angoisse liée aussi à la mort et au sexe. Dans ce triangle nouveau et ancien à la fois, le lecteur peut retrouver tous les stratagèmes de « fatiguer la réalité » (AÉ, p. 14), mis au point par le je-Jean-Philippe²¹⁶ qui se présente « triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps » (AÉ, p. 119) :

Jusqu'à présent, cette sensation d'être emporté par le temps avait toujours été atténuée par le fait que j'écrivais, écrire était en quelque sorte une façon de résister au courant qui m'emportait, une manière de m'inscrire dans le temps, de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures. (AÉ, pp. 119-120)

Toussaint tient à communiquer au lecteur qu'il conçoit l'écriture comme une résistance, comme une opposition à l'inexorable mouvement du temps, il s'agit d'une écriture-instantanée (dans le sens d'im-

²¹⁴ Cf. PHILIPPE LEJEUNE, *Le pacte autobiographique*, Paris Seuil, 1975.

²¹⁵ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, op. cit., p. 29.

²¹⁶ Un je-Jean-Philippe qui attend « paresseusement » quelque chose dans un hôtel en assistant à une scène « comme dans un film de Godard » (AÉ, p. 11) : « Il était aux prises avec cinq fleurs mauves et blanches (les couleurs d'Anderlecht, je ne sais pas si c'était voulu), dont il modifiait sans cesse la position pour composer un bouquet harmonieux, reprenant régulièrement le tout à zéro, avec patience et méthode, modifiant ici la position d'une fleur, là, la position d'une autre, davantage, me semblait-il, comme un truand dans un film de Godard que comme un adepte de l'arrangement floral japonais. Et, tandis que, continuant de l'observer discrètement, je tournais paresseusement les pages de ma revue en croisant et décroisant voluptueusement mes pieds en chaussettes sur le couvre-lit, le téléphone a sonné dans la chambre ». (AÉ, pp. 10-11).

mobilité photographique du terme²¹⁷) qui ferme – dans une sorte de réélaboration du *carpe diem* horatien – la réalité dans le temps en l'éternisant dans son immobilité. Dans cette vision toute toussaintienne, ce roman révèle au lecteur non plus une rupture mais un trait d'union entre les deux phases car, comme le dit encore Frank Wagner : « la parution d'*Autoportrait* engage une manière de ré-catégorisation des fictions précédentes, dont l'origine autobiographique des thèmes, des situations et de la voix narrative se trouve ainsi tardivement mise en lumière – de sorte que le lecteur familier des textes antérieurs est à même de repérer tout un jeu d'échos »²¹⁸.

On a parlé de recueil autobiographique puisque c'est la première fois que Toussaint baptise son je-narrateur en le sortant de l'anonymat le plus banal. Celui-ci – c'est là tout le paradoxe dans le paradoxe – s'appelle Jean-Philippe et sa description physique, qui résulte à la lecture, est un réel autoportrait qui témoigne d'une intention de l'auteur de se peindre dans l'écriture :

Moi, longiligne, aristocratique (très prince de Savoie, m'étais-je laissé dire), avec de longues et fines mains de pointer pondéré, des jambes blanchâtres (quoique, de mon point de vue, déjà idéalement hâlées) comparées à celles, bien brunes et broussailleuses, de mon partenaire, ma silhouette un peu voûtée par le poids des années et un brin de morgue tiède dû à l'exercice quotidien de l'ironie. (AÉ, pp. 39-40)

L'autoportrait de Toussaint ne consiste pas dans une simple description du sujet-objet qui le réalise ; il est plutôt semblable à un « miroir d'encre »²¹⁹, selon la belle expression de Michel Beaujour, un miroir obscurci et brouillé par le langage.

On comprend dès lors que le modèle pictural (ou bien photographique) est insuffisant pour rendre compte de la singularité de l'autoportrait toussaintien. Et comme le dit Gianfranco Rubino : « il tema dello specchio converge così con quello dell'autoritratto [...] ed entrambi rientrano nella problematica generale dell'immagine [...] sembra che nell'opera di Toussaint l'immagine, speculare o fotografica che

²¹⁷ Cf. SARAH PINTO, *Le vocabulaire de la photographie. Ruptures et continuités*, Fasano-Paris, Schena-Alain Baudry, 2012.

²¹⁸ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 29.

²¹⁹ Cf. MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, Poétique, 1980.

sia, tenda a diventare autoritratto. Il soggetto-oggetto dell'autoritratto è però precario : o la sua personalità è talmente spenta da suscitare ironia [...] o è così evanescente da non lasciare tracce [...] o, inversamente, è tanto inquietante da non permettere uno sguardo su se stessi »²²⁰.

Monsieur Toussaint contribue, avec son autoportrait, à définir, encore une fois, la contemporanéité en passant par le vécu personnel. Si cette littérature personnelle rejoint un horizon social plus large, c'est de manière indirecte et ce n'est pas *a priori* dans les intentions de son auteur. L'idée de la nécessité du prisme de l'individualité pour porter un regard sur le monde est une conception littéraire qui n'a rien de neuf et qui doit être rendue extrêmement contemporaine pour que l'on puisse saisir les spécificités de son application par Toussaint. Pour ce faire, il faut analyser le parallèle que l'auteur établit entre la littérature contemporaine et l'art contemporain :

Prenez par exemple la question de l'intime, du banal, du quotidien que travaille l'art contemporain. C'est un thème que j'ai abordé dès mon premier roman, *La Salle de Bain*, sans même savoir ce qu'en faisait l'art contemporain. Mais cette leçon de l'art contemporain, l'utilisation très travaillée formellement des Polaroid, des souvenirs de vacances, la littérature ne l'a pas souvent tirée. Ce qu'on appelle l'autofiction est très éloignée de tout cela. Ce qui m'a conduit à répondre en quelque sorte à l'autofiction avec *Autoportrait (à l'étranger)*, en prenant le parti de l'art contemporain²²¹.

La prétention à la contemporanéité de Toussaint, que le lecteur critique aurait plus volontiers imaginée se situer sur un plan thématique, concerne, en réalité, à nouveau de manière privilégiée, le plan formel. Il s'agit davantage de la part de l'auteur de trouver une façon extrêmement contemporaine de dire les choses plutôt que de dire des choses sur le contemporain, et ici nous le voyons dans la dédicace à sa femme Madeleine et à ses deux enfants : « Je dédie ces pages corses à ma femme et à mes enfants (je remercie mon coéquipier) » (AÉ, p. 45). On pense encore ici à Michel Beaujour qui entreprend tout d'abord la définition de l'autoportrait littéraire par la négative, en l'opposant

²²⁰ GIANFRANCO RUBINO, *Faire l'amour de Jean-Philippe Toussaint*, dans Gianfranco Rubino, *Lecture del Contemporaneo francese, Bergounioux, Bon, Carrère, Échenoz, Michon, Oster, Toussaint*, Roma, Bulzoni, 2004, p. 124.

²²¹ SYLVAIN BOURMEAU, *Écrivain contemporain*, dans « Les Inrockuptibles », n. 507-511, 17 août -14 septembre 2005.

d'une part à l'autobiographie telle que Philippe Lejeune l'a théorisée, et d'autre part à l'autoportrait pictural²²². L'autoportrait en littérature se distingue avant tout de l'autobiographie par le fait qu'il ne présente pas de récit suivi. Autrement dit, il ne figure pas une succession d'événements significatifs, il ne reconstruit pas linéairement une existence : il est fondamentalement non narratif. À l'ordre chronologique (ou même dialectique) des faits remémorés et racontés dans l'autobiographie, il substitue un ordre associatif et, pourrait-on dire, thématique.

On pourrait dire qu'*Autoportrait (à l'étranger)* se pose comme une sorte de manifeste de ce genre. L'autoportrait de Toussaint apparaît clairement, suite à ces quelques remarques, comme une forme littéraire beaucoup plus hétérogène et beaucoup plus complexe que la narration autobiographique. L'autoportrait littéraire de Toussaint diverge aussi de manière assez radicale de l'autoportrait pictural mais aussi de l'autoportrait photographique.

Dans ce contexte littéraire, cet autoportrait est invariablement métaphorique, pourtant, Toussaint sollicite souvent l'image de la peinture et de la photographie lorsqu'il aborde son projet d'écriture. Il suffit de penser à tous « les avis au lecteur » toussaintiens qu'on repère, en morceaux, à l'intérieur de la narration entre parenthèses²²³ qui procède, encore une fois, par mot clé en évoquant les œuvres précédentes ou en annonçant les suivantes.

Ainsi, dans un passage le lecteur peut y entrevoir *Faire l'amour* :

Tu ne sais pas faire l'amour dans un train. (AÉ, p. 27)

Néanmoins, un autre passage annonce *La Mélancolie de Zidane*, mélancolie dont l'œuvre toussaintienne est imprégné, mélancolie qui prend le sens d'une impuissance à arrêter le mouvement du temps :

Et, si j'y fus si sensible ce jour là, ce n'est pas uniquement parce que mes sens, engourdis par la grisaille du jour et l'alcool que j'avais dans le sang, me portaient naturellement à la mélancolie, mais c'est aussi parce que je me suis soudain senti triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps. Ce n'était guère le fruit d'un raisonnement conscient, mais l'expérience concrète et douloureuse, physique et fugitive, de me sentir moi-même partie prenante du temps et de son cours. (AÉ, p. 119)

²²² Cf. MICHEL BEAUJOUR, *Miroirs d'encre*, op. cit., pp. 12-15.

²²³ On affrontera ce sujet par la suite.

L'autoportrait de Toussaint en tant qu'« acte iconique »²²⁴ opère une mise en relation entre le je-microcosmique et le monde-macrocosme ; il est à la fois miroir du je-Toussaint et miroir du monde ; il est un miroir du je-Toussaint se cherchant à travers le miroir du monde, à travers la taxinomie encyclopédique de sa culture.

Toussaint distingue clairement entre le temps de la vie et le temps du livre, l'écrivain-narrateur Toussaint dans son autoportrait est aux prises avec lui-même, mais aussi avec ses romans qui se substituent à lui dans son rapport avec sa lectrice-admiratrice :

Pour atténuer ce que ces remarques pourraient avoir de désobligeant pour mon admiratrice, je dois reconnaître que mes livres lui faisaient le même effet bénéfique que la médecine chinoise, qui, sans jamais employer de grands moyens, lui procurait toujours un étrange bien-être [...]. Vous savez, je ne vous avais jamais imaginé comme ça à la lecture de vos livres, m'avoua-t-elle à voix basse. (AÉ, pp. 69-70)

Une plus grande proximité apparaît en même temps entre auteur et je-narrateur, qui commence à exprimer le désir de Toussaint de parler du monde contemporain. Cette évolution se justifie en partie par l'association que ce dernier établit entre la littérature contemporaine et l'autoportrait. En effet, l'auteur affirme avec plus d'assurance la partie autobiographique de ses romans :

Il y a donc des constantes qui font que les personnages sont assez proches de ce que je suis, notamment ils vieillissent un peu comme moi. Celui de *La Salle de Bains* [sic] a 27 ans et celui de *La Télévision* a quarante ans. Il y a une évolution, mais je ne me limite pas et j'utilise aussi toutes les possibilités de la fiction. Je me sers de tout, mais je n'ai pas l'impression que c'est moi, ce sont des personnages, c'est de la fiction. En même temps qu'ils sont nourris par mon expérience et tout ce que je suis. Même dans le cas de Monsieur qui est à la troisième personne. C'est une troisième personne dont je me sentais très proche²²⁵.

²²⁴ On rappelle ici Dubois cité par OLIVIER MIGNON, *Presque sans lumière*, op. cit., p. 74. PHILIPPE DUBOIS, *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983, p. 9 : « Avec la photographie il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. La photo n'est pas seulement une *image* [...] c'est aussi, d'abord, un véritable *acte iconique*, une image si l'on veut mais en *travail*, quelque chose que l'on ne peut concevoir en dehors de ses circonstances ». (l'italique est dans le texte original). À nouveau, à travers une photo on a la possibilité d'observer une identité qui de cette manière se dédouble comme devant à un miroir.

²²⁵ LAURENT HANSON, *Interview de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit.

D'autre part c'est Toussaint même qui compare sa pratique d'écrivain à celle de l'autoportrait pour le peintre :

Consciemment, je suis très intéressé par l'autoportrait. C'est clairement vers ça que je vais, c'est ça qui m'intéresse. Disons que je me pose moins la question de la modernité, de l'avant-garde, en termes formels, et je me pose beaucoup plus la question d'interroger concrètement la littérature à travers l'autoportrait. L'autoportrait aussi tel qu'il est considéré en peinture. Par exemple, quand Rembrandt fait des autoportraits, il parle de la peinture bien davantage que de lui-même. Certes, il se prend lui-même comme sujet d'étude, mais c'est toujours la peinture qu'il interroge, à la peinture qu'il s'ouvre. C'est comme ça que je conçois les choses : c'est à travers l'autoportrait que j'interroge la littérature. C'est au centre de ce que je fais en ce moment²²⁶.

Dans l'extrait cité, l'auteur parle d'« autoportraits » et le lecteur serait tenté de considérer qu'il envisage ses œuvres comme autant de portraits de lui-même²²⁷, et, comme le dit Olivier Mignon : « ainsi s'éclaire la valeur paradoxale que Toussaint accorde à la photographie : l'événement dont elle témoigne, c'est moins l'objet mis devant la lentille que l'ensemble des circonstances qui ont précédé le déclenchement. L'intention première, maladroite, sagement ravalée, suivie d'un instant de méditation, puis le geste lent et assuré du cadrage, la précision de la capture, cette longue maturation est comme achevée, contresignée par la photographie [...]. Il apparaît en effet que Toussaint partage – sans peut-être le savoir – certaines réflexions de Roche, elles-mêmes assez caractéristiques d'une certaine pensée en partie son origine dans les années 1980 »²²⁸.

1.9 *Le cycle de Marie ou le « minimalisme baroque »*

C'est à partir des années 1980 que la littérature entre dans une logique du retour du sujet de la fiction, du romanesque. Et si d'un côté – comme le remarque Alina Mura-Brunel – les romanciers impassibles et les minimalistes privilégient à nouveau la fiction en tant que « mentir-

²²⁶ INGRID ALDENHOFF, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint* extrait cité sur le site des Éditions de Minuit, 10/08/2007 dans http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881, consulté le 22 avril 2012.

²²⁷ On reviendra sur ce sujet au chapitre II.

²²⁸ OLIVIER MIGNON, *Presque sans lumière*, op. cit., pp. 73-74.

vrai », de l'autre « ils en ont renouvelé les formes et n'ont pas entièrement évincé le 'soupon' qui l'avait ébranlée »²²⁹.

Et si encore les romanciers minimalistes sont les fils du Nouveau Roman, de Queneau et de Perec, ils montrent un certain degré de parenté aussi avec le classicisme français, celui de Pascal, de La Rochefoucauld et de La Fontaine.

À l'épreuve de ça on pense encore à Pascal évoqué par les élucubrations du je-narrateur de *La Salle de Bain* et, comme le souligne Ulrich Langer : « c'est surtout l'aspect formel du classicisme que nous retrouvons chez les minimalistes : l'art de la concision, l'écriture du fragment et l'aphorisme, la sobriété du style, la prétérition et même l'ironie »²³⁰.

C'est dans cette direction que Jean-Philippe Toussaint inaugure avec *Faire l'amour* ce que l'on appelle le cycle de Marie – nous reprenons ici une définition de Marie Desplechin²³¹ – on pourrait aussi parler de « trilogie » – une trilogie – qui poursuit avec *Fuir* et se conclut – pour l'instant – avec *La Vérité sur Marie* – où l'écrivain transcrit le réel – et dans certains cas le supranaturel – en y plongeant le lecteur habituel et non. À ce propos Éric Loret résume ainsi l'ordre spatio-temporel de ce cycle : « apparemment vaporeux [il] est en fait assez strict : *Fuir* se déroule l'été précédant l'hiver de *Faire l'amour* et *La Vérité sur Marie* s'ouvre l'été suivant, puis remonte en flash-back vers le printemps et s'achève sur la même île d'Elbe que *Fuir* »²³².

Mais il s'agit pourtant d'un réel transcédé qui demeure toujours aux frontières du rêve ; un réel romanesque, une « vérité romanesque » et « une énergie romanesque » :

Depuis, son écriture a évolué, quelque chose de plus tendu, de tragique aussi s'est installé.

« J'aime les oxymores, s'amuse-t-il. Aujourd'hui, on pourrait dire : minimalisme baroque »²³³.

²²⁹ ALINA MURA-BRUNEL, *Un soir au club de Gailly, Faire l'amour de Toussaint* dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN. (éds.), *Romanciers Minimalistes*, 1979-2003, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, p. 295.

²³⁰ ULRICH LANGER, *Esthétique de la gêne chez Toussaint, Gally et Oster*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN (éds.), *Romanciers Minimalistes*, op. cit., p. 217.

²³¹ Cf. MARIE DESPLECHIN, *Jean Philippe Toussaint, « Je cherche une énergie romanesque pure »*, dans « Le Monde », vendredi, 18 septembre 2009.

²³² ÉRIC LORET, *Marie a tout pris* dans « Libération. Cahier Livres », 17 septembre 2009.

²³³ ÉLÉONORE SULSER, *Jean Philippe Toussaint, tisseur du temps*, dans « Le temps », 19 septembre 2009.

Dans ce cycle ou trilogie le je-narrateur toussaintien, encore une fois, raconte lui-même son histoire minuscule dans le sillage de l'inusable ascension vers le plus banal réalisme mêlé cette fois à un goût pour un sensationnel presque « mythographique »²³⁴ à la recherche d'une « énergie romanesque pure », comme l'affirme Toussaint dans un entretien :

Sans intrigue, sans personnages, qu'est-ce qui fait tenir un livre ? Il lui faut une énergie intérieure. L'humour en était une. Désormais, je cherche une énergie romanesque pure²³⁵.

La première personne prend, dans le cycle toussaintien, une large part aux expérimentations romanesques, parfois sous des formes extrêmes, où le je-narrateur devient un nouveau Don Quichotte – même si minimal – et le picaresque est à l'ordre du jour²³⁶ ; néanmoins dans un traitement au second degré la littérature se prend elle-même pour objet, puisque, comme le dit Anne Cousseau : « l'écriture de [ces] récits questionne la notion de lien sous toutes ses formes, narrative, structurelle, thématique, symbolique, et c'est par ce biais qu'elle revient à des enjeux cruciaux de poétique romanesque. Elle apparaît ainsi travaillée par la tension entre le désir d'un romanesque hérité pour une part de la tradition du roman de société mise en place dans le XIX^e siècle, et pour une autre de la difficulté de l'adapter aux fractures de la réalité contemporaine. C'est bien la problématique de la postmodernité qui se joue là, partagée entre la double exigence de la déconstruction et d'une mémoire active, et c'est dans cet effet de torsion que se propose un certain renouveau du romanesque »²³⁷.

²³⁴ On reprend ici une définition de RENÉ DÉMORIS, *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux lumières*, Genève, Droz, 2002, p. 6.

²³⁵ MARIE DESPLECHIN, *Jean-Philippe Toussaint, je cherche une énergie romanesque pure*, op. cit.

²³⁶ On pense ici à LIONNEL RUFFEL, *Le minimal et le maximal ou le renouvellement*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN (éds.), *Romanciers Minimalistes*, op. cit., pp. 43-54.

²³⁷ ANNE COUSSEAU, *Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque*, op. cit., p. 370.

1.9.1 *Faire l'amour, ou de l'allégorie de Marie*

Ce roman « visuel »²³⁸ dont déjà le titre se présente comme « essentiel » et « paradoxal »²³⁹, est divisé en deux parties, numérotées par des chiffres romains²⁴⁰.

En plus, avant le texte, l'auteur place l'avertissement que le livre se passera pendant l'*Hiver*²⁴¹ et le lecteur peut repérer dans ce roman pour le dire avec Olivier Bessard-Banquy, « la joie de la narration retrouvée »²⁴². En effet, si avec *La Salle de Bain*, *L'Appareil-photo* et *La Télévision*, Toussaint avait accepté l'étiquette d'écrivain minimaliste, c'est avec *Faire l'amour* que sa manière de faire la littérature change, même si, comme l'on l'a déjà vu, pas complètement, puisqu'il s'agit plutôt, comme il l'affirme lui-même, d'un « minimalisme baroque ».

Et, comme le remarque Gianfranco Rubino : « dal punto di vista tematico, un elemento sicuramente nuovo consiste nel rilievo conferito agli aspetti sentimentali, sensuali, emotivi. In nessun romanzo precedente la parola 'amour' era stata così ricorrente, anche se delle relazioni di coppia non erano mancate né in *La Salle de bain*, né in *L'Appareil-photo*. E insieme all'amore il lessico relativo, con la conseguente casistica di situazioni. Il narratore si compiace ad esempio nell'evocare quei momenti in cui il sentimento non si è ancora dichiarato ma è già evidente e condiviso »²⁴³.

²³⁸ « [...] il y a peu de romans aussi radicalement visuels. C'est vrai que dans *Faire l'amour* j'ai consciemment fait de la lumière un élément aussi important qu'au cinéma. Lorsque j'écrivais, il m'arrivait de penser que je " faisais " la lumière comme un chef op. [...] Si je cite Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, c'est à dessein, j'ai bien calculé mon coup. Cet autoportrait à la canne à tête de mort donnait une esthétique photographique très contemporaine, noir et blanc, contrastée, qui peut s'en mêler aux néons de Tokyo ». Cf. SYLVAIN BOURMEAU, *Écrivain contemporain*, op. cit.

²³⁹ BRUNO BLANCKEMAN, *Faire l'amour à la Toussaint, (sur quelques postures littéraires minimalistes)*, dans *Romanciers Minimalistes*, op. cit., p. 144. On pense ici aussi à GIANFRANCO RUBINO, *Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale* dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN, *Romanciers Minimalistes*, op. cit., pp. 71-80.

²⁴⁰ Contrairement à *La Salle de Bain*, il n'y a pas de noms des parties, seulement des chiffres romains.

²⁴¹ L'italique est dans le texte.

²⁴² OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, op. cit., p. 21.

²⁴³ GIANFRANCO RUBINO, *Faire l'amour di Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 117.

L'histoire narrée est construite d'une façon visuelle, puisque le je-narrateur qui, encore une fois n'a ni nom ni profession, décrit le séjour qu'il passe au Japon, à Tokyo ; en effet, ils – le je-narrateur et sa compagne Marie – sont arrivés au Japon²⁴⁴ avec le but d'organiser une exposition des ouvrages de Marie qui est à la fois styliste et plasticienne, et aussi la créatrice de sa propre marque (à souligner la valeur métonymique de Marie dont on parlera plus avant dans le texte).

C'est Marie qui a invité le je-narrateur à l'accompagner au Japon, il réfléchit alors sur cette décision. On ajoute également qu'un objet fait partie de l'histoire en tant que co-protagoniste, et c'est un flacon d'acide chlorhydrique que le je-narrateur porte toujours sur lui, attendant une occasion pour le jeter sur le visage de quelqu'un. Or, le lecteur n'apprendra jamais qui devait être cette personne.

Celle que l'on pourrait définir comme la première paradoxale partie du roman décrit l'arrivée du je-narrateur et de Marie au Japon,

²⁴⁴ Rappelons ici que quand Marie et le je-narrateur sont arrivés à Tokyo, ils sont seuls à l'aéroport à attendre les bagages, et finissent par prendre « deux taxis distincts » : « Finalement, nous fûmes obligés de gagner l'hôtel par nos propres moyens, dans deux taxis distincts, nous en occupions chacun un, image emblématique de notre arrivée au Japon, les deux voitures se suivaient au ralenti dans le pale soleil grisâtre des embouteillages matinaux des autoroutes urbaines surélevées de la baie de Tokyo. Arrivée à l'hôtel, épuisée et hors d'elle, Marie, une liasse de fax et de courriers électroniques à la main, avait joint au téléphone les différents responsables de son voyage » (Fa, pp. 68-69). Cette image emblématique de l'arrivée du couple au Japon montre deux personnes inexorablement séparées comme le taxis qu'ils prennent. Et c'est là que le je-narrateur sent : « dans l'impuissance immense que je ressentais à ne pouvoir empêcher le temps de passer, je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour » (Fa, pp. 70-71) : « À neuf heures -8.57 a. m. exactement, comme l'indiquait le radioréveil de la chambre en chiffres rouges de cristaux liquides finement pointillés – le téléphone a retenti dans l'obscurité. Les lourdes tentures étaient tirées dans la chambre, et nous dormions chacun d'un côté du lit dans un sommeil profond. Marie, les lunettes de soie de la Japan Airlines sur les yeux, se retourna simplement dans les draps, le front en sueur, chaudement emmitouffée dans un gros pull marin qu'elle avait passé par-dessus sa chemise de nuit pour emmagasiner le plus de chaleur possible. C'était une sonnerie répétitive et agressive. Je finis par décrocher et, au bout d'un long moment, pendant lequel j'essayais de comprendre où je me trouvais, je dis " oui " à voix basse. Une voix japonaise, un peu déstabilisée et altérée par l'émotion, se lança dans une longue phrase enrobée de politesse, d'où il ressortait que c'était Yamanda Kenji et qu'il nous attendait comme convenu à neuf heures à la réception en compagnie de messieurs Maruyama, Tanaka, Kawabata et Morita. Que répondre à cela ? Je ne dis rien, je jetai un coup d'œil sur les robes de Marie qui nous entouraient, pendues aux ombres des portants dans les profondes ténèbres de la chambre où les rideaux étaient fermés ». (Fa, p. 96-97)

ensuite, le je-narrateur se trouve, dans la nuit profonde, au plus haut étage de l'hôtel, où ils s'étaient installés (Fa, p. 15).

Il se baigne quelques temps dans la piscine de l'hôtel, et ensuite il rencontre Marie dans le couloir se rendant dans sa chambre. Lorsqu'ils n'ont pas envie de se reposer, ils sortent dans les rues de Tokyo, où ils errent nonchalamment, tandis que la neige tombe sans cesse sur la ville.

Au moment où le jour se lève, ils vivent un vrai tremblement de terre qui, depuis cette expérience, leur évoquera pour toujours la fin de leur amour :

Je savais que c'était l'évocation du tremblement de terre qui les avait provoqués, car le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour. (Fa, p. 115)

Les deux se rendent ensemble à l'hôtel afin de dormir, ils sont cependant obligés de se lever à cause du programme prévu pour l'installation de l'exposition.

Avec des responsables japonais, ils visitent le musée où l'exposition aura lieu. Ne se sentant pas très bien, le narrateur quitte le musée et décide de rendre visite à son ami français Bernard, qui vit depuis des années à Kyoto²⁴⁵. Le je-narrateur demeure chez lui quelques jours, en ne sortant point de la maison. Mais après un coup de téléphone²⁴⁶, avec Marie, il part pour Tokyo, afin de la rejoindre. Ne la trouvant pas à l'hôtel, il se déplace au musée, où il finit par utiliser le flacon d'acide chlorhydrique, pas contre Marie, mais en le vidant sur une fleur qui se trouve près du musée.

Il faut réfléchir avant tout sur le choix du prénom de la co-protagoniste de ce roman, un prénom qui se révèle paradoxal à la manière de Toussaint, Marie Madeleine Marguerite de Montalte, un nom qui est avant tout une allitération volontaire et prolongée attirant l'attention sur la teneur sonore de l'énoncé par sa fonction imitative²⁴⁷ :

²⁴⁵ « Bernard habitait une maison japonaise traditionnelle, en bois, à un étage. Passé une courette extérieure, où un vélo reposait contre un mur dans la pénombre d'une plate-bande, on accédait à la cuisine, vaste pièce au sol en béton attenante à la pièce principale. Après nous être déchaussés, nous montâmes deux marches, toujours en manteau, baisant la tête pour passer les cloisons coulissantes qui s'ouvraient sur le salon, et nous progressâmes en chaussettes sur les tatamis, le corps légèrement incliné ». (Fa, p. 140)

²⁴⁶ On approfondira ce sujet dans le chapitre III.

²⁴⁷ Cf. NICOLE RICALENS-POURCHOT, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005, *ad vocem*.

Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça, M.M.M.M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie. (Fa, p. 54)

En outre, Marie est pour les catholiques le prénom de la mère de Jésus mais ce prénom féminin est parfois utilisé comme masculin surtout dans les noms composés, ce qui en fait donc un prénom épïcène, comme Edmondson²⁴⁸.

Ainsi, Marie est la première femme, Marie incarne toutes les femmes mais avec sa paradoxale composante androgyne représente le prolongement liquide du je-narrateur en soulignant comme le dit Jacques Dubois une sorte « d'onanisme [cosmique] à deux »²⁴⁹ emphatisé d'un côté par le feu de la rupture et de l'autre par un quasi-divin, apocalyptique, tremblement de terre (Fa, p. 115).

Mais Marie c'est aussi Madeleine (comme la femme de Toussaint !)²⁵⁰ et il faut rappeler que Marie-Madeleine est la femme la plus présente dans la Bible : elle est le symbole de l'amante de Jésus, de la pardonnée. Elle est ensuite le premier témoin de la résurrection, et on pourrait hasarder à dire, témoin de la résurrection du roman ? Marie et Madeleine, la sainte et la prostituée posent un problème important à l'Eglise, mais aussi, nous en faisons l'hypothèse, à la littérature²⁵¹ !

Encore, Marguerite avec son étymologie renvoie au latin « Margarita » ou au grec « Margaritès », ces deux termes signifiant « perle » ou « pureté » et le lecteur est amené à penser à la dimension pure, aristocratique, donc, pas accessible à tous, de la littérature.

Et comme le remarque encore Dubois : « soit Marie liquide, Marie ouverte, Marie découverte. Donc une Marie proche de la nature et des ses éléments. Or, il faut remarquer que cette Marie excelle à composer des bouquets, à entretenir le petit jardin paternel, à traiter avec un che-

²⁴⁸ On reviendra sur ce sujet au chapitre II.

²⁴⁹ JACQUES DUBOIS, *Avec Marie* dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 20.

²⁵⁰ Rappelons que Toussaint lui dédie *La Réticence*.

²⁵¹ « Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo [voilà le paradoxe à la Toussaint, *Mamo*, comme la mammographie !], que j'avais transformé en MoMa au moment de ses premières expositions d'art contemporain. Puis, j'avais laissé tomber MoMa, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça) ». (Fa, p. 55)

val. Nous voyons aussi sa délicate personne braver avec vaillance la neige, l'orage, le feu. Pour le dire d'un mot, notre héroïne manifeste une relation au cosmos qui est pour le moins intense »²⁵². À lecture de cette considération, le lecteur peut remarquer que le narrateur a l'impression que Marie, anagramme du verbe « aimer », ne fait pas l'amour avec lui, mais plutôt qu'elle se masturbe contre lui à la recherche d'un plaisir purement onaniste, un plaisir célébrant « le feu de la rupture » d'une liaison qui dure depuis sept ans (à souligner ici l'ironie de Toussaint qui plonge ses protagonistes dans l'un des clichés les plus éculés du couple, la crise de la septième année²⁵³. On peut remarquer que dix-sept ans se sont écoulés depuis la parution de *La Salle de Bain* !) :

J'avais le sentiment qu'elle se servait de mon corps pour se masturber contre moi, qu'elle frottait sa détresse contre mon corps pour se perdre dans la recherche d'une jouissance délétère, incandescente et solitaire, douloureuse comme une longue brûlure et tragique comme le feu de la rupture que nous étions en train de consommer, et c'était sans doute exactement le même sentiment qu'elle devait éprouver envers moi, car, moi aussi, depuis que notre bras-le-corps était devenu cette lutte de deux jouissances parallèles, non plus convergentes mais opposées, antagonistes, comme si nous nous disputions le plaisir au lieu de le partager, j'avais fini par me concentrer comme elle sur une recherche de plaisir purement onaniste. (Fa, pp. 33-34)

Et, en tant que prolongement d'un je-narrateur minimal, on pense ici à l'initial du nom de Marie qui constitue aussi l'initiale de « moi », comme le souligne Alina Mura-Brunel : « dans un mouvement autoréflexif, le mot [minimaliste] est employé et décliné à plusieurs reprises : Marie 'fut encore plus minimaliste que moi' (Fa, 98) »²⁵⁴.

²⁵² JACQUES DUBOIS, *Avec Marie*, op. cit., p. 21.

²⁵³ « Sept ans plus tôt, elle m'avait expliqué qu'elle n'avait jamais ressenti un tel sentiment avec personne, une telle émotion, une telle vague de douce et chaude mélancolie qui l'avait envahie en me voyant faire ce geste si simple, si apparemment anodin, de rapprocher très lentement mon verre à pied du sien pendant le repas, très prudemment, et de façon tout à fait incongrue en même temps pour deux personnes qui ne se connaissent pas encore très bien, qui ne s'étaient rencontrées qu'une seule fois auparavant, de rapprocher mon verre à pied du sien pour aller caresser le galbe de son verre, l'incliner pour le heurter délicatement dans un simulacre de trinquer sitôt entamé qu'interrompu, il était impossible d'être à la fois plus entreprenant, plus délicat et plus explicite, m'avait-elle expliqué, un concentré d'intelligence, de douceur et de style ». (Fa, pp. 19-20)

²⁵⁴ ALINA MURA-BRUNEL, *Un soir au club de Gailly, Faire l'amour de Toussaint* dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN (éds.), *Romanciers Minimalistes*, op. cit., p. 298.

On remarque du reste, que le nom Montalte, est un autre hommage intertextuel à Blaise Pascal et à *Les provinciales*, ou, *Lettres de Louis de Montalte*²⁵⁵, les repères intertextuels toussaintiens comme le dit Mura-Brunel, sont si sophistiqués et si diversifiés qu'ils « contribuent à relancer la machine narrative »²⁵⁶ ; en outre, comme le remarque Bruno Blanckeman : « l'attitude du personnage avec sa compagne est donc à l'image de la relation qui unit l'écrivain au genre romanesque et à ses lecteurs. Dans les deux cas, un désir d'essentiel s'exprime par défaut : il est ce qui empêche l'histoire d'amour de durer et le récit de cette histoire de prendre en fiction, depuis une semblable déprise des conventions. Mais il est aussi ce qui permet au personnage comme au romancier de se ressaisir – un point de fuite qui, aspirant une matière inerte de vie et de romance, relance du mouvement, réanime l'individu, revitalise l'écriture. Comment écrire aujourd'hui une expérience intime qui demeure essentielle – une rupture amoureuse – mais appelle une autre nomination, des modes de représentations déplacés, un système de mesure adapté parce que son expérience culturelle et phénoménologique bouge ? Comment par là même actualiser l'écriture romanesque ? Dans cette perspective le minimalisme pourrait se définir – ce serait un second critère, d'ordre esthétique – comme le parti pris qui régit le lien du roman à ses propres attentes »²⁵⁷.

Le binôme flacon d'acide chlorhydrique-plaisir onaniste est l'un des indices témoignant du retour à une certaine forme de minimalisme, comme le dit encore Alina Mura-Brunel : « à cela s'ajoute l'absence de

²⁵⁵ Rappelons ici que *Les Provinciales*, ou *Lettres écrites par Louis de Montalte à un Provincial de ses amis et aux R.R. Pères Jésuites*, constituent une série de dix-huit lettres écrites par Pascal sous un pseudonyme, Louis de Montalte. Pascal utilisait son humour avec beaucoup d'esprit pour fustiger les institutions existantes et son ouvrage devint extrêmement populaire. Elles sont une défense d'Antoine Arnauld, janséniste ami de Pascal, qui fut condamné en 1656 par la Sorbonne pour des opinions considérées comme hérétiques. La première lettre est datée du 23 janvier 1656 et la dix-huitième du 24 mars 1657. Une dix-neuvième lettre dont on n'a qu'une ébauche est fréquemment incluse avec les autres. Cf. LOUIS DE MONTALTE, *Les provinciales ou Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces pères*, édition annotée par Charles Louandre, Paris, Charpentier, 1862.

²⁵⁶ ALINA MURA-BRUNEL, *Un soir au club de Gailly, Faire l'amour de Toussaint*, op. cit., p. 296.

²⁵⁷ BRUNO BLANCKEMAN, *Faire l'amour à la Toussaint*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN (éds.), *Romanciers Minimalistes*, op. cit., p. 143.

dénouement explicatif, de cohérence interne : un ordre consécutif avec de nombreuses échappées dans le passé (sans visée exhaustive) »²⁵⁸.

Ce roman s'ouvre et se clôt de manière désormais habituellement circulaire avec la même image, un flacon d'acide chlorhydrique que le je-narrateur fait remplir :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un. Il me suffirait d'ouvrir le flacon, un flacon de verre coloré qui avait contenu auparavant de l'eau oxygénée, de viser les deux et de m'enfuir. (Fa, p. 11)

Et c'est le même flacon qu'il vide à la fin du roman :

Je vidai le flacon d'acide chlorhydrique sur la fleur, qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (Fa, p. 179)

On peut remarquer que le flacon de verre coloré du je-narrateur contenant l'acide chlorhydrique²⁵⁹ avait contenu auparavant de l'eau oxygénée (Fa, p. 11). Selon la chimie la plus banale, on peut graver des plaques de circuit imprimé en utilisant un mélange d'acide chlorhydrique et d'eau oxygénée très légèrement dilué avec de l'eau du robinet. Quand la plaque est plongée dans le mélange, un dégagement gazeux se produit et le mélange prend une teinte bleuâtre dont l'intensité dépend de la quantité de cuivre qui a été dissoute dans le mélange :

[...] Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (Fa, p. 38)

Donc, ce n'est pas par hasard que l'immobilité d'un rapport sexuel onaniste entre le je-narrateur et Marie est interrompue *ex abrupto* par un fax qui allume avec un fond bleu, bleu comme le mélange d'acide

²⁵⁸ ALINA MURA-BRUNEL, *Un soir au club de Gailly, Faire l'amour de Toussaint*, dans MARC DAMBRE, BRUNO BLANCKEMAN (éds.), *Romanciers Minimalistes*, op. cit., p. 299.

²⁵⁹ Il faut rappeler que l'acide chlorhydrique a été découvert au voisinage de l'an 800 par l'alchimiste perse Jabir Ibn Hayyan, qui l'obtint en mélangeant du sel (chlorure de sodium) et du vitriol (acide sulfurique) en solution.

chlorhydrique et d'eau oxygénée, l'écran de la télévision dans la chambre d'hôtel :

Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse qui affichait sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.* (Fa, pp. 34-35)

À nouveau, « bleutée » est l'enseigne sur laquelle le je-narrateur peut lire « Heath Club » dans l'hôtel sur des lettres de néon éteintes. (Fa, p. 43) Le bleu est, sur le cercle chromatique, l'une des trois couleurs primaires de la synthèse additive avec le rouge et le vert. Pensons ici au « feu de la rupture » que Marie et le je-narrateur sont en train de consommer (Fa, p. 33) ; pensons encore aux « minuscules salons de coiffure avec leur siphon de verre torsadé bleu et rouge » de la station de Tokyo (Fa, p. 133) ; rouge et bleu sont encore « les chaussettes blanches à liséré rouge et bleu » que Marie et le je-narrateur ont abandonnées sur la moquette de leur chambre d'hôtel (Fa, p. 128).

Le bleu symbolise²⁶⁰ l'infini, le divin, le spirituel. Il invite au rêve et à l'évasion spirituelle. Par extension, il évoque la paix, le calme, la volupté. Parfois, les couleurs intenses rouges orangés des couchers de soleil font que les zones dans l'ombre paraissent de plus en plus bleues. Symbole de pureté et de fidélité, il est en Occident la couleur de la robe de la Vierge Marie (encore Marie !) ; comme elle, le bleu sert de lien entre la terre et le ciel, le terre-à-terre et le spirituel. Dans la peinture occidentale, seul le bleu de lapis-lazuli, plus cher que l'or et utilisé avec parcimonie, est digne du manteau de la Vierge. Le bleu est alors le signe de la richesse du commanditaire. Le « bleu » est un état de mélancolie (on pense intra-textuellement ici au *spleen* baudelairien²⁶¹ et à la mélancolie de Zidane).

Le bleu est la couleur du ciel et de l'eau de la piscine de l'hôtel²⁶².

²⁶⁰ Cf. FREDERIK PORTAL, *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen Âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857.

²⁶¹ Le rappel à Baudelaire sera encore plus évident dans UP, p. 24.

²⁶² « L'eau de la piscine était immobile dans la nuit, parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants. Figée dans la pénombre, elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave, et semblait reposer là de toute éternité, à deux cents mètres au-dessus du niveau de la mer, traversée parfois d'infimes ondoiements spontanés, comme une peau qui frissonne ». (Fa, p. 45)

C'est grâce à ces éléments qu'on pourrait définir *Faire l'amour* comme un roman « liquide » dans la mesure où Marie est une femme « liquide »²⁶³ ; ses larmes sont prépondérantes et « ne cessent pas de couler »²⁶⁴, « larmes des joies » (Fa, p. 13), « larmes insatiables » (Fa, p. 17), « larmes infrarouges translucides et abstraites » (Fa, p. 18) :

Les larmes coulaient de façon irrépressible sur les joues de Marie, avec la nécessité d'un phénomène naturel, comme monte une marée ou survient une pluie fine, et elle ne faisait rien pour les retenir, elle les laissait couler sur ses joues, les affichait, sans ostentation, ni pudeur. (Fa, p. 115)

Et comme le dit Jacques Dubois : « la liquidité de Marie se traduit donc en expansion de soi et de tout ce qui la prolonge, une expansion dynamique dans la mesure où les petits chaos d'objets qu'elle fait naître ne vont pas sans un certain art ou tout au moins un certain chic »²⁶⁵. Or, selon la psychanalyse, le paradoxe, le dilemme insoluble d'une femme liquide est d'avoir besoin d'un récipient²⁶⁶ – et l'on pense ici immédiatement au flacon/je-narrateur – pour trouver une identité²⁶⁷. Mais, par contre cette même femme liquide ne tolère pas les frontières appartenant à un récipient autre qu'elle. Et comme remarqué ailleurs par Mélanie Klein, un excès d'identification projective porte la femme liquide à une confusion d'identité, à une pluralité de voix et d'aspects du soi qui peuvent mener à la confusion mais à qui la personne ne renonce pas pour ne pas faillir, c'est-à-dire pour ne pas perdre un aspect de soi²⁶⁸ :

²⁶³ JACQUES DUBOIS, *Avec Marie*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 15.

²⁶⁴ BRUNO BLANCKEMAN, *Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes)*, op. cit., p. 144.

²⁶⁵ JACQUES DUBOIS, *Avec Marie*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., pp. 16-17.

²⁶⁶ Cf. MELANIE KLEIN, PAULA HEIMANN, ROGER MONEY-KYRLE, *New directions in psycho-analysis: The significance of infant conflict in the pattern of adult behavior*, London, Tavistock, 1955.

²⁶⁷ « Elle me regarda longuement devant la fenêtre. Allons dormir, Marie, lui dis-je, allons dormir, il est tard, et je vis un long frisson lui parcourir l'épaule, de lassitude et d'agacement. Je faillis ajouter quelque chose, mais je ne dis rien, je me retins et lui posai doucement la main sur l'avant-bras, et elle dégagea violemment le bras. Tu ne m'aimes plus, dit-elle ». (Fa, p. 19)

²⁶⁸ MELANIE KLEIN, PAULA HEIMANN, ROGER MONEY-KYRLE, *New directions in psycho-analysis: The significance of infant conflict in the pattern of adult behavior*, op. cit., p. 45.

Elle resta un instant interdite, comme devant un geste inexplicable, une inconvenance, une offre inattendue de douceur et de grâce –, elle me dévisagea avec gravité, me scruta intensément du regard avant de laisser tomber sa tête sur mon épaule et de trinquer avec moi avec beaucoup de féminité et d'abandon, heurtant ma canette avec délicatesse, avec reconnaissance, beaucoup plus gravement qu'il n'eut fallu, tendrement, amoureuxment. (Fa, pp. 73-74)

« Nymphé contemporaine »²⁶⁹ Marie n'est pas une fleur, gracieuse, « fragile, minuscule, une toute petite fleur isolée dans la terre » (Fa, p. 179) ; au contraire, elle est indestructible comme un mythe, comme la femme idéale, mais aussi comme la littérature classique, à ce point, pour le romancier, il ne reste que la fuite (même si inutile !) « de ce désastre infinitésimal » :

Je ne savais pas ce que c'était comme fleur, une fleur sauvage, une violette, une pensée, et, sans faire un pas de plus, las, brisé, épuisé, pour en finir, je vidai le flacon d'acide chlorhydrique sur la fleur, qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (Fa, p. 179)

Et comme le met en évidence Isabelle Ost : « aussi 'Marie' est-il le nom de ce qui échappe, de ce qui fuit, de cette force de destructuration, quelquefois dévastatrice, l'un des signifiants dont cette écriture s'appareille pour observer ses effets de fracture, ravageurs tel un tremblement de terre – Marie, le nom d'une vérité »²⁷⁰.

Avec *Faire l'amour* Jean-Philippe Toussaint confère au roman contemporain une valeur allégorique et comme le dit Bruno Blanckeman : « ramener à une épure le sens littéral d'un roman – son histoire, ses situations –, n'est-il pas la meilleure façon de lui conférer une surpuissance allégorique ? Entre fleur, cratère, lune et désastre, la question se pose, à lecture de la dernière page du roman d'un amour qui se défait : absente de tout bouquet, la fleur est aussi l'emblème de tout amour, et sa destruction por-

²⁶⁹ JACQUES DUBOIS, *Avec Marie*, LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 23.

²⁷⁰ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 87.

teuse d'un effet d'amplification que suggèrent les mentions du cratère – gouffre dont jaillit, de l'intimité même de la terre, la lave volcanique –, de la lune – élément archaïque de tout blason féminin –, du désastre – qui élève la catastrophe amoureuse au rang de chaos universel, et prend la mesure de l'homme à la démesure de l'infini »²⁷¹.

1.9.2 *Fuir*

Fuir (prix Médicis 2005) est conçu sous forme de voyage²⁷² – voyage, comme état de suspension – de Shanghai à Pékin, de Pékin à Paris et de Paris jusqu'à Piombino pour rejoindre, ensuite, l'île d'Elbe²⁷³ ; en effet comme le souligne Isabelle Ost, *Fuir* présente « assurément le plus grand nombre de scènes de voyage dans les transports divers »²⁷⁴.

Les événements narrés de *Fuir* – fuite qui peut renvoyer le lecteur à Proust – constituent un énorme flashback de *Faire l'amour*, en fait le lecteur y peut observer le début des problèmes entre les deux protagonistes - le je-narrateur et Marie -, qui aboutissent à la rupture déjà décrite dans *Faire l'amour* (F, p. 11).

À ce propos il faut rappeler le phénomène que Frank Wagner – en faisant écho à Genette – met en évidence à l'intérieur de la narration extra-homodiégétique de ce roman, la « paralepse »²⁷⁵, c'est-à-dire un

²⁷¹ BRUNO BLANCKEMAN, *Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes)*, op. cit., p. 141.

²⁷² À ce propos il faut rappeler que quand Ange Leccia lui propose de participer à l'exposition *Travelling* programmée à l'espace Louis Vuitton pour juin 2009, en réalisant un court métrage, Toussaint choisit d'adapter une scène de *Fuir*. La scène en question est celle dans laquelle les trois personnages Zhang Xianghi, Li Qi et le je-narrateur quittent la salle de bowling à la suite d'un appel téléphonique et enfourchent à trois une moto pour traverser la ville de Pékin. À ce propos il faut mentionner JEAN-BENOÎT GABRIEL, *Fuir l'image avec désinvolture (autour du court métrage Fuir de Jean-Philippe Toussaint)*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., pp. 46-66.

²⁷³ Contrairement à *La Salle de bain* et à *Autoportrait (à l'étranger)*, le je-narrateur de *Fuir* donne au lecteur une très précise et détaillée description des « différentes possibilités pour rejoindre l'île d'Elbe ». (F, pp. 130-131).

²⁷⁴ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint* dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 84.

²⁷⁵ GERARD GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, pp. 211-213, 221-222.

excès d'informations : « dans un récit homodiégétique préfocalisé sur le narrateur-personnage, donc conduit en focalisation interne dominante sur cette instance, toute exploration non modalisée de l'intériorité psychologique d'un autre personnage correspondra à ce cas de figure. C'est bien ce qui se produit dans *Fuir* où, en dépit de la restriction de champ a priori induite par une relation de personne homodiégétique, l'instance narrative restituée à plusieurs reprises les sensations, sentiments et pensées du personnage de Marie. En particulier, compte tenu de la situation narrative élue, toute la séquence où le narrateur personnage, alors *absent*, évoque le comportement de Marie se rendant aux obsèques de son père en tenue d'équitation (*Fu*, pp- 148-151) fait paralexse »²⁷⁶.

Le roman est divisé en trois parties, marquées, encore une fois, par des chiffres romains ; et comme dans *Faire l'amour*, avant le texte, l'auteur place un avertissement signalant que le roman se passera le temps d'une saison, cette fois en *été*²⁷⁷.

Ainsi, le lecteur a la preuve dans la narration du je-narrateur – « l'été précédant notre séparation », (F, p. 11) – que les deux romans s'enchaînent l'un à l'autre, quoiqu'ils aient été écrits et publiés dans l'ordre inverse ! Par conséquent, il y a quelques traits communs que le lecteur trouve dans les deux romans, dont le premier est l'espace. Il s'agit, dans ce cas, de la Chine, précisément de Shanghai et de Pékin. En effet, les deux premières parties de *Fuir* se déroulent en Chine, d'abord à Shanghai, où le narrateur arrive avec le but de remplir une « mission » (F, p. 11), dont il a été chargé par Marie (l'autre similarité avec *Faire l'amour*).

Le lecteur fait la connaissance de Zhang Xiangzhi, cet homme-synecdoque dont la nature est réduite au rôle de « relation d'affaire de Marie » (F, p. 11) qui lui donne tout de suite un portable et s'occupe de lui pendant tout le voyage (F, p. 11).

²⁷⁶ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 31.

²⁷⁷ À propos de l'importance des incipits dans les romans de Toussaint il faut citer un entretien de l'auteur avec Christine Montalbetti : « Oui en général cela correspond, mais l'exception est *La Salle de bain*, où le paragraphe avec l'explication du narrateur qui passe l'après-midi dans *La Salle de bain*, qui est le premier paragraphe du livre, était en fait le troisième ou quatrième et il y avait une autre image au départ, celle du courrier qui s'était accumulé sous la porte ; et finalement, en le réalisant, j'ai vu que l'image de la salle de bain était plus porteuse et j'ai enlevé les deux qui précédaient. Évidemment la première phrase a une importance énorme ». Cf. CHRISTINE MONTALBETTI, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint*, dans ANDREA DEL LUNGO (éd.), *Le Début et la fin du récit*, Paris, Classiques Garnier, 2010, p. 306.

À remarquer encore Li Qi, cette jeune fille qui porte un nom « au goût de fruit » (F, p. 37) et androgyne²⁷⁸ (comme celui d'Edmondson), dont le je-narrateur fait la connaissance en accompagnant Zhang Xiangzhi à un vernissage et pour laquelle le je-narrateur éprouve une profonde sympathie (F, p. 21).

Elle lui propose de voyager avec elle à Pékin, mais, malheureusement, ils sont accompagnés aussi par Zhang Xiangzhi (F, p. 25).

C'est pendant ce voyage en train, métaphore du voyage et de la fuite en tant qu'état de « suspension » (F, p. 133), que Li Qi et le je-narrateur ont un moment de tendresse. Mais juste au moment où le narrateur est en train d'embrasser Li Qi, son portable sonne et c'est Marie qui lui téléphone pour lui annoncer la mort du père de celle-ci. (F, pp. 50-51)

Alors, il ne se passe plus rien entre le narrateur et Li Qi. Ils arrivent à Pékin – cette étape coïncide avec la deuxième partie du roman –, où le je-narrateur ne restera qu'un jour, pendant lequel, il vit une aventure inoubliable, quand il doit fuir – et il s'agit d'une fuite presque épique – sur une Norton²⁷⁹, encore une fois rouge – avec deux autres personnages, devant la police dans les rues de Pékin (F, p. 87)

Le contraste entre l'immobilité et le mouvement se fond ici avec trois corps qui semblent appartenir à un seul qui s'érige sur cette « vrombrissante structure d'acier qui fuit sous un ciel d'été intemporel » (F, p. 113). En intervenant sur le plan sonore de la narration, l'onomatopée métaphorique mais aussi métonymique fabriquée *ad hoc* par Toussaint (ce n'est pas la première ni la dernière cette figure étant l'un des expédients typiques de son écriture), montre clairement ses intentions linguistiques en cherchant à donner au passage une dimension sonore aussi bien que visuelle :

J'avais l'impression que nous faisons du surplace sur l'autoroute, comme figés, pétrifiés, statufiés, arrêtés là dans cette position de recherche de vitesse vertigineuse, nos trois corps penchés en avant sur la moto, Zhang Xiangzhi en figure de proue casquée, courbé sur le guidon, les mains écartées sur les poignées, la poitrine aplatie et le ventre gonflé, le sac SAKYRAYA qui faisait une bosse sous sa chemise, Li Qi agrippée à son dos et moi me tenant à ses hanches, nos trois corps inclinés qui semblaient n'appartenir qu'à une seule créature tricéphale affolée et

²⁷⁸ On reviendra sur ce sujet plus tard.

²⁷⁹ Symbole des années '60, donc un autre renvoi au postmodernisme.

fuyante, aplatie sur cette vrombrissante structure d'acier qui filait dans la nuit dans le rugissement ininterrompu du moteur, mais qui semblait ne pas vraiment s'éloigner des lieux que nous venions de quitter ni se rapprocher de ceux vers lesquels nous nous dirigeons, paraissant rester sur place sous l'immense voute céleste qui enrobait l'autoroute, ce vaste dôme incurvé d'un ciel d'été intemporel. (F, p. 113)

Et comme le remarque Pierre Piret, il en résulte la poéticité de l'écriture toussaintienne : « loin de la description planifiée, complète, balzacienne, pour ainsi dire, autant que celle, certes déliée, mais tendant à l'exhaustivité, qu'on retrouve dans certains nouveaux romans, Toussaint concentre l'attention sur un détail isolé, décontextualisé [...]. Toussaint lui rend sa force propre à l'objet, refusant de diluer l'expérience qui en est faite dans quelque signification globale. Le détail devient alors en lui-même signifiant. En résulte la poéticité de l'écriture de Toussaint »²⁸⁰.

Dans ce roman, il est évident que l'on assiste à un procédé d'« anthropofornisation » des objets : on peut facilement reconnaître dans le téléphone un véhicule de transmission de l'anxiété et de la mort (F, p. 44) ; le train, la moto, par contre, en tant que symboles de la liberté et du désir de fuite (F, p. 87) correspondent à une dépersonnalisation des caractères, identifiés par les objets autour des personnages, littéralement intégrés dans le paysage et l'environnement. Ces objets postmodernes se caractérisant comme le dit Baudrillard par « une espèce d'inutilité fonctionnelle », qu'il « n'est pas d'objet, [...] qui ne serve à quelque chose, ne serait-ce que parce qu'il ne sert à rien et redevient ainsi signe distinctif »²⁸¹.

La narration est caractérisée par des contrastes : le *noir* de la nuit, qui imprègne tout le premier chapitre d'un halo de mystère, est littéralement supplanté par les couleurs du deuxième chapitre qui indiquent l'arrivée à Pékin. L'immobilité apparente du train caractérisant tout le premier chapitre est interrompue, dans son équilibre, par la rapidité du taxi et de la moto, par le *bruit* de la ville et par la narration même du deuxième chapitre qui prend toujours plus la connotation d'un roman noir. Le protagoniste a confié de l'argent à Zhang Xiangzhi et Li Qi

²⁸⁰ PIERRE PIRET, *Portrait de l'artiste en Orientale*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 44.

²⁸¹ JEAN BAUDRILLARD, *La société de consommation*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 169-170.

semble en être au courant ; on découvre que Li Qi et Zhang Xiangzhhi occupent la même chambre d'hôtel et la prise de conscience du je-narrateur qu'il n'est « pas au bout de [s]es surprises » (F, p. 76). La chaleur caniculaire, les paysages spectrales, les fréquents passages du français à l'anglais, ainsi qu'au chinois, créent chez le lecteur une intrigante curiosité en sollicitant la poursuite de l'aventure, parce qu'il s'agit d'une vraie aventure, pas du genre roman noir ou fantastique mais d'un genre nouveau, original qui se sert de tous les genres de la fiction et de ses techniques narratives²⁸² pour réinventer la littérature.

Ensuite, le je-narrateur finit par découvrir la raison de cette poursuite – le petit paquet contenant des drogues que Li Qi a apporté. Après l'avoir laissé dans un endroit louche, le je-narrateur prend congé d'eux et part pour Paris. Dans la dernière partie, le je-narrateur se trouve sur l'île d'Elbe, où il arrive pour les funérailles du père de Marie. Il s'installe dans un hôtel, et après les obsèques, il rencontre Marie. Le roman termine au moment où les deux se baignent dans la mer et Marie pleurant ses larmes mélancoliques de Madeleine :

Marie, sans force à présent, immobile dans mes bras, qui ne bougeait plus, qui ne nageait plus, qui flottait simplement, dans mes bras, et moi lui caressant le visage, son corps froid mouillé contre le mien, Marie pleurerait doucement dans mes bras, j'essuyais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui poussant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurerait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurerait dans la mer. (F, pp. 185-186)

En effet, tout le roman respire la mélancolie, mélancolie de l'amour mais de la fin de l'amour, il s'agit d'une « mélancolie rêveuse » :

Je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit. (F, p. 20)

Et comme le dit Pierre Piret : « la révélation ne mène pas au bonheur, mais au 'désespoir d'être' ; elle est synonyme de lucidité, de traversée des

²⁸² Cf. MARIA GIOVANNA PETRILLO, (recensione a) Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, dans « Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" », sezione romanza, XLVIII, 2, p. 610.

semblants qui régissent d'ordinaire la vie humaine. À ce titre, elle se présente également comme un idéal d'écriture, un idéal que Toussaint appelle 'l'énergie romanesque' et que la référence orientale peut éclairer »²⁸³.

1.9.3 La Mélancolie de Zidane

De ce récit transpirent l'urgence et l'élan avec lesquels il a été écrit par un Toussaint choqué après le 9 Juillet 2006, la date de la finale de la Coupe du Monde France-Italie²⁸⁴.

On peut se rappeler qu'elle a été une finale assez particulière coïncidant avec le dernier match joué par un grand champion du monde et terminant avec la victoire de l'Italie après l'expulsion du terrain de Zinedine Zidane. Mais ce n'est pas sur ça que Toussaint écrit parce que, à son avis, « le coup de tête de Zidane a eu la soudaineté et le délié d'un geste de calligraphie » (MZ, p. 9).

Toussaint ne se préoccupe pas de la question éthique du geste, plutôt, ce qui frappe le narrateur hors-champ est la littéarité du geste du footballeur qui provoque un vertige, c'est l'intensité de l'instant éternisé par un geste qui se révèle « calligraphique ». Corps-instable, corps-espace, corps-temps, Zidane passe les limites de la gravité et de l'individualité et son corps en tant que présence scénique devient essence de la mélancolie, puisque :

La mélancolie de Zidane est ma mélancolie, je la sais, je l'ai nourrie et je l'éprouve. (MZ, p. 12)

Zidane est un corps suspendu entre le monde des images, des figures et celui de leur absence projeté dans un horizon de pure lumière. Ainsi Zidane est le réel, il existe devant les yeux des téléspectateurs et des lecteurs avec son « dernier geste de pure forme » (MZ, p. 13).

Pourquoi la mélancolie²⁸⁵ ?

²⁸³ PIERRE PIRET, *Portrait de l'artiste en Orientale*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 36.

²⁸⁴ MARIA GIOVANNA PETRILLO, (recensione a) Jean-Philippe Toussaint, *La Mélancolie de Zidane*, dans « Annali dell'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale" », sezione romanza, XLIX, 1, pp. 373-374.

²⁸⁵ On renvoie ici à la lecture de JULIA KRISTEVA, *Soleil noir (Dépression et mélancolie)*, Paris, Gallimard, 1987 et de JEAN STAROBINSKI, *L'Encre de la mélancolie*, dans JEAN CLAIR (éd.), *Mélancolie, génie et folie en occident*, Paris, Gallimard, 2005, pp. 24-30.

Comme on a déjà souligné, Toussaint lie toujours ses discours à l'art : « on sait les liens intimes qui unissent l'art à la mélancolie » (MZ, p. 13) et dans le désormais habituel procédé autocitationnel, il cite *La Salle de Bain* cette fois en informant le lecteur avec une note explicative, et avec un rappel à Starobinski et à Freud dans une sorte d'éloge de la mélancolie dans l'art que : « le monde devient opaque les membres sont lourds, les heures paraissent appesanties, semblent plus longues, plus lentes, interminables. Il se sent fourbu et il devient vulnérable. *Quelle chose en nous se tourne contre nous* – et, dans une ivresse de fatigue et de tension nerveuse, Zidane ne peut qu'accomplir l'acte de violence qui délivre, ou de fuite qui soulage, incapable de dénouer autrement la tension nerveuse qui l'opprime (et c'est la *fuite finale devant l'accomplissement de l'œuvre*) »²⁸⁶ (MZ, p. 12).

Le terme mélancolie²⁸⁷ dérive du grec *mélas*, c'est-à-dire noir et *cholé*, donc *bile*. Bile noire, donc, comme noir est le carnet dont l'arbitre prend le carton rouge pour Zidane, « le carton noir de la mélancolie » (MZ, p. 16).

Zidane, le footballeur, est rendu éternel par son geste calligraphique et mélancolique : « brandir la coupe du monde, c'est accepter sa mort, alors que rater sa sortie laisse des perspectives ouvertes, inconnues et vivantes » (MZ, p. 11) et l'écriture de Toussaint, précise et implacable, met en évidence l'univers qui vit dans le geste, sans le commenter, en l'offrant – sous une lumière nouvelle aux yeux de ceux qui l'ont vu – à la télévision ! Dans ce paradoxe naît le rappel au paradoxe de Zidane et de Zénon (MZ, p. 18) qui tentait à montrer que les choses peuvent être à la fois possibles et impossibles, mobiles et immobiles... ainsi, dans le paradoxe de Zidane, personne – y compris le narrateur – n'a vu le coup de tête de Zidane : « personne n'a rien vu, ni les spectateurs ni les arbitres. Non seulement le geste de Zidane n'a pas eu lieu [...] mais c'est physiquement et mathématiquement impossible » (MZ, pp. 17-18) :

Le coup de tête de Zidane a eu la soudaineté et le délié d'un geste de calligraphie. S'il n'a fallu que quelques secondes pour l'accomplir, il n'a pu survenir qu'au terme d'un lent processus de maturation, d'une longue genèse invisible et secrète. Le geste de Zidane ignore les catégories esthé-

²⁸⁶ L'italique est dans le texte original et présente des notes explicatives qui renvoient à JEAN STAROBISKI, *L'encre de la mélancolie*, op. cit., et à SIGMUND FREUD, *Un souvenir d'enfance de Léonard de Vinci*, Paris, Gallimard-Folio, 1991.

²⁸⁷ Trésor de la Langue Française, *ad vocem*.

tiques du beau ou du sublime, il se situe au-delà des catégories morales du bien et du mal, sa valeur, sa force et sa substance ne tiennent qu'à leur adéquation irréductible à l'instant précis du temps où il est survenu. Deux vastes courants souterrains ont dû le porter de très loin, le premier, de fond, large, silencieux, puissant, inexorable, qui ressort autant de la pure mélancolie que de la perception douloureuse de l'écoulement du temps, est lié à la tristesse de la fin annoncée, à l'amertume du joueur qui dispute le dernier match de sa carrière et ne peut se résoudre à finir. Zidane n'a jamais pu se résoudre à finir, il est familier des fausses sorties (contre la Grèce) ou des sorties ratées (contre la Corée du Sud). Il y a toujours eu chez lui l'impossibilité de mettre un terme à sa carrière, et même, et surtout, en beauté, car finir en beauté, c'est néanmoins finir, c'est clore la légende, brandir la coupe du monde, c'est accepter sa mort, alors que rater sa sortie laisse des perspectives ouvertes, inconnues et vivantes. (MZ, pp. 9-11)

Zidane est donc un univers clos, clos en lui-même, un univers qui possède un langage propre, mais il s'agit d'un langage inaccompli, plutôt se définissant en lui-même. De la même manière l'écriture est un geste, le geste qui naît de l'acte même de l'écriture, du signe dans tout son « arbitraire saussurien »²⁸⁸. Et comme le principe de l'arbitraire du signe domine toute la linguistique de la langue, les binômes geste-calligraphie et calligraphie-geste dominant toute l'œuvre toussaintienne, parce que, à la manière de Flaubert, Toussaint affirme : « Zidane, c'est moi ! »²⁸⁹.

Et comme le remarque Sylvie Loignon : « il est à croire que rien ne peut se soustraire à l'encre noire de la mélancolie : écriture ironique, paradoxale, oxymorique, cette encre noire joue de la répétition, de la relance tout comme d'un sens suspendu, pour rendre compte de cette pensée de la mort »²⁹⁰ :

La nuit, maintenant, est tombée sur Berlin, l'intensité lumineuse a baissé et Zidane a senti soudain physiquement le ciel s'assombrir au-dessus de ses épaules, ne laissant plus subsister au firmament que des traînées écorchées de nuages crépusculaires noirs et roses. *L'eau mêlée de nuit est un remords ancien qui ne veut pas dormir*²⁹¹. (MZ, p. 14)

²⁸⁸ FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1976, pp. 100-103.

²⁸⁹ Colloque de Toussaint, Institut Français de Naples « Le Grenoble », 10 novembre 2006.

²⁹⁰ SYLVIE LOIGNON, *Comment finir ? La Mélancolie de Jean-Philippe Toussaint*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.) *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 89.

²⁹¹ L'italique est dans le texte original avec un renvoi en note à GASTON BACHELARD, *L'eau et les rêves, Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Le Livre de Poche, 1993.

Ainsi on pourrait affirmer en utilisant les mots d'Antonio Scurati que Toussaint et son je-narrateur sont prisonniers d'une litote dans leur essence minimaliste : en disant moins, ils finissent par faire entendre plus. Le sens implicite est donc plus fort que le sens explicite si bien que l'expression affaiblie sert à renforcer la pensée contemporaine : « oggi il mondo si riformula così : come trasformare in opera letteraria quel mondo che è per noi l'assenza di un mondo. Il mondo non c'è, e per questo diventa urgente raccontarlo. Le nostre stente affermazioni possono scaturire solo da una doppia negazione. Negare di essere qualcosa e negare questa negazione. Siamo insomma ancora prigionieri di una litote »²⁹².

Donc, la mélancolie de Zidane est « une mélancolie à l'œuvre », mélancolie qui est tout à la fois disparition du soi, du monde représenté et de la fiction elle-même ; pour reprendre les mots de Sylvie Loignon : « l'œuvre de Toussaint serait mélancolique, en ce qu'elle donne à voir ce geste impossible, qui tout à la fois veut finir sans en finir, est acceptation de la mort et refus obstiné de celle-ci. L'œuvre met en scène son impossible accomplissement tout autant que la hantise de la fin comme creuset paradoxal, par des motifs et figures privilégiés – notamment le lien amoureux et sa rupture, l'omniprésence de la mort et du deuil, l'absence – à partir desquels elle ne cesse de montrer sa renaissance. La mélancolie à l'œuvre dans les récits de Jean-Philippe Toussaint est tout à la fois disparition – de soi, du monde représenté, de la fiction elle-même – et création »²⁹³ :

L'autre courant qui a porté son geste, courant parallèle et contradictoire, nourri d'un excès d'atrabile et d'influences saturniennes, est l'envie d'en finir au plus vite, l'envie, irrépressible, de quitter brusquement le terrain et de rentrer aux vestiaires (*je partis brusquement et sans prévenir personne*), car la lassitude est là, soudain, incommensurable, la fatigue, l'épuisement, l'épaule qui fait mal, Zidane ne parvient pas à marquer, il n'en peut plus de ses partenaires, de ses adversaires, il n'en peut plus du monde et de soi-même²⁹⁴ (MZ, p. 11-12).

²⁹² ANTONIO SCURATI, *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006, p. 20.

²⁹³ SYLVIE LOIGNON, *Comment finir ? La Mélancolie de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 90.

²⁹⁴ L'italique est dans le texte original avec un renvoi en note à *La Salle de Bain* (SdB, p. 53).

1.9.4 La Vérité sur Marie

La Vérité sur Marie reçoit le Prix Décembre 2009, la même année que sa parution. Ce roman n'est – comme le révèle la présentation qui figure en quatrième de couverture du roman – « pas à proprement parler une suite, mais un prolongement », une « variation » disent les musiciens, de *Faire l'amour* et de *Fuir*. Ce troisième tome est immédiatement applaudit par les critiques et les lecteurs, parce que comme le dit Nathalie Crom : « c'est très beau. D'une beauté stupéfiante par instants, à laquelle prennent part tout à la fois la clarté et la vigueur de l'écriture de Toussaint, sa puissance d'évocation qui rappelle celle d'un plasticien, la rigueur de son architecture romanesque millimétrée, la discrète méditation sur la distance, le réel et l'imagination qui court en filigrane de l'intrigue, la sensualité qui préside au portrait de Marie tel qu'il se dessine – cette » vérité sur Marie « que promettait le titre du roman, et qui se confond finalement avec l'amour qu'elle inspire »²⁹⁵.

La Vérité sur Marie est divisé, encore une fois, en trois parties numérotées par des chiffres romains et s'ouvre sur le *Printemps-été*²⁹⁶ consécutif à *Fuir* avec un laconique « plus tard » (VM, p. 11) sur la même île d'Elbe que *Fuir*²⁹⁷. Dans ce roman tout commence par la séparation des corps du je-narrateur et de Marie. Séparés qu'ils sont depuis quelques mois – « car cela faisait près de quatre mois » qu'ils n'habitaient plus ensemble (VM, p. 12) –, chacun des deux ex vit sa vie, à Paris.

Dans une nuit orageuse et caniculaire, dont l'atmosphère est « prémonitoire » d'un drame – le je-narrateur est dans le lit de Marie, une autre Marie.

Cependant au même moment, Marie, la Marie dont le lecteur a fait la connaissance deux romans auparavant (!), est dans les bras de Jean-

²⁹⁵ Cf. NATHALIE CROM, dans <http://www.telerama.fr/livres/la-verite-sur-marie,46945.php>, consulté le 5 décembre 2013.

²⁹⁶ Les italiques sont dans le texte original. La référence temporelle est placée dans le texte comme pour *Faire l'amour*.

²⁹⁷ « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. À une certaine heure de cette nuit – c'était les premières chaleurs de l'année, elles étaient survenues brutalement, trois jours de suite à 38°C dans la région parisienne, et la température ne descendait jamais les 30°C –, Marie et moi faisons l'amour à Paris dans des appartements distants à vol d'oiseau d'à peine un kilomètre ». (VM, p. 11)

Christophe de G. (VM, p. 13), un riche homme²⁹⁸ d'affaires marié et propriétaire de chevaux de courses et qui en réalité s'appelle Jean-Baptiste de Ganay (VM, p. 69). Le je-narrateur – qui dort à côté de l'autre Marie – est éveillé au milieu d'une orageuse nuit d'été aux « éclairs blancs à intervalles »²⁹⁹ (VM, p. 25) par un coup de téléphone de Marie (la première !), le suppliant de courir à son appartement de Paris (VM, pp. 36-37). Le je-narrateur accourt sous la pluie (VM, p. 43). Jean-Christophe de G. a eu une crise cardiaque ; c'est lui-même qui, en réagissant à l'inactivité de Marie, donne l'adresse pour l'ambulance à l'opérateur. L'ambulance arrive avec cinq secouristes, quatre hommes et une femme ; la longue scène des secours (VM, pp. 29-32) est décrite avec « détermination, qui n'était pas de la vitesse, mais de la précision, de la méthode » (VM, p. 29), une précision de chirurgien qui constitue aussi le dictat de la littérature de Toussaint³⁰⁰ :

La gravité de l'état de Jean Christophe de G. sautait aux yeux. Les secouristes, en cercle autour du corps, ne prêtaient aucune attention à elle [à Marie], ils étudiaient en silence le tracé de l'électrocardiogramme sur le minuscule écran lumineux d'un moniteur cardiaque encastré dans une valise médicale ouverte au chevet du malade et échangeaient de rares paroles entre eux d'une voix chuchotante, l'un d'eux se levant parfois pour accomplir une tâche précise, ramener un instrument manquant ou pratiquer une injection dans la perfusion. (VM, p. 32)

L'urgence du geste du médecin renvoie encore une fois, de manière circulaire, à l'urgence « extrême » et mélancolique du coup de tête de Zidane, à l'urgence d'accomplir un geste calligraphique (VM,

²⁹⁸ « Jean-Christophe de G. était nu à la fenêtre de l'appartement de la rue de La Vrillière, et il regardait la nuit avec cette inquiétude diffuse qui lui oppressait la poitrine, quand il aperçut un éclair au loin dans le ciel. Une courte rafale de vent lui aéra alors le visage et le torse, et il remarqua que le ciel était entièrement noir à l'horizon, non pas un noir de nuit d'été, transparent et bleuté, mais un noir dense, menaçant et opaque. De gros nuages d'orage approchaient du quartier, qui se mouvaient du quartier, qui se mouvaient inexorablement dans le ciel en allant recouvrir les derniers vestiges de nuit claire qui subsistaient encore au-dessus des bâtiments de la Banque de France. Il y eut encore un éclair au loin, vers la Seine, en direction du Louvre, muet, étrange, zébré, prémonitoire, sans coup de foudre ni grondement de tonnerre, une longue décharge électrique horizontale qui déchira le ciel sur une centaine de mètres et illumina l'horizon par à-coups blancs saccadés, saisissants, silencieux ». (VM, pp. 17-18)

²⁹⁹ À remarquer encore le renvoi au roman d'Échenoz.

³⁰⁰ Dictée qu'on retrouvera aussi dans son œuvre suivante *L'Urgence et la Patience*.

p. 33). C'est là, la fin du premier tableau du roman, une fin marquée par un espace blanc à la page 36. Cet expédient littéraire donne à la narration une qualité particulière, parce que comme le révèle Toussaint, il a l'ambition de créer du temps :

L'idée est de m'attarder sur des instants, de les diluer d'une certaine façon. J'ai l'ambition de créer du temps³⁰¹.

Le blanc marque une analepse brusque dans la narration : le je-narrateur est à nouveau aux prises avec la voix de Marie au téléphone, voix véhicule de mort, comme dans *Fuir*³⁰². Le tableau narratif devient ici tableau « revenant », et la lumière des réverbères parisiens illumine un je-narrateur dont la vie est rythmée « au loin, au ralenti, lentement » (VM, pp. 39-40).

La deuxième partie du roman nous montre le je-narrateur qui cherche sur l'Internet³⁰³ le nom de Jean-Christophe de G., c'est là tout le paradoxe, le je-narrateur continue à l'appeler avec un faux nom par plaisir sadique – mais surtout littéraire – de « déformer son nom ». Cette révélation constitue aussi l'expédient narratif pour révéler au lecteur la vérité sur sa nature avec un lapidaire « je me connais » (VM, p. 75). C'est là l'apothéose du narcissisme du je-narrateur, dont on parlera plus avant dans ce texte. L'absence d'identité du rival renforce l'identité du je-narrateur en tant que protagoniste absolu de la vie de Marie mais aussi de la littérature toussaintienne construite « volontairement » autour de lui³⁰⁴.

Ex abrupto par un flashback, le lecteur retrouve le je-narrateur qui revoit Marie au Japon avec son nouvel amant repartant pour Paris avec Zahir, un pur-sang de course suspecté de dopage³⁰⁵. Dans les

³⁰¹ ÉLÉONORE SULSER, *Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps*, op. cit.

³⁰² On reviendra sur ce sujet dans le chapitre suivant.

³⁰³ Autre topos de la contemporanéité.

³⁰⁴ « En vérité, je m'étais mépris dès le début sur Jean-Christophe de G. D'abord, je n'ai cessé de l'appeler Jean-Christophe alors qu'il s'appelle Jean-Baptiste. Je me soupçonne même de m'être trompé volontairement sur ce point pour ne pas me priver du plaisir de déformer son nom, non pas que Jean-Baptiste fût plus beau, ou plus élégant, que Jean-Christophe, mais ce n'était tout simplement pas son prénom, et cette simple petite vexation posthume suffit à mon bonheur (se fût-il appelé Simon que je l'aurais appelé Pierre, je me connais ». (VM, p. 75)

³⁰⁵ « La décision d'extraire discrètement le cheval du Japon avait été prise d'urgence le lundi matin suivant la course, Jean-Christophe de G. avait annulé tous les engagements de Zahir pour les mois à venir et avait réglé lui-même les modalités du retour du cheval en Europe ». (VM, p. 79)

méandres de l'aéroport, l'animal s'échappe et comme le remarque Bernard Pivot, cette scène « c'est de l'Alexandre Dumas revisité par le Nouveau Roman. C'est Flaubert qui narrerait un grave incident dans la zone du fret de Narita [...] un cinquième du roman – de la page 84 à la page 138 – est occupé par une scène d'anthologie qu'aucun lecteur ne pourra oublier : l'embarquement à Narita, aéroport de Tokyo, à bord d'un boeing 747 cargo de la Lufthansa, d'un pur-sang. Il fait nuit, il pleut à seaux. Zahir, affolé, entre le van qui l'a amené et la stalle dans laquelle il doit prendre place, a semé ses gardes du corps japonais, son propriétaire français, ses avocats de celui-ci, son amie et sa montagne de valises et de paquets... Le cheval s'est enfoncé au galop dans l'obscurité ruisselante de l'aéroport. Trois véhicules se sont lancés à sa poursuite. Le trafic des avions est paralysé »³⁰⁶.

Comme on peut le remarquer, le cheval a une symbolique polyédrique, bénéfique comme maléfique, dans les légendes qui lui sont liées. Il est le plus souvent un animal lunaire lié à la terre-mère, aux eaux, à la sexualité, au rêve, à la divination, et au renouvellement de la végétation.

Issu des ténèbres, Zahir apparaît « galopant comme le sang dans les veines en jaillissant des entrailles de la terre »³⁰⁷. Zahir incarne toute la symbolique liée à l'œuvre omnia de Toussaint, c'est-à-dire l'enchaînement symbolique Terre-Mère, Lune-Eau, Sexualité-Fertilité, Végétation-Renouveau périodique³⁰⁸. La force du cheval, sa puissance contraste avec son immobilité initiale ; en effet, bien qu'immobile, le cheval est aussi furieux, irritable, nerveux, impérial et sa force immobilise paradoxalement les spectateurs de sa fuite (VM, p. 101). Immobilité prémonitoire d'une fuite épique du cheval dont le nom signifie « visible » (VM, p. 106), fuite entre des éclairs dans la nuit (VM, pp. 104-105-106). Comme le dit Éric Loret : « *Fuir* se déroule l'été précédant

³⁰⁶ BERNARD PIVOT, *À la recherche du pur-sang perdu*, dans « Le Journal du Dimanche », 4 octobre 2009.

³⁰⁷ JEAN CHEVALIER, ALAIN GHEERBRANT, *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Laffont/Jupiter, 1966, *ad vocem*.

³⁰⁸ « C'était cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit. Le pelage noir et lustré, la musculature apparente, il descendait à reculons [...]. Le cheval ne se laissait pas faire, rétif, tournait la tête pour se dégager, s'ébrouait, se débattait, des frémissements spontanés couraient le long de sa crinière comme des ondes visibles de tension et de nervosité. Sa puissance physique était impressionnante, il émanait de lui une énergie animale électrique ». (VM, pp. 100-101)

l'hiver de *Faire l'amour* et *La Vérité sur Marie* s'ouvre l'été suivant, puis remonte en flash-back vers le printemps et s'achève sur la même île d'Elbe que *Fuir*. Mais la mer finale de ce dernier est remplacée par le feu, et la vérité, pas sur Marie mais sur ces trois livres est qu'il sont composés chacun d'un élément différent, en plus de jouer avec les saisons. L'eau pour le premier, dans lequel Marie pleure à flots continus, l'air pour le second (dans une cavale à moto anthologique) et cette fois, donc, le feu. Toussaint a également pris soin de varier les figures amoureuses : le narrateur et Marie, le narrateur et une jeune femme de hasard et, dans ce troisième épisode, Marie et son amant »³⁰⁹. Porteur aussi bien de vie que de mort, Zahir annonce le feu destructeur et triomphateur de la troisième partie du roman où le narrateur rejoint « au début de l'été suivant » (VM, p. 153) la maison de Montalte, la maison familiale de Marie, sur l'île d'Elbe « à la recherche d'une vérité nouvelle », une « vérité romanesque »³¹⁰. Un immense feu a détruit « une grande partie des jardins de la propriété mais il avait épargné la maison ». (VM, p. 204)

On pense ici à Bachelard³¹¹ qui montre que, derrière un élément en apparence homogène à la conceptualisation et même à la sensation, dans ce cas le feu, se cachent des intentions structurelles divergentes.

Aux intentions purement naturelles qui viennent déjà grever les trois éléments de la théorie classique, l'eau³¹², la terre, l'air, aux polarisations et aux symboliques divergentes, s'ajoute, en ce qui concerne le feu, une intention technologique majeure et cela est évident dans ce

³⁰⁹ ÉRIC LORET, *Marie à tout pris*. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles, dans « Libération », 17 septembre 2009.

³¹⁰ MARIE DESPLECHIN, *Jean-Philippe Toussaint, je cherche une énergie romanesque*, op. cit.

³¹¹ Cf. GASTON BACHELARD, *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.

³¹² À ce propos il faut aussi remarquer que l'eau dans les romans de Toussaint semble avoir une connotation symbolique. Le je-narrateur de *La Salle de bain* aime se plonger dans la baignoire pour réfléchir tandis que celui de *La Télévision* aime nager. Dans *Faire l'amour* le je-narrateur prend un bain en pleine nuit dans la piscine de l'hôtel japonaise (Fa, p. 45). Dans les songes, comme dans les mythes et les contes, l'eau est, avec la forêt et la terre, le plus grand symbole de l'inconscient. L'eau est profondément attachée à l'origine de l'existence, de la vie et de la mort. L'eau est source de vie, assure la vie, puis dissout la vie par désagrégation. Paléontologiquement, toute vie sort de l'eau et, à sa naissance, l'enfant baigne dans le liquide amniotique. De l'eau, masse énergétique primordiale, vont naître la vie physique et la vie spirituelle : l'eau contient en elle-même le germe de toute chose. Elle est la meilleure image pour symboliser l'inconscient non seulement en tant que chaos originel mais aussi en tant que Mère créatrice et nourricière. La mer est aussi une composante des romans de Toussaint.

roman de Toussaint où le feu représente les passions, l'enthousiasme et les amours. C'est aussi l'esprit, la connaissance intuitive.

Symbole de purification et de régénération, le feu porte les objets, les humains et les faits à un état subtil. Il donne de l'odeur aux corps du je-narrateur et de Marie.

Néanmoins, la flamme est symbole de purification, d'illumination et d'amours spirituels, comme l'aube qui illumine les corps des deux amants est l'image de l'esprit et de la transcendance, l'âme du feu, la vérité³¹³.

Mais la vérité sur Marie – et donc sur la littérature toussaintienne – « c'est qu'elle n'existe pas. Ni Marie ni la vérité. C'est-à-dire aussi qu'elle existe à fond, à plein régime fictionnel. Ce n'est pas écrit dans le livre : c'est ce qu'on ressent après s'être fait piétiner par ce bolide en feu qu'est le nouveau Toussaint, à peu près aussi jouissif qu'un déluge de météorites dans les reins, si les reins étaient les lobes du cerveau (par exemple) »³¹⁴.

Et dans cette nouvelle vérité, Marie et le je-narrateur – mais aussi les deux littératures toussaintiennes – se retrouvent, se scrutent, s'observent, s'effleurent... dans une nouvelle relation :

Nous étions toujours séparés, même si, par la force des choses, notre relation était devenue nouvelle, inédite, ambiguë. (VM, p. 169)

En effet, dans *La Vérité sur Marie* le je-toussaintien prend aussi ses distances avec ce qu'il appelle « le siècle lointain » en clôturant un cycle mais aussi un siècle littéraire :

Je méditai quelques instants sur sa date de naissance, 1960, qui me parut soudain très lointain, brumeux et achevé, qui paraîtrait d'un autre temps aux générations futures, plus encore que pour le XIX^e siècle, à cause de

³¹³ « Le jour était à peine levé sur la Rivercina, et nous nous serions l'un contre l'autre dans le lit, nous nous enlacions dans la pénombre pour apaiser nos tensions, l'ultime distance qui séparait nos corps était en train de se combler, et nous faisons doucement l'amour dans la grisaille matinale de la chambre – et sur ta peau et tes cheveux, mon amour, subsistait encore une forte odeur de feu ». (VM, p. 205)

³¹⁴ ÉRIC LORET, *Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles*, dans « Libération », 17 septembre 2009. Et encore : « [...] mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie ». (VM, p. 74)

ces deux chiffres saugrenus au début de chaque date, ce 1 et ce 9 bizarres et désuets, qui rappelaient ces Turbigou ou ces Alma irréels qui commençaient jadis les numéros de téléphone parisiens. C'était pourtant un homme de notre temps qui était mort, un contemporain dans la force de l'âge, mais sa date de naissance me semblait déjà étrangement démodée, comme périmée de son vivant, une date qui avait mal vieilli, qui n'aurait bientôt plus cours, que le temps ne tarderait pas à recouvrir de sa patine et qui portait déjà en elle, comme un poisson corrosif dissimulé en son sein, le germe de son propre estompement et de son effacement définitif dans le cours plus vaste du temps. (F, pp. 69-70)

Et comme le dit Marie Desplechin : « le troisième volet du cycle est une composition nocturne, zébrée de lumières violentes, ambulances, miradors et incendies, et un roman des catastrophes et de l'amour. Un livre dans lequel la Vérité compte moins que Marie, Marie splendide en vérité plus ou moins nue d'un bout à l'autre du livre »³¹⁵. Jean-Philippe Toussaint, qui a ce don certain de rendre son écriture en apparence austère, révèle donc une vérité romanesque, une vérité urgente, et comme le remarque Frank Wagner : « chez Toussaint, ne s'exerce nul retour à un réalisme soucieux d'exactitude factuelle ou de véridicité » objective «, mais une aspiration à la mimésis comme transfiguration créatrice qui, dans la mesure où elle transite par l'exploration des propriétés intrinsèques du médium littéraire, ne rompt pas en visière avec le projet moderniste, mais tend plutôt, en le déplaçant et en l'alternant, à le relancer tout en le dépassant »³¹⁶.

1.9.5 L'Urgence et la Patience

Mosaïque de textes – certains inédits et d'autres publiés dans des revues – *L'Urgence et la Patience*, dédié aux parents de Toussaint qui lui ont « appris à lire et à écrire », est divisé en chapitres titrés s'ouvrant avec *Le jour où j'ai commencé à écrire* et se poursuivant avec *Mes bureaux* ; *L'urgence et la patience* ; *Comment j'ai construit certains de mes hôtels* ; *Littérature et cinéma*, *Lire Proust* ; *Moi, Rodion*

³¹⁵ MARIE DESPLECHIN, *Jean Philippe Toussaint*. « Je cherche une énergie romanesque pure », op. cit.

³¹⁶ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité*, op. cit., p. 33.

Romanovitch Raskolnikov ; Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon ; Pour Samuel Beckett ; Le Ravanastron ; Dans le bus 63.

Tesselles qui racontent la trame infinie d'une écriture, une écriture du minuscule³¹⁷ qui enchante et séduit le lecteur, une écriture à la fois urgente et patiente puisque :

L'urgence est un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une infinie patience. Elle en est la récompense, le dénouement miraculeux. Tous les efforts que nous avons consentis au préalable pour le livre ne tendaient en réalité que vers cet instant unique où l'urgence va surgir, le moment où ça bascule, où ça vient tout seul, où le fil de la pelote se dévide sans fin (UP, p. 43).

L'Urgence et la Patience, ce passionnant recueil de textes relevant à la fois de la prose et de l'essai, « pourrait avoir comme sous-titre *Le rêve et l'effort*, ou encore *L'évidence et la préméditation, L'étincelle et la persévérance* »³¹⁸ parce qu'écrire est une activité toujours au carrefour, suspendue entre des forces *a priori* contradictoires, voire inconciliables, même si, en réalité, complémentaires :

L'urgence, qui appelle l'impulsion, la fougue, la vitesse ; et la patience, qui requiert la lenteur, la constance et l'effort. Mais elles sont pourtant indispensables l'une et l'autre à l'écriture d'un livre, dans des proportions variables, à des dosages distincts, chaque écrivain composant sa propre alchimie, un des deux caractères pouvant être dominant et l'autre récessif, comme les allèles qui déterminent la couleur des yeux. (UP, quatrième de couverture et p. 26)

Cet essai constitue un vrai autoportrait de l'écrivain à sa table de travail, dans sa chambre après tous les rituels propitiatoires d'écrivain, puisque pour Toussaint quand on écrit « tout importe » :

Lorsque j'écris un livre, je me voudrais aérien, l'esprit au vent et la main désinvolte. Mon cul. En fait je suis très organisé. Il y a un côté monacal dans mon attitude, spartiate, navigateur solitaire. Tout importe, la condition physique, l'alimentation, les lectures. Quand j'écris je me couche tôt, je ne bois pas d'alcool. Pendant la journée, je marche, je fais du vélo, je nage – le bain n'a jamais été incompatible avec l'étude, bien au contraire. (UP, p. 21)

³¹⁷ Cet adjectif est récurant dans ce texte à tel point que sa présence devient obsessionnelle.

³¹⁸ NATHALIE CROM, *L'Urgence et la Patience*. Jean-Philippe Toussaint, dans <http://www.telerama.fr/livres/l-urgence-et-la-patience,79030.php>, consulté le 8 juin 2013.

Mais étant donné que Toussaint conçoit l'écriture comme une machinerie lourde, ce recueil constituant aussi une réflexion *a posteriori* sur la façon dont naissent les décors, où s'imposent certaines images :

Jusqu'à *La Réticence*, quand j'entreprenais un livre, je travaillais tous les jours, tout le temps, sans reprendre haleine, sans faire de coupure, jusqu'à un an d'affilée. Je considérai l'écriture comme une machinerie lourde qui se mettait en place sur la longue durée, quelque chose de régulier, de pesant, d'entravé, quelque chose qui se refusait, qui achoppait, qui avançait péniblement, pouce à pouce – une charrue. (UP, pp. 21-22)

Toussaint aime la dimension de l'écriture dans sa nature d'oxymoron de « rêve de pierre » baudelairien³¹⁹ et si Baudelaire, dans son effort pour s'arracher à ce qu'il appelait le spleen, représenté dans le fameux sonnet, par une statue impassible, symbole de pureté et de noblesse, la perfection de la beauté idéale, transfiguration du réel et tourment de l'artiste, Toussaint précise que l'écriture transfigure, anoblit, solennise la langue, les mots, la grammaire. C'est le mot parfait qu'il cherche, le mot flaubertien, le mot éternel, le mot de pierre :

J'aime l'idée qu'on puisse définir un livre comme un rêve de pierre (l'expression est de Baudelaire) : « rêve » par la liberté qu'il exige, l'inconnu, l'audace, le risque, le fantasme, « de pierre », par sa consistance, ferme, solide, minérale, qui s'obtient à force de travail, le travail inlassable sur la langue, les mots, la grammaire. (UP, p. 24)

La distance contradictoire qui sépare le poète – et l'écrivain – de la beauté³²⁰ (les « grandes attitudes » baudelairiennes) et la fascination qu'elle exerce sur eux rendent Baudelaire et Toussaint incapables de comprendre les voies mêmes de la création artistique. Ro-

³¹⁹ CHARLES BAUDELAIRE, *Les fleurs du Mal* (1861), Paris, Gallimard, 1972, XVII, p. 49. Rappelons ici encore une fois que le fils de Pascale dans *L'Appareil-photo*, s'appelle Petit Pierre.

³²⁰ C'est la deuxième fois, après *La Mélancolie de Zidane*, que Toussaint révèle au lecteur son renvoi citationnel sans jouer avec lui dans un procédé intertextuel infini typique de son écriture. Le renvoi citationnel à *La Beauté* baudelairienne est ici un clair rappel esthétique à l'écriture. Et si Baudelaire est un esclave dévoué et patient – prêt au sacrifice de ses forces et de son temps, qu'il consacre à un dur labeur – il utilise dans son poème le verbe « consumeront » et il faut remarquer aussi le syntagme « austères études » – Toussaint pense à l'« écriture comme une machinerie lourde qui se mettait en place sur la longue durée ». (UP, p. 21)

land Barthes proposa lui-même d'opérer ce déplacement de la notion de littérature, envisagée non pas comme « un corps ou une suite d'œuvres, ni même un secteur de commerce ou d'enseignement, mais (comme) le graphe complexe des traces d'une pratique : la pratique d'écrire »³²¹ :

Il y a parfois une contradiction entre le désir que j'ai d'écrire des phrases qui peuvent durer, qui sont proches de l'aphorisme et la nécessité que de telles phrases n'arrêtent pas la lecture, ne la freinent même pas. Il faut que ces phrases se fondent dans le cours du roman, sans nuire à sa fluidité, qu'elles s'enfouissent dans le texte, presque camouflées, de façon qu'elles brillent sans trop attirer l'attention. (UP, p. 25)

C'est sans doute la raison pour laquelle le renvoi à « un rêve de pierre » comporte d'un côté une ouverture sur un art qui sonne immobile comme un aphorisme, de l'autre, souligne également la dimension mobile, « fluide » de l'écriture :

La littérature, c'était – ce devait toujours être – du souffre, de l'incandescence, de l'acide. (UP, p. 70)

En effet, la littérature de Toussaint, avec son urgence et sa patience, se pose comme la littérature de notre époque, une littérature extrêmement contemporaine, une littérature « du presque rien » et comme le remarque Jacques Poirier : « si les discours du savoir s'éloignent de nous, c'est parce que le langage a renoncé à dire le 'Vrai ?', et renoncé au 'Vrai' sans pour autant prétendre au 'Beau'. Nulle rédemption ici par l'esthétique (ou l'esthétisme) comme religion immanente ; nulle 'passion' de l'artiste, voué à célébrer le culte. [...] De là sans doute l'importance des 'petits riens'. Ces 'riens' qui, forts de leur étymologie, redeviennent des 'choses' »³²².

³²¹ Cf. ROLAND BARTHES, « Leçon inaugurale au Collège de France en 1978 », repris dans *Œuvres complètes*, t. III, Paris, Seuil, 1995, p. 812.

³²² JACQUES POIRIER, *Les Pas grand-chose et le presque rien*, op. cit., pp. 377-378.

1.9.6 *Échecs*

Ce premier roman inédit de Jean-Philippe Toussaint dont le texte a été établi par Laurent Demoulin et Isabelle Deleuse a été rédigé entre 1979 et 1983³²³.

Cependant, *Échecs*³²⁴ est aussi le premier roman de Jean-Philippe Toussaint à paraître directement de façon électronique en 2011, sans passer par une version papier et il semble conçu pour laisser des « empreintes digitales » (É, Milieu, I) dans l'éther³²⁵.

Et, comme le souligne Laurent Demoulin dans sa présentation du texte : « ce roman ancien profite ainsi du moyen de diffusion le plus moderne – cette œuvre de jeunesse jouit d'un média ultra contemporain, qui plaît particulièrement aux jeunes de ce début de XXI^e siècle. Il s'ensuit une sorte de distorsion temporelle intéressante, qui s'amplifie encore si l'on songe à la distinction narratologique séparant l'auteur (énonciateur postulé par le texte) et l'écrivain (être en chair et en os qui a matériellement produit le texte) : du point de vue du second, *Échecs* est antérieur à *La Salle de Bain*, tandis qu'il est postérieur à *La Vérité sur Marie* du point de vue du premier. Une espèce de boucle se noue ainsi, qui permet à *Échecs* de trouver sa place, de façon paradoxale, au sein d'une des œuvres romanesques les plus intéressantes d'aujourd'hui ».

Ce roman-kindle, apothéose de la contemporanéité, a connu neuf versions³²⁶, étant présent, en vivant depuis toujours, dans le projet littéraire

³²³ Cette dernière version arrivera dans les mains de Robbe-Grillet qui va lire le texte puis donner rendez-vous à Toussaint dans son bureau aux éditions de Minuit et comme le raconte Laurent Demoulin dans sa présentation de *Échecs* : « le néo-romancier se montra charmant et désinvolte. Il se souvenait à peine d'avoir lu *Échecs* et ne s'en cachait guère. Il demanda au jeune auteur de lui lire un passage de son choix. Toussaint lut alors à voix haute le paragraphe durant lequel le narrateur mange des tripes, ce qui fit rire son auditeur ... mais ne déboucha par sur une publication ».

³²⁴ Il faut aussi citer une pièce de théâtre inédite de Jean-Philippe Toussaint intitulée *Les Draps de lit*, où le jeu donne lieu à ce que Demoulin a toujours défini dans la présentation au Kindle « comme une parodie du roman ».

³²⁵ Sur la question du livre électronique voir CAROLINA DIGLIO, *Introduction* dans CAROLINA DIGLIO, MARIA GIOVANNA PETRILLO (éds.), *Le mot imprimé : du papier à l'éther*, Paris, Hermann, 2013, pp. 7-14.

³²⁶ « [...] j'ai travaillé pendant environ cinq ans à un roman qui s'appelait *Échecs*, dont j'ai écrit neuf versions différentes, à la première personne, à la troisième personne, au présent, au passé ». On peut retrouver ces versions en tant qu'*incipit* de la version d'*Échecs* du 1981 en annexe au kindle. En réalité, toutes les versions disponibles sont écrites au présent et à la première personne.

de Toussaint, comme une *presentia in absentia* en tant que roman inédit dans un roman publié ; surtout on peut y repérer les traces dans *La Salle de Bain* comme le révèle le même Toussaint dans un autre entretien :

Il y a un passage dans *La Salle de Bain*, où le narrateur dit : « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase » [SdB, p. 16] Cette phrase interrompue était comme une consigne secrète que je me donnais. Pour moi cette « vie abstraite » faisait référence à *Échecs* (*Échecs* était un livre abstrait, un huis clos). Si j'avais dû terminer la phrase, cela aurait pu être : je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour parler de moi, du présent, de mon époque. C'est ce que je n'ai cessé de faire par la suite³²⁷.

Le roman est présent dans toute l'œuvre toussaintienne ; on pense par exemple à Monsieur qui enseigne à ses nièces à jouer aux échecs :

Monsieur, chaque fois qu'il venait les regarder, afin de leur éveiller l'esprit, très tendre à cet âge, avait décidé d'en profiter pour leur apprendre à jouer aux échecs. Il installait un échiquier au milieu du salon, sur une table basse, et s'asseyait en tailleur sur la moquette. Les jumelles, en face de lui, étaient très concentrées. Pendant qu'il leur expliquait la marche des pièces, debout l'une à côté de l'autre en maillot de corps et petite culotte de coton, elles l'écoutaient attentivement, toutes petites et profondément absorbées. Cessez de vous mettre le doigt dans la barquette, disait Monsieur, quand j'explique. (M, 70)

Monsieur trouve les enfants « adorables » en les observant réfléchir au jeu :

Les leçons avançaient, les petites commencèrent à savoir bouger les pièces. Monsieur, quand elles réfléchissaient, les trouvait adorables, ses vraies nièces. Il aimait tout particulièrement la façon qu'elles avaient de dire j'adoube lorsque, comme il le leur avait appris, elles touchaient une pièce qu'elles n'avaient pas l'intention de jouer. C'était même la seule chose qui leur plaisait vraiment aux échecs, pouvoir dire j'adoube, et Monsieur finit par les soupçonner de faire exprès de bouger toutes les pièces à la fois, uniquement pour le plaisir de dire j'adoube. (M, pp. 70-71)³²⁸

³²⁷ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Un roman minimaliste ?* Entretien réalisé par Laurent Demoulin le 25 mars 2005, dans « La salle de bain, revue de presse », Paris, Minuit, 2005, p. 25.

³²⁸ Les blancs sont dans le texte original.

Ou encore dans *L'Urgence et la Patience* où ce jeu devient une métaphore de l'écriture :

À l'état de la veille, le livre s'est inscrit dans le cerveau avec la précision d'une position d'échecs, et, la nuit, quand on dort, l'étude des variantes se poursuit, comme un ordinateur qu'on laisserait tourner en permanence pour étudier l'immensité des calculs en jeu dans l'opération. (UP, p. 30)

Ou même :

C'est un peu par hasard que j'ai découvert le jeu d'échecs. (UP, p.10)³²⁹

Et comme on peut le remarquer à travers l'analyse fascinante de Laurent Demoulin, dans cette métaphore « l'acuité et l'écriture dans l'esprit de l'écrivain est comparée à celle des échecs dans celui du joueur et, parallèlement, les deux activités sont associées quant à leur aspect problématique : dans les deux cas, il s'agit d'un problème. La comparaison se prolonge un peu, gagnant le mot 'variantes', qui est à double entente, puisque l'on parle de 'variantes' aussi bien pour un texte que pour une partie. Ensuite, les échecs laissent la place à un autre comparant, l'ordinateur ... À notre tour d'adresser un clin d'œil à notre propre texte : nous revoilà à l'un de nos points de départ et à l'aspect électronique de la publication d'échecs »³³⁰.

Avec ce roman, divisé en trois parties titrées respectivement « Ouverture » sans aucun chiffre romain comme indicateur d'ultérieures parties, « Milieu, I, II » et « Finale », encore une fois, sans aucun chiffre romain et dédié « à la mémoire de Juozas Lanskoronskis »³³¹ et « pour Sylvie Pontoizeau³³² et Anne-Dominique³³³ », Toussaint met en scène deux joueurs d'échecs s'affrontant dans un espace clos ; Koronskis dont le K initial fait très Kafka, vu que son prénom est Franz (mais le lecteur saura ce détail dans le « Milieu » du texte), et A. –

³²⁹ Tel est aussi l'*incipit* de la version d'*Échecs* de 1981 que le lecteur peut trouver en annexe au roman-Kindle.

³³⁰ LAURENT DEMOULIN, *Présentation*, op. cit.

³³¹ Jouaz Laskoronkis est le grand-père maternel de Toussaint. Son patronyme va servir de nom au narrateur.

³³² Monteuse au cinéma, elle a travaillé à *Monsieur* et à *La Sévillane*.

³³³ À son actif, entre les autres, les trois longs-métrages de Toussaint)

dont le nom si d'un côté évoque Robbe-Grillet, pourrait aussi faire allusion tout simplement à l'initial du mot *Adversaire*.

Ils sont enfermés en compagnie d'un arbitre et d'un journaliste spécialisé et si le je-Koronskis s'est présenté seul dans la pièce désignée comme lieu du tournoi, A. est accompagné par ses parents – le père de A. qui mourra « huit mois après la disparition du militaire » (É, Milieu, II) – et par un militaire, Hippolyte, qui est chargé de le guider dans ses parties et de rendre compte par téléphone au président d'une mystérieuse fédération. Ces différents personnages coexistent pendant un temps indéfini dans la même pièce et jamais on ne saura ni l'enjeu de ce tournoi infini ni le pourquoi de la présence d'un journaliste et, surtout, d'un militaire – qui se révélera gravement malade et mourra (É, Milieu, II). Une pièce « géométrique »³³⁴ et coupée du monde puisque dépourvues de fenêtres et avec quatre néons – ce qui différencie ce lieux des autres lieux toussaintiens – enferme donc ce je-Koronskis dans un tableau encore une fois hyperréaliste qui révèle à la fois – *ex ante* et *ex post* – en embryon quelques caractéristiques du je-narrateur de Toussaint³³⁵ :

Il s'agit d'une pièce grande, blanche, rectangulaire. Très peu meublée. Les lits, les tables, les chaises et les quelques armoires s'agencent dans l'espace avec une précision géométrique. L'échiquier est au centre. [...] Dans la pièce, les quatre néons, disposés en ligne discontinue sur le plafond, martèlent une lumière uniforme, éclat blanc redondant qui tapisse les murs blancs. (É, Ouverture, I)

Mais cette pièce, lieu de la sacralisation des échecs mais aussi, comme nous allons le voir, de l'écriture se révèle « maculée » des empreintes digitales du je-narrateur :

De chaque côté de la pièce, à mi-hauteur de l'homme, est un petit nuage sale, maculé d'empreintes digitales. Mes empreintes. (É, Milieu, I)

³³⁴ On peut remarquer ici un renvoi à *La Jalousie* de Alain Robbe-Grillet (Paris, Minuit, 1958). Le lecteur peut aussi entrevoir l'ombre du pape du Nouveau Roman et de *La Jalousie* dans *Fuir* où la phrase « la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort » (F, p. 100). On pense aussi à *Souvenirs du triangle d'or* (Paris, Minuit, 1978).

³³⁵ Ce je-Koronskis a changé, comme le précise Demoulin dans sa présentation au texte, en s'affinant au fils des versions et se présentant au lecteur comme moins caricatural, « moins clownesque [...] en vieillissant Koronskis s'adoucit ».

Par contre, A. est « un individu quelconque. Jeune. Iris très bleus. Visage inexpressif. Habillement médiocre » (É, ouverture).

À l'approche de ce roman, on pense immédiatement à Nabokov qui était un joueur d'échecs lui aussi, comme du reste ses personnages Humbert Humbert, John Shade et Loujine – et à son *La Défense Loujine*³³⁶. On pourrait évoquer aussi le mystérieux automate habillé à la turque créé par Edgar Allan Poe dans sa nouvelle-essai *Le joueur d'échecs de Maelzel* (1836) qui parvient à tromper ses adversaires lors des tournois d'échecs organisés par son propriétaire. En jouant sur une table éclairée à la bougie, cette « pure machine » ne perd quasiment jamais. On pense également sans détour à *Le Joueur d'échecs* (en allemand *Schachnovelle*), la nouvelle de Stefan Zweig publiée à titre posthume en 1943³³⁷.

On peut considérer, avec Laurent Demoulin, *Échecs* comme un roman kafkaïen « dans le sens courant du terme comme dans son sens littéraire »³³⁸.

Le renvoi à Ferdinand De Saussure et à sa conception de la langue comparée au jeu d'échecs va sans dire ; la littérature de Jean-Philippe Toussaint comme la langue ne connaît que son « ordre propre » : « pour la linguistique interne, il en va tout autrement : elle n'admet pas une disposition quelconque ; la langue est un système qui ne connaît que son ordre propre. Une comparaison avec le jeu d'échecs le fera mieux sentir. Là, il est relativement facile de distinguer ce qui est externe de ce qui est interne : le fait qu'il a passé de Perse en Europe est d'ordre externe ; interne, au contraire, tout ce qui concerne le système et les règles. Si je remplace des pièces de bois par des pièces d'ivoire, le changement est indifférent pour le système : mais si je diminue ou augmente le nombre des pièces, ce changement-là atteint profondément la 'grammaire' du jeu »³³⁹.

Et l'écriture du traité sur le jeu permet au je-Koronskis de gagner avec les blancs, blancs d'échecs mais aussi blancs dans le texte, trait caractéristique de l'écriture de Toussaint qui sonne comme un autre

³³⁶ On se souvient aussi que Nabokov en 1927 compose le poème *Le Cavalier des échecs* qui présente en embryon le personnage de Loujine.

³³⁷ Cf. STEFAN ZWEIG, *Le Joueur d'échecs*, (traduction de l'allemand par JACQUELINE DES GOUTTES, révisée par BRIGITTE VERGNE-CAIN et GÉRARD RUDENT), Paris, Librairie générale française, 1991.

³³⁸ LAURENT DEMOULIN, *Présentation*, op. cit.

³³⁹ FERDINAND DE SAUSSURE, *Cours de linguistique générale*, op. cit., p. 43.

manifeste de la littérature toussantienne, une littérature « universelle », « définitive » mais aussi « parallèle » qui, ce n'est pas un hasard, commence après un blanc dans le texte et avec la lettre minuscule :

[...] écrits serrés dans des cahiers reliés. Mon graphisme est un fil qui sous le vent ondule. J'ajoute rarement aux t des branches. Je n'économise pas les points d'exclamation. Jamais en revanche la moindre interrogation. C'est une théorie universelle, définitive. Mon livre achevé, plus personne n'aura envie d'écrire. Le jeu garde son sens mais perd son intérêt. Je permets de gagner toujours avec les blancs. C'est un traité, il se nomme Théorie générale du jeu d'échecs. Depuis près d'un an, je rédige ce livre dans le plus grand secret. Page après page, je trace à l'encre noire deux colonnes d'écriture parallèles. (É, Milieu, I)

Il s'agit d'un livre secret, d'une œuvre théorique, d'une « cathédrale » proustienne dont la trame est tissée en morceau à l'intérieur des autres livres de Toussaint et celui qui ne comprend pas ce livre : « n'a d'horizons qu'horizontaux »³⁴⁰ (É, Milieu, I).

Et la conclusion du roman est paradoxale ; le je-Koronskis gagne la partie pour une banale irrégularité dans le jeu de son adversaire A. :

Il ne contrôle plus ses mains qui, tendues, appliquées, tentent de se poser, mais zigzaguent. Une pièce tombe. Il veut la relever, deux nouvelles pièces basculent.

- Excusez-moi ...

Il cherche encore à se maîtriser, mais bientôt abandonne ses mains qui libres et folles, balayent d'un coup tout l'échiquier ; seules quelques pièces restent debout. L'arbitre est au-dessus de lui. Il dit :

- Vous avez bougé plusieurs pièces lors d'un même coup. Toute irrégularité est sanctionnée par la défaite. En conséquence, Koronskis gagne la partie. L'incidence est clos. (É, Finale)

Donc, paradoxalement c'est le mouvement d'A. dans l'immobilité de la partie qui cause la victoire de Koronskis et la mort de A. ; néanmoins le match que le je-Koronskis doit continuer à jouer contre lui-même, apothéose de l'onanisme, transforme les dernières pages du ro-

³⁴⁰ Le je-Koronskis abandonne son projet de livre « absolu » (Laurent Demoulin, note à l'œuvre n. 71) pour se dédier à la rédaction d'un projet plus concret. On peut entrevoir ici un aperçu autobiographique : Jean-Philippe Toussaint en effet abandonne son premier roman pour se dédier à l'écriture du roman qui lui donnera la gloire.

man en un petit poème en prose dont l'anaphore *aujourd'hui* (répétée dix fois) remarque l'immobilité de la vie et de la douleur d'un je anéanti et aveugle³⁴¹ :

Aujourd'hui la pureté de la douleur, sa rigueur. Je subis mon corps. Je constate son corps, rien d'autre. (É, Final)

1.9.7 La littérature toussaintienne, une œuvre en adéquation complète avec l'époque

En conclusion, dans le panorama de l'œuvre toussaintienne, le lecteur attentif entrevoit un projet ambitieux, projet commencé par Flaubert et perfectionné par Toussaint avec la nuance d'un « presque rien » extrêmement contemporain. Toussaint, voix singulière, presque immédiatement reconnaissable de la littérature de l'extrême contemporain, propose une œuvre en adéquation complète avec l'époque, en portant une attention minutieuse à la forme, et en montrant une volonté de donner du plaisir au lecteur, dont il cherche toujours la complicité. C'est pourquoi il est un artiste, non au sens social du terme, mais dans le sens où il propose une vision du monde contemporain³⁴² et comme le montre Claudio Magris : « il soggetto inesistente o quasi invisibile del progettato libro su niente è anche il vuoto echeggiante di chiacchiere sul quale sono costruite la civiltà e la società, il nulla su cui si inarcano e volteggiano le parole e le fedi, i baldanzosi programmi e i trionfi ideali ; è il terreno mancante sul quale si basano le città, gli stati e le chiese, le verità e le filosofie [...] il soggetto impercettibile del libro è la vita vera nel suo trascorrere e svanire, che si tiene su da sola perché ha in se stessa, nello scintillio del suo fluire, il suo senso inesplicabile e fuggitivo, che non si lascia imprigionare da alcuna immagine ma l'avvolge in un'aura vibrante di echi e di richiami e sembra trascinarla via con sé, lontano »³⁴³.

Reconnu par la presse littéraire pour la qualité de ses romans, Toussaint, comme le dit Marie Desplechin « a le génie de faire entendre

³⁴¹ La version de 1981 contient une épigraphe. Il s'agit d'un vers de « L'Horloge » de *Les fleurs du mal* de Baudelaire.

³⁴² Cf. ELISABETH PHILIPPE, *Toussaint : dans les coulisses de son travail d'écrivain*, 11 mars 2012, dans <http://www.lesinrocks.com/2012/03/11/livres/toussaint-dans-les-coulisses-de-son-travail-decrivain-111415/>.

³⁴³ CLAUDIO MAGRIS, *Itaca e Oltre*, Milano, Garzanti, 1982, pp. 18-19.

ce qu'il choisit de taire. Pour du roman, c'est du roman : tout le bonheur du genre, et rien de débraillé »³⁴⁴ ; son je-narrateur n'est que l'étendard d'une littérature intellectuelle, cultivée, soignée et pleine d'humour, drôle, résolument contemporaine et apparemment minimaliste.

Toussaint s'amuse à raconter et à décrire au second degré des histoires concernant les rapports humains dans une époque faite de *synopsis* et, comme le dit Olivier Bessard-Banquy : « tous les ouvrages de l'auteur ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur. Chacune de ces oeuvres est comme une tranche de sa vie, une nouvelle étape dans sa découverte du monde, tantôt ponctuée de surprises gênées ('les gens tout de même') tantôt agrémentée d'exclamation béates ('doux seigneur'). Sorte de Plume qui n'aurait pas entièrement renoncé à toute volonté de puissance, ou d'homme sans qualités qui ne s'avouerait pas tout à fait comme tel, il promène un regard serti de contradictions à la fois profond et détaché, narquois et concerné, rêveur et engagé... »³⁴⁵.

³⁴⁴ MARIE DESPLECHIN, *Jean Philippe Toussaint*, « *Je cherche une énergie romanesque pure* », op. cit.

³⁴⁵ OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le roman ludique*, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard, op. cit, p. 20.

CHAPITRE II

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET LE MALAISE
DE L'HOMME CONTEMPORAIN :
LES TOTEMS DU MALAISE DU XXI^e SIÈCLE

2.1 *Le je-narrateur de Toussaint*

Le besoin de se raconter à la première personne est né au XIX^e siècle par réaction à l'industrialisation, au développement urbain, panique d'un moi, qui a besoin de se recueillir anxieusement ; et si le roman moderne, comme le dit Jean-Pierre Martin, « se sent à l'aise avec la parlote humaine, la vocalité du tout venant, ordinaire et usée »³⁴⁶, par contre, la nouvelle génération des écrivains vise à analyser, entre les lignes d'une narrativité impassible centrée sur un « paradoxale » « presque rien », les motivations du malaise qui affligent l'homme contemporain à l'aide de nouveaux instruments d'expression narratifs.

Dans ce cadre il est évident que Toussaint écrit pour parler de lui-même mais, il ne s'agit pas de se déposer ni de s'exposer dans ses livres « de pierre », plutôt de s'y transposer dans une époque que Matteo Majorano définit « l'âge du plastique », une époque où « il faut se mettre d'accord avant tout, sur la nature – certainement pas sur la qualité – du roman de cette saison et reconnaître que le matériau, dont il est composé, est d'une nature différente de celui utilisé par d'autres générations : en effet, on est passé de l'âge d'or à l'âge de l'argent, et encore à celui du bronze, ensuite à celui du fer, puis à l'âge de l'argile. Aujourd'hui, il est fondamental et préliminaire d'en prendre acte : pour ce qui concerne le roman, nous sommes dans l'âge du plastique. Il s'agit d'une matière particulière, opaque et transparente, incolore et de toutes les couleurs, qui ne distingue pas sa mutabilité et qui prend, dans les formes narratives, le trait de l'hybridisme'. À l'âge du plastique, comme le plastique, le roman peut prendre toutes les formes, et c'est justement parce qu'il est par essence informe, c'est-à-dire extrêmement adaptable, flexible et malléable, qu'il peut prendre n'importe quel aspect et c'est ainsi que le rien devient tout et n'importe quoi »³⁴⁷.

³⁴⁶ JEAN-PIERRE MARTIN, *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998, p. 18.

³⁴⁷ MATTEO MAJORANO, *La Politique du malaise à l'âge du plastique*, dans BRUNO BLANCKEMAN, ALINA MURA-BRUNEL, MARC DAMBRE, *Le roman français au tournant du XX^e siècle*, op. cit., p. 517.

Le je-toussaintien se présente au lecteur comme un homme extrêmement contemporain, hybride, malléable, opaque, centré sur soi, « plastiquement » narcissique³⁴⁸ et égocentrique.

La condition de l'homme contemporain est tragique, ouverte, risquée, sa fragilité est inhérente à son être-au-monde et Jean-Philippe Toussaint crée un je-narrateur dont les phrases sont narcissiquement « liquides », en évoquant le vide de la société contemporaine et comme le remarque Pierre Piret : « sans doute est-ce à cette ambition que répond le phrasé singulier de Toussaint : un phrasé liquide en quelque sorte, qui assouplit la langue, la fluidité pour lui permettre de capter, 'dans les anneaux nécessaires d'un beau style', comme disait Proust (le plus grand écrivain français, selon Toussaint), le flux mouvant de la pensée »³⁴⁹.

Toutefois, si le malaise est dans l'homme depuis toujours³⁵⁰, le monde moderne et hypermoderne lui donne de nouvelles formes, en produisant de nouvelles pitiés.

D'autre part, comme le dit Maurice Blanchot : « l'écrivain appartient à un langage que personne ne parle, qui ne s'adresse à personne, qui n'a pas de centre, qui ne révèle rien. Il peut croire qu'il s'affirme en ce langage, mais ce qu'il affirme est tout à fait privé de soi. Dans la mesure où, l'écrivain, il fait droit à ce qui s'écrit, il ne peut plus jamais s'exprimer et il ne peut pas davantage en appeler à toi, ni encore donner la parole à autrui. Là où il est, seul parle l'être, – ce qui signifie que la parole ne parle plus, mais est, mais se voue à la pure passivité de l'être »³⁵¹.

Et si les sociétés traditionnelles fonctionnaient sur la base d'un modèle d'intégration sociale, au demeurant inégalitaire, où chacun néanmoins avait sa place, les sociétés contemporaines agissent désormais sur le mode du refoulement et de la névrose.

La société du travail ne veut pas connaître les états d'âme, ni même « les âmes d'ailleurs »³⁵². Cette société hypermoderne et hyper-techno-

³⁴⁸ Pour ce qui concerne l'analyse du narcissisme on renvoie à JEAN-CHRISTOPHE TORRES, *Du narcissisme (individualisme et amour du soi à l'ère postmoderne)*, Paris, L'Harmattan, 2011.

³⁴⁹ PIERRE PIRET, *Portrait de l'artiste en Oriental*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET, op. cit., p. 40.

³⁵⁰ Cf. PIERRE LE VIGAN, *Le Malaise est dans l'homme. Psychopathologie et souffrances psychiques de l'homme moderne*, Paris, Avatar, 2011.

³⁵¹ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 21.

³⁵² CAROLINA DIGLIO, *Mestieri reali e immaginari nella Napoli di fine Ottocento*, dans GABRIELLA FABBRICINO TRIVELLINI (éd.), *Arti e mestieri napoletani nel contesto europeo*, Fasano, Schena, 2012, p. 54.

logique combine les exigences du travail et celles de l'autonomie: il faut être productif, il faut être performant, mais aussi « positif ».

Il faut donner sa force de travail, et même assumer un certain savoir-être, et pas simplement apporter son savoir-faire. La mobilisation de l'homme dans l'hyper-capitalisme et dans l'hyper-technologisme est donc totale, mais elle n'est plus une mobilisation dans le sens traditionnel du terme. Il s'agit d'une mobilisation qui vise au mouvement, à la fluidité, à la liquidité, on dirait une mobilité pour l'immobilité. L'hyper-compétitivité et la lutte de tous contre tous tendent à devenir la règle. Le consumérisme et le narcissisme tout comme le désir mimétique en sont les conséquences puisque comme le dit Umberto Galimberti : « a nessuno è data la possibilità di scegliersi l'epoca in cui vivere, né la possibilità di vivere senza l'epoca in cui è nato, non c'è uomo che non sia figlio del suo tempo e quindi in qualche modo *omologato*. Accade però che, rispetto alle epoche che l'hanno preceduto, la nostra epoca è la prima a chiedere l'omologazione di tutti gli uomini come condizione della loro esistenza. Non dunque, un'omologazione come *dato di fatto*, ma un'omologazione *di principio*, le cui ragioni vanno ricercate in quella condizione per cui, nell'età della tecnica e dell'economia globale, *lavorare* significa *col-laborare* all'interno di un apparato, dove le azioni di ciascuno sono già anticipatamente descritte e prescritte dall'organigramma per il buon funzionamento dell'apparato stesso »³⁵³.

Dans ce panorama, tout ce qui relève des projets à long terme, individuels ou collectifs, en sort évidemment dévalorisé. Cela ne va pas sans de nouvelles formes de malaises intimes, psychiques, qui atteignent l'homme et le reconfigurent. Et la littérature toussaintienne, qui essaie – plus ou moins (in)consciemment – de dresser le portrait de l'homme contemporain, se révèle un court traité de psychopathologie de celui-ci avec ses nouvelles pitiés, puisque, comme le remarque d'ailleurs Fieke Schoots : « le malaise des personnages est avant tout d'ordre ontologique : trous dans la couche d'ozone, tremblement de terre, bancs de vase, morosité des lieux. Or, le mal incarné par le monde minimaliste est étroitement lié à ces forces néfastes que l'on ne voit pas »³⁵⁴.

En analysant l'œuvre de Toussaint, il est évident que dans une sor-

³⁵³ UMBERTO GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, op. cit., p. 75. Les italiques sont dans le texte original.

³⁵⁴ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 154.

te d'atmosphère toute contemporaine son je-narrateur omnipotent exprime, par un monologue intérieur visuel³⁵⁵, le vide de l'homme contemporain habitant des lieux de la contemporanéité, entouré par des objets de la contemporanéité, qui en renforçant l'illusion de vraisemblance, « ont un effet d'aliénation »³⁵⁶.

En effet, comme mentionné précédemment, les textes toussaintiens sont aussi bien des témoignages de l'anthropofornisation des objets de la contemporanéité, objets doués d'un « sovrappiù di significazione » qui, comme le dit Remo Bodei « si distribuisce sulle cose in maniera diversa e in misura ineguale, lasciando in ciascuna un residuo non analizzabile, un fascio di legami insaturi e di allusioni ineffabili (non perchè non si possono dire, ma perchè non si finirebbe mai di dire) con ciò che ancora può essere pensato »³⁵⁷ dans la mesure où Antoine Compagnon met en évidence comme la postmodernité peut « désigner tout le paysage esthétique et intellectuel contemporain, marqué par des transformations incontestables »³⁵⁸. Et pour le je-narrateur de Jean-Philippe Toussaint, comme pour l'homme contemporain : « l'identité n'est pas l'authenticité. Celle-ci est le mythe d'une non-dualité, d'une spontanéité totale, de relations humaines qui n'obéiraient pas à des codes, à une éducation (*paideia*), et qui n'auraient pas d'histoire »³⁵⁹. Et l'identité de l'homme contemporain – don les choses sont les témoins – est fort différente, extrêmement distante par rapport à l'identité d'un passé, qui bien que récent, se révèle « lointain, brumeux et achevé », le XX^e siècle (VM. P, 69).

³⁵⁵ « Mon écriture est visuelle [...] je construis avec des mots des images en mouvements qui constituent une sorte de monologue intérieur visuel », propos recueilli par MINH TRAN HUY dans « Le Magazine Littéraire », octobre 2009.

³⁵⁶ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 163.

³⁵⁷ Ici il faut citer encore Remo Bodei : « noi investiamo intellettualmente e affettivamente gli oggetti, diamo loro senso e qualità sentimentali, li avvolgiamo in scrigni di desiderio o in involucri ripugnanti, li inquadriamo in sistemi di relazioni, li inseriamo in storie che possiamo ricostruire e che riguardano noi o altri ». Cf. REMO BODEI, *La vita delle cose*, Roma-Bari, Laterza, 2011, p. 29. La définition « sovrappiù di significazione » est de C. Lévi-Strauss cité par Bodei (C. LÉVI-STRAUSS, Introduction à l'œuvre de Marcel Mauss, dans MARCEL MAUSS, *Sociologie et anthropologie*, Paris, Presses Universitaires de France, 1950, p. LXIX).

³⁵⁸ ANTOINE COMPAGNON, *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990, p. 145.

³⁵⁹ PIERRE LE VIGAN, *Le Malaise est dans l'homme. Psychopathologie et souffrances psychiques de l'homme moderne*, op. cit., p. 174. L'italique est dans le texte original.

Encore, la construction du soi à l'âge contemporain se révèle désormais plus ardue pendant que « s'accroît le nihilisme 'mou' qu'est la fatigue de vivre et d'engager des choses »³⁶⁰. On dit souvent que notre société est devenue très individualiste et il semble que cette culture du « je-moi » ait favorisé l'émergence d'un trouble psychologique qu'on appelle la personnalité narcissique. Et le je-toussaintien est doué d'un moi démesuré et le lecteur assiste à une sorte de déformation du moi du je-narrateur, volontaire et consciente, consistant à n'envisager le point de vue ou l'intérêt des autres personnages qu'à partir du sien propre, sans rien faire :

Je ne faisais rien, je n'attendais rien de particulier. (R, pp. 14-15)

Éreintée par un quotidien matériel trépidant, l'âme du je-narrateur est en déshérence et pour cacher ce naufrage psychique, « la société valorise la repentance plutôt que l'orgueil, fut-il mal placé »³⁶¹ :

Je ne savais pas où j'étais, je ne savais plus vraiment où j'allais. J'avais déjà connu un sentiment analogue de perte momentanée de mes repères temporels et spatiaux quelques jour plus tôt dans l'avion qui me conduisait au Japon, quand, somnolant sur mon siège, je m'étais soudain rendu compte en regardant par le hublot qu'il ne faisait plus ni jour ni nuit dehors, mais tout à la fois jour et nuit, que je pouvais tout aussi bien apercevoir la lune sur la droite de l'appareil qui brillait dans le ciel dans le prolongement de l'aile de l'avion, que le soleil, au loin, vers lequel nous nous dirigeons, et qui n'était encore pour l'instant qu'une lueur trouble rose orangée pareille à ces contours cotonneux de Rothko qui embrassait l'horizon de ce ciel immense régulièrement partagé entre le jour et la nuit, entre l'Europe et l'Asie. (AÉ, pp. 17-18)

En même temps, « l'hyperémotivité contemporaine et l'hypersensibilité nourrissent son égocentrisme dégénérant en narcissisme qui demande lui-même en retour des réassurances hyper-protectrices (cellules de soutien psychologique) »³⁶² :

Je ressentis un étrange malaise. (F, p. 71)

³⁶⁰ PIERRE LE VIGAN, *Le Malaise est dans l'homme. Psychopathologie et souffrances psychiques de l'homme moderne*, op. cit., p. 176.

³⁶¹ Ivi, p. 186.

³⁶² Ivi, p. 187.

L'égocentrisme avec sa périlleuse variante narcissique du je-narrateur se traduit dans le fait que, s'il est vrai que presque tous les protagonistes des romans de Toussaint n'ont pas de noms, cet anonymat focalise l'attention du lecteur sur ce je-narrateur omnipotent.

En effet, de nombreux personnages hybrides, inconnus, ou ayant une fonction limitée dans l'intrigue, croisent le chemin du je-toussaintien qui, dans *La Salle de Bain*, dans *L'Appareil-photo* mais aussi dans *La Télévision* est un chercheur, un universitaire, un intellectuel mais qui, effectivement, ne fait rien, il est en pause de son travail.

La profession des autres personnages est liée aux services qu'ils rendent à ce je-narrateur omnipotent qui ne fait rien, ils semblent donc n'avoir d'existence que lorsqu'il en a besoin et ils sont réduits à des entités fonctionnelles, en constituant, comme précisé d'ailleurs par Antoine Compagnon, une sorte de « réalité mitoyenne de la réalité des mondes réels »³⁶³.

On en citera quelques exemples : « un policier » (SdB, p. 56 ; AP, p. 73), « un pharmacien » (SdB, p. 56), « une femme de chambre » (SdB, pp. 57, 63 ; Tv, p. 10), « un barman » (SdB, pp. 62, 65, 66, 123), « un réceptionniste » (SdB, pp. 62, 69, 70, 124), « un militaire » (SdB, p. 73), « un maître d'hôtel » (SdB, p. 75 ; AP, p. 76), « une vendeuse ou un vendeur » (SdB, p. 79 ; AP, p. 56 ; Tv, p. 217), « un infirmier ou une infirmière » (SdB, pp. 95, 96, 97, 102, 104, 105, 114, 125), « un médecin » (SdB, pp. 102, etc.), « une chef de service » (SdB, pp. 105, 125), « un jardinier » (SdB, p. 118), « un serveur » (SdB, p. 121 ; AP, p. 22 ; Tv, p. 114), « une hôtesse » (SdB, p. 127), « des gens ou des personnes » (SdB, pp. 32, 53, 69, 74, 104, 124 ; AP, pp. 29, 97 ; Tv, pp. 50, 52, 58, 65, 72, 113, 114, 140, 142, 163, 192), « des passants » (SdB, p. 53 ; Tv, pp. 25, 180), « des voyageurs ou des passagers » (SdB, p. 53 ; AP, p. 107), « une femme ou un homme » (SdB, pp. 53, 60, 68, 75, 87, 103, 127 ; Tv, p. 143), « un couple » (SdB, p. 58 ; Tv, pp. 53, 182), « quelqu'un » (SdB, p. 96), « un petit groupe de mères » (AP, p. 16) « à l'école, un type » (AP, pp. 26, 52 ; Tv, pp. 30, 172, 201), « un ou une Asiatique » (AP, p. 29 ; Tv, p. 53), « un Soviétique » (SdB, p. 126),

³⁶³ ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, p. 159.

« la foule » (AP, p. 64), « des jeunes scouts » (AP, p. 68), « du monde » (AP, p. 69), « des curieux » (AP, p. 73), « des consommateurs » (AP, p. 75), « deux silhouettes encapuchonnées » (AP, p. 95), « des corps sur le sol » (AP, p. 98), « un couple de punks » (AP, p. 101), « une nageuse ou des nageurs » (Tv, pp. 51, 140), « des jeunes Turcs » (Tv, p. 51), « un grand-père » (Tv, p. 60), « un 'clodo' » (Tv, p. 72), « des Espagnols » (Tv, p. 115), « un crawlleur » (Tv, p. 140), « un garçon ou un enfant » (Tv, pp. 163, 179), « des baigneurs » (Tv, p. 179), « des touristes » (Tv, p. 184), « un vieil esthète » (Tv, p. 193), « un visiteur » (Tv, p. 195). « une institutrice » (AP, pp. 16, 82), « un mécanicien » (AP, p. 28), « un caissier ou une caissière » (AP, p. 30 ; Tv, p. 48), « un moniteur d'auto-école » (AP, p. 33), « un livreur » (AP, p. 44), « un gardien » (AP, p. 80 ; Tv, pp. 172, 184, 191), « un portier » (AP, p. 88), « un balayeur » (AP, p. 90), « un documentaliste » (Tv, p. 65, 66), « un chauffeur de taxi (Tv, p. 98) ou d'autobus » (Tv, p. 112), « une étudiante » (Tv, p. 106), « une prostituée » (Tv, p. 119), « un maître nageur » (Tv, pp. 136, 140), « un employé de train » (Tv, p. 160), « les groupes des jeunes gens » (F, p. 109), « le réceptionniste » (Fa, p. 55), « un attroupement de dîners » (F, p. 110), « deux hommes émaciés » (Fa, p. 62), « une jeune femme » (Fa, p. 135), etc.

En général, les personnages qui entourent le je-toussaintien restent indéfinis et limités à une fonction sans incarner une personnalité : ils ne sont même pas nommés.

Du reste, tous les personnages, périphériques ou non, nommés ou non, sont décrits à travers le regard du je-narrateur et donc uniquement lorsqu'ils entrent en contact avec lui.

Mais, il y a une autre manière toute toussaintienne de jouer avec le lecteur, donner au personnages des noms qui lui rappellent quelque chose en le stimulant à une recherche.

Aussi le prénom d'Edmondsson représente un exemple du jeu de Toussaint avec son lecteur ; il s'agit en apparence d'un prénom androgyne.

On pourrait penser aussi à un mélange entre la langue française et la langue anglaise et on pourrait penser à « son »... et « monde », donc en référence dans une projection narcissique au monde du je-narrateur ; on aurait ainsi « le fils du monde ».

Bizarre aussi le choix d'un autre prénom, celui de l'ambassadeur autrichien, Eigenschaft, qui sans aucun équivoque, rappelle l'œuvre

de Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, l'homme sans qualités³⁶⁴ (SdB, p. 30).

Le personnage de l'ambassadeur représente l'espace extérieur, le contexte social et paradoxalement, d'une certaine façon, il contraste avec l'idée de l'homme sans qualités de Musil.

En réalité, ce prénom est utilisé pour mettre en évidence la liaison qui unit le je-narrateur toussaintien avec Ulrich, protagoniste du chef-d'œuvre de Musil³⁶⁵ et la lettre que le je-toussaintien reçoit au début et à la fin du roman renvoie le lecteur à la lettre du je-Koronskis mais aussi à celle-ci mentionnée par Roland Barthes, la lettre entre l'écrivain de plaisir et son lecteur, lettre que cet écrivain « accepte en renonçant à la jouissance »³⁶⁶.

Ou encore, quand on lit le nom de Witold Kabrowinski (SdB, p. 16), par assonance on pense immédiatement à Witold Gombrowicz, l'écrivain polonais, dont les œuvres sont caractérisées par une analyse psychologique profonde, un certain sens du paradoxe, un ton absurde et anti-nationaliste et qui est reconnu comme l'un des plus grands auteurs du XX^e siècle qui a influencé de nombreux écrivains, tels que Milan Kundera.

En outre il faut remarquer que Toussaint recourt à l'homonymie avec des personnages fameux dans plusieurs de ses romans.

C'est le cas par exemple du docteur Douvres, dans *Monsieur* (M, p. 21). En effet, son métier de radiologue renvoie à Max Von Laue tandis que son nom fait référence aux falaises de craie de Douvres. Toujours dans *Monsieur*, Toussaint cite Schrodinger, Max Von Laue et Prigogine. La cartographe de *Monsieur* s'appelle Mme Pons-Romanov dont la première particule renvoie à la pierre ponce. Il y a par ailleurs une ressemblance consonantique entre le nom d'Anna Bruckhardt et le physicien allemand Burkhard³⁶⁷. *Le Parrain* est la traduction française du film

³⁶⁴ On rappelle ici que ce roman – lui aussi – inachevé de mille sept cent pages dresse le portrait de la société viennoise quelques mois avant le déclenchement de la Première Guerre mondiale. Il contient une vingtaine de personnages principaux d'une extrême diversité, qui offrent autant d'intrigues : Ulrich, l'homme sans qualités est le point de rencontre d'individus et de milieux très divers : Clarisse et son mari Walter les wagnériens, Moosbrugger criminel et point de litige juridique, les amantes, sa sœur Agathe la femme libérée, sa cousine amoureuse Diotime.

³⁶⁵ On peut considérer Ulrich comme le père de tous les protagonistes du minimalisme.

³⁶⁶ ROLAND BARTHES, *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 37.

³⁶⁷ Cf. <http://www.deliredecire.be/litterature-belge/les-sciences-dans-les-romans-de-jean-philippe-toussaint/>.

américain Mario Puzo's *The Godfather* réalisé en 1972 par Francis Ford Coppola, considéré comme un des plus grands films du cinéma mondial. Une même interférence aussi dans le cas de Kaltz, minéralogiste dont le nom fait allusion à « calcium », mais il renvoie aussi à une association allemande³⁶⁸ ou encore à un des personnages secondaires du manga *Captain Tsubasa* : Herman Kaltz, le milieu défensif portant le maillot du joueur numéro 5 (encore une fois le football et le numéro 5)³⁶⁹.

Toutefois, le plus fascinant exemple de personnage baptisé selon un quelconque rapport à la science est sans aucun doute Pascale Polougaïevski dans *L'Appareil-photo*. Le scientifique Pascal est d'ailleurs encore présent, comme on l'a déjà vu, à travers le personnage de Marie de Montalte ; Jean-Philippe Toussaint faisant encore référence au scientifique par l'emploi d'un de ses pseudonymes dans *Fuir*.

Mais il faut aussi remarquer que Pascale a un père, M. Polougaïevski et que ce nom renvoie à Lev Abramovitch Polougaïevski (1934-1995) qui est l'un des plus forts joueurs d'échecs – encore les échecs – du monde des années 1960 et 1970³⁷⁰. En outre, la fonction que Pascale couvre pour le protagoniste est en quelque sorte semblable à celle que les petits fonctionnaires au « Schloßberg » remplissent pour K. dans *Le château* de Franz Kafka. Ils sont des fonctionnaires, malgré tout abordables, mais qui bannissent le but originel à l'arrière-plan – dans le roman de Kafka, l'admission au château et dans le roman de Toussaint, le projet d'apprendre à conduire – lorsqu'ils ne le rendent pas entièrement impossible³⁷¹, impossibilité soulignée par une conviction particulière du je-narrateur :

En suivant tranquillement le cours de mes pensées, je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude ; elle commençait à fatiguer et

³⁶⁸ Cf. <http://www.koelnerarbeitslosenzentrum.de/kalz/aktuelles.php> .

³⁶⁹ On reviendra sur ce sujet plus avant dans le texte.

³⁷⁰ Polougaïevski est aussi connu pour ses nombreuses contributions à la théorie des ouvertures. Son travail dans la défense sicilienne reste important. Il a ainsi été le promoteur d'une variante de la sicilienne Najdorf qui porte son nom. La très tranchante « variante Polougaïevski » est cependant controversée. Dans *Les Secrets d'un grand maître*, un livre unique en son genre, il raconte la naissance de « sa » variante et révèle les arcanes de ses préparations. Cf. LEV ABRAMOVITCH POLOUGAÏEVSKI, *Les Secrets d'un grand maître*, Paris, Armand Colin, 1994.

³⁷¹ ANJA KAUSS, *La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint*, dans « Interval(le)s », I, 1, automne 2004, p. 146.

à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette, si vous voulez, en appuyant très légèrement de temps à autre, et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements³⁷². (AP, p. 50)

Ainsi les Biaggi de *La Réticence* évoquent Max Biaggi le pilote italien de même que les Drescher de *La Télévision* font penser à l'actrice américaine Fran Drescher réalisatrice, productrice et scénariste d'*Une nounou d'enfer* et également productrice et scénariste de *Du côté de chez Fran* et *Happily Divorced*. Encore Drescher est un nom allemand qui signifie en français « batteuse », mais Uwe Drescher est aussi un professeur de neurobiologie moléculaire au King's College de Londres. En outre, le je-narrateur de *La Télévision* appelle son fils Babelon (Tv, p. 90) et on pense immédiatement à Ernest Babelon³⁷³, le bibliothécaire, historien, glyptographe et numismate français, père de Jean-Pierre Babelon le fameux conservateur du Musée de l'histoire de France³⁷⁴. Encore, on peut remarquer une propension de Toussaint à jouer avec les noms des personnages qui croisent parfois le destin du je-narrateur de *La Télévision*. On pense ici, par exemple, à ses voisins du dessus Uwe et Inge Drescher, qui lui donnent le devoir de soigner les plantes pendant les vacances. On pense aussi à ses collègues D. et T. (Tv, p. 44) qui font écho à Robbe-Grillet ou à « l'écrivain Cees Nootboom » (Tv, p. 59) qui accompagne Hans Heinrich Mechelius

³⁷² Dans ce passage, qui constitue lui aussi une sorte de manifeste toussaintien, la narration est marquée par une relation particulière établie entre le je-narrateur et le lecteur : le lecteur est ici interpellé par le narrateur qui s'adresse directement à lui ; cette proposition incidente « si vous voulez », proposition réitérée avec « vous me connaissez » plus avant dans le texte (AP, p. 35). Ces propositions intercalées dans l'énoncé donnent au lecteur l'impression que le récit lui est en fait personnellement destiné et le roman prend ici ironiquement la forme d'un journal intime du siècle dernier.

³⁷³ CAGNAT RENÉ, *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Babelon*, dans *Bibliothèque de l'école des chartes*, 1926, tome 87. pp. 5-19. Cf. http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/bec_0373-6237_1926_num_87_1_448747, consulté le 3 mai 2013.

³⁷⁴ Chartiste, ancien conservateur en chef puis inspecteur général des Archives de France, il a ensuite été directeur général du Musée et du Domaine national de Versailles et de Trianon. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles Lettres, président de la Société Henri IV, il est l'auteur d'ouvrages sur l'histoire de l'architecture et de Paris.

« poète et diplomate, président de la fondation qui m'avait octroyé ma bourse à Berlin » (Tv, pp. 58-59). En réalité, Nootboom est l'écrivain hollandais considéré comme le précurseur de la « Beat Generation ». En outre, John Dory, cet intellectuel d'origine étrangère en Allemagne (et une sorte d'*alter ego* du je-narrateur) est en réalité aussi bien le nom du poisson St. Pierre, ou mieux du Peter's fish, que le nom d'une chanson de Thomas Ravenscroft. Parodie et satire se croisent dans ce canevas ou écheveau de personnages qui représentent non sans ironie les conventions sociales auxquelles le je-narrateur accepte en partie de se plier, en stimulant conjointement la culture et la mémoire du lecteur. On se rappelle aussi du moniteur de l'*Appareil-photo* dont le nom Fulmar est paradoxalement celui d'un oiseau³⁷⁵.

En ce qui concerne *Autoportrait (à l'étranger)*, Christian Pietrantonio (AÉ, p. 9) est un footballeur américain tandis que M. Hirovani évoque pour le lecteur Masako Hirovani, professeur de linguistique auprès de la *School of Linguistic and Language Studies*³⁷⁶, alors que Mme Funabiki (AÉ, p. 10) est un nom qui évoque un autre professeur et biologiste qui fait des recherches sur les chromosomes³⁷⁷. Pour ce qui concerne Romano Tomasini (AÉ, p. 57), le nom avec deux « m » renvoie à un musicien italien, par contre, Hans-Joachim von R. (AÉ, p. 63) évoque plutôt Hansjoachim von Rohr, le célèbre homme politique allemand.

En outre, dans *Faire l'amour* le lecteur retrouve monsieur Maruyama (Fa, p. 97), qui renvoie à Masao Maruyama, un producteur de séries, ainsi que de courts et longs métrages d'animation.

Néanmoins dans *Fuir* Zhang Xiangzhi évoque le nom d'un chanteur chinois tandis que Li Qi est le nom d'un poète de la dynastie *Tang* ; Jean-Christophe de G. fait penser à Jean-Christophe Grangé le journaliste et écrivain parisien. On rappelle encore Hyppolite, le militaire qui accompagne A. dans *Échecs* et qui est chargé de renseigner la Fédération, impossible de ne pas penser au philosophe naturaliste Hyppolite Taine et à ses travaux sur les échecs selon lui les joueurs d'échecs « à l'aveugle » avaient une mémoire visuelle de l'échiquier. Enfin, le fils des Romanov dans *Monsieur* s'appelle Hugo.

³⁷⁵ Cf. http://www.bibliographie-ornithologie-francaise.fr/biblio_ornitho.php.

³⁷⁶ Cf. <http://www.carleton.ca/slals/people/hirovani-masako/>.

³⁷⁷ Cf. <http://www.rockefeller.edu/research/faculty/labheads/HironoriFunabiki/>.

Tous ces stratagèmes peuvent trouver des réponses à partir du moment où l'on considère que le je-narrateur n'est au fond qu'un autoportrait parfait de l'auteur qui, si d'un côté joue avec la dépersonnalisation de l'individu, de l'autre ironise aussi sur sa célébrité cachée. En effet, tous les romans décrivent une certaine période dans la vie du je-narrateur et cela donne l'impression de lire l'énoncé des expériences qu'il a vécues une fois, avec des personnages concrets et, comme le dit Olivier Bessard-Banquy, « le récit décrit sans le dire la confettisation du quotidien, la fragmentation de l'existence »³⁷⁸.

Le je-narrateur de Toussaint dépense toute son énergie pour l'idéalisation et pour la valorisation narcissique de l'écrivain. En effet, comme le souligne d'ailleurs par Frank Wagner : « il s'agit là d'une nouvelle constante de l'œuvre, et non des moindres : à l'exception de *Monsieur*, qui peut d'ailleurs être quelque peu relativisée, tous les textes à ce jour publiés par Toussaint reposent sur une narration de type extra-homodiégétique, c'est-à-dire que le je-narrateur primaire y est présent en tant que personnage à l'intérieur de l'histoire qu'il raconte [...]. La tentation d'une assimilation – même nuancée – du je-narrateur et de l'auteur, à laquelle incite notamment *Autoportrait (à l'étranger)* s'en trouve donc renforcée »³⁷⁹ et selon Compagnon, « de l'autre côté de l'intention d'auteur, il y a en effet l'intention. S'il est possible que l'auteur soit un personnage moderne, au sens sociologique, le problème de l'intention d'auteur ne date pas du rationalisme, de l'empirisme et du capitalisme. Il est très ancien, il s'est toujours posé, et il n'est pas si aisément soluble. Dans le *topos* de la mort de l'auteur, on confond l'auteur au sens biographique ou sociologique, au sens d'une place dans le canon historique, et l'auteur au sens herméneutique de son intention, ou intentionnalité, comme critère de l'interprétation : la 'fonction auteur' de Foucault symbolise on ne peut mieux cette réduction »³⁸⁰.

On analysera la caractéristique complexe égocentrique et narcissique du je-narrateur-protagoniste de Toussaint, en s'appuyant sur des extraits qui présentent ses qualités ou bien non-qualités.

³⁷⁸ OLIVIER BESSARD-BANQUY, *Le roman ludique, Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, op. cit., p. 166.

³⁷⁹ FRANK WAGNER, *Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité*, op. cit., p. 30 (les italiques sont dans le texte original).

³⁸⁰ ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, pp. 57-58.

Avant tout il faut rappeler que tous les romans, à l'exception de *Monsieur* sont toujours présentés narcissiquement par la même personne ou le même personnage qu'est le je-narrateur. En outre, tous les narrateurs fument à l'exception du je-narrateur de *Monsieur* (mais c'est sa fiancée Pascale qui fume) et du cycle (mais c'est Marie la fumeuse), tous aiment les jeux de société³⁸¹ et tous lisent les quotidiens anglais.

En outre, dans les romans monologiques de Toussaint, le récit est présenté par le même je-narrateur anonyme – sauf pour *Autoportrait (à l'étranger)* – qui se dévoile par l'intermédiaire de ses pensées, de ses faits souvent exprimés entre parenthèses. Il s'agit de sa propre perspective à partir de laquelle il regarde une action qui se déroule autour de lui. C'est le cas d'une focalisation zéro³⁸², où l'information narrative est filtrée par la conscience du je-narrateur. En réalité, le lecteur n'a jamais la possibilité d'observer le cas où la perspective appartiendrait à d'autres personnages. Indéniablement, c'est toujours la perspective egocentrique et narcissique du je-narrateur par laquelle le lecteur perçoit le récit. Ensuite, tous les narrateurs aiment les lieux clos : pensons, en effet, aux bureaux, à la cabine de pédicure de *Monsieur*³⁸³, au train de *Fuir*, aux chambres d'hôtel de *La Salle de Bain* et de *Faire l'amour* ou encore à la résidence de la Rivercina dans *La Vérité sur Marie*. Il s'agit toujours d'une chambre où se cacher, « s'isoler » du monde, en effet comme le dit Gianfranco Rubino : « l'universo di Toussaint sembra decisamente fatto di non-luoghi, o di luoghi estranei : un microcosmo dell'esteriorità »³⁸⁴ :

Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. (SdB, p. 94)

Et de cet élément on peut réaliser à quel point Toussaint respire magnifiquement l'air de son temps.

En effet, c'est une prérogative de l'homme contemporain de chercher un lieu où s'isoler du monde, un espace fermé, immobile, séparé

³⁸¹ On verra ce sujet plus avant dans ce texte.

³⁸² GÉRARD GENETTE, *Figures III*, op. cit., p. 203.

³⁸³ *Monsieur*, comme tous les protagonistes des romans de Toussaint, est attiré par les espaces fermés et par des lieux tels que les trains, les cabines téléphoniques, les chambres d'hôtels, la cabine de pédicure.

³⁸⁴ GIANFRANCO RUBINO, *Faire l'amour di Jean-Philippe Toussaint*, op.cit., p. 121.

du monde extérieur qui bouge, et ces lieux sont dans tous les romans de Toussaint où il y a comme le dit Matteo Majorano « un homme quelconque, anonyme et incapable qui se perd parmi les gens à la vie minuscule »³⁸⁵ : la chambre d'un hôtel ou le train ou encore on pourrait évoquer l'immobilité solitaire créée par le geste graphologique dans *La Mélancolie de Zidane* à force de chercher : « un dernier geste de pure forme » (MZ, p. 13).

C'est, en effet, par extension, [The] *Room of One's Own*, dont parlait Virginia Woolf, cette chambre à soi qu'on peut fermer à clé afin de pouvoir écrire sans être dérangé, une salle de bain :

[...] quella stanza con il suo odore di vecchia carta e di vecchi libri, la sua calma e il suo silenzio, quella stanza affascinante dove si poteva scrivere, quella stanza che era un rifugio contro il mondo esterno, un riparo, una stanza da bagno. (MB, p. 24)

Une chambre à soi où on peut sacraliser narcissiquement l'écriture et soi-même en tant qu'écrivain... un bureau, ses bureaux.

Il faut cependant confronter cette sacralisation de l'écriture avec une autre partie du discours toussaintien, tout aussi présente et qui tend, elle, à évaluer le métier d'écrivain sur un mode plus léger, notamment en le mettant en parallèle avec des activités de loisirs, comme l'affirme le même Toussaint dans une interview: « Monsieur dit que 'l'un des rares trucs qui lui auraient bien plu aurait été d'être peintre, avec parent d'élève et écrivain. Oui, ce sont trois trucs assez tranquilles' »³⁸⁶.

En effet, le je-narrateur toussaintien se présente toujours à la fois passif et obstiné, distant et facétieux, immergé dans un horizon immédiat en affirmant en fait que d'une part les événements qu'il a vécus n'ont guère d'intérêt et que d'autre part, ces événements ne présentent aucune relation entre eux :

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 présentaient guère d'intérêt, et qui considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. (AP, p. 7)

³⁸⁵ MATTEO MAJORANO, *Solitudes au virage* dans MATTEO MAJORANO, *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012, p. 18.

³⁸⁶ MICHEL JOURDE, *Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint*, dans « Les Inrockuptibles », printemps 1992.

Le je de Toussaint, comme le Pierrot de Queneau, est un être hypersensible, blessé par la moindre agression et qui cherche, sans vraiment y parvenir, à vivre moins pour vivre moins mal et le lecteur ressent au fond, un malaise, toujours très peu caché, du je-narrateur à vivre la réalité du quotidien et à en percevoir les signes, en préférant rester, plutôt, dans le rôle de spectateur, barricadé et immobile devant une fenêtre close, ou immobile dans la salle de bain à observer la réalité plutôt qu'à la vivre, puisque comme le dit Fieke Schoots : « le narrateur s'exclut délibérément de la société : c'est de préférence protégé par des vitres qu'il observe le monde. L'isolement est indispensable s'il veut se consoler de son 'désespoir d'être'. Il s'abrite derrière les vitres des lieux clos et exigus, qui sont presque tous désignés par le mot 'cabine' : la cabine de la pédicure, la cabine individuelle des toilettes, la cabine pour faire des photos et la cabine téléphonique. Ce n'est que dans les cabines qu'il se sait 'hors du boucan du monde' »³⁸⁷ :

C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. (SdB, p. 33)

En effet, en lisant *La Salle de Bain*, déjà à partir du titre du premier roman toussaintien publié, il est nettement compréhensible que le je-narrateur aime ce lieu clos et le temps passé dedans en se complaisant paresseusement dans l'inactivité absolue et, comme le précise Denis Saint-Amand : « laquelle [l'inactivité] constitue le moyen d'atteindre une immobilité portée à son paroxysme, qui à ses yeux tient lieu de Nirvana »³⁸⁸.

Ce qui frappe le lecteur est l'opposition lapidaire entre l'immobilité du narrateur enfermé dans sa salle de bain et étendu dans une baignoire vide et l'obsession de l'idée du mouvement qui absorbe la totalité de ses pensées. La baignoire, ce lieu clos, est le refuge du narra-

³⁸⁷ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 153.

³⁸⁸ DENIS SAINT-AMAND, *D'une fin de siècle à l'autre. Passage furtif dans la salle de bain*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 100.

teur qui, étendu à réfléchir, semble vouloir oublier le monde qui l'entoure ; le narrateur comme Archimède médite dans la salle de bain, sur les questions existentielles de la vie notamment sur les sujets de l'immobilité et du mouvement (SdB, p. 38).

La référence au peintre, compositeur, homme de lettres et jouer d'échecs (!) Marcel Duchamp³⁸⁹, mort dans sa salle de bain, d'une crise de fou rire provoquée par la lecture d'un passage d'un texte d'Alphonse Allais. Les activités transoptiques de Duchamp, précurseur de l'art minimal, en matière d'art seraient, apparemment, sans tomber dans le réseau des allusions, dénuées de sens, dénuées, comme du reste les activités minuscules du je-narrateur de Toussaint.

Ce paradigme pourrait éventuellement servir d'archétype pour mettre en œuvre la manie d'interprétation « visuelle » qu'à la fois Duchamp et Toussaint suscitent chez le lecteur³⁹⁰.

³⁸⁹ Cf. JACQUES SIVAN, *Marcel Duchamp en 2 temps 1 mouvement*, Dijon, Les presses du réel, coll. « L'Écart absolu », 2006. Le premier octobre 1968, raconte Calvin Tomkins dans sa biographie de Duchamp, (*Duchamp : a biography* London Chatto & Windus, 1997) les Duchamp, Marcel et Teeny, invitent à dîner quelques amis dans leur appartement de poche de la rue Parmentier, à Neuilly. Après le départ des invités, les Duchamp se couche et Marcel lit à Teeny des passages d'un livre, nouvellement paru, qu'il a acheté dans l'après-midi, chez Vuibert, boulevard Saint-Germain. Il s'agissait d'un drôle de livre ; ils rirent. Riant toujours, Duchamp prit le livre et s'en alla dans la salle de bain où il mourut. Le livre, tombé à côté du cadavre, était un volume de la nouvelle édition des œuvres d'Alphonse Allais, ressuscitée par les soins assidus de François Caradec, alors futur membre de l'Oulipo.

³⁹⁰ On pourrait ici évoquer Jean Échenoz, sa fiction à la fois paradoxalement mini-male et cinématographique ; le rapprochement est évident si on lit l'incipit du roman Ravel : « On s'en veut quelquefois de sortir de son bain. D'abord il est dommage d'abandonner l'eau tiède et savonneuse, où des cheveux perdus enlacent des bulles parmi les cellules de peau frictionnée, pour peu qu'on soit de petite taille et que soit élevé le bord de cette baignoire montée sur pieds de griffon, c'est toujours une affaire de l'enjamber pour aller chercher, d'un orteil hésitant, le carreau déparant de la salle de bain. Il convient de procéder avec prudence pour éviter en glissant de faire une mauvaise chute. La solution de cet embarras serait bien sûr de se faire fabriquer une baignoire sur mesure, mais cela représente des frais, peut-être encore plus hauts que le devis d'installation du chauffage central, toujours insuffisant bien que récent. Mieux vaudrait résister jusqu'au cou dans son bain, des heures sinon perpétuellement, actionnant le robinet du pied droit par intermittence pour rajouter un peu d'eau chaude et, réglant ainsi le thermostat, maintenir une bonne atmosphère amniotique ». (JEAN ÉCHENOZ, *Ravel*, Paris, Minuit, 2006, p. 7). On se souvient ici que la célèbre trilogie d'Échenoz est composée par *Ravel*, roman qui narre la vie quotidienne du compositeur français Maurice Ravel, le coureur tchèque Zátapek (*Courir*, Paris, Minuit, 2008), auquel s'ajoute l'ingénieur serbe Tesla, rebaptisé Gregor (on pense à Kafka), découvreur de génie englouti par Edison

Et qu'est-ce que le je-narrateur toussaintien recherche narcissiquement sinon cette atmosphère à la fois amiotique et archétypique qu'il rejoint dans le carreau déparant de la salle de bain ?

Encore, le je-narrateur informe le lecteur de ses différents intérêts, c'est-à-dire la passion pour le football, les courses automobiles et le cyclisme qu'il regarde à la télé sans le pratiquer ; son goût pour le jeu de fléchettes ; ses coutumes : « j'achetais un quotidien presque tous les jours » (SdB, p. 65) « [...] je prenais quelques gouttes de lait froid avec mon expresso » (SdB, p. 104). En outre, il aime bien déranger les passants dans les rues « (j'ai toujours pris plaisir à demander des renseignements à des gens pressés) » (SdB, p. 68), caractéristique qui contribue à définir son caractère narcissique³⁹¹.

On peut aussi remarquer le dégoût du je-narrateur d'être observé par les autres, de rencontrer des gens, de demeurer en présence de quiconque :

Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu. (SdB, p. 94)

« Quia sum leo... » résume l'attitude du je-narrateur qui s'autoproclame supérieur aux autres personnages. C'est l'orgueil « essentiel » qui le distingue des autres et le persuade qu'il est mieux. C'est cet orgueil qui autorise le je-toussaintien à juger les autres, à porter sur eux ce regard hautain et sans pitié, qui les élimine d'un coup de patte, lorsque, pour une raison ou une autre, ils dérangent même avec leurs « visages inconnus » :

Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un mais, dès que la personne me faisait face, la vue de son visage inconnu me soulageait et, avec bienveillance, je la suivais des yeux jusqu'à ce qu'elle eût pris place. (SdB, pp. 53-54)

Il faut remarquer que, dans *Échecs*, le je-Koronskis est « l'objet de certains regards dubitatifs » de la part de ses compagnons mais à cette

(Des éclairs, Paris, Minuit, 2010). Cf. BRUNO BLANCKEMAN, *Les Récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.

³⁹¹ Cf. American Psychiatric association, *DSM-IV, Manuel diagnostique et statistique des troubles mentaux*, Paris, Masson, 1996.

idée il se « sourit intérieurement » parce qu'il se trouve « mignon » (É, Ouverture). Narcissique avec tendances à l'onanisme (É, Milieu, I), comme les autres je-toussaintiens, le je-Koronskis se trouve beau puisque « la peur condense les organes. L'angoisse est réductrice » (É, Milieu) :

Il faut reconnaître, ma foi, que je suis un esprit de qualité, et que, tant dans la tenue que dans les manières, je suis d'une rare distinction ; bref il faut admettre que je suis en tous points un vieux monsieur. (É, Finale)³⁹²

Le je-narrateur toussaintien n'est localisé nulle part ou n'est d'aucune localité, puisqu'il ne donne presque aucune information concernant son domicile, son travail, son alentour. Cela est une manière de masquer une certaine fragilité narcissique ; une sorte de mécanisme de défense. Le déni de ses limites, l'évitement des relations qui pourraient le confronter, la réinterprétation partielle de la réalité dans un sens qui lui est toujours favorable, en font partie. En effet, comme le dit encore Galimberti, les personnes : « hanno ormai imparato a rifiutare la comunicazione e a negare l'accesso al proprio cuore, perché preferiscono tenerlo ben nascosto al centro di un labirinto, in cui gli altri possono solo vagare senza alcuna speranza di poter recuperare uno straccio di autentica comunicazione »³⁹³. À propos de sa profession rappelons qu'il ne la mentionne que deux fois dans *La Salle de Bain* :

En reposant le bol sur la caisse, elle se tourna vers moi et me demanda ce que je faisais dans la vie. Moi? dis-je. Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place. Après s'être régalez d'apprendre que j'étais chercheur. (SdB, p. 41)

Vanité, sentiment de supériorité, conviction d'être destiné à un avenir extraordinaire : le narcissisme du je-narrateur est caractérisé par toute une gamme de symptômes qui indiquent qu'il a une très haute estime de lui-même. Mais il semble que cette estime n'est souvent pas très solide, puisqu'elle peut chuter facilement lorsque la personne nar-

³⁹² Pour preuve de la circularité de la narration et de ce que nous avons appelé les « titres-concepts » de Toussaint, nous citons un autre extrait : « A. serait contraint de m'appeler papa, ou Monsieur ». (É, Finale)

³⁹³ UMBERTO GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano, Feltrinelli, 2008, p. 119.

cissique est confrontée aux autres et donc sujette à des critiques et à des échecs éventuels qu'elle ne peut tolérer :

Non, je lui [médecin] avais fait croire que j'étais sociologue, alors que je suis historien. (SdB, p. 107)

Dans cet exemple-ci, il est évident que le je-narrateur se cache derrière un autre travail comme s'il voulait dissimuler son emploi réel³⁹⁴, cependant il invente quelque chose de complètement différent, qui n'a rien en commun avec la réalité – attitude typique d'un sujet narcissique³⁹⁵.

De surcroît, dans le passage où il est en train d'arriver à Paris, il accentue son sentiment de n'être à son aise nulle part, en l'exprimant de la bouche d'une femme de police à l'aéroport :

Circulez, dit-elle, et n'oubliez pas que vous-êtes à l'étranger, ici. (SdB, p. 128)

C'est une façon de diluer narcissiquement la frontière précise entre la zone du je-narrateur et celle des personnages³⁹⁶. Le je-narra-

³⁹⁴ À la différence des autres je-narrateurs, le je-narrateur de *La Télévision* est un intellectuel ; il évoque les portraits de Charles Quint peints par le Titien (Tv, p. 15) et Amberger (Tv, p. 44). Une jeune femme nue qu'il voit dans l'appartement en face du sien lui fait penser à une Vénus ou Lucrèce du peintre Cranach (Tv, p. 38). En outre, il fait allusion aux lectures qu'il a faites en vue de son étude : Victor Basch, Erwin Panofsky (Tv, p. 42) Jean Babelon, Alfred de Musset (Tv, pp. 42, 64). Il évoque Michel-Ange (Tv, p. 74), Musset, (Tv, pp. 84-85), Jackson Pollock (Tv, p. 97), Van Eyck (Tv, p. 101), le style Biedermeier (Tv, p. 109), Fragonard et Edward Kienholz (Tv, p. 123), *L'École d'Athènes* de Raphaël et le *Saint Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci (Tv, p. 135), la Joconde (Tv, p. 183), *La fontaine de jouvence* de Cranach (Tv, p. 200), Paik et Vostell (Tv, p. 216). Il fait également allusion à une lecture de Proust à laquelle il assiste (Tv, p. 106) et à un musée dans lequel il a l'habitude de se rendre (Tv, pp. 183-197) ainsi qu'aux tableaux et sculptures qu'il y voit.

³⁹⁵ Cf. PIERRE DESSUANT, *Le narcissisme*, Paris, PUF, 1988.

³⁹⁶ À ce propos il faut remarquer la disparition du discours direct. Bien entendu, il est présent dans le roman, mais il n'est absolument pas marqué par la ponctuation, à savoir, les guillemets sont tout à fait absents. Le discours direct donne l'illusion de l'objectivité, et permet de relayer l'information en toute neutralité. C'est apparemment la forme la plus littérale de la reproduction de la parole d'autrui. Toutefois le rapporteur peut influencer le discours, notamment avec des éléments tels que les verbes de paroles. Cf. <http://www.etudes-litteraires.com/discours-rapporte.php#ixzz2Z6pubckJ>, consulté le 15 juillet 2013. Sur ce sujet on renvoie aussi à : JACQUELINE AUTHIER-RE-

teur toussaintien ne trahit aucun mal de vivre, il n'est pas un contestataire social, il est tout simplement impassible et son impassibilité se révèle aussi devant l'art et la beauté de la ville dans sa fixité et comme le dit encore Schoots : « mais si l'impassibilité des personnages consiste en effet à relativiser tout ce qui leur arrive, il s'agit d'une attitude affectée »³⁹⁷.

Le lecteur devra attendre *Autoportrait (à l'étranger)* pour connaître les caractéristiques physiques du je-toussaintien. Le je-Jean-Philippe se présente au lecteur comme un « monsieur » (AÉ, p. 40) habillé « avec un chapeau de paille clair » (AÉ, p. 40), détail fondamental, même particularité « ironique » qui caractérise aussi le narrateur de *La Télévision* (Tv, p. 48) qui souligne à nouveau la circularité de la narration de Toussaint :

J'étais vêtu d'un simple caleçon de bain informe et d'une liquette blanche en coton flasque, un chapeau de paille clair qui m'allait comme un gant sur la tête, élégant canotier jaune paille garni d'un fin ruban caramel qui avait dû appartenir à mon grand-père Lanskoronkis³⁹⁸, et je portais des chaussures dites bateau comme en portent les riches plaisanciers oisifs qui s'ennuient sur les passerelles des yacht-clubs (vous voyez un peu la touche que j'avais, on m'appelait Monsieur) !³⁹⁹ (AÉ, p. 40)

VUZ, *Repères dans le champ du discours rapporté*, dans « L'information grammaticale », 55, 1992, pp. 38-42 et 56. Sur ce sujet voir encore Fieke Schoots : « le minimalisme stylistique se manifeste dans les domaines suivants : la syntaxe, le vocabulaire et la langue figurée. Au niveau syntaxique, l'écriture minimaliste se caractérise par la rareté des conjonctions de subordination. Par conséquent, les rapports de causalité, de conséquence, de concession ou de but entre les éléments de la phrase sont en général dissimulés. La subordination complexe est remplacée par une syntaxe simple, basée sur la juxtaposition des propositions principales. S'il y a une proposition principale avec une subordonnée, celle-ci est souvent un complément adverbial (construction absolue, complément temporel) ou une proposition introduite par un participe présent. Les compléments ne précisent pas les rapports entre les éléments de la phrase ». Cf. FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 53.

³⁹⁷ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 48.

³⁹⁸ Présent aussi dans *Échecs*.

³⁹⁹ À remarquer encore une fois la circularité de la narration de Toussaint avec ce rappel à *Monsieur*.

Cependant, dans *Faire l'amour* le lecteur attentif a l'impression de lire l'énoncé d'une partie de la vie du je-narrateur, dont l'attitude envers le monde, en accentue le solipsisme narcissique. C'est encore une fois la voix du je-narrateur, une voix extrêmement contemporaine, qui tombe dans une sorte d'impératif catégorique, et qui ne permet pas d'autre réalité en dehors d'elle-même. Le je-narrateur ressent souvent des sentiments d'angoisse, de peur, mais aussi de puissance narcissique :

Et l'acide, me disais-je, où se trouvait le flacon d'acide chlorhydrique à présent? De multiples pensées angoissantes m'assaillaient l'esprit, qui me faisaient battre le cœur plus vite. (Fa, pp. 55-56)

La peur du je-toussaintien n'a qu'une réalité psychologique. Là encore, il est possible de passer de la peur psychologique, à une peur plus fondamentale : celle que suscite sa vulnérabilité, son être-là aux prises avec le non-sens, le danger, l'ombre de la mort. La peur rejoint alors ces « puissances » essentielles, c'est-à-dire, l'orgueil, l'égo-centrisme, l'ignorance, la malveillance :

Je sortis brusquement le flacon d'acide chlorhydrique de la poche de mon manteau, et le brandis devant lui pour le tenir à distance. J'étais calme, mon regard était fixe et dur. (Fa, p. 175)

Orgueil « essentiel » et égo-centrisme « essentiel » du je-narrateur vont de compagnie. Ils unissent leur force pour faire du moi le centre du monde. Ils y réussissent souvent et d'autant mieux que l'on ne se méfie pas. Les jugements que nous avons utilisés comme exemple émanent tous, au bout du compte, de ces donneurs d'ordre. D'une part, le je-narrateur garde son point de vue, où il ne connaît que ce qu'il perçoit à côté de lui, il ne sait pas comment la situation va s'évoluer d'autre part, il avoue son ignorance, ou il cache son incertitude derrière les hypothèses qu'il exprime à l'aide d'expressions spéculatives. Même au point de se tromper dans ses suppositions :

Li Qi était étendue juste au-dessus de moi sur la couchette médiane, je ne pouvais la voir, mais je sentais qu'elle ne dormait pas. (F, p. 37)
Nous avions conscience que nous nous plaisions, nous le savions l'un et l'autre, et savions que l'autre le savait. (F, pp. 37-38)

Même si le je-narrateur n'a aucun doute et le répète anaphoriquement :

Sans doute ne dormait-il pas quand nous avons quitté le compartiment, sans doute faisait-il seulement semblant de dormir, allongé sur sa couchette le visage tourné vers la cloison, l'oreille aux aguets, il avait tout écouté et savait pertinemment ce qui était en train de se passer. (F, p. 45)

On peut souligner encore une fois la tendance du je-toussaintien qui n'interagit pas avec les autres comme avec des personnes pensantes, animées de sentiments mais comme des objets de son monde qu'il va instrumentaliser à ses fins (cela est clair lorsqu'on pense aussi à son rapport avec les femmes) :

D'ailleurs, je m'étais aperçu que je plaisais, peut-être pas aux femmes en général, mais à chaque femme en particulier, chacune croyant être la seule, par sa perspicacité singulière, son regard pénétrant et son intuition féminine, à repérer en moi des qualités secrètes qu'elles s'imaginaient être les seules à pouvoir détecter. Chacune d'elles était en fait persuadée que ces qualités invisibles, qu'elle avaient décelées en moi, échappaient à tout autre qu'elle-même, alors qu'elles étaient en réalité très nombreuses à être ainsi les seules à apprécier mes qualités secrètes et à tomber sous le charme. Mais, il est vrai que ces qualités secrètes ne sautaient pas aux yeux, et, que à force de nuances et de subtilités, mon charme pouvait passer pour terne et mon humour pour éteint, tant l'excès de finesse finit par confiner à la fadeur. (VM, p. 169-170)

Dans ce passage le renvoi au fameux film de François Truffaut, *L'homme qui aimait les femmes*⁴⁰⁰ n'est pas casuel.

Le je-narrateur de Jean-Philippe Toussaint, comme le Bertrand de Truffaut, a un immense besoin d'être aimé, admiré, et les deux refusent totalement la remise en question de leurs opinions. Tous les deux font appel à leurs « qualités secrètes ».

⁴⁰⁰ FRANÇOIS TRUFFAUT, *L'homme qui aimait les femmes* (Scénario de François Truffaut, Suzanne Schiffman, Michel Fermaud), 1977. Le lecteur rappelle que dans ce film le protagoniste, Bertrand est autant amoureux des femmes que de l'idée même de la femme. Pour lui, toutes les femmes sont uniques et irremplaçables. Elles sont à la fois l'œuvre de sa vie, son inspiration artistique et la cause de sa mort. Une passion que le protagoniste résume par ces mots : « Les jambes des femmes sont des compas qui arpentent le globe terrestre en tous sens, lui donnant son équilibre et son harmonie ».

Qualités secrètes donc cachées qui ne peuvent pas être décelées dans le miroir qui occupe une position stratégique parmi les moyens du je-narrateur de se connaître, de s'objectiver, de se regarder comme objet. Il permet de poser, en face de lui-même, un autre lui-même et de se regarder devant, dedans et derrière. « Je me connais » (VM, p. 75), dit alors le je-toussaintien en se projetant comme un autre.

Il y a là deux personnes face à face dans le miroir. Et comme le dit Jean-Pierre Vernant : « dans cet affrontement avec le miroir, il y a à la fois dualité, dédoublement et unité, identité. C'est le même qui est deux »⁴⁰¹. En éteignant la télévision, le je-narrateur, en tant qu'homme contemporain, finit par se regarder lui-même dans un gris miroir⁴⁰² qui reflète tous les hommes en constituant ainsi un autoportrait.

Pour le je-narcissique de Jean-Philippe Toussaint, son image idéale est indispensable, il n'aime pas le miroir car il lui rappelle le temps qui passe, mais il est essentiellement obligé à se voir comme il est, sans oripeaux ni fictions :

Je regardais ce visage dans le miroir, je regardais ce visage déjà vieux et pourtant mien, et c'est un état qu'il est des plus étranges de devoir associer à soi-même, la vieillesse, ou tout du moins – car je n'étais pas encore vraiment vieux, j'allais avoir quarante ans dans quelques mois – la fin incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage. (Fa, p. 103)

Le regard dans le miroir dit la hantise de la mort. On pense ici au Narcisse de Paul Valéry ; c'est sur le miroir troublé, brisé qu'apparais-

⁴⁰¹ JEAN-PIERRE VERNANT, *Figures, idoles, masques*, Paris, Julliard, 1990, p. 126.

⁴⁰² Dans presque tous les romans de Toussaint le narrateur se confronte avec son image au miroir. Cette image n'est pas rassurante. Le miroir est source d'angoisse du temps qui passe. À ce propos, les considérations de Sylvie Loignon sont très révélatrices. En analysant la mélancolie au miroir du je-narrateur toussaintien, elle montre comment « Toussaint rejoue la tradition iconographique de la mélancolie au miroir. Il donne à voir l'altérité en soi, et devient le lieu de surgissement d'une inquiétante étrangeté [...]. L'inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l'avance de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l'immobilité (la persistance) de l'image de soi. Cette tension entre mouvement et immobilité rejoue sans cesse ce rapport à la mort et il n'est pas un récit qui ne dise ce mouvement dans l'immobilité ». (SYLVIE LOIGNON, *Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint* dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., pp. 95-96). Par contre dans *Échecs* comme on le verra le narrateur trouve dans le miroir une image rassurante de lui-même ; il se trouve beau.

sent les anamorphoses ; le je-narrateur annonce une crainte de l'âge quasi obsessionnelle – comme un Peter Pan contemporain :

Je me rendis à tâtons dans le cabinet de toilette, et j'examinai mon visage dans le miroir, inexpressif, les cernes, les paupières bouffies, le regard terne, voilé, encore endormi, les yeux couleur vieux gris, avec un éclat métallique éteint, noyé dans le blanc presque laiteux de la cornée, qu'altéraient de petits vaisseaux sanguins éclatés. (F, pp. 67-68)

Un je-narrateur qui regarde son visage « invisible » dans le miroir :

[...] lorsque j'aperçu mon reflet dans le miroir de la cheminée, un de ces grands miroirs dorés des appartements parisiens, le fronton rehaussé d'une flamme décorative en moulure de plâtre qui figure un laciné de feuilles d'acanthes enchevêtrées. Je fis un pas en avant et je vis ma silhouette se déplacer à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, mon visage invisible disparaissant dans l'ombre. (VM, p. 49)

Le je-narrateur toussaintien est un fantôme de son passé, un fantôme sans visage :

Je me voyais là, sans visage, dans cette chambre où j'avais vécu près de six ans. (VM, p. 50)

En étant réduit à une pure « silhouette »⁴⁰³ (Tv, p. 40 et VM, pp. 146) le je-narrateur ne se regarde pas dans le miroir puisque il est conscient de l'image de son absence « révélée », en outre, par la présence d'un autre homme : Jean-Christophe de G. :

« C'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait ». (VM, p. 147)

⁴⁰³ « Dans le miroir de l'entrée, et il m'apparut que c'était une image de moi assez juste, cette longue silhouette voûtée dans la pénombre du couloir, une tasse de café à la main, qui s'avavançait à l'aube vers son bureau et les mille promesses de travail encore intactes qu'il devait recéler. Toujours concentré, je mis mon ordinateur sous tension, qui me souhaita la bienvenue dans des gargouillements de machine à café. J'ouvris pensivement l'icône du disque dur d'un rapide cliquètement de souris, et, très vite, parmi la dizaine de dossiers légèrement bleutés qui s'affichèrent devant moi dans la fenêtre électronique que je venais d'ouvrir également, en imprimant de nouveau une double pression du doigt sur le clitoris de ma souris, agaçant savamment sa petite zone ductile. Presque sans transition, une vaste étendue grisâtre et irradiée de lumière apparut devant moi sur l'écran. Je soulevai la tête, le regard fixe, et commençai à réfléchir. Je bus pensivement une gorgée de café, reposai la tasse dans la soucoupe. Mais rien ne venait » (Tv, p. 40).

Il s'agit d'un je qui bouge – où ne bouge pas – encore une fois de manière « lente » et « anodine »⁴⁰⁴, qui a quarante ans et qui en se regardant dans le miroir « debout dans l'obscurité de la salle de bain », se trouve vieux en songeant au célèbre autoportrait de Robert Mapplethorpe :

De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais dans le miroir et songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (Fa, p. 37-38)

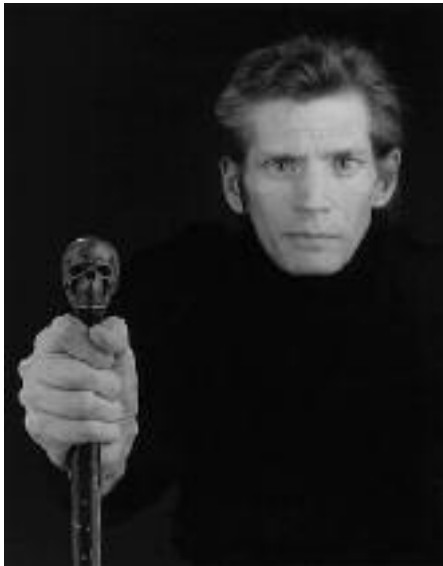


Fig. 4 - ROBERT MAPPLETHORPE, *Self Portrait*, 1988.

⁴⁰⁴ Le lecteur peut remarquer que les adjectifs sont utilisés de manière presque obsessive à l'intérieur de la narration.

Dans l'un des hommages intertextuels les plus réussis au photographe Robert Mapplethorpe⁴⁰⁵, icône de l'immobilité dans lequel le narrateur s'identifie, il est impossible pour le lecteur de ne pas penser à l'autre célèbre portrait de l'artiste américain, celui d'un homme dans une salle de bain, au nom des plus banals : James Ford, l'homme quelconque, le je-toussaintien.



Fig. 5 - ROBERT MAPPLETHORPE, *James Ford*, 1979.

Le renvoi à Robert Mapplethorpe constitue une sorte d'hymne à la contemporanéité, à la nature paradoxale de cette ère peuplée d'hommes homologués et l'image de ce je-narrateur à la fois omnipotent et quelconque occupe toute la place dans la production littéraire toussaintienne : il est à la recherche de ceux qui nourriront cette image, en évitant par contre ceux qui pourraient la miner.

⁴⁰⁵ Cf. PATRICIA MORRISROE, *Robert Mapplethorpe: A Biography*, London and New York, Papermac, 1995.

C'est la même attitude qui pousse le je-narrateur de *Fuir* à nier une identité à l'amant de Marie réduisant la réalité aux dimensions de sa réalité. Il considère les choses à la faible clarté de sa compréhension, ayant une telle habitude des murs qui bornent sa vision qu'il a fini par se persuader qu'il n'y a rien au-delà. Si les autres existent, ils n'ont pas la consistance, l'épaisseur, le poids que possèdent le moindre des objets de son « moi ». Jean-Christophe de G., par exemple dans *La Vérité sur Marie*, meurt pour ne pas offusquer l'image du je-narrateur qui est suspendu dans « un rien », « un vide », « minuscule » et « anodin » :

Dans un état de suspension du temps extraordinairement dynamique, un rien, un vide potentiellement chargé d'une énergie invisible qui semblait pouvoir exploser à tout moment, un rien constamment nourri par de nouveaux éléments, épars, minuscules, anodins, qui survenaient à intervalles réguliers pour relancer la tension et nous empêcher d'aller nous recoucher. (VM, pp. 41-42)

Un je-narrateur dont les lents mouvements constituent une contradiction avec la situation d'urgence :

Et je ne courais plus maintenant, je marchais vite, accélérant le pas et ralentissant tout à la fois, dans le même mouvement contradictoire, la même impulsion, la même foulée contrariée (VM, pp. 42-43).

À preuve de cela, il faut remarquer qu'il est évident que le narrateur-protagoniste a une psychique compliquée, puisqu'il souffre aussi d'extraordinaires cauchemars « rigides, géométriques », décrits d'une manière tellement réaliste, autorisant le lecteur à les imaginer; cette manifestation onirique a lieu durant le sommeil paradoxal, pouvant causer une forte réponse émotionnelle négative de l'esprit, plus communément de la peur ou de l'horreur, mais également du désespoir, de l'anxiété et une grande angoisse ; en effet comme le dit Remo Bodei « la letteratura, in particolare, costituisce un archivio, ancora in gran parte inesplorato, della psiche umana e della realtà che in essa si riflette : poeti ed artisti hanno, sia pure asimmetricamente, scandagliato l'animo umano più in profondità di quanto abbiano fatto finora gli psicoanalisti. È questo il motivo per cui, fin dalle origini, letteratura e psicoanalisi hanno intrattenuto un interscambio così fruttuoso. Concetti come 'complesso' di Edipo, masochismo, sadismo, narcisismo, non sono semplici metafore e non sono intellegibili senza una precisa influen-

za della letteratura sulla psicoanalisi – ciò che rende più legittimo il cammino nella direzione inversa, dalla psicoanalisi alla letteratura »⁴⁰⁶.

Et les cauchemars du je-narrateur toussaintien sont à la fois « sommaires » et « lancinants » :

Mes cauchemars étaient rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer. Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles. (SdB, pp. 90-91)

Paradoxalement les cauchemars du je-narrateur toussaintien n'impliquent aucune situation de danger, de mal-être et de terreur psychologique ou physique. Ses cauchemars sont révélateurs d'un mal-être intérieur, d'un désir inassouvi qui insiste... sur le vide de son existence.

Et, si ce ne sont pas les cauchemars qui entourent le je-narrateur, ils sont remplacés par diverses images omniprésentes ou par des associations assez bizarres puisque comme le remarque encore Remo Bodei : « nel sogno siamo tutti registi e romanzieri : mettiamo in scena (*Inszenierung*) delle trame complesse, utilizzando il materiale mnestico – ossia ricordi e riflessioni dei giorni immediatamente antecedenti – ma costruendo secondo architetture di senso che riproducono conflitti infantili o per meglio dire, i conflitti attuali scorrono nell'alveo scavato dai conflitti infantili »⁴⁰⁷.

Ce voile de « rêve et cauchemar » (F, p. 108) qui enveloppe le je-narrateur est un accomplissement hallucinatoire d'un désir narcissique. Il s'agit de comprendre le langage du désir dans les déformations, les distorsions qui se produisent dans les images et dans l'histoire du rêve. En effet, comme le dit encore Bodei : « il linguaggio cifrato del sogno, a prima vista così assurdo, è il risultato della 'privatizzazione' del linguaggio pubblico. Per ciascuno di noi, un simbolo, una parola, grappoli di ricordi o di immagini personalizzate, ma l'oscuramento imposto dalla censura si spinge ancora più avanti, fino a creare un codice privato

⁴⁰⁶ REMO BODEI, *Letteratura e psicoanalisi*, Bologna, Zanichelli, 1974, p. 3.

⁴⁰⁷ Ivi, p. 4.

inconscio di cui abbiamo perso la chiave. Il linguaggio del sogno, con i suoi meccanismi di deformazione (condensazione, inversione, spostamento), rivela nascondendo o nasconde rivelando [...] Nel sogno predomina la privatizzazione del linguaggio pubblico, nella letteratura e nell'arte in genere la pubblicizzazione del linguaggio privato »⁴⁰⁸; c'est toute là l'explication des hallucinations du je-narrateur :

Je me réveillai en pleine nuit. Seul. [...] L'hôtel était sombre. Je descendis les escaliers en regardant autour de moi. Les meubles présentaient des formes humaines, plusieurs chaises me fixaient. Des ombres noires et grises, ocellées, çà et là, m'effrayaient. (SdB, p. 67)

Puisque le rêve du je-toussaintien est un passeur de message, imagé, il parle une langue d'une infinie richesse en constituant un chemin de connaissance personnelle, de son angoisse, de sa souffrance :

La souffrance était l'ultime assurance de mon existence, la seule. (SdB, p. 101)

2.2 *L'homme entre parenthèses*

Les parenthèses abondent dans l'œuvre toussaintienne. Avant tout, elles mettent en évidence l'ironie discursive, consistant à affirmer le contraire de ce qui est dit dans la principale, on pourrait parler d'une « voix divisée »⁴⁰⁹. Effectivement, c'est comme s'il y avait non pas un, mais au moins deux je-narrateurs, dont l'un commenterait, reprendrait et corrigerait l'autre ironiquement. Selon Fieke Schoots: « les remarques entre parenthèses, les adresses directes au lecteur et une syntaxe qui désoriente, contribuent au dérèglement de l'univers romanesque »⁴¹⁰, en constituant un jeu avec l'identité. Parfois Toussaint insère entre parenthèses des informations pour ainsi dire accessoires ; on rencontre des exemples avant tout dans *La Télévision*, « (ce qui est

⁴⁰⁸ Ivi, p. 5.

⁴⁰⁹ Cf. MIRKO SCHMIDT, *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen*, Paderborn, Books on Demand, 2001.

⁴¹⁰ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 164.

éminemment pratique quand on est toujours chargé comme elle d'une folle quantité de valises et de bagages à main) » (Tv, p. 15) ou encore « (que l'on pourrait traduire approximativement en français par Guy et Luce Perreire) » (Tv, p. 23). Il n'est pas impossible d'attribuer la deuxième voix directement à l'auteur, qui présenterait, entre parenthèses, le je-narrateur qu'il vient de créer. Cependant, qu'est-ce qui démontre que ce n'est pas plutôt le contraire ? Ce pourrait aussi être la voix du je-narrateur qui explique celle de l'auteur, d'autant que le lecteur sait que tous les récits toussaintiens ont des traits clairement autobiographiques⁴¹¹. Parfois la double référence d'une expression se réalise seulement par la volonté du je-narrateur d'exclure la deuxième possibilité de référence.

Dans *Autoportrait (à l'étranger)*, pendant le concours de pétanques aux recommandations mentales du type : « ne sois pas court », qu'il fait à lui-même, le je-narrateur complète entre parenthèses : « (car j'ai tendance à être court – aux boules, s'entend) » (AÉ, p. 42), comme si le lecteur s'intéressait à la taille de l'organe sexuel du je-narrateur et avait songé à faire ce rapprochement intempestif ! La même remarque peut être faite à propos de certaines phrases ou formules énigmatiques, placées dans le texte de manière à en ouvrir le sens et dont l'auteur se contente de souligner le caractère mystérieux. L'ouverture du sens est alors très ponctuelle et ne vaut que pour elle-même, sans intention d'alimenter véritablement l'interprétation de l'œuvre. Ce qui importe, c'est à nouveau que le lecteur ait l'illusion d'une logique, c'est-à-dire qu'il pense que le texte contient une signification à chercher sous la surface des mots :

La façon dont j'utilise la parenthèse est presque toujours comique, et je m'en sers en fin de paragraphe. Pour moi, elle clôt. J'essaye aussi de ne pas mettre quatre parenthèses dans un paragraphe. Je suis assez sensible à toutes les techniques qui peuvent faire rire. De toute façon, je rigole beaucoup en écrivant⁴¹².

⁴¹¹ Par exemple, Toussaint explique lui-même que « Delon » (dans *La Télévision*) est le surnom de sa femme ; sur ce sujet voir : MICHEL PAQUOT, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma* dans « Cinergie », mars 1997 dans <http://www.cinergie.be/cinergie/arch01/toussaint.html>. Consulté le 20 janvier 2012.

⁴¹² MICHEL JOURDE, *Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint*, dans « Les Inrockuptibles », printemps 1992.

Et comme le dit Blanchot : « cette parole de la pensée est tout de même aussi la parole 'courante' : elle nous renvoie toujours au monde, elle nous montre le monde tantôt comme l'infini d'une tâche et le risque d'un travail, tantôt comme une position ferme où il nous est loisible de nous croire en lieu sûr »⁴¹³.

Cependant, les paranthèses revèlent aussi l'attitude narcissique du je-narrateur, en effet les sentiments amoureux du je-narrateur sont exprimés mais limités narcissiquement à de rares et rapides allusions, pour la plupart entre parenthèses. On en reporte quelques exemples : dans *La Salle de Bain* : « (j'avais envie de la revoir) » (SdB, p. 69), « (j'étais très intimidé) » (SdB, p. 70), « (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson) » (SdB, p. 72), « Nous avions parfois, sur la ligne, de longs silences ensemble. J'aimais ces moments-là » (SdB, p. 72), « Edmondsson (mon amour) » (SdB, p. 101). Dans *L'Appareil-photo*, il dit de Pascale : « (elle était adorable) » (AP, p. 15) lorsqu'elle bâille et explique : « je me sentais tout dolent à côté d'elle (c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal) » (AP, p. 28). Il la surnomme « mon amour » (AP, p. 98) et lui dit : « je vous aime » (AP, p. 108). Dans *La Télévision*, il a « un sourire attendri » (Tv, p. 145) à la lecture d'un mot de sa compagne et est ému (Tv, p. 208) en remarquant des traces de poudre sur son visage. Au téléphone, il explique : « (comme c'était bon d'entendre la voix reconfortante de Delon tout près de moi dans l'écouteur) » (Tv, p. 85). Il surnomme sa compagne enceinte « ma Delon » (Tv, pp. 89, 207) et lorsqu'elle nage avec sa fille dans son ventre, il les surnomme « les deux amours » (Tv, p. 86), « [...] (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails) » (F, p. 11); « [...] (et je ressentis alors ce plaisir si particulier de savoir qu'on existe dans l'esprit de quelqu'un, qu'on s'y meut et y mène une existence insoupçonnée) » (F, p. 82).

À ce propos, Marc Lemesle parle d'« écriture de la juxtaposition »⁴¹⁴ c'est-à-dire des ellipses narratives remplaçant les explications qui auraient pu être données. Toussaint veut créer un univers original à partir de certains traits réalistes et son œuvre « se réduit à l'être. C'est là sa tâche, être, rendre présent »⁴¹⁵. C'est ce que Laurence Cossé appelle

⁴¹³ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 41-42.

⁴¹⁴ Cf. MARC LEMESLE, *Jean-Philippe Toussaint : Le retour du récit ?*, dans « Œuvres et Critiques », t. I, n. 23, 1998.

⁴¹⁵ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, op. cit., p. 44.

« un réenchâtement sans illusion du monde »⁴¹⁶. Toussaint lui-même confirme cette attitude de son je-narrateur dans un entretien avec Michèle Ammouche-Kremers :

C'est de la transformation de la réalité qu'il s'agit avec tout ce que cela peut avoir d'angoissant et d'inquiétant [...] On transforme et on crée à partir de certains éléments de la réalité⁴¹⁷.

Cette conception du monde entre parenthèses amène le lecteur à entrevoir un monde tel un « film sans scénario »⁴¹⁸ en laissant une impression de totale confusion⁴¹⁹.

C'est la solitude narcissique de l'homme face à « la solitude de l'œuvre – l'œuvre d'art, l'œuvre littéraire – nous découvre une solitude plus essentielle »⁴²⁰.

Et comme le dit Isabelle Ost : « si le personnage de Toussaint semble à première vue d'empathie, voire d'apathie face à une réalité qui le dépasse, il possède néanmoins toujours, à travers le travail de l'écriture, une capacité à se soustraire aux structures et discours du pouvoir, et même à nous en faire voir l'envers. Ainsi Toussaint ne se contente-t-il pas de constater l'éclatement du sujet contemporain dans les structures collectives qu'impose la technique. La dissolution de la représentation et les discours 'à la mode' qui en découlent, aliénéation, voire mort du sujet, écrasé par le pouvoir diffus de la machine sociale inhumaine –, mais il répond à ces discours en expérimentant les processus conjoints de structuration et de déstructuration ; et partant, les processus d'émergence du sujet, irréductible »⁴²¹.

⁴¹⁶ Laurence Cossé citée par FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 179.

⁴¹⁷ MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS, *Entretien avec Jean-Philippe Toussaint*, dans MICHÈLE AMMOUCHE-KREMERS et HENK HILLENAAR, *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit., p. 27.

⁴¹⁸ RÉGIS JOUFFRET, *Promenade*, Paris, Seuil, 2001, p. 34.

⁴¹⁹ Sur ce sujet voir : PHILIPPE CLAUDEL, *J'abandonne*, Paris, Balland, 2000, p. 44.

⁴²⁰ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, pp. 13-14.

⁴²¹ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, dans LAURENT DEMOULIN, PIERRE PIRET (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 87.

2.3 Les jeux du je-narrateur

À la lecture de l'ensemble de l'œuvre toussaintienne on se rend compte que le je-narrateur de Toussaint éprouve un certain plaisir (quelques fois presque sexuel) dans les jeux⁴²².

Dans *La Salle de Bain* le lecteur croise des personnages qui jouent au Monopoly :

[...] on bavardait, Pierre-Étienne se demandait s'il aurait une troisième guerre mondiale. J'en avais rien à cirer. J'allai me coucher après les avoir écrasés (il n'y a pas de secret au Monopoly). (SdB, p. 47)

Le je-narrateur joue au tennis (SdB, p. 69) et ici on pense à Antoine Compagnon qui, en contrastant des affirmations saussuriennes, dit : « écrire, si la comparaison est permise, ce n'est pas comme jouer aux échecs, une activité où tous les mouvements sont calculés ; c'est plutôt comme jouer au tennis, un sport où le détail des mouvements est imprévisible, mais où l'intention principale n'en est pas moins ferme : renvoyer la balle de l'autre côté du filet de la manière qui rendra le plus difficile à l'adversaire de la renvoyer à son tour. L'intention d'auteur n'implique pas une conscience de tous les détails que l'écriture accomplit, ni ne constitue un événement séparé qui précéderait ou accompagnerait la performance, suivant la dualité fallacieuse de la pensée et du langage. Avoir l'intention de faire quelque chose – renvoyer la balle de l'autre côté du filet ou composer des vers –, ce n'est pas faire avec conscience ni projeter. John Searle comparait l'écriture à la marche à pied : bouger les jambes, soulever les pieds, tendre les muscles, l'ensemble de ces actions n'est pas prémédité, mais elles ne sont pas pour autant sans intention ; nous avons donc l'intention de les faire quand nous marchons ; notre intention de marcher contient l'ensemble des détails que la marche à pied implique »⁴²³. Si l'on pense à Kabrowinski, on peut remarquer que le

⁴²² Cf. ALICE RICHIR, *Le jeu comme métaphore de l'écriture chez Jean-Philippe Toussaint* dans « Textyles », n° 42, 2012, pp. 145-155. On rappelle en outre que Toussaint est arrivé premier au championnat français de scrabble de la jeunesse en 1973 à Cannes.

⁴²³ ANTOINE COMPAGNON, *Le démon de la théorie. Littérature et sens commun*, op. cit., p. 104.

peintre polonais raconte qu'il a passé la nuit à jouer aux échecs dans l'arrière-salle d'un café :

Si, si, il y tenait : cadeau. Assis dans la cuisine sur sa chaise de la veille, il raconta qu'il avait passé la nuit à jouer aux échecs dans l'arrière-salle d'un café avant de faire la connaissance de son voisin de table, un jeune type qui, à la fermeture du bar, l'avait entraîné aux Halles où ils avaient acheté un cageot de poulpes qu'ils s'étaient partagé au petit matin, dans le métro, à la Station Invalides. (SdB, p. 24)

Les échecs sont aussi mentionnés dans l'un des passages consacrés à Mondrian (SdB, p. 90).

Le je-narrateur de *La Salle de Bain* aime aussi le football – comme le je-narrateur de *La Télévision* :

Une vue générale d'un stade de football interrompt ma réflexion, deux équipes s'échauffaient sur le terrain. Je me levai précipitamment sur le terrain et, accroupi en face de l'appareil, tachai d'obtenir le son. 13) L'Inter de Milan affrontait les Glasgow Rangers en huitième de finale de la Coupe d'Europe des vainqueurs de Coupe. (SdB, p. 61)

On retrouve le football comme protagoniste dans *La Mélancolie de Zidane*, néanmoins la longue séquence qui décrit le bowling dans *Fuir* et qui provoque chez le je-narrateur un plaisir orgasmique :

Play bowling ? me dit-il au bout d'un moment. [...] Au bout de quelques minutes, Zhang Xiangzhi vint me chercher, me dit qu'une piste allait se libérer pour nous, et nous allâmes échanger non chaussures aux vestiaires, où était affichée une vieille publicité en anglais aux allures d'injonction absurde (ou métaphasique) : BORN TO BOWL. [...] la boule qui continuait de rouler et allait se fracasser dans les quilles en les renversant toutes en me procurant un bref, et violent, spasme de jouissance. (F, pp. 94-101)

Le je-narrateur aime jouer aux courses, protagonistes de *La Vérité sur Marie*.

Il aime aussi jouer aux fléchettes dans sa chambre d'hôtel à Venise :

J'étais très concentré lorsque je jouais aux fléchettes. Immobile contre le mur, j'en serrais une entre mes doigts. (SdB, pp. 64-65)

Ce jeu a le pouvoir de le calmer, de le détendre :

Lorsque je jouais aux fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement et je m'en pénétrais jusqu'à ce que disparût toute trace de tension dans mon esprit. (SdB, p. 89)

Le jeu des fléchettes évoque un peu « l'air jazz » d'Antoine Roquentin dans *La Nausée*. Roquentin – tout autant que le je-narrateur toussaintien – essayent de fuir de l'absurdité de la vie. On rappelle qu'à la fin du roman de Sartre, Roquentin semble y parvenir. En écoutant pour la dernière fois sa chanson préférée, c'est-à-dire « *Some of these days* »⁴²⁴, Antoine arrive à la conclusion que la seule manière de se détacher de l'existence est d'écrire un roman – on pense ici au je-Kolonskis d'*Échecs*, mais aussi à *Monsieur* qui tape l'œuvre de Kaltz. Selon Roquentin – mais aussi selon Franz Kolonskis – l'œuvre d'art peut être une réponse à l'absurdité de la vie vu qu'elle appartient à un autre monde. Elle se situe « en dehors » de l'existence. Antoine espère se sauver, tout comme les compositeurs de la chanson se sont sauvés par leur art⁴²⁵, comme du reste le je-Kolonskis, comme, du reste, Toussaint.

En jouant aux fléchettes, le je-toussaintien se trouve aussi hors du temps et de la réalité. Dans un article de 1985, Gil Delannoï explique comment la théorie de Zénon – qu'on retrouve dans *La Salle de Bain* et dans *La Mélancolie de Zidane* – à propos du temps s'applique au jeu de fléchettes : « Zénon divisait l'espace que la flèche devait parcourir jusqu'à la cible en deux parties, puis postulait que la seconde moitié de la distance restant à parcourir pouvait à son tour être divisée en deux parties, et ainsi de suite à l'infini. Puisque l'espace restant à parcourir pouvait toujours être divisé, il restait toujours entre la cible

⁴²⁴ *Some of these days* est une chanson populaire écrite et composée par Shelton Brooks, éditée en 1910. C'est la chanteuse Sophie Tucker qui l'a créée sur disque, en rencontrant un très grand succès. Très populaire pendant la première moitié du XX^e siècle la chanson deviendra un standard de jazz, et sera jouée par de nombreux chanteurs et musiciens. Dans les dernières pages du roman de Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Roquentin, le narrateur est au comble de son dégoût pour le monde et sa propre existence. Attendant le train pour quitter Bouville, il est attablé au café, lorsqu'il entend l'air d'une chanson venant d'un phonographe. Il sent alors « quelque chose » qu'il ne connaissait plus : « une espèce de joie ». (J.-P.SARTRE, *La Nausée*, Paris, Gallimard, 1938, p. 246).

⁴²⁵ EUGENIA N. ZIMMERMAN, 'Some of These Days': Sartre's 'Petite Phrase', dans « Contemporary Literature », Vol. 11, n. 3, 1970, p. 375-381.

et la flèche un espace que celle-ci n'avait pas parcouru. La flèche n'atteignait jamais la cible »⁴²⁶.

Monsieur, pratique le football en salle :

Monsieur, un soir par semaine, pratiquait le football en salle, à l'économie, dans un gymnase polyvalent. Dans les vestiaires, il se tenait à l'écart du groupe. Il se changeait en prenant son temps. Il avait un très bel équipement, maillot rouge, bermuda en toile, chaussures de tennis à double semelle. Il arrivait le dernier sur le terrain et commençait à s'échauffer avec les autres, sous les yeux d'une dizaine de jeunes filles en survêtement, qui les observaient de la touche en les commentant. Pendant le match, chaque fois qu'advenait un corner, Monsieur, qui jouait défenseur, remontait le terrain et, se plaçant en embuscade en face des buts adverses, se détendait pour intercepter le ballon de la tête. Allez, grand, retourne à l'arrière, disait l'entraîneur, un ancien miraculé du sport. Monsieur, haussant les épaules, regagnait sa place en petites foulées, tout en gardant un œil sur le terrain. (M, pp. 14-15)

Cette attitude démontre que le jeu est pour Monsieur un moyen d'échapper temporairement à l'écoulement du temps. Monsieur, pour lequel « la vie est un jeu d'enfant » (M, p. 111), se perd aussi dans le ping-pong :

Monsieur céda finalement aux assiduités de sa mère qui avait fini par se mettre dans la partie en intercédant en sa faveur et lui accorda ce ping-pong. Je te donne cinq points d'avance, bonhomme, dit-il en prenant la raquette [...] Monsieur avait remonté ses manches et ôté ses chaussures. Pieds nus, hargneux, complètement en sueur (mais vous devriez arrêter de jouer, s'écria Mme Pons-Romanov, vous êtes tout rouge) il s'accrochait pour tenir tête. (M, 64).

Or, la remarque finale de son jeune adversaire Hugo « qu'il avait put être assez bon au ping-pong dans ses plus belles années » (M, 65) « le replonge dans la réalité ».

Encore, « le soir, parfois après le dîner, Monsieur faisait un scrabble dans la cuisine avec les parents de sa fiancée » (M, p. 29) ; il « jouait aux courses, accumulant des gains modiques » (M, p. 25) et il joue aussi au billard :

⁴²⁶ GIL DELANNOI, *Cruel Zénon*, dans « Critique », n. 463, décembre 1985, pp. 1198-1200.

En fin d'après-midi, par exemple, à l'heure de l'apéritif, il jouait au billard dans l'arrière-salle enfumée d'un café avec un petit vieux taciturne qui, pendant la partie, s'interrompait parfois pour aller manger des canestrelis (M, p. 25)

Il s'amuse aussi à éplucher des oranges :

Monsieur couché sur son lit, épluchait décorativement des oranges, les travaillait avec un canif suisse pour en faire des plantes aquatiques, népuchar ou lis d'eau. (M, p. 74)

On pourrait mentionner aussi *L'Appareil-photo* où le lecteur peut aussi retrouver le mikado :

Nous ne disions rien, ni les uns ni les autres, et l'homme ne s'occupait pas de nous. Il avait sorti un jeu de mikado de son tiroir et ajustant bien les baguettes entre ses mains, les lâcha doucement sur le bureau avant de commencer à les récolter une par une. (AP, p. 60)

Ou bien le billard à la télévision :

Nous n'étions pas mal là, non ; nous avons allumé la télévision et suivi distraitement les programmes de l'après-midi, qui proposaient du billard sur le fond de commentaires solennels chuchotés avec une gravité obsolète. L'un des joueurs était roux et portait une chemise bleu clair, les manches retroussées ; l'autre, plus vieux, plus élégant, avait une expression douloureuse et mettait plus de temps, peut-être, avant de se résoudre à tenter trois bandes. Le commentateur apparaissait aussi parfois, qui était assis au deuxième rang du public, un casque sur la tête et des feuilles à la main, et qui, chaque fois qu'il avait conscience d'être à l'image, révélait la tête, la main droite protégeant l'équilibre de son casque. (AP, p. 71)

Ou encore le je-narrateur tente la fortune au jackpot :

[...] je fis demi-tour entre deux jeunes barbus et me dirigeai vers un coin retiré de la salle, où nous primes place sur une banquette d'angle, qui jouxtait un jackpot. Avant de quitter les lieux, j'allai risquer quelques pièces dans la machine, au hasard, une allumette dans la bouche, abaissant pensivement le bras de commande de l'appareil. Le cylindre intérieur tournait sur lui-même et s'immobilisait sèchement sur un assemblage de fruits dépareillés, où me revenaient sans cesse, à l'image d'un destin personnel, deux sempiternelles prunes mauves ambivalentes et couilleformes. (AP, p. 75)

Sur le navire le je-narrateur fait la connaissance d'un homme qui joue avec une machine électronique :

Au détour d'un palier un peu plus animé de l'entrepont supérieur, je m'attardai un instant derrière un homme qui semblait sérieusement préoccupé par une machine électronique sur l'écran de laquelle défilaient des porte-avions chargés d'hélicoptères qu'il s'agissait de faire décoller au plus vite pour couler d'autres navires en évitant la chasse adverse. (AP, p. 98)

Et, dans *Autoportrait (à l'étranger)* le je-Jean-Philippe joue à la pétanque :

Les autres parties étaient encore en cours, une seule était encore en cours, une seule était déjà terminée, sans combattre apparemment, je voyais Jean-Luc (déguisé en Jean-Michel, trois boules de pétanque en débandade à ses pieds) adossé à une chaise en plastique de la terrasse, les jambes du pantalon remontées sur ses mollets, debout et les pieds nus, qui regardait la mer au loin. Alors ? lui dis-je. Treize zéro, dit-il, et il jeta paresseusement un galet dans la mer, qui sombra lui aussi, coula lentement au fond de l'eau, à deux brasses de Noriko, qui barbo-tait là, sa planche de surf calée sous les aisselles, avançant lentement au fil de l'eau en battant avec insouciance des pieds derrière elle dans la mer bleue désespérément immobile. (AÉ, pp. 40-41)

Si l'on pense à « la théorie des jeux » mentionné par Jean-François Lyotard dans *La Condition postmoderne*, on lit que : « comme le dit très bien un spécialiste de la théorie des jeux, dont les travaux vont dans la même direction : 'où est donc l'utilité de cette théorie ? Nous pensons que la théorie des jeux, comme toute théorie élaborée, est utile en ce sens qu'elle donne naissance à des idées'. De son côté, P. B. Medawar disait qu' 'avoir des idées est la suprême réussite pour un savant', qu'il n'y a pas de 'méthode scientifique' et qu'un savant est d'abord quelqu'un qui 'raconte des histoires', simplement tenu de les vérifier »⁴²⁷.

⁴²⁷ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, p. 97. À ce propos Lyotard cite dans la note 208 et 209 du texte : « A. Rapport, *Théorie des jeux à deux personnes*, t. f. Renard Dunot, 1969 et P. Feyera-bend, *Against Method*, Londres, N.L.B., 1975 ; P.B. Medawar, *The art of the Soluble*, Londres, Methuen, 6^e éd, 1967, notamment les chapitres intitulés 'Two conceptions of Science' et 'Hypothesis and Imagination' ».

On pourrait donc affirmer avec Lyotard que pour le je-narrateur l'utilité des jeux réside dans le fait qu'elle génère des idées, prérogatives des savants qui sont aussi des conteurs d'histoire.

En outre, le je-narrateur toussaintien semble incarner les positions du philosophe Niklas Luhman⁴²⁸ reportés par Lyotard : « il est possible de diriger les aspirations individuelles par un processus de 'quasi-apprentissage', 'libre de toute perturbation', afin qu'elles deviennent compatibles avec les décisions du système. Ces dernières n'ont pas à respecter les aspirations : il faut que les aspirations aspirent à ces décisions, du moins à leurs effets »⁴²⁹.

C'est pour ça que la vie pour tous les je-toussaintiens est un jeu d'enfant.

Et, comme le remarque Fieke Schoots : « leur jeux préférés témoignent, d'une part, de leur goût pour les contingences (mikado, go, monopoly, puzzle, cartes), d'autre part, de leur désir de prendre les choses en main (échecs, mots croisés, devinettes, énigmes, fléchettes, tennis, ping-pong, scrabble). Sans motivation psychologique ni morale et sans description physique, les personnages restent des êtres inachevés, impassibles et indéterminés »⁴³⁰.

2.4 Les nombres du je-narrateur

Comme on y a fait allusion auparavant, les nombres du je-narrateur jouent un rôle pivot à l'intérieur de l'œuvre toussaintienne, mais il s'agit de nombres qui composent le triangle de Pascal, c'est-à-dire les numéros un, deux, quatre et cinq.

⁴²⁸ Cf. CLAUDIO BARALDI, GIANCARLO CORSI, ELENA ESPOSITO (Prefazione di Niklas Luhmann), *Luhmann in Glossario. I concetti fondamentali della teoria dei sistemi sociali*, Milano, Franco Angeli, 1995.

⁴²⁹ JEAN-FRANÇOIS LYOTARD, *La condition postmoderne*, op. cit., p. 100. À ce propos Lyotard écrit dans la note 216 du texte : « On trouve une articulation de cette hypothèse dans les études les plus anciennes de D. Riesman, *The Lonely Crowd*, Cambridge, Yale, U.P., 1950, t. f. *La foule solitaire*, Arthaud, 1964 ; de W. H. Whyte, *The Organisation Man*, N.Y., Simon & Schuster, 1956, t.f. *L'homme de l'organisation*, Plon, 1959 ; de Narcuse, *One Dimensional Man*, Boston, Beacon, 1966, t. f., Wittig, *L'homme unidimensionnel*, Paris, Minuit, 1968 ».

⁴³⁰ FIEKE SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 42.



« Un » est le je-narrateur, anti-héros par excellence, le je-narrateur de Toussaint est tout ironiquement l'*ante litteram* de tout ce qu'est symbolisé par le numéro 1.

En effet, le numéro 1⁴³¹ en tant que la première puissance... est un numéro Yang, le père de tous les nombres, il représente l'homme actif, le contraire de l'homme toussaintien ; le numéro 1 est le point de départ, tandis que l'homme toussaintien est toujours suspendu entre deux dimensions de la pensée et de l'action :

J'avais préféré soupeser et examiner longuement sous différents aspects, au point de me trouver assez vite complètement bloqué et incapable, ni de commencer, ni, à plus forte raison, de continuer. (Tv, p. 41)

Ainsi, dans une interview à Éléonore Sulser, Toussaint affirme :

J'aime les fondamentaux : le yin et le yang, les quatre éléments, le sexe et la mort, ce sont des données universelles. J'aime affronter de face ces grandes choses et les mélanger avec des détails infimes⁴³².

Principe créateur, le numéro 1 est le numéro de l'unité, par contre le je-narrateur toussaintien est l'emblème de la contradiction.

⁴³¹ Cf. JEAN-PIERRE BRACH, *Le symbolique des nombres*, Paris, PUF, 1954.

⁴³² ÉLÉONORE SULSER, *Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps*, dans « Le temps », 19 septembre 2009. Cf. http://www.letemps.ch/Page/Uuid/6728fe8a-a494-11de-be40-92ca5b0d458d/JeanPhilippe_Toussaint_tisseur_de_temps#.UiB4aNLxrGE consulté le 29 août 2013.

Mais le numéro 1 est aussi le représentant de la lettre « Aleph », première lettre de l'alphabet hébreu, régnant sur l'esprit, la volonté, le savoir-faire et le je-toussaintien est notoirement marqué par l'absence de volonté et tout à fait immobile, paresseux, réticent, impassible⁴³³.



En outre, le graphisme du 1 est comme une flèche – rappelons, encore une fois, que le je-narrateur de *La Salle de Bain* joue aux fléchettes (!) –, qui s'élançe, axe bien droit qui invite à se positionner, à se centrer et démarrer sur la route de la vie et à créer de nouveaux projets, tout le contraire du je toussaintien qui ne fait jamais de projets, en se laissant plutôt porter par les événements.



Partons du présupposé que deux sont les protagonistes du cycle de Marie et deux sont les principes-mères qui règlent l'écriture : l'urgence et la patience, « d'ordinaire, l'urgence préside à l'écriture d'un livre et la patience n'est que son complément indispensable, qui permet de corriger ultérieurement les premières versions du manuscrit » (UP, p. 27).

Elles sont deux les solitudes (le journaliste et le je-Koronskis) dans *Échecs* ; deux minutes « deux minutes pour vingt-cinq coups » (É, Milieu, I) ; deux sont les colonnes du livre qui rédige le je-Koronskis ; deux sont les « petites notes qui se succèdent avec une régularité hallucinante » (É, Finale).

Pour ce qui concerne le numéro quatre, il faut rappeler qu'en effet, quatre sont les films que Toussaint a réalisé, quatre sont les mois qu'il a passés à Kyoto.

En outre, on se rappelle que dans la pièce géométrique d'*Échecs* il y a quatre néons (É, Ouverture), « il reste quatre minutes pour vingt-

⁴³³ Rappelons encore une fois que ces adjectifs apparaissent de manière obsessive dans toute l'œuvre de Toussaint.

sept coups⁴³⁴ » (É, Milieu, I) ; les bougies du chandelier sont au nombre de quatre ((É, Milieu, I) et le je-Koronskis perd quatre parties d'affilée (É, Finale).

Quatre est le nombre de lettres que le je-narrateur de *La Réticence* (qui a trente-quatre ans) prend dans la boîte aux lettres des Biaggi (R, p. 24), et aussi, de trois ou quatre centimètres se compose le fil de pêche qui dépasse de la tête du poisson dans la gueule du chat de *La Réticence* (p. 11).

Les portes du couloir de l'hôtel où dort le je-narrateur de *La Réticence* (R, p. 71) sont au nombre de quatre ; de même pour les tables occupées de la salle à manger de l'hôtel (R, p. 73).

Le fils du je-narrateur de *La Télévision* qui regarde la télé « pendant trois ou quatre heures d'affilée » (Tv, p. 9) a quatre ans (Tv, p. 8 et 214) et le je-narrateur de *Faire l'amour* doit attendre quatre minutes sur le quai numéro trois (Fa, p. 168). Les « M » qui composent le nom de Marie, M.M.M.M. sont également au nombre de quatre (Fa, p. 54). Les infirmiers qui acourent à la mort de Jean-Christophe sont « quatre ou cinq en tunique blanche » dans *La Vérité sur Marie* (VM, p. 43) ; les « secouristes » étaient quatre (VM, p. 28). Enfin le temps que Marie a passé avec son amant est équivalent à « quatre ou cinq nuits pas davantage, espacées entre la fin janvier et la fin juin (auxquelles s'ajoute peut-être un week-end à Rome) » (VM, p. 74).

Le plus parfait parmi les nombres, en constituant le radical des nombres et en général de toutes les choses, le nombre quatre représente la première puissance mathématique et la vertu génératrice dont dérivent toutes les combinaisons.

Emblème du mouvement et de l'infini, il représente le corporel et l'incorporel.

Le numéro quatre se compose de la monade et du triangle en symbolisant l'éternité et l'homme qui a en lui le divin, mais qu'est-ce qu'une monade sinon le je-narrateur qui se coupe dans le triangle émetteur-personnage-destinataire mentionné d'ailleurs par Segre ?⁴³⁵

⁴³⁴ Le numéro vingt-sept anticipe en quelque sorte l'âge du je-narrateur de *La Salle de Bain*.

⁴³⁵ Voir chapitre I.

Pour ce qui concerne le numéro cinq le lecteur peut noter que cinq est le nombre de fleurs mauves et blanches avec lesquelles « joue » M. Hirotani d'*Autoportrait (à l'étranger)* (AP, p. 10) ; ou encore, dans *Faire l'amour* « avec elle, [Marie] en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête » (Fa, p. 167) ; en outre « cela n'avait que trop duré, cinq mois qu'elle [Marie] supportait cette horreur dans sa chambre » (VM, p. 52) ; il y a cinq mois que je et Marie se sont séparés (VM, p. 56) ; le je-narrateur et Marie ont vécu plus de cinq ans dans l'appartement de la rue de Vrillière (VM, p. 165) ; Zahir, le cheval « était cinq cent kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit » (VM, p. 100) ; ou bien dans *L'Urgence et la Patience* « (il y avait cinq minutes de marche aller, et cinq minutes retour entre les deux maisons » (UP, p. 81) ; « cela faisait moins de cinq secondes que j'étais en face de lui [Lindon] » (UP, p. 82). Les clients dans l'hôtel de Venise dans *La Salle de Bain* (SdB, p. 62) sont au nombre de cinq ; Monsieur donne cinq points d'avantage à Hugo dans la partie de ping-pong (M, p. 64). Le je-Koronskis, seul, dans son match, « sans hésiter » se dirige vers ce groupe formé de cinq personnes (É, Ouverture), Le nombre de parties que le je-Koronskis et A. peuvent jouer par jour (É, Finale) sont de cinq et chaque partie dure cinq heures (É, Finale).

Numéro de l'équilibre, le chiffre 5 est placé au centre des neuf premiers nombres, il est le pivot central sur lequel s'appuient les autres nombres. Il symbolise l'axe reliant le macrocosme (Univers – Ciel) au microcosme (Être humain – Terre), il représente la synchronisation entre les désirs du corps et ceux de l'esprit. Il a pour symbole le pentagramme le plus connu (l'étoile à cinq branches), représentation de l'homme, qui possède cinq sens pour découvrir le monde⁴³⁶.

Le cinq apporte des vibrations de mouvement, de changement ; il invite à voyager, à changer d'horizons, à vivre l'inconnu. Il est le symbole de l'énergie, qu'elle soit physique, créative, intellectuelle ou même sexuelle. Graphiquement, le numéro 5 ressemble au 2 inversé. Il possède également des courbes et des droites et peut aussi se montrer duel, mais plus dans la recherche d'équilibre mental.

Dans un monde désormais numérique, en tant que nouveaux symboles, les nombres de Toussaint témoignent d'une vision minuscule du

⁴³⁶ On remercie ici Francesco Franzese pour ses importantes suggestions.

monde et comme le dit Remo Bodei : « la questione donde vengano allo spirito la tendenza e la capacità di esprimersi con simboli ha portato a distinguere due forme del pensare : il pensare indirizzato e adattato e il pensare soggettivo messo in funzione da moti interiori. Questa ultima forma del pensare – sempre che l'adattamento non intervenga a correggerla continuamente – deve necessariamente produrre solo un'immagine del mondo prevalentemente soggettiva e alterata. Questo stato mentale è stato da principio designato come infantile e autoerotico o, con Bleuler, 'autistico', il che esprime nettamente l'opinione che l'immagine soggettiva del mondo, giudicata dal punto di vista dell'adattamento, sia inferiore a quella che dà il pensare indirizzato »⁴³⁷.

2.5 *Les lieux de la contemporanéité*

Comme on l'a déjà dit, Toussaint crée dans ses romans un système topographique extrêmement contemporain où son je-narrateur vit dans des espaces qui se présentent au lecteur comme des non-lieux tels que des gares anonymes – de métro, de train – des ports, des supermarchés, des aéroports, des musées, des pièces d'appartement, lieux de passage témoignant, avec leur anonymat et provisoireté marqués, d'une finalité pragmatique définie, c'est-à-dire de refléter le vide de la société contemporaine.

Parmi ces lieux il nous a semblé opportun de focaliser notre attention sur les hôtels, puisque l'hôtel bien qu'il soit caractéristique ou confortable, n'est pas une maison, mais transmet en revanche les valeurs d'asepsie ou aseptisation, symbolisant la dépersonnalisation de l'individu, en constituant une sorte de *respice finem*.

Toussaint lui-même admet l'importance des hôtels dans sa littérature :

Il y a des hôtels dans presque tous mes livres. Je ne les construis pas avec des matériaux de construction habituels, pas de murs porteurs, pas de poutres, d'échafaudages, guère de béton et de briques, pas de verre, de bois, d'aluminium, je me contente de peu, quelques adjectifs de couleur dans les chambres, pour les rideaux, les couvre-lits (*murs humides et sales, tapissés d'un vieux tissu orange assorti aux fleurs sombres du couvre-lit et des rideaux*). Je ne dessine pas les plans de mes hôtels

⁴³⁷ REMO BODEI, *Letteratura e psicoanalisi*, op. cit., p. 45.

avant de les construire, mais presque toujours je les vois, comme dans un rêve, les hôtels de mes livres sont des chimères d'images, de souvenirs, de fantasmes et de mots⁴³⁸.

Réel ou fictif, palace, pension, auberge ou motel, l'hôtel a toujours occupé une place privilégiée dans l'imaginaire romanesque. Pour les écrivains comme pour leurs personnages, ce lieu de passage est le théâtre de tous les drames, de toutes les passions. « L'hôtel est une boîte de Pandore » – dit Nathalie de Saint Phalle – « c'est un endroit romanesque où le cheminement de l'imaginaire traverse des décors pour la plupart réels »⁴³⁹, et, comme le remarque Toussaint, ses hôtels sont peuplés de fantômes :

Il y a toujours quelques personnages ici et là dans les hôtels que j'ai construits, des fantômes plus ou moins inspirés de personnes réelles que j'ai croisées lors de mes voyages, le réceptionniste de l'hôtel de Venise, des femmes de chambre invisibles, des grooms en livrée noire et boutons dorés avec une petite toque noire sur la tête, des portiers inventés, en habit d'apparat, redingote et gilet gris, qui veillent devant des portes d'hôtels imaginaires. À côté de ces silhouettes à peine esquissées, il y aurait les contours plus consistants de quelques figures qui friserait le statut de personnage de roman, mon ami le barman de l'hôtel de Venise, le patron de l'hôtel de Sasuelo, la patronne de l'hôtel *L'Ape Elbana* à Portoferraio. On pourrait retenir des convergences entre tel et tel de mes hôtels, entre la réception de l'hôtel de Venise et celle de l'hôtel Hansen à Shanghai, on noterait des lignes de force, des points communs, des coïncidences asiatiques, des convergences méditerranéennes, un style peut-être se dessinerait, les chambres auraient des motifs récurrents, il y aurait un petit Perron commun à plusieurs livres. J'aurais pu commencer une phrase à Madrid au début des années 1990 et la finir en Corse il y a quelques années. Le petit Perron fleuri serait le même, issu d'une imagination pérenne⁴⁴⁰.

⁴³⁸ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Comment j'ai construit certains de mes hôtels*, dans http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728. Consulté le 6 mars 2013. On peut trouver presque les mêmes mots dans UP, pp. 48-49.

⁴³⁹ NATHALIE H. DE SAINT PHALLE, *Hôtels littéraires. Voyage autour de la terre*, Paris, Denoël, 2005, p. 37.

⁴⁴⁰ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *Comment j'ai construit certains de mes hôtels*, dans http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728 et UP, p. 48-49, consulté le 6 mars 2013.

L'hôtel se révèle le symbole de la contemporanéité avec son essence aseptique, stérile et impersonnelle, avec des halls de réception déserts et des couloirs labyrinthiques, lieu non lieu où se déroule l'existence minuscule du je-narrateur :

Je pourrais fermer les yeux et les invoquer tour à tour, les hôtels de mes livres, les faire revenir, les matérialiser, les recréer, je revois la petite entrée de l'hôtel de Venise dans *La Salle de Bain*, les escaliers sombres et inquiétants de l'hôtel de Sasuelo dans *La Réticence*, je revois le long couloir du seizième étage de *Faire l'amour*, je revois le couloir encombré de bâches et de pots de peinture de l'hôtel en construction de *Fuir*. Je revois des halls de réception déserts et des couloirs labyrinthiques. (UP, p. 47)

L'hôtel du je-toussaintien se présente comme un bâtiment fantomal avec des couloirs silencieux, interminables, moquettes beiges, plateaux de room-service abandonnés.

Et il y a toujours un je-narrateur immobile à la fenêtre dans les hôtels toussaintiens :

J'avais ouvert la fenêtre en grand dans ma chambre, et je regardais la route qui sinuait au loin dans la pénombre jusqu'à la sortie du village. Rien ne bougeait alentour, et je demeurais là debout à la fenêtre de ma chambre à respirer lentement l'odeur fraîche de la nuit toute parfumée de senteurs d'herbes mouillées (R, p. 43).

L'espace resserré immobile et silencieux de la pièce d'hôtel s'oppose à la spatialité agressive de la ville. Il y a peut-être une sorte d'agoraphobie induite de la ville même dans le protagoniste toussaintien. L'hôtel apparaît comme une terre de personne, un endroit où se réfugier, ou comme un *ghetto*, définis par un je qui les habite, mais psychologiquement le protagoniste sait et peut affirmer être disloqué à Venise, mais il se protège de la ville méconnu :

Aucun de nous n'avait encore allumé de lumière dans la chambre, ni le plafonnier ni la lampe de chevet. En contrebas, à quelques mètres de la fenêtre, apparaissait l'ombre d'un toit plat, en terrasse, recouvert de hautes rampes de néons verticaux qui clignotaient imperturbablement dans la nuit comme des balises aériennes, avec des reflets intermittents et dilatés, rougeoyants, noirs et mauves, qui pénétraient dans la chambre et recouvraient les murs d'un halo de clarté rouge indécise qui faisait briller sur le visage de Marie de pures larmes infrarouges, translucides et abstraites. (Fa, pp. 17-18)

Et l'hôtel du je-toussaintien se révèle être un lieu purement mental, un « non-lieu » créé pour sa « fonctionnalité fictionnelle » entre le réel et l'imaginaire suspendu :

Dans *La Salle de Bain* pendant une quinzaine de pages, je me suis ingénié à cacher que l'hôtel se trouvait à Venise. Je ne me suis jamais préoccupé de lui trouver un emplacement plausible dans la ville, un *lieu réel* où le construire (les Zattere, par exemple), ni même un *lieu imaginaire* où il s'érigerait. L'hôtel n'avait ni entrée ni façade ni enseigne, c'était un hôtel purement mental, une vue de l'esprit, je ne m'intéressais qu'à la chambre, l'intérieur de la chambre où s'enferme le je-narrateur. Je fis le tour de la chambre. Le lit était recouvert d'un édredon brun-rouille. Un lavabo saillait du mur, sous lequel se trouvait un bidet en plastique. Une table ronde et trois chaises étaient bizarrement disposées au centre de la pièce. Voilà pour la description. Au-delà de cette chambre qui se situe dans mon esprit, j'ai construit un réseau de couloirs, de corridors, de coudes, de paliers et d'étages (c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part). Les autres pièces n'apparaissent dans le livre qu'au gré de mes besoins romanesques, par apports successifs, non pour tenter de constituer un ensemble architectural harmonieux et fonctionnel, mais au rythme des scènes que je compose, chaque pièce n'étant créée que pour sa fonctionnalité fictionnelle. (UP, pp. 50-51)

Mais il s'agit de la fonctionnalité fictionnelle du « presque rien ». Aucune correspondance symbolique ne s'établit entre le je-narrateur et l'hôtel qui se présente comme l'*ante litteram* de l'espace du roman du XIX^e siècle ; on pense ici à l'importance structurale et symbolique de l'espace, par exemple, dans *Le Père Goriot* de Balzac⁴⁴¹, aucun climax n'y aura lieu, aucune aventure, l'hôtel se présente plutôt comme

⁴⁴¹ L'ouverture du roman et son *excipit* permettent de percevoir qu'il fournit des clés de lecture essentielles. La pension Vauquer, sise rue Neuve Sainte-Genève, se situe dans un espace social intermédiaire, à l'opposé du faubourg Saint-Germain (là où réside l'ancienne aristocratie, dominante avant 1789) et à l'écart des nouveaux beaux quartiers où habite la bourgeoisie désormais puissante par son argent. Éloignée aussi des quartiers populaires comme des barrières, elle est à côté du quartier Latin (i.e. le monde des étudiants). Cet espace qui permet une relative mixité sociale donne à Eugène de Rastignac une « base de lancement » pour tenter de se faire une place au soleil. L'image est d'ailleurs sollicitée par le texte qui souligne la pénombre ou l'humidité de la pension de famille comme le manque de lumière de la rue. Ce renvoi à Balzac n'est pas casuel. En se rappelant la volonté de Balzac d'écrire un livre sur rien, on pourrait hasarder que Toussaint veut écrire un livre sur « le presque rien ».

lieu de passage vers nulle part, lieu des méditations sur l'inutile ou lieu de rupture comme dans le cas de l'hôtel de Tokyo dans *Faire l'amour* :

Je la rejoignis à la fenêtre, regardai un instant avec elle le bouquet très dense de tours et d'immeubles de bureaux qui se dressaient devant nous dans l'obscurité, épars et majestueux, chacun, du haut de ses étages, semblant veiller personnellement sur son propre périmètre administratif de silence et de nuit, tandis que mon regard allait lentement de l'un à l'autre, Shinjuku Sumitomo Building, Shinjuku Mitsui Building, Shinjuku Center Building, Keio Plaza Hotel. Pourquoi tu ne veux pas m'embrasser ? me demanda alors Marie à voix basse, le regard fixe, au loin, avec quelque chose de buté dans le visage. Je continuais de regarder dehors sans répondre. Au bout d'un moment, d'une voix neutre, étonnamment calme, je répondis que je n'avais jamais dit que je ne voulais pas l'embrasser. Alors, pourquoi tu ne m'embrasses pas ? dit-elle en s'approchant de moi pour me prendre l'épaule [...] Je répondis de la même voix calme, presque atone, comme un simple constat : Je n'ai jamais dit non plus que je voulais t'embrasser. (Fa, pp. 18-19)

L'hôtel toussaintien est une image littéraire faite de mots, d'adjectifs et de verbes, et non de chairs, de tissus et de lumières, comme au cinéma :

L'image fondatrice du livre *Faire l'amour*, est un bref dialogue entre le je-narrateur et Marie devant la grande baie vitrée de l'hôtel de Tokyo. Le livre s'est construit à partir de cette image, elle s'est imposée à moi tandis que je marchais dans le petit sentier abrupt de la Tour d'Agnello en Corse. J'ai tout de suite su que cette image donnerait naissance à un livre et non à un film, car c'était une image littéraire, faite de mots, d'adjectifs et de verbes, et non de tissu de chairs, et de lumières. (UP, p. 51)

Et Jean-Philippe Toussaint construit ses hôtels comme il construit ses personnages. Dans les deux cas, des détails issus de la réalité se mêlent à des images qui se forment dans l'imagination. Ce nœud est composé de sources autobiographiques et imaginaires qui se mêlent, se superposent jusqu'à ce que le lecteur ne puisse plus distinguer le vrai du faux, le fictionnel de l'autobiographique :

La façon dont j'ai construit cet hôtel à Tokyo est tout à fait représentative de la manière dont je construis mes hôtels, autant dire de la façon dont je construis mes personnages. Car, d'un point de vue littéraire, il

n'y a pas de différence entre construire un hôtel et construire un personnage. Dans les deux cas, des détails issus de la réalité se mêlent à des images qui se forment dans l'imagination, le songe ou le fantasme, parfois s'ajoutent quelques esquisses, des petits dessins, des photos (mais je fais très peu de repérages en général), des documents plus classiques, des guides touristiques, un plan de Tokyo très détaillé, des prospectus qui me permettent de localiser les hôtels dans l'espace et de recopier leur adresse exacte (j'avais passé la tête dans l'habitacle pour indiquer le nom de l'hôtel au chauffeur, le répétant deux ou trois fois en précisant l'adresse telle qu'elle était indiquée sur la carte de visite que j'avais en ma possession, 2-7-2, Nishi-Shinjuku, Shinjuku-ku). Je ne compose un hôtel qu'à partir de plusieurs hôtels existants. Je les mélange et je les fonds ensemble pour en créer un à ma mesure, nourrissant mon imagination de détails véridiques puisés dans la réalité qui vont se greffer à l'hôtel en devenir que je suis en train de construire. C'est vrai pour les hôtels comme pour les personnages de mes livres – pour les personnages féminins de mes livres (je fais mine de parler d'hôtel, mais je suis en train de parler d'Edmondsson ou de Marie)⁴⁴².

C'est ainsi que des hôtels extrêmement contemporains redoublent de leur propre vacuité un monde déjà dépourvu de sa substance, et notamment de sa charge émotive ; Toussaint de cette manière choisit de « neutraliser » un monde, de « purger » le réel de sa charge d'affect⁴⁴³.

⁴⁴² JEAN- PHILIPPE TOUSSAINT, *Comment j'ai construit certains de mes hôtels* dans http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728. Consulté le 3 août 2012.

⁴⁴³ JACQUES POIRIER, *Le Pas grand-chose et le presque rien*, op. cit., p. 374.



Fig. 6 - XAVIER VEILHAN, *L'homme au téléphone*, 2010.

CHAPITRE III

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET LE TÉLÉPHONE

3.1 *Le téléphone dans l'œuvre de Toussaint*

Le téléphone est présent dans tous les romans de Toussaint – en étant aussi le protagoniste absolu de sa vie d'écrivain contemporain. On perçoit dans son oeuvre l'évolution du téléphone qui passe d'une fonction d'accessoire moderne à celle d'un totem du troisième millénaire – il est insidieux et trompeur. En effet, le téléphone, ce « corps réverbéré »⁴⁴⁴ permet au je-narrateur d'entrer en contact avec l'ensemble des interlocuteurs du réseau-monde cet objet sortant dehors pour interroger l'homme sur ce qu'il est pour l'interroger sur ce qu'il est, sur ce qui l'attache au monde et ce que signifient tous les « liens qu'il tresse »⁴⁴⁵. Cet outil multi-communicant devient à l'intérieur de l'œuvre toussaintienne un auxiliaire de vie pour le je-narrateur chargé de fluidifier le quotidien en transformant sa vie en un commentaire minuscule.

Cet objet-frontière⁴⁴⁶ installe entre le je-narrateur et ses interlocuteurs, anonymes ou pas, une fausse proximité ; prothèse de ce je extrêmement contemporain, il favorise l'immédiateté et la superficialité en ne laissant aucune trace puisque, comme le met en évidence Olivier Leplatre « la petite machine à portée de main associe et sépare, elle est d'essence nomade. Nous prenant, elle libère des messages mails, elle connecte alors des êtres évanescents aux voix lointaines et intangibles. Rien d'uni, que des spasmes nous arrivent »⁴⁴⁷.

Toussaint, écrivain d'aujourd'hui, porte le message d'une vie minuscule et sans histoire et même la lecture de ses romans pourrait être qualifiée emblématiquement de « téléphonique »⁴⁴⁸ par sa faculté à surprendre le lecteur, comme aussi le texte qui le sollicite, même

⁴⁴⁴ OLIVIER LEPLÂTRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 12.

⁴⁴⁵ *Ivi*, p. 9.

⁴⁴⁶ Cf. PATRICE FLICHY, *Histoire de la communication moderne. Espace public et vie privée*, Paris, La Découverte, 1991.

⁴⁴⁷ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 11.

⁴⁴⁸ *Ivi*, p. 170.

quand il le refuse et l'ignore se caractérisant par la recherche de la part d'un je-narrateur manipulant les événements. En effet, au rejet catégorique du social et du politique – devises de l'auteur depuis toujours – le lecteur peut opposer que les textes toussaintiens sont traversés de réflexions philosophiques comme un pendant au refus de la dimension sociologique dans la mesure où elles constituent aussi une réflexion sur le monde, mais abstraite, personnelle et non ancrée dans le social. Et, si Toussaint aime voir la philosophie et la métaphysique affleurer dans ses textes, il refuse pourtant toute ambition théorisante :

Autant la sociologie et la politique sont complètement absentes de mes livres, autant la philosophie et la métaphysique sont, non pas traitées, mais présentes⁴⁴⁹.

Mais, comme on a pu le remarquer, quelles que soient les réticences de Toussaint à aborder le social dans ses œuvres, le lecteur habituel est en droit de penser que, dès lors qu'il met en scène dans ses romans le téléphone, il ne peut pas échapper totalement à cette problématique.

En effet, comme on l'a déjà dit, à l'intérieur de l'œuvre *omnia* de Toussaint, il est possible d'entrevoir l'omniprésence du téléphone et il faut remarquer aussi que, comme dans un métarécit paradoxal qui donne du poids à notre discours, Jean-Philippe Toussaint raconte souvent avoir reçu des nouvelles fondamentales dans sa vie alors qu'il se trouvait au téléphone, c'est le cas – entre autre – du prix Médicis :

J'étais au téléphone pour régler des histoires complexes de sécurité sociale. Cela durait assez longtemps et, à un certain moment, un fax a commencé à sortir lentement à côté de moi [...] sur lequel il était écrit : « Vous avez le Médicis, veuillez raccrocher et me rappeler. ». [...] à peine avais-je raccroché que cela sonnait : c'était Irène Lindon, mon éditrice, qui m'a demandé : « Qu'est ce que vous faites ? ». Finalement, j'ai pris le train pour Paris. Comme l'a souligné l'article du *Figaro*, je suis arrivé comme les carabiniers : tout le monde était parti. Les membres du jury n'étaient plus là⁴⁵⁰.

⁴⁴⁹ LAURENT HANSON, *Interview de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit.

⁴⁵⁰ LAURENT DEMOULIN, *Le Médicis de Fuir*, dans « Le Carnet et les Instants », n. 140, 1 décembre 2005-21 janvier 2006, p. 6.

On peut affirmer que le téléphone joue un rôle pivot à l'intérieur de l'œuvre toussaintienne sous la forme parfois de supports différents : téléphone fixe, cabine téléphonique, fax, portable et ces nuances témoignent de la contemporanéité de la littérature toussaintienne, s'agissant d'une littérature totalement plongée dans la réalité. En effet, à la contemporanéité de la littérature toussaintienne issue de la proximité avec les arts contemporains, s'ajoute celle qui provient de la volonté de l'auteur d'intégrer les évolutions, notamment technologiques du monde contemporain à sa littérature : la télévision, le téléphone, le fax, et dans cette écriture visuelle s'ajoute aussi le téléphone portable, comme l'auteur l'affirme lui-même dans un entretien :

C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'ai eu conscience en écrivant cela d'avoir trouvé quelque chose qu'aucun écrivain ne pouvait avoir réalisé auparavant. Voilà comment la littérature peut être contemporaine, en trouvant des réponses très littéraires à des situations nouvelles⁴⁵¹.

Le lecteur peut remarquer que cette exploitation devient dès lors, selon l'auteur, la devise de l'innovation proprement littéraire :

Cela fait 20 ans que je réfléchis à l'art contemporain... et parce que je suis écrivain, le thème dont je peux le plus naturellement parler est le livre, un thème qui a été peu étudié du point de vue plastique. Ce que je représente c'est le point de vue plastique du livre. J'ai voulu être dans la forme, mais la forme a du sens⁴⁵².

Innovation qui prend les formes d'une narration qui peint le monde d'aujourd'hui avec ses totems, parmi lesquels se distingue le téléphone avec ses « variantes ».

⁴⁵¹ SYLVAIN BOURMEAU, *Écrivain contemporain*, dans « Les Inrockuptibles », n. 507-511, 17 août-14 septembre 2005.

⁴⁵² Sur ce sujet voir la page d'accueil du site de l'exposition LIBRU.

Cf. <http://art.orengadegaffory.com/expositions/precedentes/64-expositions-jean-philippe-toussaint>, consulté le 20 janvier 2013. La prétention à la contemporanéité, que l'on aurait plus volontiers imaginé se situer uniquement sur un plan thématique, concerne à nouveau de manière privilégiée le plan formel. Davantage, il s'agit de trouver une manière contemporaine de dire les choses sur le contemporain.

Et cet objet, dans la littérature toussaintienne, devient pour le dire avec Remo Bodei « *soggetto, protagonista, e viene contemplato per se stesso. Rendendosi autonomo e trasformandosi in cosa che ci sta a cuore, non è più quello che ci sta di fronte come ostacolo da superare o alterità da inglobare* »⁴⁵³.

Or, il est possible de reconnaître des fonctions différentes au téléphone toussaintien : fonction de simple communication⁴⁵⁴ ou bien de renseignement, de maintien du couple je/compagne jusqu'à investir un rôle métonymique à l'intérieur de la vie minuscule du je-narrateur – et c'est là le paradoxe de Toussaint – puisque le je-toussaintien, mais aussi Monsieur, n'aime « pas tellement le téléphone » (M, p. 20)⁴⁵⁵ et (Fa, p. 163), et ont « toujours eu des relations difficiles » avec cet objet (F, p. 44).

⁴⁵³ REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 95.

⁴⁵⁴ On se réfère ici à quand Witold Kabrowski, polonais, l'homme « aux cheveux blancs, en costume gris » (SdB, p. 16) rappelle à Edmondsson en criant : « de ne pas oublier de téléphoner pour savoir si les lithographies étaient prêtes » (SdB, pp. 27-28). Quand Edmondsson rejoint le je-narrateur à Venise, le téléphone se montre au lecteur avec sa fonction de communication normale, voir banale. Son usage est limité aux renseignements du club de tennis (SdB, p. 81), à l'interruption d'une conversation avec son ami médecin au restaurant (SdB, p. 121), jusqu'à la nouvelle séparation du couple qui finit par se rejoindre encore au téléphone. Il faut rappeler que le téléphone est le moyen à travers lequel T. se met en contact avec le je-narrateur : « Le courrier s'était accumulé pendant mon absence de Paris. Parmi le tas d'enveloppes qui reposait en désordre sur mon bureau, je reconnus une lettre de T., que j'ouvris dans le couloir, en marchant vers la salle de bain. Il me disait qu'il m'avait vainement téléphoné plusieurs fois et me demandait de l'appeler d'urgence dès mon retour » (SdB, p. 129) et c'est après ce contact urgent avec la réalité que le je-narrateur décide de sortir de sa salle de bain en montrant la caractéristique de se définir par rapport à cet objet.

⁴⁵⁵ C'est un coup de téléphone (M, p. 68) cette fois du frère de Monsieur, « professeur de philosophie » (M, p. 69) qui lui demande de garder ses nièces, deux sœurs jumelles « de six ans et six ans » (M, p. 69) qui interrompt l'immobilité paresseuse de la vie de Monsieur qui leur enseigne à jouer aux échecs – à remarquer encore une fois la réitération des titres des romans de Toussaint à l'intérieur de la narration : « Monsieur, chaque fois qu'il venait les garder, afin de leur éveiller l'esprit, très tendre à cet âge, avait décidé d'en profiter pour leur apprendre à jouer aux échecs. Il installait un échiquier au milieu du salon, sur une table basse, et, s'asseyait en tailleur sur la moquette. Les jumelles, en face de lui, étaient très concentrées. Pendant qu'il leur expliquait la marche des pièces, debout l'une à côté de l'autre en maillot de corps et petite culotte de coton, elles l'écoutaient attentivement, toutes petites et profondément absorbées. Cessez de vous mettre le doigt dans la barquette, disait Monsieur, quand j'explique. [...] Monsieur finit par les soupçonner de faire exprès de bouger toutes les pièces à la fois, uniquement pour le plaisir de dire j'adobe » (M, pp. 70-71). Monsieur à la fin se sert du téléphone pour contacter Anna Bruckhardt, cette femme qu'il a rencontrée une seule fois « lors d'une réception donnée chez les Dubois-Lacour » (M, p. 94). Il l'appelle au télé-

Le téléphone prospère sur le marché de la peur du je-narrateur toussaintien, peur de l'inattendu : en tant qu'homme contemporain il tente, en effet, d'abolir de son dictionnaire les mots « hasard » et « imprévu », termes n'ayant plus leur place dans une existence aseptisée, parfaitement planifiée et calibrée.

Immobile sur une vie qui se figure comme une sorte de tapis roulant à la fois immobile et mobile, le je-narrateur toussaintien n'a aucune envie de quitter une rue déjà tracée, « questi tracciati segreti dell'anima »⁴⁵⁶ et le téléphone est l'outil meilleur pour l'accoutumer à rester seul dans son microcosme – on pense ici à la chambre toussaintienne, une chambre toute à lui – qui favorise une communication autistique. Puisque, en reprenant Dominique Viart, les je-narrateurs toussaintiens paraissent au regard du lecteur habituel « à la fois amputés de ce qui justifiait leur existence et semblent continuer à la justifier malgré l'échec, et se trouvent comme chargés de cristalliser en eux la charge de mémoire du projet avorté, de la collectivité dissoute »⁴⁵⁷.

3.2 *La voix au téléphone*

La voix filtrée du téléphone dans l'œuvre toussaintienne semble soutenir le physique dont parle Roland Barthes en tant que « façon dont la voix se tient dans le corps – ou dont le corps se tient dans la voix »⁴⁵⁸.

C'est la voix d'Edmondsson au téléphone qui tranquillise le je-narrateur de *La Salle de Bain*, le fait sentir bien :

Lorsque nos conversations se faisaient trop longues, fatigué de rester accroupi à côté de l'appareil, je m'asseyais sur la moquette de l'entrée. Edmondsson me parlait et je me sentais bien. (SdB, p. 71)

phone « pour lui dire qu'il avait envie de dîner avec elle » (M, p. 98). Le téléphone annonce un tournant important dans la vie de Monsieur mais vu « qu'il n'y avait pas de règle en la matière » (M, p. 107), aucun tournant n'aura lieu et le téléphone refera son apparition dans le restaurant où ils iront dîner « pour annoncer que l'on demandait M. Lacoste au téléphone » (M, p. 106).

⁴⁵⁶ UMBERTO GALIMBERTI, *I vizi capitali e i nuovi vizi*, op. cit., p. 88.

⁴⁵⁷ DOMINIQUE VIART, *Solitudes, similitudes : topiques contemporaines de la singularité*, dans MATTEO MAJORANO (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, op. cit., p. 37.

⁴⁵⁸ ROLAND BARTHES, *La musique, la voix, la langue*, dans « Œuvres complètes », Paris, Seuil, 1995, tome 3, p. 883.

Aussi dans *La Télévision* la voix « réconfortante » de Delon pénètre, perturbe en le morcelant, le je-narrateur en constituant pour le dire avec Leplatre : « un modèle d'écriture puisqu'elle médiatise des signes, comme un 'philtre d'absolu' »⁴⁵⁹ :

Delon (comme c'était bon d'entendre la voix réconfortante de Delon tout près de moi dans l'écouteur), sans même me demander de nouvelles de mon travail, me dit immédiatement qu'elle se sentait merveilleusement bien aujourd'hui, et que, pour la première fois, ce matin, elle avait senti la petite bouger dans son ventre, la petite devait sentir elle aussi qu'elle était dans l'eau et elle se mettait à nager dans son ventre. Elle se tut, et je les imaginai nager toutes les deux dans une mer immobile [...] le liquide amniotique, en suspension dans le ventre chaud de sa mère qui se mouvaient en toute liberté dans l'eau tiède. [...] Et, assis au téléphone dans le salon de l'appartement de Berlin, je voyais très bien ma Delon plonger ce matin dans l'eau claire. (Tv, pp. 85-87)

C'est à travers la voix de Delon au téléphone que le je-narrateur entre en contact avec sa femme, et c'est à travers sa voix qu'il la voit – comme ce sera le cas avec Marie dans *Fuir* et *La Vérité sur Marie*.

Le je-narrateur de *La Télévision*, toujours impassible et paresseux, ne prend pas contact uniquement avec sa femme, mais aussi avec la vie organique en imaginant une fusion de liquide, liquide amniotique, mer, vie.

Le je-narrateur absorbe la voix de Delon et son être tout entier, la mer de sa vie. Il s'impreigne de sa voix, son corps immobile au téléphone absorbe délicieusement la fluidité de la voix de Delon qu'il imagine nager dans la mer au même temps que sa fille nage dans le liquide amniotique et cette fluidité ondoie en lui à travers les murs de son appartement berlinois en l'absorbant complètement :

Moi, dis-je – mais je n'eus pas le courage de venir l'importuner maintenant avec les difficultés que je rencontrais dans mon travail (moi, ça ne va pas du tout, dis-je, j'ai attrapé un coup de soleil). (Tv, p. 89)

Et contre la puissance de l'onde électrique de la voix de Delon, de la transmission de la vie même – à remarquer ici que « l'onde » constitue aussi l'anagramme de ce prénom – il conserve la voix, en

⁴⁵⁹ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 170.

captant sa magie mais, conformément à sa personnalité, à tout cela le je-narrateur répond alors avec l'ironie la plus absolue :

À Berlin, dit-elle, un coup de soleil à Berlin ! et elle se mit à rire. Je commençai à lui expliquer, tandis qu'elle riait toujours (un coup de soleil à Berlin, répétait-elle, elle me trouvait impayable), que j'avais fini par sortir prendre l'air ce matin parce que je n'arrivais pas à travailler. Encore que, là, justement, juste avant son coup de téléphone, lui expliquais-je, je venais d'écrire – je réfléchis, calculai rapidement – une demi-page, enfin, presque une demi-page (Quand Musset). (Tv, p. 89)

En tant qu'homme contemporain, le je-toussaintien – mais aussi le lecteur – « voit » à travers la voix étendue au téléphone, et comme le remarque encore Olivier Leplatre : « le combiné tient l'homme par la foi ou le foie (ou alors il s'agit d'un jeu de mot en rapport avec prométhée) comme un Prométhée de notre temps et de plus loin à la fois »⁴⁶⁰. Le je-toussaintien est bouleversé, électrocuté en recevant un appel à la fois froid et proche, puisque « on peut mourir d'entendre une voix, on peut souffrir d'entendre ses souvenirs bien plus que de les voir »⁴⁶¹.

Et le téléphone devient ainsi un rituel pour fuir sa faillite, son échec :

Ainsi commençaient rituellement mes conversations téléphoniques avec Babelon (depuis deux ou trois semaines, j'appelais mon fils Babelon, je ne sais pas pourquoi). (Tv, p. 90)

Et cette fois c'est le lecteur qui voit ce je-narrateur immobile, pensif, réticent même au téléphone :

Assis devant le salon de l'appartement de Berlin, les pieds en appui sur le meuble bas du téléphone, j'étais en train de me balancer légèrement en arrière dans mon fauteuil de metteur en scène [...] en regardant pensivement mes pieds nus sur le meuble du téléphone, je me demandais si je devais, ou non, annoncer à Delon que j'avais arrêté de regarder la télévision, au risque de lui annoncer prématurément une résolution à laquelle je n'étais pas encore sûr de pouvoir me tenir. (Tv, p. 91)

⁴⁶⁰ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 105.

⁴⁶¹ *Ibidem*.

Dans *La Télévision*, le téléphone souligne deux absences dans un je-narrateur plongé dans sa solitude contemporaine, Delon et la télévision, mais il souligne aussi une autre absence, c'est-à-dire l'œuvre non accomplie à laquelle paresseusement en réalité il n'est pas en train de travailler, une œuvre qui « étendait ou réduisait imperceptiblement ses frontières imaginaires » :

Les stores vénitiens étaient relevés derrière moi devant le salon, et le soleil entraînait largement dans la pièce. Sur le parquet, une grande flaque de clarté s'étendait obliquement devant moi, brillante et qui me semblait vivre. Ses contours, indécis, se modifiaient lentement au gré d'une brise légère qui devait souffler dehors et qui étendait ou réduisait imperceptiblement ses frontières imaginaires comme sous l'effet des balancements paresseux d'un éventail d'ombres et de lumières. Attendant que Delon revienne au téléphone [...]. Quelle famille (parfois, on allait même chercher Delon dans la chambre pour lui remonter le dernier but au ralenti, remimant lentement toute l'action depuis le début en d'interminables mouvements alanguis et éthérés de nos corps et de nos crosses). (Tv, pp. 91-92)

La solitude est « la peur du vide »⁴⁶², la voix de Delon a ramifié le corps de son intérieur. Un réseau a implanté dans le je-narrateur une géographie circulatoire, un complexe cristallin de visible et invisible et comme le dit Maurice Merleau-Ponty : « comme le cristal, le métal et beaucoup d'autres substances je suis un être sonore, mais ma vibration à moi je l'entends du dedans : comme a dit Malraux, je l'entends avec ma gorge »⁴⁶³. Ce cristal évoque aussi l'écran de la télévision éteinte ainsi que l'écran de l'ordinateur non utilisé ; miroir de lui-même le téléphone rappelle au je-narrateur toussaintien mais aussi à l'homme contemporain le vide de son existence, le manque, l'absence (Tv, p. 40)⁴⁶⁴.

⁴⁶² BRUNO BLANCKEMAN, « *Je ne vis pas comme ils vivent* ». *Imaginaires et esthétiques de la solitude dans le roman contemporain*, dans MATTEO MAJORANO (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, op. cit., pp. 61-72.

⁴⁶³ MAURICE MERLEAU-PONTY, *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 2007, p. 190.

⁴⁶⁴ Après cette « divagation » existentielle toute toussaintienne le téléphone devient dans le roman pour le je-narrateur un simple moyen de communiquer avec John Dory (Tv, p. 105), un homme qu'il a rencontré dans une librairie berlinoise à l'occasion d'une lecture « un peu fastidieuse » de Proust (Tv, p. 106) et qui devient l'occasion de sortir de son appartement (Tv, p. 105). Le rappel à Proust n'est pas casuel ; une même mélancolie prend la douceur et la tristesse, une même certitude de la fragilité des choses. Douceur et tristesse mettent en scène la peur et le malheur d'un je-narrateur qui aspire à

Dans *Faire l'amour* la voix de Marie se présente au lecteur comme un tout ramassé sur sa singularité transcendante. Ce sont les deux voix – du je-narrateur et de Marie – qui se rencontrent grâce au téléphone, l'une sans l'autre et cette conversation constitue l'histoire de deux voix qui se parlent au téléphone et, même si le je-toussaintien – comme Monsieur – n'aime pas parler au téléphone, il se laisse « bercer » par la voix de Marie :

En général, je n'aime pas beaucoup parler au téléphone, mais ce soir, curieusement, je ne voulais pas raccrocher, je voulais prolonger la conversation, la poursuivre interminablement, en suivre les boucles et les méandres, pour ne rien dire de particulier, pour le plaisir de me laisser bercer par la voix de Marie, et nous continuions à échanger quelques mots à voix basse dans le noir, moi debout dans la cabine téléphonique qui relevais parfois les yeux vers l'esplanade déserte qui s'étendait devant le musée d'art moderne, et Marie dans son lit, qui n'avait sans doute pas allumé la lumière, peut-être même pas la lampe de chevet sur la table de nuit, seule devait briller dans l'obscurité de la chambre le fin rayon blanc de la veilleuse d'urgence des tremblements de terre. Elle était seule dans son lit, et elle continuait de me parler à voix basse. J'avais fermé les yeux pour l'écouter, et j'entendis alors dans les profondeurs du combiné sa voix ensommeillée me dire qu'elle était nue. Tu sais, je suis toute nue dans le lit, me dit-elle dans un souffle. (Fa, pp. 163-164)

La voix de Marie, cette voix à la fois malicieuse et sensuelle confond les pistes de la communication : après avoir dit qu'elle préfère rester toute seule et que la voix s'est étendue et par elle la vérité de l'être, la même voix véhicule un autre message tout à fait opposé, un message susurré et transcrit dans une lettre qui est à la fois involontaire, incontrôlable et éphémère. La même voix décrète à la fois la mort d'un rapport (pour l'instant) et sa résurrection (pour l'instant).

une hauteur sans excès, qui ralentit la tentation de la dépression et le téléphone ravive cette sensation de silence, d'inactivité, d'immobilité et comme le souligne encore Leplatre : « ensemble, elles sont les qualités de la voix, qui, ignorant les duretés et les angles, choisit pour exister et mourir de prendre le souffle et d'en faire le point de silence d'où elles émanent. Des fêlures de silence craquelèrent le masque du visage et leur intervalle, leur pli de vide, profère les mots, les mots muets, les purs signes directement en relation avec l'intériorité la plus sincère, déposée dans les larmes et les silences qui rident la voix » (OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 322).

Les mots de Marie sont retracés par le corps de Marie dans son lit, dans l'obscurité de sa chambre qui réfléchit l'obscurité de la cabine téléphonique où il se trouve, obscurité portée à l'extrême par le je-narrateur qui ferme aussi ses yeux pour écouter la profondeur de sa voix :

Je ne répondis rien, je demeurai immobile dans la cabine, mais j'imaginai très bien Marie nue sous le draps dans cette chambre d'hôtel surchauffé qui devait puer les fleurs fanées des bouquets dont on la couvrait depuis son arrivée, certains pas encore sortis de leur emballage, posés ici et là, abandonnées, sur les chaises et par terre, et le somptueux bouquet d'orchidées qu'elle avait trouvé dans la chambre à notre arrivée [...] Je continuais de me taire dans la cabine, et Marie m'expliquait que sa chambre d'hôtel était tantôt surchauffée et tantôt glacée, elle avait depuis longtemps renoncé à comprendre quelque chose au thermostat fantastique qui réglait la température de la pièce.[...] Je t'ai écrit une lettre, mon amour, me dit-elle. (Fa, pp. 154, 165-166)

Cette conversation futile sur la température est interrompue par une révélation qui sonne comme lapidaire, Marie a écrit une lettre au je-narrateur. Voici que les moyens de la communication se bouleversent encore une fois, le je-narrateur a commencé sa liaison téléphonique avec Marie avec un message manuscrit envoyé par fax, poursuit avec des appels au téléphone et maintenant Marie lui révèle qu'elle lui a écrit une lettre. C'est la clôture du cercle : peut-être que la lettre témoigne de cet échec réitérant, lancinant et élégiaque, peut-être qu'il s'agit encore une fois de l'écriture de la voix, d'une voix doucement lancée dans le vide et l'obscurité, à tâtons, désespérément, sur un chemin qui ne mène nulle part, vers le « non-lieu » toussaintien. Le je-narrateur « calligraphie » son message à Marie – comme Zidane calligraphie son geste – en traçant « maladroitement » son message à Marie « en épaisses lettres d'encre noire » (Fa, p. 144) mais ce message transmis par fax – qui est actionné à travers le téléphone – paradoxalement se métamorphose en un message autre et dans une langue autre⁴⁶⁵, en constituant l'écho du message original sur l'écran d'un anonyme téléviseur éteint d'une chambre encore plus anonyme d'un

⁴⁶⁵ La langue anglaise du message renvoie ici à la langue anglaise du volume de Pascal, lecteur du je-narrateur de *La Salle de Bain* (SdB, p. 93).

hôtel quelconque. C'est alors que le message original, un message réticent, se transforme en une sinistre « annonce »⁴⁶⁶.

Cette image de solitude traduit celle de l'homme contemporain, une solitude qui se manifeste à travers une écriture « en écho »⁴⁶⁷.

C'est aussi la solitude de l'œuvre d'art puisque, comme soulignée d'ailleurs par Blanchot : « l'œuvre est solitaire : cela ne signifie pas qu'elle reste incommunicable, que le lecteur lui manque. Mais qui la lit entre dans cette affirmation de la solitude de l'œuvre, comme celui qui l'écrit appartient au risque de cette solitude »⁴⁶⁸ :

Je ressortis de la cabine, bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi-même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants, tous mes repères étaient brouillés. (Fa, p. 167)

⁴⁶⁶ « Je demandai à Bernard si je pouvais envoyer un fax, et Bernard, posant ses couverts sur la table, disparut dans le salon pour aller me chercher une feuille de papier et quoi écrire (il se déchaussait et se rechaussait en silence avec une fluidité naturelle, dans une sorte d'aisance inconsciente des déplacements et des gestes). Il revint dans la cuisine et me tendit un bloc de papier, et un pinceau (par facétie, avec un sourire prudent, si d'aventure je voulais calligraphier mon fax). [...] Au premier étage, il me fit entrer dans son bureau, où régnait une chaude lumière cuivrée. Le téléphone était posé sur le sol, dans un angle de la pièce, et il m'indiqua rapidement son mode de fonctionnement avant de redescendre. Je relus une dernière fois le message, qui avait des allures de lettre anonyme de corbeau avec ses grandes lettres noires tracées au pinceau : *Marie. Je suis à Kyoto chez Bernard. Ne m'attends pas.* J'allai prendre un stylo sur son bureau et signai le message, barrai le haut de la feuille avec le numéro de sa chambre : Room 1619. Je glissai la feuille dans l'appareil, composai le numéro de télécopie de l'hôtel et envoyai le fax. Je songeai alors, en regardant tristement la feuille disparaître dans l'appareil, que, si Marie n'était pas à l'hôtel maintenant, à son retour, elle trouverait la sinistre annonce *You have a fax. Please contact the central desk*, qui brillerait sur l'écran bleu du téléviseur de la chambre vide » (Fa, pp. 144-145).

⁴⁶⁷ Une écriture qui « se fait moteur pour 'faire', pour 'dire', pour 'vivre', une forme de réorganisation de la vie au présent, l'occasion pour un dialogue infini avec soi-même. Sur le plan de l'écriture, elle se traduit par une parole surabondante, une parole intérieure confiée à un monologue non linéaire, une écriture en écho qui s'étale sur la page à partir d'éléments minimales pour ensuite s'élargir et renvoyer ce sentiment de solitude ». VALERIA GRAMIGNA, *Violaine Schwartz : solitude en écho*, dans MATTEO MAJORANO (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, op. cit., p. 124.

⁴⁶⁸ MAURICE BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955, p. 15.

Et c'est dans une atmosphère où « les heures passaient » et où le je-narrateur ne faisait « rien de particulier » en transpirant « le front chaud, l'esprit vide », dans la plus complète « apathie » et l'« ennui » envers le monde et envers Marie (Fa, pp. 151-152) que le temps est rythmé mélancoliquement par le son du téléphone⁴⁶⁹ :

De temps en temps, le téléphone sonnait dans la maison, et je le laissais sonner. Les premières fois, cela m'avait alarmé d'entendre les sonneries retentir à l'étage, j'avais ressenti comme une tension de ne pas aller répondre, une oppression croissante à mesure que les sonneries continuaient de résonner dans le vide, puis je m'y étais habitué, et je laissais sonner le téléphone dans la maison aussi longtemps qu'il fallait, en toute indifférence. (Fa, p. 152)

Une sorte de mélancolie mêlant douceur et tristesse, enveloppe le je-narrateur, et si d'un côté il a la certitude de la fragilité de son rapport amoureux, la voix de Marie au téléphone, sans passion ni sens de l'absurde, tout simplement secoue son impassibilité, son équilibre à l'axe médian du sensible.

La voix de Marie contient à la fois une essence de douceur et de douleur. La voix de Marie est une annonce pour le roman suivant, *Fuir*, dans lequel elle est la protagoniste absolue en outrepassant aussi les sens du je-narrateur plongés dans un téléphone cette fois sans fil :

Je traversai en courant l'étroite passerelle qui tressautait sous mes pieds au-dessus du vide pour passer dans l'autre wagon, je ne parvenais pas à trouver la touche pour décrocher, cela faisait déjà un moment que je disais « allô », « allô » dans le vide, quand mes yeux tombèrent sur la grande tache de sang sèche au cœur de la porte brisée qui séparait les compartiments, et que, parvenant enfin à avoir la communication, les yeux fixés sur le fragment de plastique au vent dans la nuit, j'entendis faiblement au loin la voix de Marie. C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt. (F, p. 46)⁴⁷⁰

La voix de Marie au téléphone portable outrepassa les sens, elle supère toute limite de la distance, étant passage, en retrait du sens ; la

⁴⁶⁹ On pense ici à PASCAL QUIGNARD, *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002. Cf. JANA ALTMANOVA, *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile. Tra segno e senso*, Fasano, Schena, 2012.

⁴⁷⁰ Les blancs sont dans le texte original.

voix accumule les états du corps, et au-delà de lui, elle l'entraîne à son souffle :

J'écoutais Marie en silence, j'avais fermé les yeux, j'entendais sa voix passer de mon oreille à mon cerveau, où je la sentais se propager et vivre dans mon esprit. Je n'écoutais pas vraiment ce qu'elle disait, abattu par la nouvelle dont je ne parvenais pas à prendre encore la mesure, j'écoutais simplement sa voix, la texture fragile de la voix de Marie. (F, p. 50)

La voix de Marie se révèle alors comme un lieu du temps, le temps de l'espace séjournant ensemble dans le lieu commun. Et comme le dit Isabelle Ost : « les déplacements virtuels instantanés auxquels force le téléphone, transportant brutalement les personnages d'un endroit à l'autre, créant soudainement des coupures et raccords dans l'espace (tel un montage cinématographique), produit ici un effet déstructurant. S'il en résulte assez clairement un sentiment d'aliénation, voire paranoïa chez le je-narrateur, doublé d'un sentiment d'oppression, ce sentiment émane de la désorganisation structurelle et de la reconfiguration permanente des espaces auxquels sont confrontés les personnages »⁴⁷¹.

La conversation au téléphone portable prend alors les attributs d'un rapport sexuel où le téléphone a une connotation phallique accentuée par l'utilisation du verbe « pénétrer » :

Je me raccrochais à cette voix douce qui me berçait, je collais avec force l'appareil contre mon oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal, de me rougir le pavillon de l'oreille en plaquant le plastique chaud, moite, humide, de l'appareil contre ma temple endolorie. Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là et que j'entendais par-delà les terres infinies, les campagnes et les steppes, par-delà l'étendue de la nuit et son dégradé de couleurs à la surface de la terre, par-delà les clartés mauves du crépuscule sibérien et les premières lueurs orangées des couchants des villes est-européennes, j'écoutais la faible voix de Marie qui parlait dans le soleil du plein après-midi parisien et qui me parvenait à peine altérée dans la nuit de ce train. (F, p. 51)

⁴⁷¹ ISABELLE OST, *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 84.

La voix de Marie au téléphone portable rejoint l'ubiquité en franchissant un temps à la fois mobile et immobile et comme le souligne Jacques Derrida : « la voix s'étend. Les signes phoniques ('les images acoustiques' de Saussure, la voix phénoménologique) sont 'entendus' du sujet qui les profère dans la proximité absolue de leur présent. Le sujet n'a pas à passer hors de soi pour être immédiatement affecté par son activité d'expression. Mes paroles sont 'vives' parce qu'elles ne semblent pas me quitter »⁴⁷². La voix de Marie au téléphone, bien que « faible » est une voix « littéraire » qui dépasse le temps comme la lecture, la pensée et le rêve :

[...] la faible voix de Marie qui me transportait littéralement comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larme séchées qui est gelée en nous. (F, pp. 51-52)

Ce mouvement dans l'immobilité de la voix de Marie, au téléphone portable, résonne dans le je-narrateur comme un écho du dedans ; le je-narrateur sent le poids « littéraire » de la voix de Marie, poids qui met en évidence la nature minuscule du je-narrateur par rapport au monde dans ce voyage qui se présente comme « la quintessence de tous les voyages » (F, p. 134) de sa vie, voyage à la recherche d'une vérité et qui annonce le roman suivant :

Depuis cette nuit, depuis le coup de téléphone de Marie dans le train, je percevais le monde comme si j'étais en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distancée, dont on le perçoit⁴⁷³. (F, p. 68)

⁴⁷² JACQUES DERRIDA, *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967, p. 85.

⁴⁷³ Le téléphone portable disparaît à Portoferraio où le je-narrateur se sert de la vieille cabine téléphonique pour contacter Marie (F, p. 131) et de la réceptionniste de l'hôtel, donc d'un téléphone fixe (F, pp. 142-143).

Le téléphone, qui, nostalgiquement, retourne à être fixe joue un rôle pivot déjà à partir de l'*incipit* de *La Vérité sur Marie* :

Il était moins de deux heures du matin – je le sais, j'ai regardé l'heure quand le téléphone a sonné. Mais je préfère rester prudent quant à la chronologie exacte des événements de la nuit, car il s'agit quand même du destin d'un homme, ou de sa mort, on ne saurait pendant longtemps s'il survivrait ou non. (F, p. 12)

Le téléphone met en évidence l'atmosphère « immobile, lourd(e), presque fiévreu(se) » qui entoure le je-narrateur toussaintien :

Il dit qu'il se sentait mal, qu'il fallait appeler un médecin [...]. Marie, nue, à genoux par terre, immobile dans la pénombre, les doigts tremblants, le téléphone à la main dont elle entendait les sonneries contre son oreille, sa silhouette nue qu'éclairait parfois brutalement la lueur d'un éclair qui illuminait la pièce, Marie, qui laissa libre cours à la panique qui s'était emparée d'elle [...] et c'est lui, Jean-Christophe de G., allongé sur le dos, blanc et en sueur, l'œil éteint, la lèvre molle, sans force, qui regardait Marie avec inquiétude en essayant de deviner ce qui se passait, c'est lui qui, quêtant des informations dans le regard de Marie et finissait par comprendre la situation, lui prit le téléphone des mains et donna l'adresse à l'opérateur : « 2, rue de la Vrillière »⁴⁷⁴. (VM, pp. 23-25)

Les sensations de Marie souhaitent l'appel du je-toussaintien en métaphorisant la *presentia in absentia* du téléphone fixe; en fait c'est à travers le téléphone que les deux ex amants reprennent contact, un contact extrême, d'un retour dans un repli ; c'est, au contraire, dans un

⁴⁷⁴ On pense immédiatement à *Monsieur* et à sa « situation bloquée ». Marie, elle aussi, devient immobile comme le je-toussaintien, et, incapable d'agir, de communiquer, fait agir son amant actuel (Jean-Christophe de G. qui s'appelle en réalité Jean-Baptiste) qui est en train d'avoir un infarctus, mais trouve la force de donner l'adresse à l'opérateur. De toute façon, « juste après ou juste avant », Marie sent la nécessité de communiquer au je-narrateur ce qu'il se passe : « Je n'avais d'abord rien compris quand Marie m'avait appelé au téléphone en pleine nuit. La pluie tombait à verse par la fenêtre ouverte, l'orage grondait, et j'entendais les sonneries du téléphone qui résonnaient dans l'obscurité du petit deux-pièces où j'avais emménagé quelques mois plus tôt. Au moment de décrocher, j'ai immédiatement reconnu la voix de Marie, Marie qui m'avait appelé à la suite du coup de téléphone qu'elle avait donné au secours – juste après ou juste avant, je ne sais pas, les deux coups de téléphone avaient dû avoir lieu dans la foulée – Marie, agitée, confuse, implorante, qui m'appelait à l'aide, me demandant de la rejoindre, tout de suite, mais ne m'expliquant pas pourquoi, viens tout de suite, dépêche-toi, c'est urgent, me sommant, me suppliant de la rejoindre immédiatement rue de la Vrillière » (VM, pp. 36-37).

moment de panique – la fuite du cheval – que le téléphone portable de Marie fait fonction de protagoniste en bouleversant à nouveau les rôles dans la communication. Jean-Christophe de G. « dirige les opérations » (VM, p. 109) à travers le téléphone portable de Marie qui transmet les instructions au chauffeur. On rappelle que c'est Jean Christophe de G. qui dirige personnellement les opérations de secours avec le téléphone portable de Marie :

Jean Christophe de G. dirigeant les opérations depuis le minibus, donnant des ordres au chauffeur et communiqua avec le chauffeur de la limousine via le téléphone de Marie – il avait téléphoné à Marie dans la limousine, le portable de Marie avait sonné dans son sac à main et elle avait entendu la voix de Jean Christophe de G. dans le noir, sa voix précise, calme, autoritaire, qui lui demandait de transmettre les consignes au chauffeur, et Marie faisait scrupuleusement le relais, le portable à l'oreille, elle écoutait docilement les instructions et les répétais aussitôt en anglais au chauffeur – de manière que les trois véhicules avancent de front pour couper toute retraite au cheval⁴⁷⁵. (VM, p. 109)

Les deux voix, celle de Jean-Christophe de G. et celle de Marie (qui transmet les consignes de Jean-Christophe de G.) construisent l'histoire, en constituant le double climax du roman ; les deux voix représentent la mémoire des voix des amants sans futur pour une histoire minuscule dans une autre histoire minuscule.

C'est le téléphone fixe qui crée l'événement de sonner en bouleversant donc la paradoxale immobilité d'une situation – encore une fois – bloquée. Mais le bruit de la pluie constitue lui-aussi une sonnerie régulière. Ainsi dans l'espace de l'histoire (dans l'histoire) créé par Toussaint, le je-narrateur reste paralysé par l'angoisse transmise à travers les fils du téléphone :

Le coup de téléphone de Marie – il était un peu plus de deux heures du matin, je le sais, j'ai regardé l'heure quand le téléphone a sonné – avait été extrêmement bref, aucun de nous n'avait eu envie, ou n'avait pu parler, Marie m'ayant simplement appelé à l'aide, et moi j'étais resté

⁴⁷⁵ On peut retrouver dans le roman une dernière apparition du portable appelé en langue italienne « telefonino » à l'île d'Elbe où : « la fille de Peppino, une adolescente morose assise à califourchon sur la barrière, un *telefonino* à l'oreille, qui parlait d'une voix traînante en alignant à l'occasion une brève Salve de gestes éloquentes de sa main retournée » (VM, p. 160). Les italiques sont dans le texte original.

sans voix, paralysé par l'angoisse qui m'avait envahi en entendant le téléphone sonner en pleine nuit, sentiment encore renforcé, stimulé même, par l'émotion, irrationnelle, violente, qui m'avait submergé quand j'avait reconnu la voix de Marie – immédiatement l'embarras, la gêne, la culpabilité. Car alors même que je reconnaissais la voix de Marie au téléphone, mon regard était posé sur le corps d'une jeune femme qui dormait à côté de moi dans ma chambre, je voyais son corps immobile allongé dans la pénombre [...] Je regardais Marie sans comprendre (Marie, elle s'appelait Marie elle aussi), et dans un sentiment d'étourdissement et de vertige, j'entrevis alors l'étendue de la confusion dans laquelle je vivrais les dernières heures de cette nuit. (VM, pp. 37-38)

Ici, impossible de ne pas penser à Jean Cocteau et à *La Voix Humaine*⁴⁷⁶, l'histoire d'une femme et d'un homme qui se perdent de vue ou qui se perdent de voix au téléphone⁴⁷⁷. Comme dans la pièce de Cocteau on assiste à la scène d'un monde intérieur confus, bouleversé tandis que le monde au dehors souligne ce chaos invisible : « dehors le ciel était sombre, noir, immense, invisible, sans autre horizon que la ligne de pluie qui tombait sans discontinuer dans la lumière jaune des réverbères » (VM p. 39). Et encore une fois le téléphone est véhicule de mort :

Marie me téléphona en fin de matinée pour m'apprendre sa mort. Jean-Baptiste est mort, me dit-elle (et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe). (VM, p. 66)

Totem du postmodernisme comme de l'ère contemporaine, le téléphone qu'il soit fixe ou portable se présente en tant que *res ipsa loquitur* de notre ère et comme souligné d'ailleurs par Leplatre, il constitue « une invention sans âge car il varie, sous sa forme spécifique, l'intemporalité du pouvoir de l'imagination. Il déclenche la même stupéfaction qui ne doit rien à la surprise de la nouveauté technique mais à celle, infinie, de l'électrification imaginaire. L'expérience hallucinatoire des lointains qui se rapprochent et vacillent, entraînant des dénaturations d'espace comme de temps, est celle du téléphone mail elle relève, en réalité, du domaine grisant et modulatoire de l'imagination »⁴⁷⁸.

⁴⁷⁶ JEAN COCTEAU, *La voix humaine*, Paris, Stock, 1930.

⁴⁷⁷ Toussaint porte à l'extrême la tragédie minuscule conçue par Cocteau en introduisant le corps d'une autre Marie, c'est là donc, que la coupure entre les deux examants est acérée : le corps de Marie (l'autre Marie) précipite visuellement le je-narrateur dans la coupure de la séparation de Marie.

⁴⁷⁸ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 170.

3.3 *Le téléphone fixe*

Le téléphone fixe dans l'œuvre toussaintienne permet d'interrompre des situations paradoxales et figées, en rompant aussi la continuité d'un flux immobile et paralysé, c'est-à-dire la vie minuscule d'un homme quelconque. Mais il joue aussi le rôle de maintien du couple alors que le je-narrateur et sa compagne du moment se trouvent séparés pour des raisons quelconques.

Dès sa première apparition dans *La Salle de Bain*, le téléphone fixe souligne ironiquement sa présence encombrante avec un appel, à l'apparence sans aucune importance, destiné aux anciens locataires de l'appartement qu'occupent le je-narrateur et sa compagne⁴⁷⁹.

En réalité, le téléphone fixe, avec sa présence, trace la trame de l'histoire de l'*absentia* des anciens locataires « avant de [leur] céder les lieux » en emphasiant par contre la *presentia* du couple je-narrateur-Edmondsson et en soulignant aussi son rôle de trait d'union entre l'appartement-salle de bain et le monde extérieur ; dans cette manière, le téléphone fixe permet ainsi au je-toussaintien de conserver des liens même minuscules avec le reste du monde :

Les anciens locataires, nous les avons rencontrés la veille de notre installation. Avant de nous céder les lieux, ils avaient souhaité faire notre connaissance. Ils nous adressèrent un coup de téléphone pour nous convier à venir prendre l'apéritif. (SdB, p. 39)

En outre, c'est dans la séparation provisoire entre le je-narrateur et Edmondsson que le téléphone fixe exerce pleinement son rôle communicatif en assumant une dimension majeure de la maintenance du couple lorsque la coupure le menace :

En fin d'après-midi, alors que je jouais aux fléchettes dans ma chambre, le réceptionniste vint m'annoncer que l'on me demandait au téléphone. Je descendis et, prenant l'appareil sur le comptoir, tirant sur le fil, allai me réfugier dans un angle de la pièce. Accroupi contre le mur, j'eus à voix basse une longue conversation avec Edmondsson. (SdB, p. 70)

⁴⁷⁹ « Un pied devant l'autre, en courant presque, je trottai dans le couloir pour aller répondre au téléphone. C'était une erreur, un appel destiné aux anciens locataires. Dans la chambre, un jour gris traversait les rideaux de tulle. Je déposai le combiné sur le balancier de mon vieux téléphone, fis songeusement le tour du bureau et m'immobilisai devant la fenêtre » (SdB, p. 31).

Cependant, le lecteur peut remarquer que les journées vénitienes du je-narrateur sont rythmées par les longs coups de téléphone d'Edmondson et cet objet se transforme ainsi en « une miniature d'existence »⁴⁸⁰ du couple :

Les jours suivants, nous nous téléphonâmes encore, souvent. Nous étions attendris, à chaque fois, de nous entendre. Nos voix étaient fragiles, déséquilibrées par l'émotion (j'étais très intimidé). [...] Mes journées, maintenant, étaient rythmées par les coups de téléphone d'Edmondson. Elle m'appelait de la galerie chaque fois que son directeur venait à s'absenter (et, puisqu'elle ne payait pas la communication, il nous fallait rester en ligne le plus longtemps possible pour économiser un maximum d'argent). (SdB, pp. 70-71)

La position assumée par le je-narrateur en parlant au téléphone avec sa compagne n'est pas commode. Il est dans la situation paradoxale d'un homme qui, en réinventant toute sorte de liens interactionnels, parle au téléphone de l'hôtel en bloquant, impassible, pour de longues périodes de temps la communication des autres hôtes de l'hôtel où il séjourne à Venise :

Je l'écoutais en fumant une cigarette, les jambes croisées, adossé contre le mur. À chaque fois que je relevais les yeux, troublé par mes regards, le réceptionniste affectait de s'affairer derrière son bureau. Il ouvrait des registres, relisait des fiches. Quand j'allais lui rapporter l'appareil, il me souriait rapidement, en faisant mine d'être incommodé par son travail. (SdB, p. 71)

Il vit dans l'attente de cet appel qu'il reçoit dans le hall, donc figé, immobile – comme le téléphone de la réception – sur le seuil entre le dedans et le dehors de l'hôtel. Il n'est ni dans la chambre ni dans la rue, immobilisé dans un état de suspension qui lui est propre et qui reproduit, d'un certain sens, sa salle de bain :

Un jour que j'étais au téléphone, assis par terre dans le hall d'entrée, le combiné calé entre l'épaule et le menton, occupé à faire sortir une cigarette de mon étui, je vis entrer dans l'hôtel le couple de Français. (SdB, p. 71)

Le rien faire, donc l'immobilité, de la salle de bain est reproduit à Venise dans le hall de l'hôtel et toutes les activités minuscules du je-nar-

⁴⁸⁰ REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 116.

rateur sont rythmées par les coups de téléphone qu'il attend souvent planté sur une chaise (en anticipant ainsi la posture de *Monsieur* !) :

Je ne faisais rien. J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un. Je ne faisais plus de sieste, ne m'attardais plus dans la salle de bain. Souvent je m'asseyais sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson). (SdB, p. 72)

Cette utilisation publique du téléphone comme lien pour cette relation bouleverse les plus classiques règles du savoir-vivre téléphonique, constituant ironiquement aussi le paradigme du silence qui donne du poids à la parole qui, comme le dit Leplatre : « est la part morte de ce qui a lieu, de ce qui crée le lieu. Elle est l'ombre du silence »⁴⁸¹ :

Edmondsson me téléphonait de plus en plus souvent. Nous avions parfois, sur la ligne, de longs silences ensemble. J'aimais ces moments-là. Tout près de l'écouteur, je faisais des efforts pour entendre son souffle, sa respiration. Quand elle rompait le silence, sa voix prenait de la valeur. (SdB, p. 72)

Or, il est possible de constater que, pour Edmondsson et le je-narrateur, le téléphone fixe remplace la vie quotidienne et minuscule du couple, sa fonction étant donc affective et relationnelle.

L'objet permet ainsi un rapprochement des deux protagonistes. Le téléphone fixe joue le même rôle dans *L'Appareil-photo* où le lecteur fait la connaissance d'un je-narrateur – encore une fois pas très vif, ou seulement par intermittence, intermittence rythmée par le téléphone fixe aussi dans sa liaison avec Pascale⁴⁸² :

⁴⁸¹ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 210.

⁴⁸² À remarquer aussi que : « M. Polougaïevski vint me rejoindre au bout d'un moment et nous restâmes un instant ensemble à côté de la voiture à guetter l'arrivée du mécanicien. Il avait l'air très contrarié, me semblait-il, M. Polougaïevski, et, m'expliquant qu'il faudrait sans doute laisser la triumph en réparation, suggéra que nous rentrions en taxi sans plus tarder. Est-ce qu'on peut téléphoner ? demanda-t-il à l'homme en rentrant dans la cabine. L'homme mit un doigt à la verticale devant sa bouche, solennellement, pour lui demander de se taire, et, étudiant fixement la configuration de ses baguettes, en aborda une avec d'infinies prudences, qu'il souleva comme un levier en imprimant une minuscule pression du doigt sur son extrémité. Puis, la déposant à côté de lui, il fit glisser le téléphone sur son bureau pour M. Polougaïevski » (AP, pp. 62-63).

Nous étions tous les deux dehors justement, quand le téléphone retentit à l'intérieur. Elle rentra aussitôt et, pendant qu'elle répondait, j'attendis en face d'elle, déplaçant des objets du bout des doigts sur son bureau, ouvrant quelque registre. Dès qu'elle eut raccroché, elle me demanda où j'en étais dans la constitution de mon dossier, et nous fîmes ensemble une manière d'inventaire de tous les documents que j'avais déjà réunis. (AP, p. 10)

À nouveau, dans *La Télévision*⁴⁸³ le téléphone, « se mit à sonner dans l'appartement » (Tv, p. 85) en interrompant ironiquement, la vaine⁴⁸⁴ tentative de travail du je-narrateur et en rompant l'isolement du monde extérieur dans lequel il était plongé :

Au même instant, de toute façon, le téléphone se mit à sonner dans l'appartement, et je dus interrompre mon travail. (Tv, p. 85)

Le téléphone fixe est encore le protagoniste de l'incipit d'*Autoportrait (à l'étranger)*⁴⁸⁵ et sa fonction est encore celle d'interrompre une série d'actions inutiles et préparatoires d'une visite imminente d'un journaliste et cette fois le téléphone a un vrai contact physique, violent, presque un étranglement avec le je-Jean-Philippe, et cette séquence montre une

« À la caisse, pendant que je faisais la queue pour payer, j'aperçus M. Polougaïevski qui était occupé à lire les petites annonces à côté de l'entrée, et qui, ne sachant pas que je l'observais, était en train de noter un numéro de téléphone dans son carnet d'adresses » (AP, p. 57).

⁴⁸³ Jamais, dans toute l'œuvre toussaintienne jusqu'ici, le lecteur ne trouve un tel concentré des objets de la modernité, précisément, de ce qu'on appellera le « triangle de la modernité » : téléphone, télévision, ordinateur. Triangle qui crée une nouvelle réalité, chiffrée, synthétique, globalisante, virtuelle et binaire à laquelle l'homme contemporain doit s'adapter. Accessoirement, ces « machines » permettent la centralisation de toutes les données personnelles et une traçabilité de l'individu.

⁴⁸⁴ « Cela faisait trois semaines maintenant que j'essayais vainement de me mettre au travail » (Tv, p. 40).

⁴⁸⁵ C'est, en effet, Christian Pietrantoni, « un ami corse de Madeleine » (AÉ, p. 9) qui téléphone au je-Jean-Philippe le jour de son arrivée au Japon : « Christian Pietrantoni, d'ailleurs, un ami corse de Madeleine – j'appellerai Madeleine Madeleine dans ces pages, pour m'y retrouver –, ne s'est pas fait attendre pour se manifester afin de me fixer un rendez-vous dans un café de Tokyo pour me donner les dernières nouvelles du village. Dès le lendemain du jour de mon arrivée au Japon, me laissant à peine le temps de défaire mes valises, il m'a téléphoné dans ma chambre d'hôtel, tandis que, en chemise blanche et petit gilet bleu d'instituteur à la retraite (le cadeau de nouvel an de mes parents), j'étais en train de feuilleter un magazine sportif en chaussettes sur mon lit, attendant la visite imminente d'un journaliste qui devait m'interviewer » (AÉ, p. 9-10).

anthropofornisation du téléphone qui se révèle tel qu'il est, c'est-à-dire un objet non-neutre ayant « un effet d'aliénation »⁴⁸⁶ sur le protagoniste :

D'un bond, lâchant ses fleurs sur la moquette, M. Hirotoni se précipita sur le téléphone. Passant les bras au-dessus de moi, il saisit le combiné sur la table de nuit, tirant discrètement, courtoisement, le fil du téléphone qui s'était malencontreusement enroulé autour de mon cou et de mon épaule, m'étrangla un instant en essayant de le dégager, et, s'emparant précautionneusement du fil à deux mains, le fit passer par-dessus ma tête et répondit au téléphone en s'excusant du regard. La tête levée, j'essayais de deviner à qui il avait affaire, à quelqu'un de la réception de l'hôtel, ou de la maison d'édition, peut-être au journaliste du *Yomiuri Shimbun* que nous attendions. Il écoutait gravement, debout à côté de moi, renouant machinalement le nœud de sa cravate. *Yes*, disait-il, *yes. It's for you*, me dit-il, et il me tendit le combiné : Christian Pietrantonì. (AÉ, pp. 11-12)⁴⁸⁷.

Le téléphone est, donc, au même temps une arme matérielle qui peut faire du mal, qui peut tuer, étrangler⁴⁸⁸.

⁴⁸⁶ FIEKE SCHOOTS, « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit*, op. cit., p. 163.

⁴⁸⁷ Les italiques sont dans le texte original.

⁴⁸⁸ Le téléphone réapparaît à Kyoto dans un contexte de réalité minuscule en se transformant à nouveau dans un simple et banal moyen de communication : « Quelques semaines après mon arrivée, j'ai reçu la visite de mon ami Romano Tommasini qui est violoniste à l'orchestre philharmonique de Berlin (d'origine italienne, Romano est luxembourgeois, mais nous parlons généralement français entre nous). Après avoir visité quelques temples, Romano me proposa de rendre visite à une de ses connaissances (un peintre allemand marié avec une Japonaise qui s'était installé au Japon voici une trentaine d'années), qu'il avait rencontrée quelques années plus tôt dans la salle d'attente d'un aéroport international, leurs deux avions ayant eu du retard, ou le sien seul, peu importe. Le matin même, Romano avait donc rappelé son ami, qui lui avait proposé de passer chez lui dans l'après-midi » (AÉ, pp. 57-58). C'est à cause d'un malentendu, d'une situation d'incommunicabilité linguistique qui encore une fois porte à l'extrême Beckett, que le je-Jean-Philippe suggère à son ami de rappeler pour mieux se renseigner sur l'adresse ; le téléphone, donc, comme moyen de solution d'un énigme tout à fait minuscule : « Fort d'une adresse écrite en kanjis sur une carte de visite, nous hélâmes un taxi et montâmes dans la voiture, présentâmes la carte de visite de ce Hans-Joachim von R. au chauffeur ganté de blanc qui se tenait au volant, discutâmes un instant avec ledit chauffeur (en japonais, en anglais, Romano essaya l'allemand, l'italien, s'abstint de tenter le luxembourgeois) et redescendîmes de la voiture : le chauffeur ne voyait pas très bien où nous voulions en venir. Je suggérai alors à Romano de rappeler son ami pour lui demander de plus amples précisions sur son adresse, et, chose faite, fort maintenant d'un sésame incontestable (le nom d'un temple), nous hélâmes un nouveau taxi, qui, sans hésiter, mit le compteur et démarra » (AÉ, pp. 57-58).

C'est avec *Faire l'amour*, ce roman de l'incommunicabilité, que Toussaint lie le téléphone fixe⁴⁸⁹ au fax (Fa, pp. 35-58-67) au radio-réveil (Fa, p. 96) et ces objets – qui sont en train d'être oubliés, substitués par le multifonctionnel téléphone portable – occupent la scène métaphoriquement après que les deux amants ont compris la fragilité de leur couple (Fa, p. 25) et que le je-narrateur – se voyant inexorablement vieillir – songe ou se compare « à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe » (Fa, p. 37). Ces objets, pour le dire avec Remo Bodei : « costituiscono documenti dotati di intrinseca dignità, capaci di evocare grappoli di ricordi e una messe di informazioni utili alla conoscenza non solo della storia materiale, ma della storia tout court »⁴⁹⁰.

En effet, le téléphone fixe sonne pour mettre en évidence la tension entre le je-toussaintien et Marie, et, même au téléphone, le je-narrateur encore une fois réticent, ne dit rien :

Je sentis un moment de flottement à l'autre bout de la ligne, l'amorce d'un conciliabule, des chuchotements. Un instant, s'il vous plaît, me dit mon interlocuteur. Je ne disais toujours rien. Je n'avais encore rien dit (à part « oui »), et, n'en disant pas plus, d'ailleurs, d'une main épuisée, je raccrochai. (Fa, p. 98)

⁴⁸⁹ Le téléphone est aussi le moyen d'introduire dans la narration un personnage, Bernard, dont la fonction primaire est d'héberger le je-toussaintien à Kyoto dans un séjour-fuite de Marie et surtout de sa relation avec Marie après le tremblement de terre qui se révélera être une convalescence après la fièvre (Fa, p. 150). La maison de Bernard, une « maison japonaise traditionnelle, en bois, à un étage » (Fa, p. 140) est une maison tout à fait hypermoderne et hypertechnologique où se concentrent les totems de la contemporanéité : le fax, le téléphone et cela va sans dire la télévision, se fondant, se fluidifiant dans la transmission d'un message de coupure. Une maison où, dans le je-narrateur remonte « une bouffée d'émotions désordonnées » (Fa, p. 142) et se sentant « réticent » à parler de Marie (Fa, p. 143) puisqu'il sent « ce léger vertige qu'on ressent à s'approcher volontairement du danger, tout en sachant pertinemment que je ne risquais rien, car j'étais le seul à connaître l'issue déchirante de notre relation » (Fa, p. 144). En effet, c'est dans le bureau de la maison de Bernard et en envoyant le fax que le je-narrateur regarde tristement son message disparaître dans le vide de la chambre japonaise que Bertrand lui a assignée, une chambre « grande, totalement vide » (Fa, p. 140), vide comme la chambre d'hôtel de Marie – vu que le je-narrateur s'en est allé – un « vide » qui ramène le lecteur au vide de contemporanéité où règne une forme de communication mécanique en créant de « nouvelles solitudes ». (On pense ici au titre du volume dirigé par MATTEO MAJORANO (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, op. cit.).

⁴⁹⁰ REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 33.

Mais c'est aussi Marie qui ne dit rien « témoignant simplement sa présence » *in absentia* et, encore une fois, comme dans *La Voix humaine* de Cocteau « ces décombres tragiques et muets de sens sont l'empreinte (le masque sur la peau) du souffle qui domine. Parole soufflée, subtilisée, poussière de silence qui la borde, c'est la situation, l'atmosphère du personnage. La voix, la voix humaine, loge dans les interstices ouverts par le passage de la parole au silence »⁴⁹¹ :

J'eus à peine le temps de me rendormir, et je n'avais même pas essayé de réveiller Marie pour l'informer du coup de téléphone, que le téléphone – 9.04 a.m. – se remit à sonner. Retentissant de façon saccadée dans l'obscurité de la chambre, l'appareil se trouvait de mon côté du lit, et, au bout d'un moment, dans un gémissement qui semblait demander grâce, Marie se rapprocha de moi sous les draps, se colla contre mon corps et tendit un bras dans le vide en direction de la table de nuit. J'achevai son geste décrochai pour elle et lui tendis le combiné. Elle fut encore plus minimaliste que moi, car, le combiné à la main, elle ne dit ni « allô » ni « oui », elle ne dit rien, témoignant simplement de sa présence par un léger infléchissement de la respiration. (Fa, pp. 89-99)

De même, le téléphone avec la fixité qui lui est propre constitue encore le seul lien avec l'extérieur du je-Koronskis d'*Échecs* :

Nous ne comprenons absolument pas ce qui arrive monsieur le président son entraînement est conforme aux normes habituelles j'ai même pris sur moi de le renforcer en raison des circonstances dès le premier jour j'ai pratiquement doublé le programme initial pourtant déjà fort copieux comme vous le savez il travaille actuellement près de douze heures par jour en dehors des parties c'est un maximum il faut également qu'il dorme c'est indispensable pour sa bonne condition physique et même en ce qui concerne la qualité des performances le corps médical recommande un sommeil régulier ce qui se passe c'est que Koronskis n'est pas un joueur ordinaire monsieur le président je n'aime pas employer de grands mots mais il est à peine exagéré de dire qu'il est comment voyez-vous il améliore la théorie au jour le jour jamais ne commet une imprécision invente de nouvelles variantes qui se révèlent meurtrières diaboliques si vous me passez l'expression dans la Ruy-Lopez par exemple il applique un système nouveau que je qualifierais volontiers et pourtant soyez sûr que je me refuse à galvauder le mot de

⁴⁹¹ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 210.

révolutionnaire oui c'est un système nouveau qui commence au onzième coup il ne joue pas 9.h3 ne craint donc pas le clouage qui nous l'avons appris à nos dépens n'apporte rien de satisfaisant aux noirs très franchement cette variante que pour le moment du moins nous sommes bien obligés d'appeler la variante Koronskis vous en conviendrez n'est-ce pas est la nouveauté la plus extraordinaire que j'aie vue je peux le dire de toute ma carrière et ce qui est une source de soucis supplémentaire pour nous c'est qu'avec les noirs il⁴⁹². (É, Ouverture)

Dans ce long monologue téléphonique le lecteur habituel de Toussaint peut remarquer une anormale absence de ponctuation qui, si d'un côté constitue un hommage au monologue intérieur, de l'autre, mettant en évidence la discontinuité du texte téléphonique, oblige le lecteur à s'essouffler dans la lecture, à vivre un peu d'agonie.

Quant à l'absence des virgules, que Toussaint utilise habituellement comme des barres de mesure dans une partition musicale, ce sont les allitérations qui subviennent à ce manque en permettant de cadencer le texte et en assurant une bonne partie de la structure rythmique. Le seul point final – qui évoque le seul point présent dans le neuvième chapitre de l'*Ulysse* de James Joyce⁴⁹³ – coupe le monologue brusquement comme un brusque raccrochement du téléphone⁴⁹⁴.

Le téléphone disparaît dans le texte en tombant aussi dans l'oubli de tous les personnages totalement plongés dans ce sujet minuscule mais oublié aussi par le lecteur⁴⁹⁵.

⁴⁹² On se souvient à ce propos que Ruy López de Segura a été un des premiers grands joueurs d'échecs et un prêtre espagnol du XVI^e siècle, confesseur du roi Philippe II d'Espagne. Il a écrit le *Libro de la Invención liberal y arte del juego de Axedrez* qui compte parmi les premiers manuels ayant fondé la théorie des échecs en Europe, et une ouverture porte son nom (la partie espagnole).

⁴⁹³ JAMES JOYCE, *Ulysses*, Paris, Sylvia Beach, 1922.

⁴⁹⁴ « Mes voisins sont tendus. Ils écoutent le militaire attentivement et, pour donner plus de poids à son discours, approuvent tout ce qu'il dit d'un hochement de tête. Le militaire se tait. La réponse est lapidaire. Il raccroche. Il rentre » (É, Ouverture). L'agonie du militaire, symbole de l'ordre en dehors de la pièce-théâtre de la partie, est mêlée aussi à l'enthousiasme d'avoir assisté à la création d'une nouvelle technique de jeu. Création qui donne une valeur métonymique au je-Koronskis, valeur prononcée au téléphone, métonymie qui approche ce je-ci à celui de *Monsieur* en contribuant à la désignation catachrétique de l'homme contemporain avec l'approbation de tous les membres de cette minuscule communauté de cette pièce-roman.

⁴⁹⁵ « Dites-moi, Hippolyte, dit la mère, vous n'avez plus de nouvelles de la Fédération ? Non aucune, dit le militaire. Il épluche une pomme et mange un quartier en avançant lentement de minuscules bouchées » (É, Milieu, II).

Et la disparition du téléphone marque la petite communauté paradoxale du je-narrateur qui va s'isoler complètement de la réalité extérieure en établissant des règles tout à fait opposées au monde réel⁴⁹⁶.

3.4 *La cabine téléphonique*

La cabine téléphonique en tant que microcosme de transit permet au je-toussaintien de s'isoler du monde extérieur tout en restant en contact avec lui à travers le téléphone qu'elle contient. De cette manière, le je-narrateur désigne la cabine téléphonique – boîte qui contient une autre boîte – comme un lieu à effet centripète, qui intervient comme une entité imperméable à la mobilité même si minuscule du monde extérieur, dans la mesure où chaque sorte d'activité semble s'arrêter au seuil de ce lieu conçu comme fermé sur lui-même.

La cabine téléphonique, ce lieu ambigu où le je-narrateur a la possibilité de s'isoler du monde extérieur comme dans une chambre à soi tout en restant en contact avec lui, est mise en évidence, pour la première fois⁴⁹⁷ à côté d'une autre cabine, c'est à dire la cabine de photomaton dans le voyage topique, mais, encore une fois paradoxalement dénué de sens, comme le font Pascale et le je-narrateur à Newhaven dans *L'Appareil-photo* :

Dans le hall très éclairé de la gare maritime, tandis que les gens se pressaient déjà pour passer les portes d'accès du port, Pascale alla s'asseoir sur un présentoir des douanes et se rendormit immédiatement. Je la laissai un instant ainsi, la tête posée sur le sac de voyage, et fis un tour dans le hall les mains dans les poches. Il y avait là des cabines téléphoniques, des comptoirs de compagnie pour navigation. Le magasin de produits hors taxes était fermé, et je m'attardai un instant devant la baie vitrée, devinai les rayonnages à l'intérieur, les rangées de bouteilles d'alcool dans l'obscurité. Plus loin, tandis que je continuais à me promener,

⁴⁹⁶ Ces règles qui bouleversent l'ordre réel convergent dans un code écrit comme le montre la lettre que le je-Koronskis doit écrire pour continuer une partie avec lui-même : « La lettre répète-t-il sur un ton qui n'est ni une réponse, ni une interrogation, mais une sorte d'enchaînement qui invite l'interlocuteur à poursuivre » (É, Finale). C'est une lettre adressée au lecteur-interlocuteur, une lettre d'invitation, un appel à poursuivre dans la lecture.

⁴⁹⁷ On peut trouver la figure de la cabine téléphonique aussi bien dans *Monsieur* (p. 79) que dans *La Salle de Bain* (p. 69).

j'avisai une cabine de photomaton à côté des bureaux de la douane, une vieille cabine en métal avec un petit rideau gris entrouvert. [...] Je m'assurai que j'avais le nombre de pièces nécessaires pour faire les photos et entrai dans la cabine, refermai le rideau derrière moi. (AP, pp. 92-93)

Les deux cabines sont des lieux où se réalisent « toutes les conditions pour penser » (AP, p. 93) où le je-narrateur peut se retrouver avec lui-même en intimité⁴⁹⁸.

C'est dans la plus totale solitude de la cabine téléphonique que le je-narrateur « passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être » (AP, p. 94).

Puis la cabine sauve le je-narrateur qui s'est perdu au carrefour des deux rues mais aussi de sa vie « sombre et silencieuse » :

Je n'avais aucune idée de la distance que j'avais déjà parcourue et j'approchais d'un carrefour qui se découpait au loin dans la campagne quand j'aperçus une pancarte dans la nuit qui indiquait Orléans à dix-sept kilomètres. C'était un carrefour extrêmement régulier, quatre bras de route qui se croisaient dans une plaine déserte, avec une cabine téléphonique dans la pénombre, dont la porte était légèrement entrouverte, et il n'y avait rien d'autre alentour, la campagne était parfaitement sombre et silencieuse. Des nuages noirs dans le ciel avaient partiellement recouvert la lune, des nuages très denses dont on devinait les contours ouateux dans le halo presque dissimulé de la lune. Me fouillant les poches sur le bord de la route, je me rendis compte que je n'avais qu'une seule pièce de monnaie et, traversant la chaussée déserte, j'entrai dans la cabine téléphonique et allumai mon briquet pour chercher sur les vitres le numéro de téléphone auquel la cabine pouvait être appelée. (AP, pp. 122-123)

C'est là qu'il appelle Pascale et qu'il demande à sa voix « tout endormie » de le rappeler, mais :

Pascale ne me rappelait pas, j'en vins à me demander si elle ne s'était pas rendormie. Je finis par regagner la cabine et, renfermant la porte derrière moi, je me laissai glisser lentement contre la paroi et m'assis par terre. (AP, p. 124)

⁴⁹⁸ Les cabines constituent des icônes de la modernité et même aujourd'hui continuent à être utilisées, notamment par des personnes insuffisamment équipées (le je-narrateur n'a pas le permis de conduire !) ou soucieuses de préserver leur anonymat. Il faut remarquer que la cabine photomaton apparaît au cinéma en 1936 dans le film de Maurice Tourneur *Samson*. Elle occupe également une place importante dans le film de Jean-Pierre Jeunet, *Le Fabuleux Destin d'Amélie Poulain* (2001). Elle donne aussi son nom à une transformation mathématique qui appartient à la catégorie des transformations objectives d'images.

Dans cette position – encore une fois – pas commode qui évoque les coups de téléphone dans le hall de l'hôtel de Venise de *La Salle de Bain*, le je-narrateur immobile et complètement isolé pense à la vie et à « sa fugitive grâce » en citant l'aphorisme du poète catalan Carles Riba et les illusions de la vie⁴⁹⁹ :

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, à l'instant 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. (AP, pp. 126-127)

Encore, la description de la cabine téléphonique dans *La Réticence* apparaît au lecteur presque comme la didascalie d'un tableau hyperréaliste :

Une cabine téléphonique s'élevait là dans la pénombre, faiblement éclairée par la lune, alors qu'une fourgonnette blanche que je n'avais jamais vue était garée un peu plus loin devant la façade d'une maison abandonnée. (R, p. 47)

Ce paysage spectral peint de noir et blanc présente en son milieu une cabine téléphonique éclairée par la lune où le lecteur pourrait percevoir la fourgonnette blanche dans la pénombre. La position médiane de la cabine irradie-t-elle une sorte d'énergie impudente, la même énergie du vide dont a parlé Barthes⁵⁰⁰, un spectre d'un sens autour duquel l'imagination du lecteur se déploie et tourne. Cette centralité de l'image laisse place à la méditation. Il suscite l'espace d'une forme de « pensée-rêverie », dont le texte en est l'éventualité en rectifiant comme souligné d'ailleurs par Leplatre : « l'hostilité envers l'objet qui s'est d'abord donné comme le géôlier moderne de nos vieilles vies »⁵⁰¹.

⁴⁹⁹ Cf. JEAN-CLAUDE MORERA, *Huit siècles de poésie catalane. Anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2010.

⁵⁰⁰ ROLAND BARTHES, *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1973, pp. 43-46.

⁵⁰¹ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 9. « Après le petit déjeuner, je me rendis discrètement à la réception de l'hôtel en prenant garde de ne croiser personne dans les couloirs. La pièce était très sombre quand j'y pénétrais. Les lumières bleutées d'un aquarium se reflétaient sur les murs et sur le sol, et quelques poissons évoluaient dans l'eau en silence dans un décor de roches miniatures et de mousses marines. Il y avait un canapé très abimé contre le mur, et un téléphone et quelques annuaires reposaient dans la pénombre sur le vieux comptoir en bois. Je passai un instant de plus près le petit tableau des clefs qui était fixé sur le mur, me rendant compte que, si la clef de la chambre seize pendait là à un clou. Je pris la clef sur le tableau de liège, et je remontait aussitôt au deuxième étage de l'hôtel » (R, pp. 76-77).

Dans l'inextricable ronce de l'attente, le lecteur voit encore une fois, ce je-narrateur immobile dans la cabine téléphonique. Soudain la voix arrive et elle ne ressemble à aucune autre, même pas à celle que le je-narrateur avait toujours entendue ; une voix égale et douce comme d'habitude, mais qui exprime avec lucidité l'oxymorique et paradoxale absence de manque :

Je faisais la sieste me dit-elle, et alors je reconnus sa voix, son timbre, son intonation, l'once de sensualité et de malice qui la caractérisait. Marie, c'était Marie, elle était près de moi, j'entendais son souffle. Je ne bougeais pas dans la cabine, je ne disais rien, je l'écoutais en silence, elle s'était mise à me parler à voix basse. Elle allait bien, me disait-elle, elle était très concentrée, absorbée par le travail, ses journées étaient épuisantes, mais le montage de l'exposition était fini, je ne lui manquais pas tellement, c'était peut-être mieux pour son travail que je ne sois pas là. Oui, je crois que je suis mieux seule en ce moment, me dit-elle. Elle disait tout cela d'une voix égale et douce, légèrement en-sommeillée, et je songeais que je ressentais la même chose qu'elle, finalement, que moi j'étais mieux seul en ce moment, plus calme et plus apaisé, je ne pouvais que m'incliner devant la lucidité de son jugement, même si j'aurais préféré faire les mêmes constatations moi-même, car on allège toujours la cruauté d'un constat par la satisfaction d'en établir soi-même la pertinence. (Fa, pp. 162-163)

3.5 *Le répondeur téléphonique*

Dans la littérature toussaintienne, où tout semble « revenir à la situation initiale » (R, p. 103), le répondeur téléphonique souligne la latence de communication du je-narrateur avec le monde extérieur et cela est évident dans la scène à l'intérieur de la villa des Biaggi de *La Réticence* où un je-narrateur qui ne bouge pas, découvre, encore une fois, la voix du téléphone à travers le répondeur téléphonique :

J'étais toujours tout seul dans la villa des Biaggi, et ne bougeais pas, prêtant l'oreille au moindre bruit qui se faisait entendre au-dehors, aux nombreux craquements nocturnes qu'il me semblait percevoir dans le parc, quand j'aperçus deux points lumineux au fond de la pièce qui brillaient dans le noir, un point rouge et un point vert qui luisaient dans la pénombre sur la tablette inférieure du meuble du téléphone. Je me levai pour m'approcher du meuble et je me rendis compte qu'il y avait un répondeur téléphonique branché dans la villa. Je m'accroupis un ins-

tant en face de l'appareil et je constatai que personne n'avait laissé de message apparemment, la bande magnétique n'avait pas bougé, qui était toujours calée à son point de départ. J'enfonçai prudemment une des touches du doigt, et j'entendis alors la voix de Biaggi retentir dans le silence absolu de la maison. C'était la voix de Biaggi qui résonnait ainsi devant moi – la voix de Biaggi –, vivante, toute proche et en même temps terriblement lointaine. Vous êtes bien au quatre-vingt-quinze, trente et un, trente-quatre, quarante-trois. Nous sommes absents pour le moment. Vous pouvez nous laisser un message après le. J'avais réussi à couper le message, et le silence était revenu dans la maison, absolu, d'autant plus impressionnant que je ne bougeais plus. (R, pp. 120-121)

C'est l'enregistreur téléphonique dans sa nature de *presentia in absentia*, le fil conducteur d'une voix « toute proche et en même temps terriblement lointaine » où la voix mécanique de Monsieur Biaggi remarque l'impuissance du je-narrateur qui coupe le message en soulignant la castration, la privation qui se disperse dans le silence, en transformant la voix, la parole dans l'ombre du silence :

J'aurais pu téléphoner aux Biaggi maintenant s'il y avait eu un téléphone dans la chambre, me disais-je, j'aurais pu leur téléphoner. La sonnerie aurait retenti là-bas dans le salon désert de la villa, et, après quelques secondes, le répondeur se serait déclenché et j'aurais entendu la voix de Biaggi dans l'écouteur, la voix sans intonation de Biaggi me serait alors parvenue de très loin dans la nuit. Vous êtes bien au quatre-vingt-quinze, trente et un, trente-quatre, quarante-trois. Nous sommes absents pour le moment. Vous pouvez nous laisser un message après le. – et j'aurais raccroché, je n'aurais pas laissé de message. (R, pp. 125-126)

On pense aussi à l'enregistreur téléphonique d'*Autoportrait (à l'étranger)* et à son message transcrit en onomatopée :

Là, la carte de visite à la main, il décrocha le téléphone de la voiture et entreprit de composer le numéro de téléphone de Hans-Joachim von R. Cela sonna une fois, deux fois, puis cela décrocha au loin, très loin, et nous entendîmes la voix de Hans-Joachim von R., en personne, qui disait en allemand quelque chose comme : « Nous ne sommes pas là pour le moment. Vous pouvez laisser un message après le signal sonore. Biiip ». (AÉ, pp. 59-60).

Il est paradoxal de définir une voix enregistrée, une voix « en personne » et le message enregistré qui rappelle au lecteur le message

gravé chez les Biaggi de *La Réticence* porte à l'extrême la dépersonnalisation de l'individu qui est métonymiquement identifié avec sa voix inscrite dans un enregistreur.

Voilà que dans ce « voyage qui se passa sans histoire » (AÉ, p. 99) le téléphone pose la question d'un corps mécanique qui recèle la voix humaine.

Et l'immatérialité qui est propre à la voix semble constamment reconduire ici à l'énigme de son origine, au passage de cette boîte mécanique à la voix à la fois immatérielle et matérielle en tant qu'enregistrée.

3.6 Une sonnerie qui résonne dans le vide

Entre la pléthore des pensées du je-narrateur au sujet du téléphone et ce qu'il renvoie, se réalise l'apothéose où on atteint le paroxysme de la réticence en laissant une trace qui vibre comme un « degré zéro » du langage⁵⁰². L'image de la sonnerie est pour le je-narrateur la marque des mots à cueillir. On pense ici à la chambre du je-narrateur proustien de la *Recherche*, où le téléphone est réglé pour atténuer le branle de la sonnerie, « remplacée par un simple bruit de tourniquet »⁵⁰³ pour prévenir avant tout l'appel d'Albertine. Ici, le je-narrateur toussaintien imagine la sonnerie qui annonce un appel inutile puisque il aurait raccroché. Après un *incipit* « en sourdine » dans ce roman le téléphone fixe se révèle en tant que protagoniste absolu d'une longue séquence très proche du thriller qui couvre les six pages où la Mercedes grise – autre *topos* de la modernité – s'arrête « près d'un banc à côté de la cabine téléphonique » :

Qui voulait-il appeler ? Qui voulait-il prévenir maintenant sur ma présence sur la jetée ? Était-ce Biaggi, était-ce à Biaggi qu'il téléphonait ainsi ? Je voyais sa silhouette en transparence dans la cabine téléphonique, qui avait décroché et qui était en train de composer un numéro de téléphone sur le cadran. Mais c'était à Biaggi qu'il téléphonait, me

⁵⁰² Cf. ROLAND BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

⁵⁰³ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1998, tome 3, p. 128.

diais-je, si c'était à Biaggi qu'il téléphonait ainsi pour l'avertir de ma présence sur la jetée, il ne recevrait pas de réponse sans doute, car le répondeur devait toujours être branché dans le salon de la villa. À moins que Biaggi eût débranché le répondeur, à moins que Biaggi fût précisément chez lui en ce moment à attendre ce coup de téléphone. Car c'est alors qu'on décrocha, c'est alors que quelqu'un dut décrocher dans la villa des Biaggi car l'homme se mit soudain à parler à l'intérieur de la cabine. [...]. Dès que la voiture eut disparu, je me rendis en toute hâte sur la place et j'entrai dans la cabine téléphonique pour composer le numéro de téléphone des Biaggi. [...]. Je n'avais toujours pas raccroché, et la voix de Biaggi continuait de se faire entendre dans le téléphone de la cabine, la voix monocorde de Biaggi qui venait de nulle part et continuait de parler dans le vide. Puis la voix se tut et la note plus aigue du signal sonore se fit entendre dans l'appareil, presque stridente, et ce fut le silence alors, je ne raccrochai pas, mais je ne dis rien et je retins ma respiration. La bande magnétique du répondeur devait tourner lentement dans le magnétophone de l'appareil et enregistrer toutes les imperceptibles variations de mon silence. Car je continuais de me taire. (R, pp. 130-133)

Le téléphone qui sonne à l'intérieur d'une maison vide montre sa nature métonymique et fait penser à une sorte de « gramphonie ulysséenne » pour le dire avec Jacques Derrida⁵⁰⁴ ; une gramphonie, « navigante, louvoyante, biaisante, sur les bords ; une pratique (mais sans règle) du cabotage et de la bordée ; une gramphonie proliférante qui reprend sans répéter, qui n'arrête pas d'y revenir et de tourner autour »⁵⁰⁵.

Là où s'arrête la sonnerie, une voix qui « de nulle part », parle « dans le vide » et le magnétophone de l'appareil enregistre le silence, et surtout les imperceptibles variations du silence. Sur ce double paradigme de la voix qui vient à la fois de nulle part (et parle dans le vide) et du silence enregistré, s'articule la sémiologie toussaintienne car la parole vidée de son signifiant miniaturise la grande question de la contemporanéité : la mort de la communication dans l'ère de la communication.

C'est là le trope que Toussaint réalise dans son écriture. C'est Beckett porté à l'extrême, on pense ici à *La dernière bande*⁵⁰⁶ où Krapp, au bout du rouleau de sa vie, redécouvre une bobine qu'il place sur un

⁵⁰⁴ Cf. JACQUES DERRIDA, *Ulysse gramophone. Deux mots sur Joyce*, Paris, Galilée, 1987.

⁵⁰⁵ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 14.

⁵⁰⁶ SAMUEL BECKETT, *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.

appareil et écoute des bouts de sa mémoire qu'il a enregistrés comme un journal intime mais en arrêtant la bande et en la reprenant en quête de ce qui a été irrémédiablement perdu, c'est-à-dire son existence :

Je m'approchai sans bruit du téléphone et je me penchai discrètement au-dessus de la petite lucarne transparente du répondeur pour regarder la bande magnétique à l'intérieur de l'appareil. Elle avait tourné depuis la dernière fois que je l'avais vue, car il y avait eu un appel sans doute, pas davantage, un seul appel, l'appel que j'avais fait ce matin, selon toute vraisemblance, mais personne n'avait écouté mon message. (R, pp. 149-150)⁵⁰⁷

L'image de la sonnerie qui résonne interminablement « dans le vide » (Fa, p. 161) constitue aussi la métaphore du manque qui entoure Marie et le je-narrateur de *Faire l'amour* en renvoyant au fil invisible qui lie inexorablement ces deux amants à la privation, à l'*absentia* :

Cette fois-ci encore, après un bref échange en anglais avec la réceptionniste, j'entendis les sonneries se succéder dans le vide, et je m'apprêtais de nouveau à renoncer quand j'entendis décrocher. Il n'ensuivit aucun son, aucune voix, mais je sentais une présence au loin, j'entendais une respiration. Marie, dis-je à voix basse. Elle ne répondit pas tout de suite. Puis, dans un murmure, elle finit par me dire qu'elle dormait, c'était à peine une phrase articulée, plutôt une plainte alanguie, encore ensommeillée. De la cabine, je voyais un arrêt de bus désert. Il faisait nuit quelques piétons passaient sur le trottoir en direction du sanctuaire Heian. Marie, qui avait reconnu ma voix, me demanda d'une voix douce quelle heure il était, et je soulevai mon bras dans la pénombre de la cabine pour regarder l'heure, je lui dis qu'il était six heures moins vingt. Six heures moins vingt, répéta-t-elle. C'était une heure qui ne lui disait rien apparemment, et même qui la déconcertait, qui renforçait la légère confusion qui devait régner dans son esprit, comme si elle ne parvenait pas à établir si c'était six heures du soir ou six heures du matin, puis les choses revinrent peu à peu, et elle m'expliqua que Yamada Kenji devait venir la chercher à l'hôtel à sept heures pour dîner. (Fa, pp. 161-162)

C'est là que la sonnerie entre en résonance avec « les spirales » proustiennes de l'angoisse⁵⁰⁸ :

⁵⁰⁷ À remarquer ici un clair rappel à la vraisemblance romanesque que Toussaint affrontera dans le roman *La Vérité sur Marie*.

⁵⁰⁸ MARCEL PROUST, *Sodome et Gomorrhe*, op. cit., p. 129.

Le téléphone sonnait toujours à l'extérieur du cabinet de toilette, résonnait dans mon cerveau, les sonneries me brulaient les tempes, faisaient vibrer la surface de mes nerfs, me paralysaient les membres en même temps qu'elles me forçaient à agir, à bouger, comme un simple réflexe, un acte irréfléchi, le commandement inconscient qu'il y a de répondre quand on entend le téléphone sonner. (F, p. 45)

C'est « avec la sonnerie » que, comme le remarque Leplatre, « nous percevons la respiration primale de la voix-message en attente d'être accouchée. La boîte déborde, elle est soumise à la pression de l'urgence : elle écume de babil. Au milieu du silence et de l'échange du langage, sortent donc une parole et un timbre de voix propres à l'appareil du téléphone »⁵⁰⁹.

3.7 *Le téléphone portable*

Le téléphone portable est le protagoniste indiscuté de *Fuir* et c'est un chinois, Zhang Xiangzhi⁵¹⁰ homme-téléphone, – à remarquer encore une fois l'ironie toussaintienne – qui le donne au je-narrateur :

⁵⁰⁹ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., pp. 130-131.

⁵¹⁰ La figure de Zhang Xiangzhi est inexorablement liée au téléphone portable (voir pp. 25, 35, 36, 69, 83, 84, 108). Jean-Christophe de G. est ambigu comme Zhang Xiangzhi de *Fuir*, lui aussi « homme-téléphone ». Comme celui-ci, sa figure est inexorablement liée à l'action de téléphoner : « La décision d'exfiltrer discrètement le cheval du Japon avait été prise d'urgence le lundi matin suivant la course, Jean-Christophe de G. avait annulé tous les engagements de Zahir pour les mois à venir et avait réglé lui-même les modalités du retour du cheval en Europe en une dizaine de coups de téléphone, après quoi il avait appelé un commissaire de la JRA, l'organisme des courses japonais, avec qui il était en étroites relations, craignant de nouvelles complications au passage de la douane » (VM, p. 79). De la même façon, c'est au téléphone que Jean-Christophe de G. avait proposé à Marie de rentrer avec lui à Paris et c'est au téléphone que Marie réalise que ce n'est pas avec le je-narrateur qu'elle va rentrer à Paris mais avec un autre homme, comme du reste c'est toujours au « fil rouge » (F, p. 64) du téléphone que le je-narrateur avait réalisé qu'il était avec une autre Marie : « Il avait alors téléphoné à Marie pour lui proposer de rentrer avec lui, et, à sa grande surprise, Marie avait accepté l'offre, sans paraître particulièrement surprise. Mais après le coup de téléphone, Marie s'était sentie submergée par une vague de nostalgie et de tristesse en se rendant compte qu'elle allait rentrer à Paris sans moi alors que nous étions arrivés ensemble au Japon une semaine plus tôt. [...] avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé, que quelque chose s'achève, et que, chaque

Nous attendions ma valise en bordure du tapis roulant et nous avions à peine échangé quelques mots en mauvais anglais depuis mon arrivée qu'il m'offrit un téléphone portable. *Present for you*, me dit-il, ce qui me plongea dans une extrême perplexité⁵¹¹. (F, p. 12)

Voici que dès le début du roman le je-narrateur est immergé dans l'urgence de la contemporanéité mais il n'en comprend pas l'urgence tout attaché qu'il est à ses vieilles habitudes :

Je ne comprenais pas très bien l'urgence qu'il y avait à me doter d'un téléphone portable, un portable d'occasion, assez moche, gris terne, sans emballage ni mode d'emploi. (F, p. 12)

Le je-narrateur comprend très tôt le risque du portable puisque pour le dire avec Bodei : « in termini generali, trasformandosi in cosa dopo un lungo interregno d'oblio, l'oggetto manifesta sia le tracce dei processi naturali e sociali che lo hanno prodotto, sia le idee, i pregiudizi, le inclinazioni e i gusti di un'intera società⁵¹² » :

Pour me localiser en permanence, surveiller mes déplacements et me garder à l'œil ? [...] Je tenais toujours sur mes genoux le téléphone portable qu'il m'avait offert, je ne savais qu'en faire et je me demandais pourquoi on me l'avait donné (F, pp. 12-13)

Le portable est pour le je-narrateur « un objet incandescent » qui lui brûle les doigts (F, p. 18) puisque c'est le futur qui remplace « le vieux téléphone fixe » (F, p. 18) ; c'est le contemporain, le global qui remplace le « vieux » moderne même si le je-narrateur reste attaché impassiblement à sa solitude en effet « personne n'avait le numéro à l'exception de Zhang Xiangzhi et de Marie » (F, p. 18) :

For you, me dit-il, et il m'expliqua en anglais que, si je voulais téléphoner, je devais exclusivement me servir de cette carte, composer le 17910, puis le 2, pour avoir les instructions en anglais (le 1 mandarin, si ça me chantait), puis le numéro de la carte, suivi du code (PIN) 4447,

fois, un peu plus, nous nous approchons de la fin, de nos amours, de nos vies. [...] car elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées » (VM, pp. 79-81).

⁵¹¹ Les italiques sont dans le texte original.

⁵¹² REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 33.

puis le numéro, 00, pour l'étranger, 33 pour la France, etc. *Understand ?* dit-il. Je dis que oui, plus ou moins (le principe, en tout cas, peut-être pas les détails). Si je voulais téléphoner, il fallait toujours passer par l'intermédiaire de cette carte – toujours, dit-il –, et, me désignant le vieux téléphone fixe de la chambre d'hôtel posé sur la table de chevet, il me fit non de la main à distance, avec force, comme un ordre, un commandement. Non, dit-il. *Understand ? No. Never. Very expensive*, dit-il, *very, very expensive*⁵¹³. (F, p. 18)

Si le portable joue un rôle de communication – c'est par téléphone que Zhang Xiangzhi invite le je-narrateur à un vernissage où il fera la connaissance de Li Qi avec laquelle il voyage en train vers Pékin – mais il sonne aussi à l'instant précis où celui-ci glisse vers l'adultère dans le train le menant à Pékin. Si le portable maintient d'un côté son rôle de communication entre le je-narrateur et Marie, de l'autre, paradoxalement, en sonnand, il interrompt la communication physique entre le je-narrateur et Li Qi :

Tout doucement, je levai la main et lui passai un doigt sur le versant du bras, lui caressai l'épaule, sans un bruit l'attirai de nouveau contre moi et la serrai dans mes bras en silence. [...] Mais quand, à peine quelques secondes plus tard, j'entendis le téléphone retentir à l'extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c'était le téléphone portable qu'on m'avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et je sentis mon cœur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. [...] C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt. (F, pp. 43-46)

C'est l'occasion de confirmer la liaison difficile que le je-narrateur entretient avec le téléphone depuis longtemps ; c'est parce-que le téléphone avec sa *presentia in absentia* annule les distances :

J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. (F, p. 44)

Le je-narrateur lie le téléphone au binôme Eros-Thanatos et la sonnerie est conçue comme « porteuse de drames et de désastres » (F, p. 198) ;

⁵¹³ Les italiques sont dans le texte original.

c'est Leplatre qui souligne que « téléphoner, on peut toujours mobiliser toutes nos ressources pour concevoir ce qui va avoir lieu, mais on ne réussira pas à sonder l'entendue du mystère où l'on va déboucher. Mais plus que le vide, plus que les effets incontrôlables auxquels la décision de téléphoner se confronte, c'est le langage lui-même, la brutalité de son réveil, comme une bête sauvage endormie et soudain exilée de sa torpeur, que nous sentons quand nous avons si peur »⁵¹⁴ :

J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort. (F, p. 44)

Et c'est encore Bodei qui remarque que : « con l'eliminazione delle grandi distanze (e oggi, si potrebbe aggiungere, con la rete di connessioni stabilite dai telefoni satellitari o da internet, che rende indifferente il luogo da cui parte o arriva il messaggio) tutto diventa egualmente e caoticamente vicino e lontano, perché la falsa vicinanza non riesce a ricostruire un ordine delle cose »⁵¹⁵.

⁵¹⁴ OLIVIER LEPLATRE, *Appel à communications. Écritures du téléphone*, op. cit., p. 254.

⁵¹⁵ REMO BODEI, *La vita delle cose*, op. cit., p. 49.



Fig. 7 - UNKNOWN, *Television telephone*, National Media Museum, Bradford.

CONCLUSION

La solitude contemporaine avec ses variantes galimbertiennes de vide et déni enveloppe le je-narrateur toussaintien, en tant qu'homme contemporain, et le téléphone, cet objet-totem protagoniste absolu de deux siècles, constitue un miroir très personnel que ce je narcissique et solitaire envisage comme le reflet de son intimité, de son réseau minuscule, de son identité minuscule.

Et, à travers notamment les usages qu'on a analysés dans l'œuvre toussaintienne, le téléphone devient un étendard, une signature pour « entrer dans le XXI^e siècle », pour le dire avec Egard Morin.

Le téléphone toussaintien exhibe et cache tout à la fois. Il est un objet de mise en scène qui sollicite la curiosité du lecteur et il sera « mobile » en tant qu'évolution du fixe – mais restant toujours immobile en tant que prothèse d'un je-narrateur-auteur maniant la vérité romanesque, une vérité du XXI^e siècle, une vérité à la fois globale et minuscule.

Une donnée est en effet commune à la majorité des je-narrateurs toussaintiens, donnée comprovante, comme on a tenté de le démontrer, de la bonne dose d'autobiographie dont ces je-narrateurs sont imprégnés : le statut d'intellectuel, au sens sociologique du terme. Et, en tant qu'intellectuel, ce je-Jean-Philippe permettant à la littérature d'interroger entre les lignes le lien souvent présupposé entre intellectuel et engagement.

Cette mise en scène volontaire d'un personnage-narrateur intellectuel est confirmée par la voix de celui-ci au téléphone, son style littéraire (le vocabulaire souvent très soutenu, la perfection des constructions grammaticales, allant jusqu'à l'utilisation du désuet subjonctif imparfait) et les nombreuses références culturelles ; le je-narrateur est donc un intellectuel qui doit « réapprendre à connaître, réapprendre à penser, apprendre à concevoir et connaître le complexe »⁵¹⁶ dans un monde qui devient de plus en plus urgent et, en tant que, producteur

⁵¹⁶ EDGAR MORIN, *Pour entrer dans le XXI^e siècle*, Paris, Seuil, 2004, p. V.

d'urgence, le téléphone produit aussi l'aliénation. Aliénation qui fait partie désormais de la nature des hommes contemporains. C'est pourquoi en tant que fils de la postmodernité, Jean-Philippe Toussaint fait du téléphone, avec son évolution, en « mobile » une devise sociologique en décrivant cet objet avec l'oxymorique sédentarité qui lui est propre et comme le je-narrateur, il est tellement intégré dans l'univers contemporain que le lecteur finit, consciemment ou pas, par leur attribuer une place.

Amputé de sa présence au monde ainsi que comédien de son monde minuscule, le je-narrateur de Toussaint ne vit que par la sollicitation extérieure, et dans l'attente il reste immobile, en silence, en vivant les temps morts, en contemplant son manque et le téléphone colle parfaitement à une existence qui – apparemment – n'a pas de valeur.

Le je-narrateur proclame son désir d'être narcissiquement absent, hors champ, absent aussi à soi-lui-même, au moins par intermittence, en étant classé dans les asociaux, inactifs, paresseux. Son étrangeté, son éloignement avec la réalité culminent avec les fonctions « appareil-photo » – voici le paradoxe tout toussaintien – aujourd'hui intégrées au téléphone portable.

L'important n'étant plus ce que le je-narrateur est en train de vivre – ou de ne pas vivre –, mais les images ou les réflexions que le lecteur en tire. Le téléphone trouve ainsi naturellement sa place dans cette galaxie minuscule et toute toussaintienne des autres petits objets de la contemporanéité. Et le je-narrateur, en tant qu'homme de série, transforme le téléphone, un objet de série, en objet à lui, un objet qu'il s'approprie entièrement et qui reflète ce qu'il est, un homme seul parmi les autres solitudes. Tout en étant anonyme afin d'être universel le je-narrateur toussaintien et son téléphone symbolisent le minuscule du spectacle contemporain.

BIBLIOGRAPHIE

ROMANS DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

La Salle de Bain, Paris, Minuit, 1985.

Monsieur, Paris, Minuit, 1986.

L'Appareil-photo, Paris, Minuit, 1988.

La Réticence, Paris, Minuit, 1991.

La Télévision, Paris, Minuit, 1997.

Autoportrait (à l'étranger), Paris, Minuit, 2000.

Faire l'amour, Paris, Minuit, 2002.

Fuir, Paris, Minuit, 2005.

Mes- Bureaux. Luoghi dove scrivo, Venise, Amos, 2005.

La Mélancolie de Zidane, Paris, Minuit, 2006.

La Vérité sur Marie, Paris, Minuit, 2009.

L'Urgence et la Patience, Paris, Minuit, 2012.

Échecs, établi par Laurent Demoulin et Isabelle Deleuse (Préface et notes rédigées par Laurent Demoulin, édition électronique réalisée par Patrick Soquet).

TEXTES DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Comment j'ai construit certains de mes hôtels, « Constructif », n. 15, octobre 2006. Cf. http://www.constructif.fr/bibliotheque/2006-10/comment-j-ai-construit-certains-de-mes-hotels.html?item_id=2728.

Construire des rêves de pierre, propos recueillis par Minh Tran Huy, « Le Magazine littéraire », n. 490, octobre 2009, pp. 98-103.

Jean-Philippe Toussaint, Colloque à l'Institut Français de Naples « Le Grenoble », 10 octobre 2006.

La confusion des sens, « Libération », 28 août 1999.

Le jour où j'ai commencé à écrire, « Bon à tirer », vol. 1, n. 15, février 2001. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume1/jpt.html>.

Le jour où j'ai fait ma première photo, « Bon-à-tirer », vol. 2, 15 mai 2001. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>.

Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon, « Bon-à-tirer », vol. 3, 15 novembre 2001. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume3/jpt.html>.

Le jour où j'ai commencé à filmer, « Bon-à-tirer », vol. 4, 15 février 2002. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume4/jpt.html>.

Le jour, pas si lointain, où j'ai assisté à la coupe du monde de football, « Bon-à-tirer », vol. 5, 1 octobre 2002. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume5/jpt.html>.

Le jour où j'ai commencé La réticence, « Bon-à-tirer », vol. 6, 16 décembre 2002. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume6/jpt.html>.

Le jour où j'ai accompagné Anna à l'école, « Bon-à-tirer », n. 7, 17 mars 2003. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume7/jpt.html>.

Le jour où j'ai découvert la traduction assistée par ordinateur (une expérience technologique), « Bon-à-tirer », n. 8, 15 septembre 2003. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/jpt.html>.

Le jour où j'ai ouvert une librairie à Tokyo, « Bon-à-tirer », n. 9, 24 décembre 2003. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume9/jpt.html>.

Le jour où j'ai retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit, « Bon-à-tirer », n. 10, 10 mai 2004. Cf. <http://www.bon-a-tirer.com/volume10/jpt.html>.

La salle de bain : revue de presse, Lonrai, Les ateliers de Normandie Roto Impression S.A.S, 2005, pp. 25-30.

Les lingots d'or, « Le Matin », 23 octobre 1998.

Pour Robbe-Grillet, 2008, Cf. <http://www.jptoussaint.com/pour-robbe-grillet-2008.html>.

You're leaving the american sector, Colloque «Gli scrittori della nuova Europa», Rome, 23-26 février 2005.

TEXTES CRITIQUES ET OUVRAGES DE RÉFÉRENCE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

CORPUS D'INTERVIEWS DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

ÁLVAREZ CONCEPCIÓN H., *L'appareil-photo est-il un roman postmoderne ?*, « Cuadernos de Filología Francesa », n. 6, 1992.

BERNSTEIN M., *Jean-Philippe Toussaint. L'insolence élémentaire*, « Libération », 4 septembre 1986.

BERNSTEIN M., *Jean-Philippe Toussaint. Le jeu de l'olive et de l'amour*, « Libération », 5 janvier 1989.

- BERNSTEIN M., *Jean-Philippe Toussaint, F. Bouillot. Qu'est-il arrivé ?*, « Libération », 3 octobre 1991.
- BERTHO S., *Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique*, dans AMMOUCHE-KREMERS M., HILLENAAR H. (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 15-25.
- BOLLON P., *Le culte du concon*, « Magazine littéraire », n. 264, avril 1989, pp. 83-85.
- CALDWELL ROY C., *Jean-Philippe Toussaint*, dans THOMPSON W. (éd.), *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, Presses Universitaires de Floride, 1996, pp. 369-382.
- CHATOT C., *Fatiguer la réalité. À propos de Jean-Philippe Toussaint L'appareil-photo*, *Rapports/Het Franse Boek*, vol. 59, n. 4, 1989, pp. 152-158.
- DE DECKER J., *Jean-Philippe Toussaint mot à mot. Entretien-propos d'atelier autour de La Vérité sur Marie*. Cf. <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- ÉZINE J. L., *Toussaint se moque-t-il ?*, « Le Nouvel Observateur », 15-21 septembre 2005.
- FAUVEL M., *Jean-Philippe Toussaint et la photographie : exposer le roman*, « Romance Languages Annual », n. 6, 1994.
- FISHER D. D., *Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre*, « The University of Toronto Quarterly », vol. 65, n. 4, pp. 618-631.
- HONOREZ L., « *La patinoire* ». *L'art du décalage selon Toussaint*, « Le Soir », 17 février 1999.
- JOSSELIN J.-F., *Toussaint à la fête*, « Le Nouvel Observateur », 19-25 janvier 1989.
- LECLERC Y., *Abstraction faite*, « Critique », vol. 45, n. 510, novembre 1989, pp. 889-902.
- LORET E., *Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles*, « Libération », 17 septembre 2009.
- MARTIN I., *Autour d'un chat*, « Journal de Genève », 15 septembre 1991.
- MOTTE W., *Toussaint's Small World*, « Romanic Review », vol. 86, n. 4, novembre 1995.
- PRINCE G., *L'appareil récit de Jean-Philippe Toussaint*, dans HENRY F. G. (éds.), *Discontinuity and Fragmentation, French Westphal Bertrand*, vol. 21, 1994, pp. 109-114.
- WORTMANN A., *Gedankenverloren und selbstvergessen ; Über die Romane Jean-Philippe Toussaints*, « Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte », 1/2, 1993, pp. 135-155.

XANTHOS N., *La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oublié de soi, @analyses*, « Dossiers, Fiction et réel ». Cf. <http://www.jptoussaint.com/documents/9/92/XanthosPDF.pdf>.

XANTHOS N., *Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint*, « Études françaises », vol. 45, 2009, pp. 67-68.

BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE

- AA. VV. *Enciclopedia della letteratura*, Milano, Garzanti, 1997.
- ADAM J.-M., GOLDENSTEIN J.-P., *Linguistique et discours littéraire. Théorie et pratique des textes*, Paris, Larousse, 1976.
- ADORNO T., *Minima Moralia*, Paris, Payot, 1951.
- AGNESE M. L., *Ozio al lido: rito del capanno per un Freud insolito*, dans « Corriere della sera », 15 agosto 2013.
- AKAMATSU E., *Perception, imagination, art : thèmes et sujets*, Paris, PUF, 1999.
- ALLEMAND R.-M., *Nouveau Roman*, dans MOUGIN P., HADDAD-WOTLING K. (éd.), *Dictionnaire mondial des littératures*, Paris, Larousse, 2002.
- ALLEMAND R.-M., *Le Nouveau Roman*, Paris, Ellipses, 1996.
- ALLEMAND R.-M., MILAT C., (éds.) *Le « Nouveau Roman » en questions, n. 5 : une Nouvelle Autobiographie ?*, Paris-Caen, Lettres Modernes-Minard, 2004.
- ALLEMAND R.-M., MILAT C., “Nouveau Roman”, “Nouvelle Autobiographie” ? , dans ALLEMAND R.-M., MILAT C. (éds.), *Le « Nouveau Roman » en questions, n. 5 : une Nouvelle Autobiographie ?*, Paris, Lettres modernes-Minard, 2004.
- ALTMANOVA J., *Pascal Quignard. Frammenti di una lingua impronunciabile. Tra segno e senso*, Fasano, Schena, 2012.
- AMETTE J.-P., *Le nouveau “nouveau roman”*, « Le Point », 16 janvier 1989, pp. 8-10.
- AMETTE J.-P., *Une femme disparaît*, « Le Point », 15 septembre 2005.
- ANDRÉ M.-O., *Filiation insolite : un vaillant petit Chevillard*, dans MURABRUNEL A. (éd.), *Chevillard, Échenoz- Filiations insolites*, « C.R.I.N. », n. 50, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2008, pp. 117-126.
- ANEX G., *Prises de vue*, « Journal de Genève », 7 janvier 1989.
- ANTHONY GIDDENS, *Le conseguenze della modernità*, Bologna, il Mulino, 1994 (ed. orig. 1990).
- ARISTOTELE, *Poetica*, traduzione e introduzione di Paduano Guido, Bari, Laterza, 1998.
- ARNAULD A., NICOLE P., *La logique : ou l'Art de penser*, Paris, Savreux, 1662.
- ARRIGONI DEGLI ODDI E., *Ornitologia italiana*, Milano, Hoepli, 1929.

- ARRIVÉ M., GADET F., GALMICHE M., *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistiques française*, Paris, Flammarion, 1986.
- ASTIER P., *Encyclopédie du nouveau roman*, Paris, Debresse, 1968.
- ASTIER P., *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Debresse, 1968.
- AUERBACH E., *Mimesis: il realismo nella letteratura occidentale*, Torino, Einaudi, 1956.
- AUGE M., *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- BACHELARD G., *La Psychanalyse du feu*, Paris, Gallimard, 1938.
- BACHELARD G., *Poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- BADIR S., *Les jeunes Minuit*, dans BAETENS J., GELDOLF K. (éds.), *Franse Literatuur na 1945 : vol. 2. Recente Literatuur*, 1998, pp. 185-196.
- BAERT F., VIART D. (éds.), *La littérature française contemporaine ; questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.
- BAETENS J., *Littérature expérimentale : les années 80*, dans BAERT F., VIART D. (éds.), *La Littérature française contemporaine : questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, pp. 141-152.
- BAKHTINE M., *La poétique de Dostoïevski*, Paris, Seuil, 1970.
- BAKHTINE M., *Le discours dans le roman*, dans TODOROV T., *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris, Seuil, 1981.
- BANCQUART M.-C., CAHNÉ P., *Littérature française du XX^e siècle*, Paris, PUF, 1992.
- BARALDI C., CORSI G., ESPOSITO E. (préface de Luhmann Niklas), *Luhmann in Glossario. I concetti fondamentali della teoria dei sistemi sociali*, Milano, Franco Angeli, 1996.
- BARRERE J.-B., *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964.
- BARTH J., « *La littérature du renouvellement* », [*The literature of replenishment, 1980*], « Poétique », n. 48, novembre 1981 pour la traduction française.
- BARTH J., *A Few Words About Minimalism*, « The New York Times Book Review », 28 December 1986.
- BARTH J., *The literature of exhaustion*, « Atlantic Monthly », n. 220, august 1967.
- BARTHES R., *Éléments de sémiologie*, Paris, Seuil, 1964.
- BARTHES R., *Essais critiques IV : Le bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984.

- BARTHES R., *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.
- BARTHES R., *L'Empire des signes*, Paris, Skira, 1973.
- BARTHES R., *La musique, la voix, la langue*, Paris, Seuil, 1995.
- BARTHES R., *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BARTHES R., *Le plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- BARTHES R., *Proust et les noms*, Paris, Seuil, 1967.
- BARTHES R., *Rasch*, dans KRISTEVA J., MILNER J.-C., RUWER N. (éds.), *Langue, discours et société*, Paris, Seuil, 1975.
- BARTHES R., *S/Z*, Paris, Gallimard, 1970.
- BARTHES R., *Introduction à l'analyse structurale des récits*, « Communications », n. 8, 1966.
- BATAILLE G., *L'au-delà du sérieux*, « La Nouvelle Revue Française », n. 126, février 1955, pp. 239-248.
- BATTCKOCK G., *Minimalism Art : A critical anthology*, New York, Dutton, 1968.
- BAUDELAIRE C., *Les fleurs du Mal*, Paris, Gallimard, 1861.
- BEAUJOUR M., *Miroirs d'encre*, Paris, Seuil, 1980.
- BECKETT S., *La dernière bande*, Paris, Minuit, 1959.
- BEGON R., *Les égratignures du temps*, « Le Matin », 29 février 2000.
- BEIRGEZ D., *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BELLOUR R., *La pensée-photo*, « Le Magazine Littéraire », n. 262, février 1989, pp. 60-61.
- BENICHOU P., *Morales du grand siècle*, Paris, Gallimard, 1948.
- BENVENISTE E., *Problèmes de linguistique générale I*, Paris, Gallimard, 1966.
- BENVENUTO S., *Accidia. La passione dell'indifferenza*, Bologna, Il Mulino, 2008.
- BERGEZ D., *Littérature et peinture*, Paris, Armand Colin, 2004.
- BERNARD I., *Nouveaux savoirs et nouveau réalisme dans le roman français à la fin du XX^e siècle*, thèse de doctorat, Paris, Université Paris III-Sorbonne Nouvelle, 2000.
- BERNSTEIN M., *L'enfant naturel de Monsieur Teste*, « Libération », 4 septembre 1986.
- BERTAUD DU CHAUZAUD H., *Dictionnaire des synonymes*, Paris, Le Robert, 1993.

- BERTHO S., *L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France*, « Revue d'Histoire Littéraire de la France », n. 4-5, juillet-octobre 1991, pp. 735-743.
- BERTHO S., *Temps, récit et postmodernité*, « Littérature », n. 92, décembre 1993, pp. 90-97.
- BERTRAND J.-P., BIRON M., DENIS B., GRUTMAN R. (éds.), *Histoire de la littérature belge. 1830-2000*, Paris, Fayard, 2003.
- BERTRAND J.-P., BIRON M., DUBOIS J., PÂQUE J. (éds.), *Le Roman célibataire*, D' « À rebours » à « Paludes », Corti, Paris, 1996.
- BESSARD-BANQUY O., *Le grand livre du roman français contemporain*, « Hespéris », vol. 3, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 77-88.
- BESSARD-BANQUY O., *Le roman ludique. Jean Échenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq – Paris, Presses Universitaires Septentrion, 2003.
- BESSARD-BANQUY O., *Une littérature du trou noir*, « Critique », n. 571, novembre 1994, pp. 975-981.
- BESSIÈRE J., *Qu'est-il arrivé aux écrivains français ? D' Alain Robbe-Grillet à Jonathan Littell*, Loverval, Labor, 2006.
- BIGGS L., CURTIS P., PYNE J., *Minimalism*, Liverpool, Tate Gallery, 1989.
- BLANCHOT M., *Faux pas*, Paris, Gallimard, 1943.
- BLANCHOT M., *L'écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980.
- BLANCHOT M., *L'entretien infini*, Paris, Gallimard, 1969.
- BLANCHOT M., *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, 1955.
- BLANCHOT M., *L'eterna ripetizione e "Après coup"*, Napoli, Cronopio, 1996.
- BLANCHOT M., *La follia del giorno*, Reggio Emilia, Elitropia, 1982.
- BLANCHOT M., *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959.
- BLANCHOT M., *Une voix venue d'ailleurs*, Paris, Gallimard, 2002.
- BLANCKEMAN B., « *Je ne vis pas comme ils vivent* ». *Imaginaires et esthétiques de la solitude dans le roman contemporain*, dans MAJORANO M. (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 61-72.
- BLANCKEMAN B., DAMBRE M., MURA-BRUNEL A. (éds.), *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.

- BLANCKEMAN B., *Histoire de la littérature française du XX^e siècle, Après 1940*, tome II, en collaboration avec DEBREUILLE J.-Y., DUGAST-PORTES F., HAMON-SIRÉJOLS F., TOURET M. (éds.), Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2008.
- BLANCKEMAN B., *Holder, en coupe libre*, Paris, « Prétexte », n. 13, printemps 1997.
- BLANCKEMAN B., *Les Fictions singulières : étude sur le roman contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.
- BLANCKEMAN B., *Les Récits indécidables : Jean Échenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2000.
- BLANCKEMAN B., MILLOIS J.-C., *Le Roman français aujourd'hui : transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004.
- BLANCKEMAN B., *Pour une axiologie historique : repérage des pôles*, dans DUGAST-ORTE F., TOURET M., (éds.), *Le temps des Lettres. Quelles périodisations pour l'histoire littéraire du vingtième siècle ?*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 73-80.
- BLOCH-MICHEL J., *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1973.
- BONNET G., *La Violence du voir*, Paris, PUF, 1996.
- BOULANGER P., COHEN A., *Le Trésor des paradoxes*, Paris, Belin, 2007.
- BOURDIEU P., *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURMEAU S., *Écrivain contemporain*, « Les Inrockuptibles », n. 507-511, 17 août-14 septembre 2005.
- BOURNEUF R., *L'organisation de l'espace dans le roman*, « Études littéraires », tome 3, n. 1, 1970, pp. 77-91.
- BOURNEUF R., OUELLET R., *L'univers du roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1972.
- BOYER-WEINMANN M., *La Relation biographique. Enjeux contemporains*, Seyssel, Champ Vallon, 2005.
- BRACH J.-P., *Le symbolique des nombres*, Paris, PUF, 1994.
- BRADFER F., *Un rôle emplit Perrier ou la vide*, « Le Soir », 17 février 1999.
- BRAUDEAU M., PRODIGUIS L., SALGAS J.-P., VIART D., *Le Roman français contemporain, Association pour la Diffusion de la Pensée française*, Paris, Éditions du Ministère des Affaires étrangères, 2002.
- BREMOND C., *Le message narratif*, « Communications », n. 4, 1964, pp. 4-10.

- BRILLI A., *Quando viaggiare era un'arte : il romanzo del Grand Tour*, Bologna, Il Mulino, 1995.
- BRITTO L., *Musica/Informazione/Comunicazione*, Milano, Jaca Book, 1995.
- BRITTON C., *The Nouveau Roman; Fiction, Theory and Politics*, London, St. Martin's Press, 1992.
- BRUNEL P., *La Littérature française aujourd'hui*, Paris, Vuibert, 1997.
- BRUNEL P., *Où va la littérature française ?*, Paris, Vuibert, 2002.
- BRUNOT F., *La Pensée et la langue. Méthode, principes et plan d'une théorie nouvelle du langage appliquée au français*, Paris, Masson et C^{ie} Éditeur, 1922.
- BUFFONI F., *Ritmologia. Il ritmo del linguaggio. Poesia e traduzione*, Milano, Marcos y Marcos, 2002.
- BURGELIN C., GRELL I., ROCHE R. Y., *Autofictions*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 2010.
- BUTOR M., *Essai sur le roman*, Paris, Minuit, 1964.
- CAGNAT R., *Notice sur la vie et les travaux de M. Ernest Babelon*, « Bibliothèque de l'école des chartes », tome 87, 1926.
- CALINESCU M., *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*, Durham, Duke University Press, 1987.
- CANTO-SPERBER M. (éd.), *Dictionnaire d'éthique et de philosophie morale*, Paris, Puf, 1996.
- CARPENTIER P., *Nuit blanche, le magazine du livre*, n. 56, 1994. Cf. <http://id.erudit.org/iderudit/19607ac>.
- CASSANO F., *France-Italie : confrontation d'identités*, dans MAJORANO M. (éd.), *Le goût du roman*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, "Marges critiques/Margini critici", 1, 2002, pp. 257-273.
- CERONETTI G., *Il silenzio del corpo*, Milano, Adelphi, 1990.
- CHABOUDEZ G., DOUVILLE O. (éds.) *Lettre de l'inconscient*, n. 19. Cf. http://espace-analytique.org/index.php?option=com_content&view=article&id=36:nd19-lettre-de-linconscient&catid=57:articles&Itemid=15. Sur ce sujet, voir aussi
- CHAVEAU F., *Les parties du discours*, dans *Encyclopédie Larousse « La Linguistique »*, Paris, Larousse, 1977.
- CHÉNÉTIER M., *Au-delà du soupçon ; La nouvelle fiction américaine de 1960 à nos jours*, Paris, Seuil, 1989.

- CHEVALIER J., GHEERBRANT A., *Dictionnaire des symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*, Paris, Laffont/Jupiter, 1966.
- CHIANTARETTO J.-F., *Écritures de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998.
- CIORAN E. M., *Précis de décomposition*, Paris, Gallimard, 1977.
- CLAUDEL P., *J'abandonne*, Paris, Balland, 2000.
- COCTEAU J., *La voix humaine*, Paris, Stock, 1946.
- COLONNA V., *Autofiction & autres mythomanies littéraires*, Auch, Tristram, 2004.
- COMPAGNON A., *La seconde main : ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979.
- COMPAGNON A., *Les cinq paradoxes de la modernité*, Paris, Seuil, 1990.
- COMPAGNON A., *Le démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.
- CORNAND B., VAN PER P. C., *Tom Novembre et la génération salle de bain*, « Actuel », mars 1989.
- COSTE C., *Les malheurs d'Orphée. Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, L'improviste, 2003.
- COUSSEAU A., *La littérature des petits bonheurs et des plaisirs minuscules, une nouvelle prose du monde ?*, dans TOURET M. et DUGAST-PORTES F. (éds.), *Le Temps des lettres. Quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, « Interférences », Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2001, pp. 305-316.
- COUSSEAU A., *Postmodernité : du retour au récit à la tentation romanesque*, dans BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A., DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 359-370.
- CREUZ S., *Roman plat à coins carrés*, « L'Écho », 11 février 1997.
- DACOGNET F. (éds.), *Less is more, stratégies du moins*, « Cahiers de médiologie », n. 9, Gallimard, 2000.
- DÄLLENBACH L., *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001.
- DAMBRE M., BLANCKEMAN B., *Romanciers Minimalistes, 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- DAMBRE M., GOOSELIN-NOAT M. (éds.), *L'éclatement des genres au XX^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2001.
- DAMBRE M. (éds.), *Vers une cartographie du roman français contemporain*, « Cahiers du Centre d'études sur le roman des années cinquante au contemporain – CERACC », Paris, Université de Paris III, 2002.

- DE DECKER J., *Brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, Avin/Hannut Luce Wilquin, 1999.
- DE DECKER J., *Deux langages, une même vision*, « Le Soir », 11 juillet 1996.
- DE DECKER J., *Jean-Philippe Toussaint, chronique de la boîte noire*, « Le Soir », 19 janvier 1989.
- DE MAESSCHALCK L., MIGEOT L., *Un jour, je mourus*, « Art et culture », mars 1989.
- DE MONTALTE L., *Les provinciales ou Lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et aux RR. PP. Jésuites sur le sujet de la morale et de la politique de ces pères*, édition annotée par Charles Louandre, Paris, Charpentier, 1862.
- DEGOTT B., MIGUET-OLLAGNIER M., *Écritures de soi : secrets et réticences*. Actes du Colloque international de Besançon (22-24 novembre 2000), Paris, L'Harmattan, 2002.
- DÉGUY M., *La Raison poétique*, Paris, Galilée, 2000.
- DELANNOI G., *Cruel Zénon*, « Critique », n. 463, décembre 1985, pp. 1198-1200.
- DELAUME C., *La Règle du je : autofiction*, Paris, PUF, 2010.
- DELAUNOIS A., *Une pellicule de présence mélancolique*, « Le Soir », 1 février 2000.
- DELAY F., *Petites formes en prose après Edison*, Paris, Hachette, 1987.
- DELEUZE G., *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964.
- DÉMORIS R., *Le roman à la première personne. Du Classicisme aux lumières*, Genève, Droz, 2002.
- DEMOULIN L., *L'angoisse minimaliste*, « Indications », n. 1, 1993, pp. 27-31.
- DEMOULIN L., *La fougère dans le frigo*, dans DAMBRE M., BLANCKEMAN B. (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 81-92.
- DEMOULIN L., *Le Médicis de Fuir*, « Le Carnet et les Instants », n. 140, 1 décembre 2005-21 janvier 2006, p. 6.
- DEMOULIN L., *Un roman minimaliste ?*, Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005, dans LAURENT DEMOULIN, JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *La salle de bain : revue de presse*, Lonrai, Les ateliers de Normandie Roto Impression S.A.S, 2005, pp. 25-30.
- DENIS B., KLINKENBERG J.-M., *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

- DENIS R., *La disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Étoile, 1982.
- DENIS S. E., *Entre deux portes : garder contenance, Le début et la fin. Roman, théâtre, B. D., cinéma*, Cf. <http://www.fabula.org/colloques/document751.php>.
- DERRIDA J., *L'Écriture et la différence*, Paris, Éditions du Seuil, 1967.
- DERRIDA J., *La Voix et le Phénomène*, Paris, PUF, 1967.
- DERRIDA J., *Ulysse gramophone. Deux mots sur Joyce*, Paris, Galilée, 1987.
- DIAZ J.-L., *Intellectuel*, dans ARON P., SAINT-JACQUES D., VIALA A. (éds.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, PUF, 2002.
- DIGLIO C., *Il gioco delle parti in Hervé Guibert*, Fasano, Schena, 2003.
- DIGLIO C., *Introduction* dans DIGLIO C., PETRILLO M. G. (éds.), *Le mot imprimé : du papier à l'éther*, Paris, Hermann, 2013.
- DIGLIO C., *Lettura critica di « La prise de Constantinople » di Jean Ricardou*, Fasano, Schena, 2011.
- DIGLIO C., *Mestieri reali e immaginari nella Napoli di fine Ottocento*, dans FABBRICINO TRIVELLINI G. (éd.), *Arti e mestieri napoletani nel contesto europeo*, Fasano, Schena, 2012, pp. 51-84.
- DION R., FORTIER F., HAGHBAERT E., *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Éditions Nota bene, 2001.
- DION R., FORTIER F., HAVERCROFT B., LÜSEBRINK H.-J., *Vies en Récit. Formes littéraires et médiatiques de la biographie et de l'autobiographie*, Québec, Éditions Nota bene, 2007.
- DOMINGUES DE ALMEIDA J., *Le jeu de l'écriture dans le minimalisme de Francis Dannemark*, « Intercâmbio », Porto, Universidade do Porto, 2 série, n. 1, 2008, pp. 107-115.
- DONATELLI B., *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori, 2005.
- DOTOLI G., *La condizione di "estranéité"*, « Studi di Letteratura Francese », n. 24, 1999, pp. 9-27.
- DOTOLI G., *La voix de Montaigne. Langue, corps et parole dans les Essais*, Paris, Lanore, 2007.
- DOTOLI G., *Leggere il romanzo francese*, « Studi di Letteratura Francese », n. 23, 1998, pp. 9-13.
- DOUZOU C., *Le retour du réel dans l'espace de Jean Echenoz*, dans JERUSALEM C. et VRAY J.-B. (éds.), *Jean Echenoz : « une tentative modeste de description du monde »*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2006, pp. 101-121.

- DOUZOU C., *Les Grandes Blondes, un roman hyperréaliste ?*, « Roman 20-50 », n. 38, décembre 2004, pp. 57-69.
- DUBOIS J., GIACOME M., GUESPIN L., MARCELLESI C., MARCELLESI J.-B., MEVEL J.-P., *Dictionnaire de linguistique*, Paris, Larousse, 1973.
- DUBOIS J., MITTERAND H., DAUZAT A., *Dictionnaire étymologique et historique du français*, Paris, Larousse, 1998.
- DUBOIS P., *L'acte photographique*, Bruxelles, Labor, 1983.
- DUCLOS J.-F., *Le minimalisme a-t-il existé ?*, « Acta Fabula », Cf. <http://www.fabula.org/revue/document7211.php>.
- DUFOUR P., *La Pensée romanesque du langage*, Paris, Seuil, 2004.
- DUGAST-PORTES F., *Annie Ernaux. Étude de l'œuvre*, « Écrivains au présent », n. 2, Bordas, 2008.
- DUGAST-PORTES F., *Le Nouveau Roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan Université, 2001.
- DUPLAT G., *Comment défaire l'amour*, « La Libre Belgique », 26 septembre 2002.
- ÉCHENOZ J., *Des Éclairs*, Paris, Minuit, 2010.
- ÉCHENOZ J., *Ravel*, Paris, Minuit, 2006.
- ECO U., *Lector in fabula*, Milano, Bompiani, 1979.
- ECO U., *Limiti dell'interpretazione*, Milano, Bompiani, 1990.
- ECO U., *Opera aperta*, Milano, Bompiani, 1962.
- ECO U., *Sulla letteratura*, Milano, Bompiani, 2002.
- ECO U., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.
- EHRENBERG A., *Le culte de la performance*, Paris, Hachette Littérature, 1999.
- ELLENBERG F. H., *The discovery of the Unconscious. The History and Evolution of Dynamic Psychiatry*, New York, Basic Books, 1970.
- ERNOU A., MEILLET A., *Dictionnaire étymologique de la langue latine*, Paris, Klincksieck, 1932.
- ERWIN SCHRÖDINGER, *Ma conception du monde, le Veda d'un Physicien*, Paris, Le Mail, 1982.
- ÉVRARD F., *Fait divers et littérature*, Paris, Nathan, 1997.
- ÉVRARD F., *Lire le roman policier*, Paris, Dunod, 1996.
- ÉZINE J. L., *Le vide, mode d'emploi*, « Le Nouvel Observateur », 19-25 septembre 1991.
- ÉZINE J. L., *Monsieur et la structure du pentagonohexaoctaèdre*, « Le Nouvel Observateur », 3 octobre 1986.

- FABIANI D., HERLY C. (éds.), *Art et Littérature. Regards sur les auteurs européens contemporains*, Paris, L'Harmattan, 2006.
- FAUCONNIER B., *Des avatars du sujet romanesque*, « Magazine littéraire », n. 311, juillet-août 1993, pp. 65-78.
- FAVRET-SAADA J., *Les mots, la mort, les sorts*, Paris, Gallimard, 1977.
- FINK G., *Encyclopedie antické mytologie*, Votobia, Olomouc, 1996.
- FLICHY P., *Histoire de la communication moderne. Espace public et vie privé*, Paris, La Découverte, 1991.
- FLIEDER L., *Le Roman français contemporain*, Paris, Seuil, 1998.
- FONTENEAU F., *L'éthique du silence. Wittgenstein et Lacan*, Paris, Seuil, 1999.
- FOREST P., GAUGUIN C., *Les romains du Je*, Nantes, Pleins feux, 2001.
- FOREST P., *Le Roman, le réel et autres essais*, Nantes, Cécile Défaud, 2007.
- FÔRETS (DES) L.-R., *Le Bavard*, Paris, Gallimard, 1946.
- FOUCAULT M., *Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966.
- FOURÉ M., *De l'érotisme comme éthique. Questions sur l'amour contemporain en Occident*, Paris, EFEdition, 1999.
- FREUD S., « *La féminité* », *Nouvelles conférences d'introduction à la psychanalyse*, Paris, Gallimard, 1984.
- FREUD S., *L'inquiétante étrangeté, et autres essais*, Paris, Gallimard, 1985.
- FREUD S., *L'interpretazione dei sogni*, Roma, Newton Compton, 1971.
- FREUD S., *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Torino, Bollati Boringhieri, 1924.
- FREUD S., *Tre saggi sulla teoria della sessualità*, Milano, Dall'Oglio, 1905.
- FROMM E., *Il linguaggio dimenticato*, Milano, Bompiani, 1950.
- FUMAROLI M., *L'école du silence*, Paris, Flammarion, 1994.
- FUSCO GIRARD G., *Mallarmé, "Dernière Mode". L'infinito e il nulla*, Fasano, Schena, 2012.
- FUSCO GIRARD G., *Le parole di Francis Ponge*, Roma, Avagliano, 1995.
- FUSCO GIRARD G., *Più delle parole*, dans FUSCO GIRARD G., TANGO A. M. (éds.), *Del silenzio. Percorsi, suggestioni, interpretazioni*, Roma, Rispostes, 1992, pp. 167-177.
- GABRIEL F., *Monsieur en voyage*, « Les Inrockuptibles », 15-21 février 2000.
- GADAMER H.-G., *Verità e metodo*, Milano, Bompiani, 2001.
- GAETA R., *Coltivare lettori*, dans MAJORANO M. (éds.), *Le jeu des arts*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », n. 3, 2005.

- GAILLARD F., *Coups de sonde : une rentrée sans écrivains*, « Esprit », n. 144, novembre 1988, pp. 117-123.
- GALIMBERTI U., *I vizi capitali e i nuovi vizi*, Milano, Feltrinelli, 2003.
- GALLI PELLEGRINI R., (éds.), *Stratégies narratives 2. Le roman contemporain*, Bari-Paris, Schena Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, n. 121, 2003.
- GALLI PELLEGRINI R., *Pour une histoire littéraire du contemporain : les entretiens d'auteurs*, dans FRAISSE L. (éd.), *L'Histoire littéraire à l'aube du XXI^e siècle : controverses et consensus*, Paris, Presses Universitaires de France, 2005.
- GALLI PELLEGRINI R., *Trois études sur le roman de l'extrême contemporain. Marie NDiaye, Sylvie Germain, Michel Chaillou*, Bari-Paris, Schena - Presses de l'Université de Paris-Sorbonne, 2004.
- GARCÍA MÁRQUEZ G., *Vivre pour la raconter*, Paris, Poche, 2002.
- GASPARINI P., *Autofiction. Une aventure du langage*, Paris, Seuil, 2008.
- GASPARINI P., *Est-il je ? Roman autobiographique et autofiction*, Paris, Seuil, 2004.
- GAUVIN L., *La fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris, Seuil, 2004.
- GAVRONSKY S., *Toward a New Poetics, Contemporary Writing in France, Interviews with an Introduction and Translated Texts by Serge Gavronsky*, Berkeley, Los Angeles, London, University of California Press, 1994.
- GAZIER M., *Il neige à Tokyo*, « Télérama », 18 septembre 2002.
- GENETTE G., *Fiction et diction*, Paris, Seuil, 1991.
- GENETTE G., *Figure III*, Paris, Seuil, 1972.
- GENETTE G., *Figures I*, Paris, Seuil, 1966.
- GENETTE G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969.
- GENETTE G., *Frontières du récit*, « Communications », n. 8, 1966, pp. 152-163.
- GENETTE G., *Introduction à l'architexte*, Paris, Seuil, 1979.
- GENETTE G., *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- GENETTE G., *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTE G., TODOROV T. (éds.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.
- GENETTI S., *Disagio frammentato e obbedienza al frammento in Pascal Qui-gnard: contestazioni, contraddizioni, scrittura*, dans OMACINI L., BELLINI L., *Théorie et pratique du fragment*, Atti del Convegno Internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Venezia 28-30 novembre, 2002, Ginevra, Slatkine, 2004.

- GENETTI S., *Forme brevi, frammenti, intarsi*, Verona, Fiorini, 2006.
- GENETTI S., *Médée commence*. In merito a Jason di Elisabeth Porquerol, dans NISSIM L., PREDÀ A. (éds.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, Quaderni di Acme, n. 78, Milano, Cisalpino, 2006, pp. 319-346.
- GERGEN K., *The challenge of absent presence*, dans KATZ J., AAKHUS M., *Perpetual contact. Mobile Communication, Private Talk, Public Performance*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 227-241.
- GIACOMETTI A., *Écrits*, Paris, Hermann, 1990.
- GIGNOUX A. C., *Initiation à l'intertextualité*, Paris, Ellipses, 2005.
- GLATIGNY M., *Remarques sur la formation des adverbes en -ment au seizième siècle*, « Lexique », 1, 1982, pp. 65-90.
- GODARD R., *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.
- GOLDENSTEIN J.-P., *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*, Bruxelles, De Boeck, 1980.
- GOLDMANN L., *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, 1964.
- GRACQ J., *En lisant, en écrivant*, Paris, José Corti, 1980.
- GRAINVILLE P., *Le migrateur et ses mirages*, « Le Figaro littéraire », 4 février 2000.
- GRAINVILLE P., *Minimal, sec, dandy*, « Le Figaro », 16 octobre 1989.
- GRAMIGNA V., *Violaine Schwartz: solitude en écho*, dans MAJORANO M. (éd.), *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 115-124.
- GREIMAS A. J., *Du Sens II*, Paris, Seuil, 1983.
- GREIMAS A. J., *Du Sens*, Paris, Seuil, 1970.
- GREIMAS A. J., *Maupassant. La sémiotique du texte*, Paris, Seuil, 1976.
- GREIMAS A. J., *Sémantique structurale : recherche et méthode*, Paris, Larousse, 1966.
- GREVISSE M., *Le bon usage. Grammaire française avec des remarques sur la langue française d'aujourd'hui*, Paris, Duculot, 1975.
- GROUPE μ (DUBOIS J., EDELINE F., KLINKENBERG J.-M., MINGUET P.), *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, « Points », 1982.
- GUILBERT L., *La créativité lexicale*, Paris, Larousse, 1975.
- GUILLEVIC E., *Vivre en poésie ou l'épopée du réel*, Paris, Le Temps des Cerises, 2007.
- GUIMIER C., *Les adverbes du français : le cas des adverbes en -ment*, Paris, Ophrys, 1996.

- GUIRAUD P., *L'étymologie*, Paris, PUF, 1964.
- GUNN D., *Times Literary Supplement*. Cf. <http://www.completreview.com/reviews/belgium/toussj2.htm>.
- HAMON P., *Du descriptif*, Paris, Hachette, 1993.
- HAMON P., *Narrativité et lisibilité*, « Poétique », n. 40, novembre 1979, pp. 453-464.
- HANSON L., *Interview de Jean-Philippe Toussaint. Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo*, « Berlol », Cf. <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>.
- HARANG J.-B., *Un temps de Toussaint. En belge dans le texte*, « Libération », 19 septembre 2002.
- HAUBRUGE P., *La solitude soudain brisée du traducteur*, « Le Soir », 2-3 septembre 2000.
- HAVERCROFT B., MICHELUCCI P., RIENDEAU P. (éds.), *Le roman français de l'extrême contemporain. Écritures, engagements, énonciations*, Québec, Editions Notabene, 2007.
- HOLLINGSWORTH M., *L'arte nella storia dell'uomo*, Firenze, Giunti, 1989.
- HONOREZ L., *Les films de Monsieur sont avancés*, « Le Soir », 4 décembre 1997.
- HONOREZ L., *Quoi ?! Du neuf dans le cinéma belge ? Ouuii ! Le film de Monsieur est avancé*, « Le Soir », 28 février 1990.
- HORTVATH C., *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.
- HUGLO M.-P., *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- HUGLO M.-P., ROCHEVILLE S., *Raconter : les enjeux de la voix narrative dans le récit contemporain*, Paris, L'Harmattan, 2004.
- ISER W., *L'atto della lettura: una teoria della risposta estetica*, Bologna, Il Mulino, 1987.
- JACQUET M.-T., *L'autre et soi ou l'autre en soi*, « Annali della Facoltà di Lingue e Letterature straniere dell'Università degli Studi di Bari », Terza serie, XVI, 2002-2003, Fasano, Schena, 2004, pp. 231-248.
- JAKOBSON R., *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.
- JANVIER L., *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.
- JAUSS H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978.
- JÉRUSALEM C., *La rose des vents : cartographie des écritures de Minuit*, dans BLANCKEMAN B., MILLOIS J.-C. (éds.), *Le Roman français aujourd'hui. Transformations, perceptions, mythologies*, Paris, Prétexte, 2004, pp. 53-77.

- JOLLES A., *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972.
- JOPECK S., *Le Fait divers dans la littérature*, Paris, Gallimard, 2009.
- JOSSELIN J.-F., *La télé nous regarde*, « Le Nouvel Observateur », 23-29 janvier 1997.
- JOUFFRET R., *Promenade*, Paris, Verticales/Le Seuil, 2001.
- JOURDE P., *La Littérature sans estomac*, Paris, Pocket, « Agora », n. 260, 2002.
- JOUVE V., *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.
- JOYCE J., *Ulysses*, Paris, Sylvia Beach, 1922.
- JUNG C. G., *Dizionario di psicologia analitica*, Torino, Bollati Boringhieri, 1977.
- JUNG C. G., *L'archetipo della madre*, Torino, Bollati Boringhieri, 1981.
- KANT E., *Critica della ragion pura*, Roma-Bari, Laterza, 1781.
- KANT E., *Critica del giudizio*, Roma-Bari, Laterza, 1989.
- KARUSS R., *Le Photographe pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.
- KARUSS R., *Notes sur l'index dans L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993.
- KÉCHICHIAN P., *Écrits au retour*, « Le Monde », 11 février 2000.
- KÉCHICHIAN P., *La géométrie du vertige amoureux*, « Le Monde », 30 août 2002.
- KÉCHICHIAN P., *La mesure noire du temps*, « Le Monde », 9 septembre 2005.
- KLEIN M., HEIMANN P., MONEY-KYRLE R., *New directions in psycho-analysis: The significance of infant conflict in the pattern of adult behavior*, London, Tavistock, 1955.
- KLEIN-LATAUD C., *Précis des figures de style*, Toronto, Gref, « Traduire, Écrire, Lire », n. 2, mai 1991.
- KRIPKE S., *La logique des noms propres*, Paris, Minuit, 1982.
- KRISTEVA J., MILNER J.-C., RUWER N. (éds.), *Langue, discours et société*, Paris, Seuil, 1975.
- KRISTEVA J., *Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.
- KRISTEVA J., *Soleil noir (Dépression et mélancolie)*, Gallimard, Paris, 1987.
- LACAN J., *Écrits*, Paris, Seuil, 1966.
- LAFON H., *Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle*, « Poétique », n. 50, 1982.
- LANÇON P., *Portrait de Lindon en maître de maison*, « L'évènement du jeudi », n. 346, 20-26 juin 1991.

- LANE C. F., *Storia di Venezia*, Torino, Einaudi, 1978.
- LANTELME M., *Le Roman contemporain. Janus postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2008.
- LANTELME M., *Lire Jean Rouaud*, Paris, Armand Colin, 2009.
- LARCHENC F., *Détournement d'art majeur*, « Art et culture », novembre 1991.
- LAURENT É., *Remue-Ménage*, Paris, Minuit, 1999.
- LE VIGAN P., *Le Malaise est dans l'homme. Psychopathologie et souffrances psychiques de l'homme moderne*, Paris, Avatar, 2011.
- LEBRUN J.-C., *L'olive*, « Révolution », 13 janvier 1989.
- LEBRUN J.-C., *Monsieur et son bébé*, « Révolution », 12 octobre 1991.
- LEBRUN J.-C., PRÉVOST C., *Introduction : une nouvelle génération romancière dans Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1990.
- LEBRUN J.-C., PRÉVOST C., *Nouveaux territoires romanesques*, Paris, Messidor-Éditions Sociales, 1990.
- LEBRUN J.-C., *Sur le vide*, « l'Humanité », 17 octobre 2002.
- LECARME J., *Le traumatisme : « indisable » dans l'autobiographie*, dans CHIANTARETTO J.-F., *Écritures de soi et trauma*, Paris, Anthropos, 1998.
- LECLERC Y., *Abstraction faite*, « Critique », n. 510, novembre 1989, pp. 889-902.
- LEDENT P., *Un cérébral pétri de désinvolture*, « Le Matin », 16 février 1999.
- LEIRIS M., *L'Âge d'homme*, Paris, Gallimard, 1973.
- LEJEUNE P., *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1975.
- LEPAPE P., *Pascal qui rit*, « Le Monde », 17 janvier 1997.
- LEPLATRE O., *Appel à la communication. Écriture du téléphone*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- LÉVI-STRAUSS C., *La pensée sauvage*, Paris, Plon, 1962.
- LÉVI-STRAUSS C., *Le Cru et le cuit*, Paris, Plon, 1964.
- LÉVI-STRAUSS C., *Mythologiques II. Du miel aux cendres*, Paris, Plon, 1967.
- LÉVY-BRUHL L., *La mentalité primitive*, Paris, Alcan, 1922.
- LINDON J., *Entretien avec J.-P. Salgas*, « La Quinzaine littéraire », n. 532, 16-31 mai 1989.
- LINTVELT J., *Essai de typologie narrative*, Paris, Corti, 1981.
- LIPOVETSKY G., *L'Ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983.
- LOCATELLI A., *La lyre, la plume et le temps : figures de musiciens dans le « Bildungsroman »*, Tübingen, Max Niemeyer, 1998.

- LORENT C., *Un jeune auteur belge singulier*, « Peuple », 14 novembre 1985.
- LORET É., *Marie a tout pris*, « Libération », 17 septembre 2009.
- LOSITO R. M., (éd.), *Del frammento*, Napoli, I.U.O., 2000.
- LOWEN A., *Il linguaggio del corpo*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- LUKSIC V., “*La patinoire*” inédite en Belgique, « Le Soir », 12 novembre 1998.
- LYOTARD J.-F., *La condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979.
- LYOTARD J.-F., *Misère de la philosophie*, Paris, Galilée, 2000.
- LYOTARD J.-F., *Moralités postmodernes*, Paris, Galilée, 1993.
- MAGRIS C., *Itaca e Oltre*, Milano, Garzanti, 1982.
- MAIELO G. (éd.), *Il dialogo come tecnica linguistica e struttura letteraria*, Atti del Convegno internazionale della Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese, Salerno/Amalfi 9-11 novembre 2006, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 2008.
- MAINGUENEAU D., *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Nathan Université, 2001.
- MAJORANO M. (éd.), *La caméra des mots. Dans le spectacle du roman*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », n. 3, 2006.
- MAJORANO M. (éd.), *Le goût du roman*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », n. 3, 2002.
- MAJORANO M. (éd.), *Le jeu des arts*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, “Marges critiques/Margini critici”, n. 3, 2005.
- MAJORANO M., *Chercher la limite. Écritures en tension*, Bari, B. A. Graphis, 2008.
- MAJORANO M., *Cosa pensa un romanzo ?*. Cf. www.greclit.it, n. 6, 23 septembre 2006.
- MAJORANO M., *De B à Z. Écrire au présent*, Bari, B. A. Graphis, 2007.
- MAJORANO M., *La Politique du malaise à l'âge du plastique*, dans BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A., DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 517-526.
- MAJORANO M., *Ouvertures à la littérature*, « Studi di Letteratura Francese », XXI, 1996, pp. 17-20.
- MAJORANO M., *Qui è già altrove*, « Studi di Letteratura Francese », XXV, 1999, pp. 29-32.
- MAJORANO M., *Solitudes au virage* dans MAJORANO M., *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012.

- MAJORANO M., *Tendances-Présent. Variations critiques sur la littérature de l'extrême contemporain*, Bari, B. A. Graphis, 2007.
- MAJORANO M., *Un regard qui change les choses/Uno sguardo che cambia le cose*, préface à MAJORANO M., (éd.), *Le jeu des arts*, Bari, Edizioni B. A. Graphis, « Marges critiques/Margini critici », 3, 2005, pp. XV-XXVI.
- MALEVITCH K., *La paresse comme vérité effective de l'homme*, traduit du russe par Régis Gayraud, Paris, Allia, 1995.
- MARCHI G., ONNIC H., *Des mots et des mondes. Dictionnaires, encyclopédies, grammaires, nomenclatures*, Paris, Hatier, 1997.
- MARTIN J.-P., *La Bande sonore*, Paris, Corti, 1998.
- MARTIN N., *Mondrian l'architecte de la peinture*, Paris, Palette, 2010.
- MECKE J., *Le roman nouveau : pour une esthétique du mensonge*, « Lendemain », n. 107-108, Tübingen, Stauffenburg, Verlag, 2002, pp. 97-116.
- MERLEAU-PONTY M., *Le visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964.
- MEYER J., *Minimalism*, London, Phaidon, 2000.
- MICHON P., CASTIGLIONE A., DE BIASI P.-M., *Le roi vient quand il veut. Propos sur la littérature*, Paris, Albin Michel, 2007.
- MIGNON O., *Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint* dans DEMOULIN L., PIRET P. (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, Le Cri, « Textyles », n. 38, Bruxelles, 2010, pp. 67-76.
- MILESI G., *Dizionario degli incisori*, Bergamo, Minerva Italica, 1989.
- MILLET R., *Accompagnement, lectures*, Paris, P.O.L., 1991.
- MILLOIS J.-C., *Apostille à Be Bop*, « Prétexte », n. 20, hiver 1999.
- MISSIKA J.-L., *La fin de la télévision*, Paris, Seuil, 2006.
- MOLINIÉ G., *Éléments de stylistique française*, Paris, PUF, 1987.
- MOLLET-VIEVILLE G., *Art minimal et conceptuel*, Genève, Skira, 1995.
- MONTAGNE (DE) M., *Essais*, Paris, 1580.
- MONTANDON A., *Les formes brèves*, Paris, Hachette, 1992.
- MOREAU J.-L., *La Nouvelle Fiction*, Paris, Critérium, 1992.
- MORELLO N., RODGERS C., *Nouvelles Écrivaines, nouvelles voix ?*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2002.
- MORERA J.-C., *Huit siècles de poésie catalane. Anthologie*, Paris, L'Harmattan, 2010.
- MORRISROE P., *Robert Mapplethorpe: A Biography*, London and New York, Papermac, 1995.
- MORRISSETTE B., *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.
- MORTARA GARAVELLI B., *Manuale di retorica*, Milano, Bompiani, 1988-2012.

- MOTTE W., *Small Worlds : Minimalism in Contemporary French Literature*, Lincoln Nebraska, University of Nebraska Press, 1999.
- MURA-BRUNEL A., *Silences du roman. Balzac et le romanesque contemporain*, Amsterdam-New York, Rodopi, 2004.
- NEUMANN E., *Storia delle origini della coscienza*, Roma, Astrolabio Ubaldini, 1978.
- NICOLE P., *Essais de la morale*, Paris, G. Desprez, 1671.
- NISSIM L., PRED A. (éds.), *Magia, gelosia, vendetta. Il mito di Medea nelle lettere francesi*, « Quaderni di Acme 78 », Milano, Cisalpino, 2006.
- NOELLE M. L., *La fenêtre, quelques angles d'approche* dans <http://www.lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>.
- NOGUEZ D., *Structure du langage humoristique*, « Revue d'esthétique », Paris, t. XXII, n. 1, janvier-mars 1969, pp. 37-54.
- NØLKE H. (éd.), *Classification des adverbes*, « Langue française – numéro thématique », n. 88, Paris, Larousse, décembre 1990.
- NOURISSIER F., *Les caresses, le téléphone et la mort*, « Le Figaro magazine », 3 septembre 2005.
- OMACINI L., BELLINI L. E., *Théorie et pratique du fragment*, Actes du Colloque international de la Società Universitaria per gli Studi di Lingua e Letteratura Francese (SUSLLF), Venezia 28-30 novembre 2002, Ginevra, Slatkine 2004.
- ORTEGA Y GASSET J., *Meditazioni del Chisciotte*, Napoli, Guida, 1914.
- OST I., *Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint*, dans DEMOULIN L., PIRET P. (éds.), *Jean-Philippe Toussaint*, Le Cri, « Textyles », n. 38, Bruxelles, 2010, pp. 77-87.
- PALLOTTINO M., *Origini e storia primitiva di Roma*, Milano, Mondolibri, 2000.
- PANSAERS C., *L'apologie de la paresse*, Paris, Allia, 1996.
- PAQUOT M., *La tristesse des jours heureux*, « Cinergie », janvier 1990.
- PARSY P.-H., *Art minimal*, Centre Georges Pompidou, 1994.
- PAVEL T., *Univers de la fiction [Fictional Worlds, 1966]*, Seuil, Paris, 1988 pour la traduction française.
- PEIRCE C. S., *Opere*, Milano, Bompiani, 2003.
- PEIRCE C. S., *Semiotica. I fondamenti della semiotica cognitiva*, Torino, Einaudi, 1980.
- PELCKMANS P., TRITSMAN B. (éds.), *Écrire l'insignifiant. Dix études sur le fait divers dans le roman*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 2000.
- PEROSA S., *In due secoli di letteratura com'è poetico morire a Venezia*, « Corriere della Sera », 29 ottobre 1997.

- PETRILLO M. G., *Il personaggio di Robbe-Grillet*, Fasano, Schena, 2006.
- PETRILLO M. G., *Kateb Yacine. Riverberi narrativi di un'identità frammentata*, Fasano, Schena, 2007.
- PINTO S., *Le vocabulaire de la photographie. Ruptures et continuités*, Fasano-Paris, Schena-Alain Baudry C^{ie}, 2012.
- PIRET P. (éd.), *La littérature à l'ère de la reproductibilité technique. Réponses littéraires au nouveau dispositif représentatif créé par les médias modernes. Penser la représentation I*, Paris, L'Harmattan, 2007.
- PIVOT B., *À la recherche du pur-sang perdu*, « *Le Journal du Dimanche* », 4 octobre 2009.
- PLATONE, *Œuvres complètes*, Paris, Les Belles Lettres, 1950.
- POIRIER J., *Écriture de soi et lecture de l'autre*, Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2002.
- POIRIER J., *Les pas grand-chose et le presque rien* dans BLANCKEMAN B., MURA-BRUNEL A., DAMBRE M., *Le roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 371-380.
- POIROT-DELPECH B., *Quidams de charme*, « *Le Monde* », 5 septembre 1986.
- POLAC M., *Dans la lune ? Non, dans la terre*, « *L'évènement* », 19-25 janvier 1989.
- POLOUGAÏEVSKI L. A., *Les Secrets d'un grand maître*, Paris, Armand Colin, 1994.
- PORTAL F., *Des couleurs symboliques dans l'antiquité, le Moyen-Âge et les temps modernes*, Paris, Treuttel et Würtz, 1857.
- POULAIN M. (éd.), *Littérature contemporaine en bibliothèque*, Paris, Cercle de la Librairie, 2000.
- POZZI G., *La parola dipinta*, Milano, Adelphi, 1981.
- PRÉVOST C., *Au-delà du soupçon*, « *La Quinzaine littéraire* », n. 532, mai 1989.
- PRIGOGINE I., *Les Lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1993.
- PRIGOGINE I., *Les Lois du chaos*, Paris, Flammarion, 1993.
- PROPP V. J., *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi, 1928.
- PROUST M., *Contre Sainte-Beuve*, Paris, Gallimard, 1954.
- PROUST M., *Du côté de chez Swann*, Paris, Gallimard, 1984.
- PROUST M., *Sodome et Gomorrhe, À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », tome 3, 1998.
- PROUST M., *Sur la lecture*, Paris, Librio, 1905.

- QUELLET P., PÉPIN S. (éds.), *Le Trop et le trop peu, une esthétique des extrêmes*, Cahier du Célat, Montréal, Université du Québec, 1999.
- QUIGNARD P., *Abîmes*, Paris, Grasset, 2002.
- QUINTILIANO M. F., *Istituzione oratoria*, Milano, Mondadori, 2007.
- RABATÉ D., *Le Roman depuis 1900*, Paris, PUF, 1998.
- RABATÉ D., *Poétiques de la voix*, Paris, José Corti, 1999.
- RABATÉ D., *Vers une littérature de l'épuisement*, Paris, José Corti, 1991.
- RAYMOND M., *Le roman*, Paris, Armand Colin, 2000.
- RANK O., *Don Juan et Le double*, Paris, Payot, 1932.
- RASTIER F., ASTIER F., *Arts et sciences du texte*, Paris, PUF, 2001.
- REY-DEBOVE J., *Le domaine de la morphologie lexicale*, « Cahiers de lexicologie », n. 45, 1984, pp. 3-19.
- RICALENS-POURCHOT N., *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2005.
- RICARDOU J., *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.
- RICARDOU J., *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.
- RICHARD J.-P., *Proust et le monde sensible*, Paris, Seuil, 1974.
- RICÉUR P., *Le Conflit des interprétations - essais d'herméneutique*, Paris, Seuil, 1969.
- RICÉUR P., *Soi-même comme un autre*, Paris, Seuil, 1990.
- RIEGEL M., PELLAT J.-C., RIOUL R., *Grammaire méthodique du français*, Paris, Puf, 1994.
- ROBBE-GRILLET A., *La Jalousie*, Paris, Minuit, 1958.
- ROBBE-GRILLET A., *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.
- ROBBE-GRILLET A., *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005.
- ROOS J.-P., *Sociologie du téléphone cellulaire : le modèle nordique*, « Réseaux », n. 65, CNET, mai 1994, pp. 35-44.
- ROUSSEAU J.-J., *Essai sur l'origine des langues*, Paris, Gallimard-Folio, 1781.
- RUBINO G. (éd.), *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- RUBINO G. (éd.), *Présences du passé dans le roman contemporain*, Roma, Bulzoni, 2007.
- RUBINO G., *Immaginario e narrazione*, Roma, Bulzoni Editore, 1992.
- RUBINO G., *L'intellectuelle et i segni. Saggi di Sartre e Barthes*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984.

- RUBINO G., *Lecture del contemporaneo francese* (Bergounioux, Bon, Carrère, Échenoz, Michon, Oster, Toussaint), Bulzoni, Roma, "Dipartimento di francesistica. Studi e testi – 3", 2004.
- RUBINO G., *Voix du contemporain. Histoire, mémoire et réel dans le roman français d'aujourd'hui*, Roma, Bulzoni, "Dipartimento di francesistica. Studi e testi – 5", 2006.
- RUF I., *Le roman minimal*, « L'Hebdo magazine », Lausanne, 9 février 1989.
- RUFFEL L., *Le minimal et le maximal ou le renouvellement*, dans DAMBRE M., BLANCKEMAN B. (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- RUFFEL L., *Qu'est-ce que le contemporain ?*, Nantes, Cécile Defaut, 2010.
- SAINT PHALLE (DE) N. H., *Hôtels littéraires. Voyage autour de la terre*, Paris, Denoël, 2005.
- SAINT-JACQUES D., *Impossible réalisme*, « Études littéraires », tome 3, n. 1, 1970, pp. 9-19.
- SALGAS J.-P., *Sur deux photos de groupe*, « La Quinzaine littéraire », n. 532, 16-21 mai 1989, pp. 23-26.
- SAMOVAULT T., *La montre cassée*, Paris, Verdier, 2004.
- SAPIR E., *Il linguaggio. Introduzione alla linguistica*, Torino, Einaudi, 1921.
- SARCONI I., *La parola e la pietra. L'invito all'epigrafia*, Torino, Le nuove muse, 1991.
- SARRAUTE N., *L'ère du soupçon*, « Les temps modernes », n. 52, février 1950.
- SARRAUTE N., *Nouveau roman et réalité*, « Revue de l'institut de sociologie », tome 2, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1963.
- SAUSSURE (DE) F., *Cours de linguistique générale*, Paris, Payot, 1916.
- SCARPETTA G., *L'Impureté*, Paris, Grasset, 1985.
- SCHICK C., *Il linguaggio*, Torino, Einaudi, 1960.
- SCHLUNDER S., *Un réalisme en trompe-l'œil. Les figures de perception comme principe narratif chez Jean Échenoz (Un an, Je m'en vais)*, « Roman 20-50 », n. 45, juin 2008.
- SCHMIDT M. F. (éds.), *Entre parenthèses*, « Impressions de Copenhague », Paderborn, Virgilia, 2003.
- SCHNEIDER R., *L'art français XVII^e siècle (1610-1690)*, Paris, Henri Laurens, 1925.
- SCHOOTS F., « *Passer en douce à la douane* ». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1997.

- SCHRODINGER E., *Ma conception du monde, le Veda d'un Physicien*, Paris, Le Mail, 1982.
- SCURATI A., *La letteratura dell'inesperienza*, Milano, Bompiani, 2006.
- SEGRE C., *Avviamento all'analisi testuale*, Torino, Einaudi, 1999.
- SEGRE C., *Intrecci di voci. La polifonia nella letteratura del Novecento*, Torino, Einaudi, 1991.
- SICLIER J., *Entre Keaton et Tati*, « Le Monde », 24 janvier 1990.
- SILVESTRI D., *La forbice e il ventaglio*, Napoli, Arte Tipografica, 1995.
- SIVAN J., *Marcel Duchamp en 2 temps 1 mouvement*, Dijon, Les presses du réel, 2006.
- STAROBINSKI J., *L'Encre de la mélancolie*, dans JEAN CLAIR (éd.), *Mélancolie, génie et folie en occident*, Paris, Gallimard, 2005.
- STEINER G., *Langage et silence*, Paris, Seuil, 1969.
- SUHAMY H., *Les figures de style*, Paris, PUF, 1981.
- TADIÉ J.-Y., *Le roman au XX^e siècle*, Paris, Belfond, 1990.
- TARASTI E., *Le minimalisme du point de vue sémiotique*, « Degrés », vol. 53, Spring, 1988.
- TARBÉ T., *Recherches historiques et anecdotiques sur la ville de Sens, sur son antiquité et ses monuments*, Paris, Hachette, 1838.
- TAYLOR C., *Le malaise de la modernité*, Paris, Cerf, 1999.
- TAYLOR C., *Radici dell'io. La costruzione dell'identità moderna*, Milano, Feltrinelli, 1993.
- TERMITE M., *Racines troublées dans l'extrême contemporain*, dans RINNER F. (éd.), *Identité en métamorphose dans l'écriture contemporaine*, Aix-Marseille, Presses de l'Université de Provence, 2006, pp. 53-62.
- THOMAS W., *Introduction : The Contemporary Novel in France : A Generation of Writing and Criticism*, dans THOMPSON W., *The Contemporary Novel in France*, Gainesville, University Press of Florida, 1995.
- THUILLIER J., *Tout l'œuvre peint de Georges de la Tour*, Paris, Flammarion, 1973.
- THUREAU-DANGIN P., *Romanciers de l'ironie*, « Dynasteurs », octobre 1988.
- TORODOV T., *Les catégories du récit littéraire*, « Communications », n. 8, 1966, pp. 125-152.
- TORODOV T., *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.
- TORODOV T., *Littérature et signification*, Paris, Larousse, 1967.
- TORODOV T., *Théorie de la littérature ; Textes des Formalistes russes réunis, présentés et traduits par Tzvetan Torodov*, Paris, Seuil, 1965.

- TORRES J.-C., *Du narcissisme (Individualisme et amour de soi à l'ère post-moderne)*, L'Harmattan, Paris, 2012.
- TRANCHEFORT F.-R., *Les instruments de musique dans le monde*, Paris, Seuil, 1980.
- TRUFFAUT F., *Le film de ma vie*, Paris, Flammarion, 1975.
- VAN ROSSUM-GUYON F., *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.
- VAQUIN A., *Paiement d'une dette à l'égard de l'enfance*, « La Quinzaine littéraire », n. 540, 1-15 octobre 1989, pp. 10-11.
- VAUGEOIS D., « *L'encre retourne à l'encrier* ». Le « préhistorique » et l'écriture de la fiction contemporaine, dans BLANCKEMAN B., DAMBRE M., MURA-BRUNEL A. (éds.), *Le Roman français au tournant du XXI^e siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2004.
- VET C., *Temps, aspects et adverbess de temps en français contemporain. Essai de sémantique formelle*, Ginevra, Librairie Droz, 1980.
- VIART D., « *Les Vies minuscules* » de Pierre Michon, Paris, Gallimard, 1984.
- VIART D., « Paradoxes du Biographique », *Revue des Sciences humaines*, n. 263, Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2001.
- VIART D., BAETENS J., *Écritures contemporaines, 2, États du roman contemporain*, Paris-Caen, Minard-Lettres modernes, 1999.
- VIART D., *Blancheur et minimalismes littéraires*, dans RABATÉ D. et VIART D. (éds.), *Écritures blanches*, Saint-Étienne, Presses Universitaires de Saint-Étienne, 2009.
- VIART D., *Dossier : Les Mutations esthétiques du roman contemporain français*, « Lendemains », n. 107-108, 2002.
- VIART D., *Écritures contemporaines 10 : Nouvelles écritures littéraires de l'Histoire*, Caen, Minard-Lettres modernes, 2009.
- VIART D., *Formes de la déterritorialisation narrative : la dé-limitation du récit contemporain*, dans MAJORANO M. (éd.), *Chercher la limite*, Bari, B. A. Graphis, 2008, pp. 31-44.
- VIART D., *François Bon. Étude de l'œuvre*, « Écrivains au présent », n. 4, Paris, Bordas, 2008.
- VIART D., *Le récit « postmoderne »* dans BAERT F., VIART D. (éds.), *La littérature française contemporaine. Questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993, pp. 153-165.
- VIART D., *Le Roman français au XX^e siècle*, Paris, Armand Colin, 2011.
- VIART D., *Le roman impassible et ludique*, dans VERCIER B., VIART D., *La Littérature au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, pp. 384-396.

- VIART D., *Les esthétiques démenties : réalisme et minimalisme d'Un an à Je m'en vais*, « Roman 20-50 », n. 38, décembre 2004.
- VIART D., *Mémoires du récit*, Paris, Lettres modernes, 1998.
- VIART D., *Romanzo ludico e minimalismo : variazioni e paradossi*, dans RUBINO G., *Il romanzo francese contemporaneo*, Roma-Bari, Laterza, 2012.
- VIART D., *Solitudes, similitudes : topiques contemporaines de la singularité* dans MAJORANO M. (éds.) *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata, Quodlibet, 2012, pp. 33-37.
- VIART D., VERCIER B., *La littérature française au présent: Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005-2008.
- VILAIN P., *L'Autofiction en théorie*, Paris, Éditions de la transparence, 2009.
- WITTEGENSTEIN L., *Della certezza*, Torino, Einaudi, 1978.
- WITTEGENSTEIN L., *Ricerche filosofiche*, Torino, Einaudi, 1999.
- WITTEGENSTEIN L., *Tractatus logico-philosophicus*, Torino, Einaudi, 1998.
- WOLF N., *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.
- YACINE K., *L'Œuvre en fragments. Inédits littéraire et textes retrouvés rassemblés et présentés par Jacqueline Arnaud*, Paris, Sindbad, 1986.
- ZABALBEASCOA A., MARCOS J. R., *Minimalisms*, Barcelona, Gustavo Gili, 2000.
- ZANOLA M. T., *La parola ritrovata. Foscolo, Leopardi, Manzoni, D'Annunzio e la lingua*, Milano, Istituto Propaganda Libreria, 1993.
- ZANOLA M. T., *La définition, un parcours culturel*, « Plaisance », n. 24, 2011, pp. 197-212.
- ZIMMERMAN E. N., 'Some of These Days': Sartre's 'Petite Phrase', « Contemporary Literature », vol. 11, n. 3, 1970, pp. 378-381.
- ZIMMERMANN L., *L'Aujourd'hui du roman*, Nantes, Cécile Defaut, 2005.
- ZUMRIK M., *Amélie Nothomb de A à Z. Portrait d'un monstre littéraire*, Bruxelles, le Grand Miroir, 2007.
- ZWEIG S., *Le Joueur d'échecs*, (traduction de l'allemand par Jacqueline Des Gouttes, révisée par Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent), Paris, Librairie générale française, 1991.

INDEX DES NOMS

- Aakhus Mark 17, 249
Agnese Maria Luisa 58, 237
Aldenhoff Ingrid 97
Allais Alphonse 154
Allan Poe Edgar 90, 133
Allemand Roger-Michel 22, 237
Altmanova Jana 202, 237
Ammouche-Kremers Michèle 40,
41, 43, 65, 75, 170, 235
Aragon Louis 9
Arrigoni Degli Oddi Ettore 77, 237
Astier Pierre 22, 238
Authier-Revuz Jacqueline 157
- Bachelard Gaston 90, 117, 123, 238
Baert Frank 70, 238
Bakhtine Mikhaïl 30, 44, 238
Balzac (de) Honoré 9, 28, 185
Baraldi Claudio 177, 238
Barth John 89, 238
Barthes Roland 21, 44, 55, 81, 89,
128, 146, 1956, 218, 221, 238,
239
Baudelaire Charles 11, 44, 107, 127
Baudrillard Jean 113, 135, 239
Bazantay Pierre 83
Beaujour Michel 93, 94, 95, 239
Beckett Samuel 34, 36, 37, 38, 41,
42, 64, 126, 212, 222, 239,
Benoît Denis 22, 23, 240
Benveniste Émile 50, 239
Bertho Sophie 43, 65, 70, 78, 80, 235,
240
Bertrand Jean-Pierre 22, 23, 60, 240
Bessard-Banquy 40, 55, 100, 136,
150, 240
Biron Michel 22, 23, 60, 240
- Blanchot Maurice 46, 140, 169, 170,
201, 240
Blanckeman Bruno 39, 40, 42, 98,
99, 100, 104, 105, 106, 108, 109,
110, 139, 155, 198, 240, 241,
243, 244, 251, 256, 258, 260
Bodei Remo 74, 82, 90, 142, 165,
166, 182, 194, 209, 213, 225, 227
Boulanger Philippe 61, 62, 241
Bourdieu Pierre 89, 241
Bourmeau Sylvain 94, 100, 193, 241
Brach Jean-Pierre 178, 241
Brooks Shelton 173
Butor Michel 80, 242
- Cagnat René 148, 242
Canudo Ricciotto 28
Carpentier Pierre 242
Chatot Christiane 73, 235
Chevalier Jean 122, 243
Clair Jean 115, 259
Claudel Philippe 170, 243
Cléder Jean 83
Cocteau Jean 207, 214, 243
Cohen Alain 61, 62, 241
Compagnon Antoine 44, 45, 46, 63,
74, 142, 144, 150, 171, 243
Coppola Ford Francis 147
Corsi Giancarlo 177, 238
Cousseau Anne 39, 99, 243
Crom Nathalie 119, 126
- Dambre Marc 16, 39, 40, 98, 99,
100, 104, 105, 106, 139, 240,
243, 244, 254, 256, 258, 260
Decker Jacques de 235, 244
De Segura López Ruy 215

- Del Lungo Andrea 111
 Del Piombo Sebastiano 51
 Delannoï Gil 173, 174, 244
 Deleuse Isabelle 129, 233
 Démoris René 99, 244
 Demoulin Laurent 15, 29, 47, 56, 57, 60, 66, 69, 72, 86, 93, 103, 108, 109, 110, 111, 113, 115, 117, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 140, 153, 161, 170, 192, 233, 244, 245, 254, 255
 Denis Sophie 46, 245
 Derrida Jacques 204, 222, 245
 Des Gouttes Jacqueline 133, 262
 Descartes René 51
 Desplechin Marie 98, 99, 123, 125, 136
 Dessuant Pierre 157
 Deville Patrick 46, 71
 Díaz José-Luis 245
 Diderot Denis 71
 Diglio Carolina 10, 40, 66, 68, 70, 129, 140, 245
 Dorfles Gillo 87, 140, 245
 Dostoïevski Fëdor Michajlovič 30, 31, 43, 44
 Dotoli Giovanni 11
 Douville Olivier 58, 242
 Dubois Jacques 80, 103, 104, 108, 109, 240, 246, 249
 Dubois Philippe 96, 246
 Duchamp Marcel 154
 Duclos Jean-François 64, 246
 Échenoz Jean 24, 46, 68, 120, 184, 246
 Ellenberg F. Henri 58, 246
 Esposito Elena 177, 238
 Fabbicino Trivellini Gabriella 140, 245
 Flaubert Gustave 10, 21, 26, 117, 122, 135
 Flichy Patrice 191, 247
 Freud Sigmund 58, 116, 247
 Fusco Girard Giovannella 54, 58, 76, 247
 Galimberti Umberto 16, 79, 141, 156, 195, 248
 Genette Gérard 45, 110, 151, 248
 Gergen Kenneth 17, 249
 Gheerbrant Alain 122, 243
 Giacometti Alberto 249
 Giddens Anthony 17, 249
 Chaboudez Gisèle 58, 242
 Godard Jean-Luc 88, 92, 249
 Gramigna Valeria 201, 249
 Grutman Rainier 22, 23, 240
 Haddad-Wotling Karen 22, 237
 Hanson Laurent 50, 67, 75, 96, 192, 250
 Hartung Hans 50
 Heimann Paul 108, 251
 Hillenaar Hank 40, 41, 43, 65, 75, 170, 235
 James Edward 90
 Jeunet Jean-Pierre 217
 Jouffret Régis 170, 251
 Jourde Michel 152, 168, 251
 Joyce James 215, 222, 251
 Kafka Franz 66, 72, 83, 133, 147, 154
 Kateb Yacine 32, 262
 Katz James 17, 249
 Kauss Anja 147
 Kéchichian Patrick 251
 Klein Mélanie 108, 251
 Klinkenberg Jean-Marie 22, 245, 249
 Kristeva Julia 44, 115, 239, 251, 252
 Kundera Milan 146

- La Fontaine Jean de 98
 La Rochefoucauld François de 98
 Langer Ulrich 98
 Laurent Eric 21
 Le Dent Philippe 41
 Le Vigan Pierre 140, 142, 143, 152
 Lebrun Jean-Claude 252
 Leclerc Yvan 64, 235, 252
 Leiris Michel 252
 Lejeune Philippe 92, 95, 252
 Lemesle Marc 169
 Lepître Olivier 191, 196, 197, 199,
 207, 210, 214, 218, 222, 224,
 227, 252
 Levi-Strauss Claude 142, 252, 253
 Lindon Jérôme 32, 33, 34, 35, 36,
 37, 38, 42, 126, 181, 253
 Loignon Sylvie 117, 118, 161
 Loret Éric 98, 122, 123, 235
 Luhman Niklas 177, 238
 Lyotard François 88, 176, 177, 253

 Magris Claudio 135, 253
 Magritte René 90, 91
 Majorano Matteo 139, 152, 195,
 198, 213, 240, 242, 248, 249,
 253, 254, 261, 265
 Mallarmé Stéphane 10, 54
 Malraux André 9
 Mapplethorpe Robert 85, 100, 163,
 164, 213
 Martin Jean-Pierre 139, 254
 Martin Nicolas 48
 Mauriac François 9
 Mauss Marcel 142
 Merleau-Ponty Maurice 90, 198,
 254
 Meschonnic Henri 10
 Mignon Olivier 56, 86, 88, 96, 97,
 156, 254
 Missika Jean-Louis 89, 254
 Mondrian Piet 48, 49, 50, 51, 52, 172
 Money-Kyrle Roger 108, 251

 Montalbetti Christine 111
 Montalte Louis de 105, 244
 Morel Jean-Paul 28
 Morera Jean-Claude 208, 255
 Morin Edgar 231
 Morrisette Bruce 54
 Morrisroe Patricia 164, 255
 Motte Warren 63, 235
 Mougin Pascal 22, 237
 Mura-Brunel Alina 16, 39, 97, 98,
 104, 105, 106, 139, 237, 240,
 243, 254, 255, 260, 266
 Musil Robert 146

 Nadaud Alain 42
 Noelle Marie-Laure 56, 255
 Noguez Dominique 255

 Ortoleva Peppino 17, 255
 Orwell Georges 86
 Ost Isabelle 71, 72, 74, 109, 110,
 170, 203, 255

 Paquot Michel 75, 168, 256
 Pascal Blaise 48, 52, 53, 54, 60, 68,
 72, 73, 98, 105, 147, 177, 200
 Paula Heimann 108
 Perec Georges 24, 98
 Perosa Sergio 58, 256
 Petrillo Maria Giovanna 10, 33,
 114, 115, 129, 245, 256
 Pinto Sarah 93, 256
 Piret Pierre 47, 56, 57, 60, 66, 72,
 86, 93, 103, 108, 109, 110, 111,
 113, 114, 115, 117, 140, 153,
 161, 176, 254, 255, 256
 Pivot Bernard 122
 Poirier Jacques 16, 65, 66, 128, 187,
 256
 Pollock Jackson 50, 157
 Polougaïevski Abramovitch Lev 147
 Portal Frederik 107
 Prévost Claude 252, 257

- Prigogine Ilya 68, 146, 257
 Proust Marcel 60, 110, 125, 140, 157, 198, 221, 223, 257
- Queneau Raymond 98, 153
 Quignard Pascal 155, 202
- Racine Jean 10
 Raymond Michel 65, 257
 Rey Alain 9
 Riba Carles 218
 Ricalens-Pourchot Nicole 102, 257
 Ricardou Jean 40, 42, 257
 Richir Alice 171
 Rimbaud Arthur 10
 Robbe-Grillet Alain 33, 34, 40, 54, 66, 67, 80, 129, 132, 148, 258
 Roquentin Antoine 173
 Rubino Gianfranco 41, 93, 94, 100, 151, 239, 258, 261
 Rudent Gérard 133
 Ruffel Lionnel 9, 258
- Saint-Amand Denis de 47, 60, 153
 Saint-Jacques Denis 246, 258
 Sainte Beuve Charles Augustin de 9
 Sarraute Nathalie 16, 259
 Sartre Jean-Paul 24, 173
 Saussure Ferdinand de 117, 133, 204
 Schmidt Mirko 167, 259
 Schoots Fieke 15, 34, 41, 48, 49, 52, 59, 62, 63, 65, 70, 71, 77, 80, 81, 141, 142, 153, 158, 167, 170, 177, 212, 259
 Schrödinger Erwin 46, 68, 146, 246, 259
- Scurati Antonio 118, 259
 Segre Cesare 45, 53, 180, 259
 Sivan Jacques 154, 259
 Soquet Patrick 233
 Starobinski Jean 115, 116, 259
 Stendhal [Marie-Henri Beyle, *dit*] 9
 Sulser Éléonore 98, 121, 178
- Tadié Jean Yves 16, 76, 221, 257, 259
 Tallon Jean-Louis 25, 26, 27, 88
 Taylor Charles 259, 260
 Torres Jean-Christophe 140, 260
 Tourneur Maurice 217
 Trenet Charles 63
 Truffaut François 30, 160, 260
- Valéry Paul 161
 Van Gogh Vincent 50
 Vecellio Tiziano 83, 88
 Veilhan Xavier 188
 Vergne-Cain Brigitte 133, 262
 Vermij Th. Lucie 15
 Vernant Jean-Pierre 161
 Viala Alain 245
 Viart Dominique 41, 42, 59, 70, 71, 195, 238, 241, 252, 260, 261
- Wagner Frank 66, 82, 83, 89, 92, 93, 110, 111, 125, 146, 150
 Witold Gombrowicz 146
 Woolf Virginia 77, 152
- Xanthos Nicolas 236
- Zidane Zinédine 10
 Zimmerman Eugenia 262
 Zweig Stefan 133, 262

TABLE DES MATIÈRES

<i>Préface</i>	Page	7
<i>Introduction</i>	”	13
CHAPITRE I		
L'univers du minuscule de Jean-Philippe Toussaint		
1.1 Jean-Philippe Toussaint : la formation d'un écrivain	”	21
1.2 L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint	”	39
1.3 La Salle de Bain	”	47
1.4 Monsieur	”	65
1.5 L'Appareil-photo	”	71
1.6 La Réticence	”	75
1.7 La Télévision	”	82
1.8 Autoportrait (à l'étranger)	”	92
1.9 Le cycle de Marie ou du « minimalisme baroque »	”	97
1.9.1 Faire l'amour, ou de l'allegorie de Marie	”	100
1.9.2 Fuir	”	110
1.9.3 La Mélancolie de Zidane	”	115
1.9.4 La Vérité sur Marie	”	119
1.9.5 L'Urgence et la Patience	”	125
1.9.6 Échecs	”	129
1.9.7 La littérature toussaintienne, une œuvre en adéquation complète avec l'époque .	”	135

CHAPITRE II

Jean-Philippe Toussaint et le malaise de l'homme contemporain : les totems du malaise du XXI^e siècle

2.1 Le je-narrateur de Toussaint	Page 139
2.2 L'homme entre parenthèses	” 167
2.3 Les jeux du je-narrateur	” 171
2.4 Les nombres du je-narrateur	” 177
2.5 Les lieux de la contemporanéité	” 182

CHAPITRE III

Jean-Philippe Toussaint et le téléphone

3.1 Le téléphone dans l'œuvre de Toussaint	” 191
3.2 La voix au téléphone	” 195
3.3 Le téléphone fixe	” 208
3.4 La cabine téléphonique	” 216
3.5 Le répondeur téléphonique	” 219
3.6 Une sonnerie qui résonne dans le vide	” 221
3.7 Le téléphone portable	” 224
<i>Conclusion</i>	” 229
<i>Bibliographie</i>	” 233
<i>Bibliographie générale</i>	” 237
<i>Index des noms</i>	” 263

COLLANA DEL DIPARTIMENTO GIURIDICO-ECONOMICO E DELL'IMPRESA
diretta da LOURDES FERNÁNDEZ DEL MORAL-DOMÍNGUEZ

SEZIONE LINGUISTICA

1. Colomba La Ragione, *The Classical Economists and Industrial Britain 1780-1850*, 2010.
2. Carolina Diglio, *Lettura critica di « La Prise de Constantinople » di Jean Ricardou*, prefazione di Giovanni Dotoli, 2011.
3. *Dictionnaires et terminologie des arts et métiers*, sous la direction de Carolina Diglio et Jana Altmanova. Schena Editore - Alain Baudry et C^{ie}, 2011.
4. Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, préface de Giovanni Dotoli. Schena Editore - Alain Baudry et C^{ie}, 2013.

Achévé d'imprimer
au mois de juillet 2013
Skena Editore
Fasano di Brindisi (Italie)

