

UNIVERSITÁ CA' FOSCARI DI VENEZIA

Facoltà di Lettere e Filosofia



Laurea Triennale in Lettere

**La scrittura visiva come strumento d'analisi della
realtà contemporanea.**

La ricerca di Jean-Philippe Toussaint.

Relatore: Ch.ma Prof.ssa Anna Maria Boschetti

Correlatore: Ch.mo Prof. Lorenzo Tomasin

Laureanda: Alice Ghezzo

Matricola: 814628

Anno Accademico 2008/2009

INDICE

INTRODUZIONE p.1

CAPITOLO PRIMO

Il percorso di Jean-Philippe Toussaint

I.1L'esordio letterario di Jean-Philippe Toussaint p.4

I.2La cultura visiva p.9

I.3La svolta p.15

CAPITOLO SECONDO

Esplorare la contemporaneità: *Faire l'amour, Fuir, Mes bureaux*

II.1 La scelta dei testi p.17

II.2 I luoghi p.25

II.3 Il movimento p.35

II.4 La scrittura *visuelle* p.38

II.5 *Mes bureaux, luoghi dove scrivo* p.46

CAPITOLO TERZO

Le esperienze artistiche dell'autore: *Book* p.49

CONCLUSIONI p.56

INTERVISTA	p.62
TESTI DI JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	p.67
Le jour où j'ai commencé à écrire	p.68
Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon	p.70
Le jour où j'ai fait ma première photo	p.73
Le jour où j'ai découvert la traduction assistée par ordinateur	p.75
BIBLIOGRAFIA	p.77
OPERE DI JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	p.78
BIBLIOGRAFIA GENERALE	p.79
ARTICOLI E SAGGI SU JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	p.81
ALTRI ARTICOLI E SAGGI	p.82
INTERVISTE	p.83
BIBLIOGRAFIA ON-LINE	p.84

INTRODUZIONE

Jean Philippe Toussaint è uno scrittore belga nato nel 1957, giunto in giovane età a Parigi, città nella quale ha iniziato il suo percorso di scrittore e regista.

Il suo primo romanzo, *La salle de bain* (1984), è stato pubblicato presso Les Éditions de Minuit, prestigiosa casa editrice francese diretta da Jérôme Lindon e da questo momento Toussaint ha iniziato una stretta collaborazione con l'editore, il quale ha poi pubblicato tutte le successive opere: *Monsieur* (1986), *L'Appareil photo* (1988), *La Réticence* (1991), *La Télévision* (1997), *Autoportrait (à l'étranger)* (2000), *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Mélancolie de Zidane* (2006).

Fino alla fine degli anni '90 Toussaint è stato considerato un epigono dei nouveaux nouveaux romanciers, eredi a loro volta del Nouveau roman. In questa linea si possono collocare i romanzi, *Monsieur*, *L'appareil photo*, *La Réticence*.

Dopo la pubblicazione de *La Télévision* (1997), Toussaint non ha più scritto nulla ed ha iniziato a viaggiare molto, soprattutto in Giappone e Cina, alternando brevi soggiorni a lunghe permanenze. In questi paesi lo scrittore belga si è dedicato alla fotografia, alle arti plastiche e ha iniziato a rendersi conto che il mondo attorno a lui è sempre più invaso dalle immagini e dai mezzi di comunicazione di massa.

Alle soglie del ventunesimo secolo Toussaint ha sentito l'esigenza di ricominciare a scrivere evocando i luoghi che ha esplorato, attraverso la percezione di una realtà sfuggente e senza

più punti di riferimento stabili. Nel 2002 ha così pubblicato il romanzo *Faire l'amour*¹ e nel 2005 *Fuir*², vincitore del prestigioso premio Médicis.

La ricerca che ho condotto nella tesi ha lo scopo di analizzare i romanzi che appartengono a quella che può essere a mio avviso considerata la seconda stagione letteraria dell'autore. *Faire l'amour* e *Fuir* riescono ad evocare, attraverso una scrittura che l'autore stesso definisce come *visuelle*, le immagini del nostro mondo. Entrambi sono ambientati nelle grandi metropoli urbane giapponesi e cinesi, nelle quali una coppia di amanti dis-fa la sua relazione.

Ho sviluppato la mia analisi su più livelli, analizzando vari elementi della narrazione: i luoghi che vengono evocati, come le numerose camere degli hotel, la sala espositiva d'arte contemporanea, le strade delle grandi città nelle quali i personaggi “scivolano” e si abbandonano al fluire del tempo, la costruzione dei personaggi, il loro movimento nella realtà, gli elementi che concorrono a creare una scrittura evocatrice di immagini.

Nell'indagine che ho effettuato ho considerato anche il testo *Mes bureaux, luoghi dove scrivo*, pubblicato solo in Italia presso la casa editrice Amos nel 2005, grazie alla collaborazione con il traduttore italiano di Toussaint, Roberto Ferrucci, giornalista e scrittore veneto.

Prima di procedere con l'analisi dei testi ho collocato lo scrittore nel panorama letterario francese, studiando il suo l'esordio letterario, il legame con Les Éditions de Minuit, la sua esperienza come regista. In seguito ho rappresentato il nuovo contesto tematico che fa da sfondo alle nuove produzioni letterarie, caratterizzato da una cultura visuale che considera sempre di più la prevalenza dell'immagine rispetto al testo.

¹ Toussaint, Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, 2002. (D'ora in poi citato con la sigla FA).

² Toussaint, Jean-Philippe, *Fuir*, Paris, Éditions de Minuit, 2005. (D'ora in poi citato con la sigla F)

Grazie a questo nuovo procedere della letteratura, Toussaint ha deciso di effettuare una vera e propria svolta rispetto alle prime produzioni, distanziandosi dalla linea dei nouveaux nouveaux romanciers e dedicandosi completamente all'esplorazione della contemporaneità.

Il suo nuovo intento non si manifesta soltanto nella creazione letteraria ma anche in altre attività. Egli ha allestito, per esempio, un'esposizione artistica, *Book*, rappresentata nel 2006 a Tolosa: un vero e proprio omaggio visivo al libro e all'atto della lettura.

CAPITOLO PRIMO

I.1 L'esordio letterario di Jean-Philippe Toussaint

Lo scrittore Jean-Philippe Toussaint, è una figura autorevole nel panorama letterario francese contemporaneo, benché non sia francese ma belga.

I romanzieri di origine belga se vogliono accedere alla fama internazionale devono per lo più pubblicare in Francia e ottenere il riconoscimento della critica parigina. Ma così facendo perdono la loro identità belga e sono integrati nella cultura francese. Come afferma Pierre Bourdieu, gli scrittori di nazionalità belga oscillano perciò tra due strategie letterarie, «une stratégie d'identification à la littérature dominante et une stratégie de repli sur le marché National de revendication de l'identité belge.»³

Quanto a Toussaint, dopo aver ottenuto un diploma a l'Institut d'Etudes Politiques di Parigi e un DEA (Diplome d'études approfondies) en Histoire contemporaine (Paris I - Sorbonne) ha deciso di rimanere in questa città e di dedicarsi alla scrittura.

Il suo primo libro, *La salle de bain*, è uscito nel 1985 presso le Éditions de Minuit, prestigiosa casa editrice allora ancora diretta da Jérôme Lindon. Riguardo la pubblicazione di questo romanzo esiste un aneddoto raccontato dall'autore stesso nel testo *Le jour ou j'ai rencontré Jérôme Lindon*⁴. Nessuna casa editrice fino a quel momento aveva preso in considerazione il suo manoscritto. *La Salle de bain* venne accolta positivamente dalla

³ Bourdieu, Pierre, «Existe-t-il une littérature belge? », *Etudes de letters*, Revue de la faculté des letters, Université de Losanne, ott-dic 1985.

⁴ Toussaint, Jean-Philippe, «Le jour où j'ai rencontré Jerome Lindon», in “ www.bon-a-tirer.com”, 2001.

critica francese e dal pubblico; furono vendute quasi sessantamila copie e il romanzo venne tradotto in molte lingue. In Italia la traduzione e l'edizione vennero curate da Guanda.

Il fatto che Toussaint abbia esordito presso Minuit è molto rilevante, poiché essa era considerata una “maison d'avant-garde”⁵: Lindon sceglieva di pubblicare opere caratterizzate da una particolare ricerca stilistica, perlopiù di autori sconosciuti al grande pubblico. Questa politica “del rischio” poteva portare alla scoperta di nuove promesse letterarie o risultare un grosso flop.

Nel primo caso possiamo pensare ad esempio alla scoperta di Samuel Beckett: anche lui come Toussaint venne rifiutato dalle altre case editrici e grazie all'appoggio e alla stima di Lindon divenne un vero e proprio caso letterario.

Attorno alle Éditions de Minuit si formò nel 1953 il gruppo del Nouveau roman, nato in seguito alla pubblicazione de *Les Gommès*⁶, romanzo d'esordio di Alain Robbe-Grillet.

Il romanzo di Grillet era completamente decostruito e frammentario. Erano minati gli elementi portanti del romanzo realista: l'intreccio, l'analisi psicologica, la verosimiglianza e la struttura cronologica dell'impianto narrativo. Tra gli altri membri eminenti del gruppo occorre ricordare Nathalie Sarraute, Michel Butor e il premio Nobel Claude Simon. È stata associata a loro anche Marguerite Duras, dal momento in cui ha lasciato Gallimard per Minuit.

Negli anni ottanta Minuit pubblicò inoltre alcuni giovani autori come Echenoz, Redonnet, Bon, Deville, Volodine, Nydiaye i quali vennero considerati i continuatori del nouveau roman e quindi nouveaux nouveaux romanciers.

Questi autori non stilarono un manifesto e non condivisero una poetica letteraria, erano accomunati principalmente dal fatto di pubblicare presso la stessa casa editrice. Ognuno di loro conduceva una propria sperimentazione artistica, alcuni rimanendo in linea con i

⁵ Bourdieu, Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, ed. Edition de Seuil, 1992, p. 208.

⁶ Robbe-Grillet, Alain, *Les Gommès*, Paris, Éditions de Minuit, 1953.

principi del Nouveau Roman, altri tornando a riprendere l'intreccio e a costruzione dei personaggi. Toussaint si avvicinò a questi autori, anche se non prese nessuno come modello, egli continuò il proprio percorso letterario e dopo il grande successo ottenuto con la pubblicazione de *La Salle de bain*, uscirono *Monsieur* (1986), *L'appareil photo* (1988), *La Réticence* (1991), *La Télévision* (1997).

L'esordio letterario di Toussaint non è caratterizzato soltanto dal contesto culturale vivace e attivo in cui egli si trovava agli inizi degli anni ottanta; la decisione di diventare scrittore è avvenuta in un momento ben preciso della sua vita:

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 Bastille. 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."

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 mur. 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).⁷

In questo breve testo l'autore ricorda il suo immenso stupore in seguito a questa importante decisione, egli proveniva da una formazione storico-politica, la lettura dei romanzi non l'aveva mai appassionato, quello che invece aveva da sempre sognato era il cinema.

Il primo scritto dell'autore fu infatti la sceneggiatura di un breve cortometraggio in bianco e nero che riprendeva il campionato del mondo di scacchi, nel quale Toussaint stesso era il protagonista: un personaggio che continuava a giocare per tutta la vita, sino alla morte.

⁷ Toussaint, Jean-Philippe, «Le jour où j'ai commencé à écrire» in www.bon-a-tirer.com, vol. 1, 15 fev. 2001.

Échecs (questo era il titolo della sceneggiatura) non venne mai pubblicato, rimase per sempre inedito. Parallelamente a questo piccolo esordio come sceneggiatore, Toussaint si immerse nella lettura del grande regista François Truffaut, *Les Films de ma vie*:

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 une activité légère et futile, joyeuse et déconnante (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.⁸

Grazie a questo testo Toussaint avvertì la spinta necessaria per iniziare la sua avventura letteraria poiché Truffaut consigliava ai giovani che non riuscivano a fare cinema di immergersi nella scrittura: con poche spese essa riusciva a dare una grandissima libertà espressiva. Toussaint sentì inoltre la necessità di esprimere il disagio dei giovani che, negli anni ottanta, dopo il boom economico e la successiva crisi, avevano percepito un profondo malessere e il crollo delle certezze. Il protagonista de *La salle de bain* per questa ragione decide di vivere rinchiuso nella stanza da bagno e di evitare il mondo che lo circonda, isolandosi da tutto e da tutti.

In un articolo del giornalista tedesco Joachim Unseld⁹, il primo romanzo di Toussaint viene paragonato a *L'homme sans qualité* di Musil, un'opera che rappresenta le incertezze dell'uomo moderno, incarnato in Ulrich, il quale prende le distanze dalla realtà che lo circonda allo stesso modo del protagonista senza nome de *La Salle de bain*.

⁸ Ibidem.

⁹ Joachim, Unseld, « Musil et Toussaint, en conge de la vie » in *Le Monde*, 10/11/2005.

In quest'ultimo romanzo il protagonista vuole allontanarsi dalla frenesia della vita quotidiana e dal movimento poiché ha paura di percepire la sensazione dello scorrere del tempo e così s'immobilizza. Questo atteggiamento riflette anche la paura del passaggio dall'età giovanile a quella adulta: Toussaint all'uscita del romanzo aveva circa trent'anni e questo lo avvicinava moltissimo al protagonista.

Grazie al riconoscimento letterario ottenuto, l'autore ha potuto coronare il suo grande sogno e dedicarsi anche al cinema. Assieme al regista Lvoff ha realizzato *La salle de Bain* (1987), come regista, *Monsieur* (1989) e *La Sevillane* (1992), assieme a Torsten C. Fischer ha curato la regia del film *Berlin 10h46'* (1994) e infine è stato sceneggiatore e regista de *La patinoire* (1999).

Alla fine degli anni novanta Toussaint iniziò una stretta collaborazione con alcuni giornali e riviste come *Libération* e *Critique* in Francia, *Subaru* in Giappone e *Frankfurter Rundschau* in Germania e cominciò ad esprimere il proprio punto di vista sulla realtà e sulle sue opere, mentre fino a quel momento aveva sempre mantenuto un atteggiamento di chiusura e di riservatezza.

Questo suo essere uno scrittore "isolato" lo avvicina alle convinzioni del suo editore Lindon (scomparso nel 2001), il quale, riteneva che bisognasse "*Fuir les Médias*"¹⁰, non apparire mai in pubblico e allontanarsi da tutto, consacrarsi soltanto all'attività letteraria. Lo stesso Toussaint pensa che «solitude et isolement sont des conditions nécessaires pour écrire»¹¹. La forza di un componimento letterario sta nell'atto della scrittura e della creazione e non nella promozione mediatica: «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 pas.»¹²

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Jean Louis, Tallon, *Entretien avec Jean Philippe Toussaint*, in "Horspress – Webzine culturel", Bruxelles, Maggio 2002.

¹² Ibidem.

II. La cultura visiva

Verso la metà degli anni novanta, Toussaint smette di scrivere e avverte il bisogno di scoprire nuove realtà e nuovi universi, inizia così a viaggiare in oriente, tra Cina e Giappone.

J'ai fait une dizaine de voyages au Japon, rappelle-t-il, et j'y ai séjourné quatre mois en 1996. Cette expérience du pays est une des choses les plus belles de ma vie, et je savais qu'il sortirait quelque chose – un livre, un film, des photos...- mais il fallait que tout se dépose, qu'il y ait une digestion, sinon je rendais trop vite. "Rendre, c'est aussi savoir restituer le monde en le transformant : partir du réel, comme on quitte une personne ou un lieu."¹³

In questi paesi Toussaint inizia a dedicarsi ad altre forme artistiche come la fotografia, «la photo — et l'art — était une expérience de vie, une expérience intime dont le sens résidait davantage dans sa réalisation que dans les œuvres elles-mêmes.»¹⁴

L'autore dice di essersi avvicinato alla fotografia sin da giovane, ma le sue prime foto in bianco e nero sviluppate nella "Salle de bain" non hanno avuto un esito soddisfacente.

Plus tard, vers trente ans, ce n'est plus que dans mes livres que je fis des photos. Les plus emblématiques sont celles que j'ai faites dans *L'Appareil-photo*, avec un appareil volé, quelques photos mentales prises en courant dans la nuit dans les escaliers d'un navire, photos uniformément sous-exposées qui, lorsque je les fis développer, ne révélèrent rien d'autre que quelques traces de mon absence.¹⁵

Dopo l'esperienza de *L'Appareil-photo*, Toussaint ha ripreso a fotografare la realtà in Giappone, a Kyoto, nel giardino della sua abitazione provvisoria e in questo nuovo spazio ha riscoperto questa magnifica arte.

¹³ Gabriel, Fabrice, «Instantanés d'amour» in *Les Inrockuptibles*, septembre 2002, pp. 40.42.

¹⁴ Jean-Philippe, Toussaint, «Le jour où j'ai fait ma première photo» in www.bon-à-tirer.com, 2001.

¹⁵ Ibidem.

Et, alors que, ce jour de décembre 1996, je m'apprêtais à faire ma première photo dans les jardins du Nanzen-ji, je me suis ravisé, me rendant compte que tous les gestes que j'avais accomplis jusqu'alors avaient été exécutés machinalement, sans grâce et sans méthode, avec un rien de nervosité au moment de sortir l'argent de ma poche à la caisse, un doigt d'impatience pour retirer le cache de l'appareil-photo. Alors, renonçant à faire ma photo, je me suis assis sur les marches du jardin de pierres et j'ai respiré lentement en ne pensant plus à rien jusqu'à ce que le vide, progressivement, se fit dans mon esprit. Je regardais devant moi, je regardais les pierres et la végétation savamment ordonnancée, je regardais les traces de râteau sur le sol, mi-abstraites, mi-concrètes, telles des vagues immobiles parallèles, comme les vestiges d'un temps qui avait passé en laissant derrière lui les lignes régulières d'un sillage de graviers. Je me relevai et m'éloignai dans les allées du temple. Je m'éloignais en chaussettes sur le parquet glacé qui surplombait l'étendue de graviers en contrebas quand j'aperçus fortuitement mon ombre sur une paroi du temple. Très lentement alors, avec la lenteur juste des gestes apaisés, je soulevai l'appareil à la hauteur de ma poitrine, et, cadrant mentalement la photo, la cadrant d'instinct sans porter les yeux à la hauteur du viseur, d'un doigt sûr et précis, léger et sans tension, j'appuyai sur le déclencheur et fixai mon ombre sur la paroi.¹⁶

Egli ha realizzato anche alcune esposizioni fotografiche, nel 2000 a Bruxelles e nel 2002 l'esposizione intitolata *Tokio, la nuit* (Librairie d'architecture du CIVA à Bruxelles).

L'autore crede infatti che la fotografia sia molto vicina alla scrittura:

«En photo, on travaille seul et il me semble plus évident d'exprimer son lointain intérieur, les considérations existentielles et l'essence de l'être»¹⁷

La voglia di sperimentare nuove forme artistiche porta l'autore a immergersi nel mondo che lo circonda, dedicando il suo sguardo all'immagine e all'elemento visivo. Ciò che conta ora per Toussaint è rappresentare l'universo attorno a lui e le sue molteplici sfaccettature. Egli si sente uno scrittore contemporaneo a tutti gli effetti:

Nombre de mes confrères ne sont pas contemporains quand ils écrivent. Très peu d'écrivains sont contemporains. Chez moi, chaque phrase est attentive au contemporain.

[...] Pour parler du temps présent, je le fais avec le bagage classique. J'ai conscience d'une culture. C'est important d'être en phase avec le présent en ayant une connaissance du passé.¹⁸

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Tallon, Jean-Louis, *Entretien avec Jean Philippe Toussaint*.

E' infatti grazie allo studio e all'analisi delle nuove opere dell'autore che possiamo tentare di ricostruire il percorso che egli ha compiuto, poiché come abbiamo visto ogni sua frase rispecchia il mondo che lo circonda. L'indagine di Toussaint si colloca in un'era caratterizzata dal dominio delle immagini e dai mezzi di comunicazione, un universo che tiene sempre più conto dell'elemento visivo a discapito di quello testuale.

Italo Calvino, nelle *Lezioni Americane*, dedica un suo intervento alla nozione di *visibilità*.

“Possiamo distinguere due tipi di processi immaginativi: quello che parte dalla parola e arriva all'immagine visiva e quello che parte dall'immagine visiva e arriva all'espressione verbale. Il primo processo è quello che avviene normalmente nella lettura: leggiamo per esempio una scena di un romanzo o il reportage di un avvenimento sul giornale, e a seconda della maggiore o minore efficacia del testo siamo portati a vedere la scena come se si svolgesse davanti ai nostri occhi, o almeno frammenti e dettagli della scena che affiorano dall'indistinto.

Nel cinema l'immagine che vediamo sullo schermo era passata anch'essa attraverso un testo scritto, poi era stata “vista” mentalmente dal regista, poi ricostruita nella sua fisicità sul set, per essere definitivamente fissata nei fotogrammi del film. Un film è dunque il risultato d'una successione di fasi, immateriali e materiali, in cui le immagini prendono forma; in questo processo il cinema mentale dell'immaginazione ha una funzione non meno importante di quella delle fasi di realizzazione effettiva delle sequenze come verranno registrate dalla camera e poi montate in moviola.

Questo cinema mentale è sempre in funzione in tutti noi, e lo è sempre stato, anche prima dell'invenzione del cinema, e non cessa mai di proiettare immagini alla nostra vista interiore”.¹⁹

Calvino ritiene che la letteratura del nuovo millennio si ponga come priorità *l'immagine visuale* rispetto *all'espressione verbale* e per questa ragione alla base di un testo letterario si trova sempre un'immagine.

Dunque nell'ideazione di un racconto la prima cosa che mi viene in mente è un'immagine che per qualche ragione mi si presenta come carica di significato in termini discorsivi o concettuali. Appena l'immagine è diventata abbastanza netta nella mia mente, mi metto a svilupparla in una storia, o meglio, sono le immagini stesse che sviluppano le loro potenzialità implicite, il racconto che esse portano dentro di sé. Attorno a ogni immagine ne nascono delle altre, si forma un campo di analogie, di simmetrie, di contrapposizioni. Nell'organizzazione di questo materiale che non è più solo il visivo ma anche concettuale, interviene a questo punto anche una mia intenzione

¹⁸ Leduc, Alain G., «Très peu d'écrivains sont contemporains», in *Midi-Pyrénées patrimoine*, n. 5, février/avril 2005, pp.10-13.

¹⁹ Calvino, Italo, *Visibilità*, in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988, p. 83.

nell'ordinare e dare senso allo sviluppo della storia – o piuttosto quello che io faccio è cercare di stabilire quali significati possono essere compatibili e quali no, col disegno generale che vorrei dare alla storia, sempre lasciando un certo margine di alternative possibili. Nello stesso tempo la scrittura, la resa verbale, assume sempre più importanza; direi che dal momento in cui comincio a mettere nero su bianco, è la parola scritta che conta: prima come ricerca d'un equivalente dell'immagine visiva, poi come sviluppo coerente dell'impostazione stilistica iniziale, e a poco a poco resta padrona del campo. Sarà la scrittura a guidare il racconto nella direzione in cui l'espressione verbale scorre più felicemente, e all'immaginazione visuale non resta che tenerle dietro.²⁰

In questo nuovo modo di procedere del letterario è opportuno comprendere da dove provengono le immagini: l'immaginazione è la comunicazione con l'anima del mondo o essa è uno strumento di conoscenza, come sosteneva Jean Starobinski?²¹

Secondo l'idea di Calvino l'immaginazione è «il repertorio del potenziale, dell'ipotetico, di ciò che non è né è stato né forse sarà ma che avrebbe potuto essere»²² ed è in questo immenso repertorio che uno scrittore deve attingere le immagini.

In una realtà invasa dalle immagini trasmesse tramite i media è difficile distinguere l'esperienza diretta da ciò che ad esempio ci mostra la televisione.

Quale sarà il futuro dell'immaginazione individuale in quella che si usa chiamare «la civiltà dell'immagine»? Il potere di evocare immagini *in assenza* continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?²³

Quella che Calvino chiama la «la civiltà dell'immagine» è oggi diventata oggetto d'analisi di molti studiosi, tra i quali Mirzoeff.

La nostra vita ha luogo sullo schermo. La vita dei paesi industrializzati è sempre più vissuta sotto la sorveglianza delle telecamere: dagli schermi sugli autobus a quelli negli *shopping malls*, da quelli sulle autostrade o sui ponti a quelli sui bancomat. Sono

²⁰ *Ivi*, pp. 88-89

²¹ Starobinski, Jean, «L'impero dell'immaginario» in *La relation critique*, Gallimard, 1970.

²² Calvino, Italo, *Visibilità*, cit., p. 91.

²³ *Ibidem*.

sempre più le persone che tornano a guardare il passato affidando i propri ricordi a strumenti che vanno dalle tradizionali macchine fotografiche, a videocamere e *Webcam*. Allo stesso tempo lavoro e tempo libero sono sempre più imperniati sui media visivi, dai computer ai video-dischi digitali. L'esperienza umana è adesso più visuale e visualizzata di quanto lo sia mai stata nel passato: dalle immagini satellitari a quelle mediche delle sonde ecografiche che possono penetrare nel corpo umano. Nell'era degli schermi visuali il nostro punto di vista è cruciale.²⁴

In questa nuova era “visuale”, lo studioso Mirzoeff introduce un nuovo campo di studi, la *visual culture*, disciplina che si occupa di interpretare «l'esperienza transculturale del visivo nella vita quotidiana».

Mentre i vari media visivi sono stati di solito studiati separatamente, c'è bisogno ora di interpretare la globalizzazione postmoderna dell'immagine come vita quotidiana. Studiosi di varie discipline — dalla storia dell'arte, al cinema, ai *media studies*, alla sociologia — hanno cominciato a chiamare questo settore emergente *visual culture*. La *visual culture* ha a che vedere con gli eventi visivi in cui il consumatore ricerca informazione, significato, o piacere attraverso un'interfaccia di tecnologia visuale. Per tecnologia visuale intendo ogni genere di dispositivo ideato sia per essere osservato sia per aumentare la visione naturale, dalla pittura a olio, alla televisione e Internet. Il postmodernismo è stato spesso definito come la crisi del modernismo; in questo contesto, ciò significa che il postmoderno è la crisi causata dal modernismo e dalla cultura moderna di fronte al fallimento della propria strategia di visualizzazione. In altre parole, è la crisi visuale della cultura che determina la postmodernità, non la sua testualità. La cultura della stampa, certo, non sparirà, ma il fascino del visuale – i cui effetti hanno caratterizzato il modernismo – ha dato vita a una cultura postmoderna che è tale soprattutto quando è visuale.²⁵

La grande svolta che questa nuova era ha creato è sicuramente quella del passaggio da un mondo come “testo” ad un mondo come “immagine” in cui la comunicazione diviene più veloce e sfaccettata e allo stesso modo si sta modificando il linguaggio. Lo studio della cultura visuale deve tenere conto dell'instabilità delle immagini, le quali sono continuamente manipolabili e modificabili. Deve anche prendere in considerazione il fatto che esse sono divenute oggi parti integranti della nostra vita. Gli individui partecipano alla

²⁴ Mirzoeff, Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*[1999], London, Routledge, (trad. It. *Introduzione alla cultura visuale*, (a c. di) Anna Caimati Hostert, Meltemi, Roma, 2005), p.27.

²⁵ *Ivi*, p.30.

visualità del mondo, «questa notevole capacità di assorbire e interpretare l'informazione visiva è la base della società industriale e sta diventando ancora più importante nell'era dell'informazione».²⁶

La cultura occidentale ha sempre privilegiato la lingua parlata, considerandola la più alta forma della pratica intellettuale, e ha considerato le rappresentazioni visive come spiegazioni di seconda qualità delle idee. La comparsa della visual culture sviluppa quella che Mitchell ha chiamato “teoria dell'immagine”, il fatto che alcuni settori della filosofia e della scienza occidentali siano giunti ad adottare una visione del mondo illustrata piuttosto che testuale. In questo modo verrebbe messa in discussione la concezione del mondo come testo scritto, che ha dominato così a lungo la discussione intellettuale, sulla scia di movimenti basati sul linguaggio come lo strutturalismo e il poststrutturalismo. Secondo Mitchell, “la teoria dell'immagine deriva dal rendersi conto del fatto che la distinzione dei diversi modi in cui si può realizzare il nostro *essere spettatori* (il guardare, lo sguardo fisso, lo sguardo rapido, le pratiche dell'osservazione, la vigilanza, e il piacere visivo) (...) può rivelarsi un problema spinoso come nel caso dell'analisi delle varie *forme di lettura* (decifrazione, decodifica, interpretazione, ecc.) e che ‘l'esperienza visiva’, o ‘alfabetizzazione visiva’, potrebbe non essere completamente comprensibile attraverso il modello della testualità” (Mitchell 1994,p.16).²⁷

Nell'era postmoderna è l'immagine a dominare il mondo e secondo la tesi di Mirzoeff la *visual culture* sta entrando a far parte del mondo letterario creando continue modificazioni. Rimane quindi da chiederci cosa bisogna scrivere in questa nuova “era visuale”, cosa ha senso scrivere oggi?

Comment écrire aujourd'hui ?

Qu'est-ce que je peux écrire, compte tenu de tout ce qui a déjà été écrit?

E sono proprio queste le domande che si pone Toussaint prima di iniziare la stesura dei nuovi romanzi, *Faire l'amour* (2002) e *Fuir* (2005) e la risposta che l'autore propone è quella di una scrittura evocatrice di immagini, attraverso le quali i lettori possano avere un resa immediata ed efficace del mondo.

²⁶ *Ivi*, p.13.

²⁷ *Ivi*, p.35.

I.3 La svolta

Faire l'amour e *Fuir* sono stati pubblicati presso Les Éditions de Minuit, Toussaint non ha mai voluto abbandonare la casa editrice del suo esordio e ha continuato la sua collaborazione anche dopo la scomparsa del direttore Lindon.

I due romanzi rappresentano per l'autore una vera e propria svolta letteraria, anche la critica è concorde con questa affermazione. A questo proposito Gianfranco Rubino ha osservato:

Una convinzione diffusa vuole che uno scrittore in realtà produca sempre lo stesso libro. C'è ovviamente del vero, ma succede anche che un autore nella piena maturità dei suoi mezzi desideri esplorare nuovi percorsi e manifesti spunti evolutivi a vari livelli.²⁸

In *Faire l'amour* e in *Fuir* assistiamo infatti ad una produzione letteraria che si discosta molto dalle prime pubblicazioni. Nel saggio di Rubino vengono evidenziati gli elementi che concorrono a creare questo distacco, quali la coesione narrativa, l'attenzione alla relazione d'amore, l'assenza dell'humor.

In un recente saggio Sylvie Loignon sostiene²⁹ che nella seconda stagione narrativa di Toussaint assistiamo ad un vero e proprio "ritorno al romanzesco". Se i personaggi delle prime narrazioni «Ils ne veulent pas d'histoire», i protagonisti degli ultimi romanzi hanno uno spessore maggiore, dato dalle introspezioni psicologiche. I loro sentimenti vengono realizzati attraverso l'immagine virtuale e questa sottolinea ancora di più la presenza di una spinta verso il romanzesco.

I protagonisti dei due romanzi, non solo non si nascondono la realtà ma, al contrario essi la "affrontano" e la scrutano, dandone l'immagine di una superficie mobile e scivolosa nella

²⁸ Rubino, Gianfranco, «Faire L'amour di Jean Philippe Toussiant », Rubino Gianfranco (a c. di), *Lecture del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni Editore, 2004, pp. 115-130.

²⁹ Mura-Brunel, Aline, « Romanesque: retour de flamme, ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint? », in *Christian Oster et Cie, Retour du romanesque*, Amsterdam, New York, Rodopi, Série CRIN n°45, 2006, pp. 25-34.

quale è difficile trovare appigli stabili. Inoltre la scrittura di Toussaint non è più caratterizzata dall'umor, un elemento che si incontra spesso nelle prime produzioni: in questa nuovo momento la scrittura si fa più tragica e realistica.

Inoltre nelle numerose interviste concesse dall'autore alle testate francesi l'attenzione ricade sulla presenza di elementi che concorrono alla formazione di una scrittura quasi cinematografica.

Jean Philippe Toussaint offre depuis deux livres la réponse la plus forte que la littérature pouvait apporter à ce que le cinéma produit de plus contemporain.³⁰

Toussaint si domanda ora che cosa si può scrivere in un mondo in cui tutto è già stato scritto. Il romanzo detiene ancora la forza che aveva in passato? La letteratura, nell'intenzione dell'autore, riesce a conservare una grande forza e una libertà che nessun altro mezzo espressivo riesce a dare. Essa tuttavia, per non rimanere schiacciata dalla forza delle immagini deve riuscire a trasformare la pagina, il luogo in cui si possono intersecare le esperienze del nostro mondo.

³⁰ Sylvain, Bourmeau, Entretien avec Jean Philippe Toussaint, in *Les Inrockutibles*.

CAPITOLO SECONDO

II. 1 La scelta dei testi

La seconda stagione narrativa di Toussaint si dedica all'esplorazione dell'universo contemporaneo, dominato soprattutto da una cultura visuale e dalla prevalenza dell'immagine.

Per comprendere come l'autore si è avvicinato a questa nuova realtà e come è riuscito a riprodurla è necessario considerare i romanzi *Faire l'amour* e *Fuir*. Procederò con un'analisi comparata dei due testi per fare emergere gli elementi di omogeneità e di differenza, soffermandomi sui passaggi più rilevanti.

I due romanzi vanno considerati in coppia, poiché narrano i due momenti di una relazione d'amore tra un protagonista maschile e Marie, una giovane stilista e scultrice. *Faire l'amour* narra il momento della lacerazione e della rottura della coppia di amanti, è ambientato a Tokio in inverno, *Fuir* racconta invece il momento che precede la separazione, si svolge in estate tra Shanghai, Pechino e l'Isola d'Elba. Anche se la pubblicazione ha visto l'ordine *Faire l'amour* – *Fuir*, il secondo romanzo racconta la prima parte della vicenda. Non troviamo molti elementi che fanno capire al lettore questa suddivisione, al contrario gli indizi sono rari, uno di questi si trova poco dopo l'incipit di *Faire l'amour*:

Son père était mort quelques mois plus tôt, et tant de larmes se mêlaient maintenant dans son cœur, qui coulaient depuis des semaines dans le cours tumultueux de nos vies, des larmes de tristesse et d'amour, de deuil et d'étonnement. (FA p.22)

La même scène s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines, mais nous nous séparions alors pour toujours. (FA p.12)

L'incipit di *Fuir* al contrario sembra quasi voglia confondere chi legge, poiché si collega direttamente alla narrazione precedente come se volesse continuare le vicende narrate in *Faire l'amour*.

Serait jamais fini avec Marie?

Etait-ce perdu d'avance avec Marie? Et que pouvais-je en savoir alors? (F p.20)

La particolare struttura narrativa dei testi giustifica la mia scelta di considerarli come un unico *corpus*. Al centro della vicenda troviamo la coppia Marie - protagonista, unico sistema di personaggi di entrambi i romanzi. La relazione viene visualizzata da un punto di vista maschile, il quale si configura nella voce narrante omodiegetica che crea a sua volta un racconto a focalizzazione interna fissa. Grazie alla voce del protagonista riusciamo a capire cosa accade attorno a lui e riusciamo a concentrare la nostra attenzione sulla figura femminile di Marie.

Jean Philippe Toussaint utilizza per la maggior parte della narrazione una voce distante e fredda che non coinvolge emotivamente e direttamente il lettore. Lo sguardo che egli rivolge ai suoi personaggi è distaccato, egli li descrive con un'attenzione minimale ed esatta, soffermandosi soprattutto sugli oggetti che li circondano e li rappresentano.

Il protagonista appare ai lettori un personaggio sconosciuto ed ambiguo del quale non si conosce nemmeno il nome, egli è soltanto un puro sguardo sulla realtà. Gli unici momenti nei quali egli mostra una parte di sé sono quando si trova davanti allo specchio. Lo specchio rappresenta un elemento ricorrente in letteratura e nel romanzo rivela una parte dell'identità del protagonista.

Debout dans la salle de bain, je regardais ma silhouette dénudée dans la pénombre du miroir. Je n'avais pas allumé la lumière en entrant dans la pièce, et deux sources de claret contradictoires venaient se disputer la relative obscurité des lieux, la lueur bleutée du téléviseur qui brillait toujours dans la chambre contigue où j'entendais Marie sangloter doucement dans le draps, et la fine raie dorée de la veilleuse au sol de la penderie qui s'était allumée

Je devinais à peine les traits et les contours de mon visage dans le grand miroir mural placé au-dessous du lavabo. La baignoire, derrière moi, se reflétait dans la pénombre, un peignoir de bain chiffonné sur des rebords, plusieurs serviettes par terre, d'autres, inutilisées, encore pliées en deux sur leurs appliques argentées.

[...] 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 je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où du noir de ténèbres des profondeurs thanatées du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux [...] 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 pp. 36-38)

Dal passo appena riportato notiamo come due volte il protagonista faccia riferimento al proprio sguardo e alla propria nudità, sono questi infatti i tratti che lo delineano e permettono di esplorare la sua identità segreta, egli inoltre rivela al lettore una parte di sé all'interno di uno spazio nudo e freddo come la stanza da bagno della camera di un hotel, un luogo impersonale che troveremo spesso nei due romanzi. Troviamo un secondo passaggio del protagonista davanti allo specchio sempre in *Faire l'amour*.

Mon visage, dans le miroir, était méconnaissable, les paupières et les pommettes bouffies, congestionnées, les yeux minuscules, à peine ouverts, qui lancaient un regard étonné et absent, pas sympathique, pas même attendrissant, presque méchant, mes lèvres étaient sèches et croûteuses, craquelées, ma langue blache et pâteuse, les joues pas rasées, le cou piqueté de poils gris et noirs, drus, épars. 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 étrangers 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 quelque mois – la fine incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage. (FA p.103)

In *Fuir* invece troviamo una sola descrizione.

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 endormie, les yeux couleur vieux gris, avec un éclat métallique éteint, noyé dans la

blanc presque laiteux de la cornée, qu'altéraient de petits vaisseaux sanguins éclatés. (F p.45)

Il protagonista, vedendo la propria immagine riflessa si rende conto del tempo che passa e dell'avanzare dei suoi giorni, egli si trova nell'età della maturità, un momento in cui si ha una visione più vasta della propria vita. In questo passaggio ho letto la presenza indiretta di Toussaint autore: anche lui come il protagonista ha circa quarantacinque anni e si trova in un momento di maturità artistica e letteraria. Lo sguardo del protagonista riflette in parte quello del suo creatore e questo si può notare dall'utilizzo del termine *silhouette*: in un'intervista l'autore viene definito proprio così.

Une silhouette entre enfin dans le cadre, d'un homme au crâne un peu rougi par le soleil de l'endroit. Il n'a pas l'air corse, ce long Belge au pas leste: c'est Jean-Philippe Toussaint. (F p.45)

In *Faire l'amour* troviamo un'altra breve descrizione nella quale il protagonista è caratterizzato soltanto da questo termine.

[...] Elle était sûre que c'était moi, cette silhouette immobile dans la nuit parmi les gratte-ciel illuminés. (FA p.59)

Se il protagonista maschile è ridotto al termine *silhouette*, e appare come un corpo nudo, senza nessuna connotazione né attributo, Marie al contrario viene descritta con molta cura ed attenzione. Innanzitutto il personaggio femminile è caratterizzato da un nome.

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). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grandmère, de Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes). 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, 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.45)

Il nome, come afferma Bruno Porcelli, si pone all'inizio del processo creativo come cellula originaria del tutto³¹ e rappresenta il personaggio. La protagonista ha molti nomi, come se volesse frammentare la propria identità, ogni nome rappresenta una parte della sua interiorità e quella che si vede nel romanzo è Marie. Il nome costituisce una sorta di protezione, una corazza che non è tuttavia l'unica per la protagonista, ella infatti viene sempre descritta a partire dai vari orpelli che la caratterizzano, vestiti che lei stessa ha creato. L'abito che Marie indossa costituisce una sorta di buccia, di strato protettivo, senza il quale il personaggio si trova più debole e fragile.

Marie était là. Je n'aperçus d'abord que ses jambes haut croisées que je reconnus tout de suite, les pieds chaussés d'une paire de mules en cuir rose pale qui devaient appartenir à l'hôtel et qu'elle portait avec une élégance distante, raffinée et ironique. Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du hall, la tête et le cheveux tombant en arrière, un bras ballant au sol, et vêtue – c'est ce qui me frappe immédiatement le plus – d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoile, strass et satin, laine chinée et organza, qu'elle avait passée n'importe comment avant de quitter la chambre, sans l'agrafer à l'épaule [...] Pas maquillée, la peau très blanche sous le cristal des lustres, des lunettes de soleil sur les yeux, elle fumait posément une cigarette. (FA pp.56-57)

In questo passo Marie appare come una figura ideale e perfetta, un'immagine che si staglia davanti agli occhi del protagonista, il suo corpo sembra vincere il tempo che passa, è immobile. Egli la osserva come si guarda un'opera d'arte, Marie stessa diviene un'opera d'arte.

La percezione del corpo femminile che si ha nei due romanzi è sempre filtrata attraverso un occhio maschile, attento e preciso, il quale si sofferma come abbiamo visto, sull'aspetto esteriore e su quello che la donna lascia trasparire dai suoi gesti e dalle sue movenze. Se tuttavia da un lato Marie appare come una donna raffinata e un po' snob, dall'altro si

³¹ Porcelli, Bruno, *In principio o in fine del nome. Studi onomastici su verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.

abbandona alle passioni più triviali ed istintive. Ella desidera il suo amante e lo considera come un oggetto del desiderio capace di riempire il vuoto che attanaglia la sua anima.

Considerare l'Altro come oggetto del desiderio e non come una soggettività porta alla riflessione della filosofa Michela Marzano, la quale ha recentemente curato un dizionario³² nel quale riflette assieme ad altri duecento intellettuali sulla tematica della rappresentazione della corporeità. La Marzano in una recente intervista parla della concezione del corpo come oggetto del desiderio:

C'è qualcosa in particolare nel desiderio sessuale che in fondo ci riduce ad essere oggetto del desiderio dell'altro; il punto è che dovremmo cercare di restare anche soggetti del nostro desiderio per fare sì che la relazione possa instaurarsi, per fare in modo che ci sia qualcosa che rilevi dell'intersoggettività che possa costruirsi e non unicamente un rapporto di utilizzazione.

Io credo che per fare in modo che il desiderio possa sopravvivere, bisogna poter continuare a desiderare l'altro e a essere desiderati; c'è una dimensione di attività e passività e i due elementi devono poter essere mantenuti in tensione; questo, secondo me, è possibile a partire dal momento in cui si cerca di considerare in maniera differente il desiderio dal semplice bisogno; il bisogno come una mancanza che si riempie e si può riempire con gli oggetti, come per esempio quando si ha fame o quando si ha sete e si mangia o si beve qualcosa per colmare il vuoto che si sente all'interno di sé. Quando si parla invece di desiderio, anche se c'è sempre questa dimensione di vuoto, non si può immaginare che l'Altro sia un oggetto da consumare, come dice tra gli altri Levinas, ma l'Altro esiste e si impone come presenza non-consumabile, come presenza che non può essere ridotta ad un semplice pezzo di pane.³³

Marie nella narrazione considera l'Altro come puro oggetto e quindi non riesce ad instaurare un rapporto, una relazione stabile, ella lo considera come un bisogno, un puro sfogo di sessualità.

Il fallait, pour venir à bout de son épuisement, pour relacher ses membres et apaiser ses nerfs, qu'elle jouisse, qu'elle jouisse sur le – champ, et j'eus alors le sentiment que

³² Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, (sous la direction de) Paris, Puf, 2007.

³³ L'arcipelago del corpo, conversazione con Michela Marzano, Cultura, 25 marzo 2009, www.pourparler.ilcannocchiale.it

c'était une femme inconnue que j'avais dans le bras, qui se collait contre moi, mouillée de désir et de larmes, ses hanches s'enroulant contre mon ventre avec une détermination mauvaise à la recherche de la jouissance, la violence de son désir me faisait peur, je la sentais chercher ma bouche en haletant contre mon oreille, le souffle court, gémir comme si nous faisions l'amour parmi la foule qui continuait de passer près de nous sur le pont. (FA pp.89-90)

La mancanza di un vero e proprio rapporto all'interno della narrazione può essere considerato alla luce di quanto appena espresso, Marie e il protagonista non riescono a costruire una relazione poiché lei lo "usa" e lo "consuma".

Il desiderio è la brama di consumare. Di assorbire, divorare, ingerire e digerire – annihilare. Il desiderio non necessita di altro stimolo che la presenza dell'alterità. Tale presenza è sempre e già un affronto e un'umiliazione. Il desiderio è la voglia di vendicare l'affronto e sfuggire all'umiliazione. E' una compulsione a colmare il divario con l'alterità, in quanto attrae e repelle, seduce con la promessa dell'inesplorato e irrita con la sua evasiva, pervicace diversità.³⁴

Marie divorava il suo amante e poi lo "getta via", lo abbandona dopo aver colmato il vuoto presente dentro di sé. E' solo durante gli incontri fisici che i due personaggi si avvicinano, tra di loro non troviamo mai un dialogo, rimane soltanto un desiderio puramente carnale.

C'était une envie immémoriale et instinctive, que je voyais croître et se nourrir en moi par le simple enchaînement des gestes de l'amour que nous accumulions. Marie avait soulevé le bassin pour m'aider à enlever son pantalon, et j'avais longuement embrassé son ventre nu autour de son nombril, juste au dessus de la couture invisible du slip, qui marquait une frontière de tissu entre sa peau très blanche et le léger lycra noir et transparent du sous-vêtement. Puis, elle avait tendu la main pour m'aider à descendre le slip sur le côté, s'était encore soulevée pour l'enlever tout à fait, et alors elle avait progressivement cessé de bouger et de s'agiter, son impatience s'était tue. (FA p.28-29)

La relazione d'amore che Toussaint illustra nei due romanzi si avvicina molto alle considerazioni del sociologo Zygmunt Bauman riguardo la fragilità dei legami affettivi.³⁵

³⁴ Zygmunt, Bauman, *Amore liquido*, Roma, Laterza, 2004, p. 14.

³⁵ Ivi, p.14.

Nel nostro mondo di individualismo rampante, le relazioni presentano i loro pro e contro. Vacillano costantemente tra un dolce sogno e un orribile incubo, e nessuno può mai dire quando l'uno si trasforma nell'altro. [...] In uno scenario di vita liquido-moderno, le relazioni sono forse le più diffuse, acute, sentite e sgradevoli incarnazioni dell'ambivalenza.³⁶

La coppia nella narrazione non arriva ad una vera e propria disgregazione, i due personaggi si desiderano e si allontanano, la loro relazione si fa e si dis-fa. Entrambi i personaggi di *Faire l'amour* partecipano al sentimento e lo attuano ma allo stesso tempo si distanziano l'uno dall'altro. Anche il titolo partecipa alla creazione del sentimento amoroso.

Questo titolo aderisce completamente al progetto del mio libro. I personaggi fanno l'amore, nell'accezione sessuale dell'espressione, ma si può anche dire che essi "fanno" quel sentimento, che lo effettuano. E se vi è qualcosa di oscuro in questo libro, a mio avviso sprigiona un'energia positiva.³⁷

Marie ed il protagonista appartengono ad un mondo senza più punti di riferimento stabili, essi scivolano sulla realtà e non riescono ad instaurare un rapporto duraturo. I soggetti del romanzo sono disorientati e frammentati e s'inseriscono nella concezione postmoderna del personaggio romanzesco così come lo concepisce Remo Cesarani:

Un soggetto comunque indebolito, decentrato, moltiplicato e frammentato. Così come frammentata risulta la sua esperienza di sentimenti e ideali, priva oramai della possibilità dell'autoanalisi, costretta a rinunciare all'amore di sé e all'esplorazione della propria intimità, spinta a cercarsi nei propri doppi, nelle immagini riflesse dagli specchi o dalle prospettive rovesciate dagli strumenti ottici, nelle apparizioni spettrali.³⁸

Non c'è nessun fatto in particolare che possa aver dato inizio alla rottura della coppia, essa si sta allontanando per volontà del destino e dello scorrere del tempo. E' il mondo stesso che porta i due amanti alla rottura.

³⁶ *Ivi*, pp. VI-VII.

³⁷ Arnauld, Moulhiac, *Entretien avec Jean Philippe Toussaint*, Librerie l'écriture, Vaucresson, La Page, 8 settembre 2002.

³⁸ Cesarani, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino, 1997, p. 141.

II. 2 I luoghi

«La metropoli è stata la più grande sfida che il romanzo si è trovato ad affrontare. Una sfida che, nonostante tutto, ancora continua»³⁹

Secondo l'affermazione del sociologo Emiliano Ilardi per analizzare e comprendere le logiche del romanzo contemporaneo bisogna considerare il campo di azione nel quale esso si situa e la metropoli è lo spazio materiale e simbolico che comprende tutti i luoghi della nostra contemporaneità. Buona parte della letteratura contemporanea si svolge all'interno delle grandi città: una discoteca, un grattacielo, un taxi, la metropolitana, uno stadio, la periferia urbana.

I romanzi di Jean Philippe Toussaint rientrano in questo enorme spazio simbolico poiché sono interamente costruiti all'interno di metropoli: Tokio (*Faire l'amour*), Shanghai e Pechino (*Fuir*). L'autore ha esplicitamente espresso di aver scelto queste città poiché rappresentano a suo parere il mondo contemporaneo che continuamente si trasforma e si evolve:

La Chine représente le monde qui est en train de se transformer, le monde qui bouge, qui évolue. Pour moi la Chine c'est le contemporain. Et quand j'écris, il s'agit toujours pour moi de parler de mon époque, du présent. La Chine m'est ainsi apparue comme une urgence.⁴⁰

La nostra analisi si soffermerà dapprima sui luoghi chiusi presenti nei testi, come le stanze degli hotel, l'interno di una casa, il treno, un taxi, per poi aprire lo sguardo verso l'esterno. In *Faire l'amour* i due protagonisti arrivano a Tokio e si rifugiano immediatamente nella camera di un hotel. E' proprio questo il luogo all'interno della metropoli in cui si svolge la maggior parte della narrazione. La camera di un albergo è uno spazio impersonale e freddo all'interno del quale i personaggi riescono ad alienarsi ed allontanarsi dalla realtà. Secondo

³⁹ Emiliano, Ilardi, *Il senso della posizione*, Roma, Meltemi, 2005.

⁴⁰ Bourmeau, Sylvain, «Écrivain contemporain» in *Les Inrockuptibles*, août/septembre 2005.

la definizione dell'antropologo Marc Augé la camera di un albergo si inserisce bene all'interno della definizione di "nonluogo".

Se un luogo può definirsi come identitario, relazionale, storico, uno spazio che non può definirsi né identitario né relazionale né storico si definirà un non luogo. [...] La surmodernità è produttrice di non luoghi antropologici e, contrariamente alla modernità baudeleriana, non integra in sé i luoghi antichi: questi, repertoriati, classificati e promossi «luoghi della memoria», vi occupano un posto circoscritto e specifico. Un mondo in cui si nasce in clinica e si muore in ospedale, in cui si moltiplicano, con modalità lussuose o inumane, i punti di transito e le occupazioni provvisorie (le catene alberghiere e le occupazioni abusive, i club di vacanze, i campi profughi, le bidonville destinate al crollo o ad una perennità putrefatta), in cui si sviluppa una fitta rete di mezzi di trasporto che sono anche spazi abitati, in cui i grandi magazzini, distributori automatici e carte di credito riannodano i gesti di un commercio «muto», un mondo promesso alla individualità solitaria, al passaggio, al provvisorio e all'effimero, propone all'antropologo (ma anche a tutti gli altri) un oggetto nuovo del quale conviene misurare le dimensioni inedite prima di chiedersi di quale sguardo sia passibile. [...] il luogo e il non luogo sono piuttosto delle polarità sfuggenti: il primo non è mai completamente cancellato e il secondo non si compie mai totalmente – palinsesti in cui si riscrive incessantemente il gioco misto dell'identità e della relazione. Tuttavia, i non luoghi rappresentano l'epoca; ne danno una misura quantificabile ricavata aggiungendo – con qualche conversione fra superficie, volume e distanza – le vie aeree, ferroviarie, autostradali e gli abitacoli mobili detti «mezzi di trasporto»(aerei, treni, auto), gli aeroporti, le stazioni ferroviarie e aerospaziali, le grandi catene alberghiere, le strutture per il tempo libero, i grandi spazi commerciali e, infine, la complessa matassa di reti cablate o senza fili che mobilitano lo spazio extraterrestre ai fini di una comunicazione così peculiare che spesso mette l'individuo in contatto solo con un'altra immagine di se stesso.⁴¹

La maggior parte della narrazione avviene in questi *nonluoghi*, in cui i personaggi perdono la loro vera identità, si ritrovano in *occupazioni provvisorie* per dare sfogo alle loro passioni.

A Tokyo, nous étions remontés immédiatement dans notre chambre, nous avons traversé sans un mot le gran hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui se mirent à se balancer doucement sous nos yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel [...] Marie marchait devant moi, les épaules lasses, les bras sans force, laissant trainer une main à côté d'elle sur les murs du couloir. Je la rejoignis devant la porte et introduis la carte magnétique dans la serrure pour entrer dans la chambre. Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière. (FA p.15)

⁴¹ Augé, Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. Di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 1993, pp. 73-74.

La camera dell'hotel di *Faire l'amour* è uno spazio soffocante ed asfissiante, un letto al centro, un armadio, un piccolo bagno e una finestra dalla quale il protagonista percepisce la presenza della città. I due personaggi si riuniscono soltanto quando si trovano in questo luogo chiuso. Entrambi al di fuori della stanza sono lontani, non si toccano, non si desiderano, la camera rappresenta lo spazio nel quale si percepisce la loro intimità.

In *Fuir* i due protagonisti, lontani per la maggior parte della narrazione si ritroveranno proprio in una camera di un piccolo hotel dell'isola d'Elba, *L'ape elbana*.

Elle ne bougea pas lorsque j'ouvris la porte, étendue sur le lit, la chemise ouverte sur son ventre nu. Les volets de la porte-fenetre étaient miclos, qui laissaient pénétrer une douce pénombre dans la pièce. Je rejoignais Marie sur le lit, et je l'embrassai, l'immobilité de sa douleur, le silence, les premières caresses. Timides, prudentes, inachevées, et d'un seul coup urgentes, désordonnées, quelque chose de dingue dans ses yeux, un désir plus intense, sa façon de me caresser le sexe, de le pétrir avec la main, d'ouvrir mon pantalon et de le baisser sans ménagement, avec une certaine sauvaagerie [...] (F pp.166-167)

Nella prima stagione narrativa di Toussaint, le descrizioni dei rapporti tra i personaggi erano rare. Nella *Salle de bain* ad esempio il rapporto tra il protagonista e la fidanzata Edmondsson non veniva mai preso in considerazione, le descrizioni erano superficiali e ridotte all'osso. In questo caso invece Toussaint si sofferma molto sui momenti che precedono l'atto d'amore in sé. Il corpo di Marie viene descritto attraverso i movimenti del suo amante, le sue mani e il suo sguardo si dirigono sempre dal basso verso l'alto e si fermano all'altezza del viso.

Lentement, j'étais remonté avec la bouche tout au long de son corps, m'attardant sur son ventre et sur ses seins, dépassant la fine frontière de dentelle de son soutien-gorge noir qui était resté attaché dans son dos, mais dont j'avais descendu précautionneusement les balconnets, de sorte que ses seins, délivrés du corset de dentelle, tombaient dans mes mains et se mouvaient très mollement sous mes doigts. Petit à petit, je remontais vers son visage, mes paumes glissant sur sa poitrine et ses épaules nues. D'instinct, ma bouche s'était sentie amantée par sa bouche et l'appel des baisers, mais, au moment même où j'allais poser mes lèvres sur les siennes, je vis que sa bouche était fermée, close et butée dans une détresse muette, ses lèvres pincées qui

n'attendaient nullement ma bouche, crispées dans la recherche d'un plaisir exclusivement sexuel. (F p.30)

All'interno delle camere d'albergo che costellano la narrazione di Toussaint, i due personaggi, come abbiamo visto dai passi riportati, uniscono i loro corpi e le loro passioni. Toussaint sembra aver dedicato molta attenzione alla costruzione degli hotel nei suoi romanzi, egli ha anche composto un testo, *Comment j'ai construit certains de mes hotels*, nel quale egli riflette su questo importante elemento.

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 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 mots.⁴²

Nel testo l'autore afferma che si possono riconoscere dei motivi ricorrenti nella costruzione delle camere dei suoi hotel, prendendo anche in considerazione i romanzi che appartengono alla prima parte della sua produzione narrativa.

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 pérenne:

*L'entrée de l'hôtel présentait un petit perron fleuri, au haut duquel s'ouvrait une double porte vitrée. (La Réticence, hôtel de Sasuelo, 1991). Je gravis le perron et traversai la tonnelle sous laquelle des nappes blanches avaient été dressées pour le déjeuner. (Fuir, hôtel de Portoferraio, 2005).*⁴³

⁴² Toussaint, Jean Philippe, «Comment j'ai construit certains de mes hotels», <http://www.constructif.fr/>.

⁴³ Ibidem.

Toussaint ha soggiornato in molti hotel di Tokio, Pechino e Shanghai prima della stesura di entrambi i romanzi, tuttavia gli hotel della narrazione sono il frutto del mescolarsi di realtà e finzione letteraria.

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.⁴⁴

Nonostante il mescolarsi di *réalité* e *fiction*, gli hotel che Toussaint ha costruito sono curati in ogni dettaglio, è come se il lettore avesse davanti a sé un'immagine, una fotografia di questi luoghi; lo sguardo del narratore si posa sui particolari come l'occhio di una macchina da presa. Egli è nascosto, immobile nell'ombra della stanza getta lo sguardo attorno a lui.

Il y a toujours un narrateur immobile à la fenêtre dans les hôtels de mes livres, presque caché, silencieux, dans l'ombre, la lumière éteinte, ou seulement une petite lampe de chevet allumée derrière lui sur la table de nuit ou au-dessus de la tablette du lavabo, un narrateur pensif, ou inquiet, regardant à l'extérieur, guettant, scrutant la petite route de Sasuelo ou observant la ville de Tokyo derrière la baie vitrée, tout se mélange dans mon esprit, le quartier de Shinjuku illuminé dans la nuit et le jardin devant l'hôtel de Sasuelo où divers détritrus reposent dans la pénombre, des vieilles planches, une barque retournée, quelques pneus abandonnés.⁴⁵

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. (Faire l'amour, hôtel de Tokyo, 2002).⁴⁶

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Ibidem.

⁴⁶ Ibidem.

Gli altri spazi chiusi che troviamo nei testi rappresentano pienamente la realtà contemporanea che Toussaint vuole mostrare, primo tra tutti il Contemporary Art Space di Shinagawa che troviamo in *Faire l'amour*. In questo luogo, Marie, stilista e scultrice, deve allestire una sua esposizione. Lo spazio delle sale espositive è in linea con le camere degli hotel, freddo ed impersonale.

Derrière la porte du musée, une large porte métallique commandée par un dispositif électronique (point rouge laser, caméra de surveillance), le contemporary Art Space détonnait dans le décor champêtre où nous nous trouvions, arbres et étangs, allée de mousses et sous – bois, on entendait même au loin des pépiements d'oiseaux et des coassements de grenouilles. La silhouette blanche et allongée du bâtiment apparaissait au fond d'un parc, murs fuselés et plaques d'aluminium ondulées qui donnaient à l'édifice des allures de hangar d'aéronautique ou de laboratoire de haute technologie. Il y avait près de trois cents mètres carrés d'espaces d'exposition répartis en quatre salles (A.B.C.D.), de formes différentes, deux rectangulaires, une pentagonale et une octogonale, la plus petite faisant soixante mètres carrés. Elles étaient toutes blanches et désertes, impressionnantes de nudité, noyées dans une lumière brumeuse qui provenait des fines ouvertures du toit à travers lesquelles on apercevait un ciel gris et tumultueux chargé de lourds nuages de pluie. (FA pp. 121-122)

Un elemento rilevante all'interno di questo spazio è la presenza di numerosi monitor, essi diffondono immagini bianche molto luminose e in questi monitor il protagonista vede Marie che passa da uno schermo all'altro, la sua immagine sparisce e ricompare, è come se ci fosse una telecamera che blocca lo sguardo del protagonista sulla figura esile e leggera della donna.

Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de l'un et surgissant dans l'autre. Parfois, fugitivement, elle était présente sur deux écrans à la fois, puis, tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, [...] (FA. p.125)

La presenza dei monitor all'interno della narrazione contribuisce a creare lo sguardo che l'autore rivolge alla realtà invasa dalle immagini e rafforza l'ipotesi dello studioso Mirzoeff⁴⁷.

Dai passi che abbiamo fino ad ora analizzato abbiamo visto come la narrazione di Toussaint si svolga soprattutto dentro uno spazio chiuso. Da questa prospettiva la città e la realtà esterna sembrano quasi spaventare il protagonista che cerca in qualche modo di rifugiarsi e di proteggersi. Se tuttavia ne *La salle de bain* egli aveva deciso di non voler affrontare la realtà e di rimanere per sempre rinchiuso in una stanza, nei romanzi che stiamo prendendo in esame i personaggi escono ed osservano quello che c'è fuori. La percezione della realtà esterna viene data al lettore attraverso lo sguardo del protagonista, il quale si sofferma soprattutto ad osservare gli elementi in superficie, egli ha la piena consapevolezza di essere solo un uomo sulla superficie della terra, in balia dei suoi movimenti.

Et c'était cette image que Tokyo donnait d'elle-même à présent derrière la baie vitrée de la piscine, celle d'une ville endormie au coeur de l'univers, parsemée de lumières mystérieuses, néons et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines, et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, miroitement de pierreries et bracelets de lumière piquetée, guirlandes et lignes brisées de points lumineux dorés, souvent minuscules, stables ou scintillants, proches et lointains, signaux rouges des balises aériennes qui clignotaient dans la nuit aux sommets des antennes et aux angles des toits. Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle, comme si c'était depuis l'espace que j'étais en train de découvrir ce relief enténébré, et j'eus alors fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers. (FA pp.46-47)

La sensazione che ha il protagonista corrisponde pienamente alla concezione dell'uomo moderno che dà il sociologo Zygmunt Bauman nelle sue opere, quella di un uomo che si trova in balia di una vita "liquida", nella quale tutto scorre e nulla si fissa. La vita liquida è

⁴⁷ Vedi cap. 1 p.13.

estremamente precaria ed incerta e l'uomo non riesce a darsi dei punti di riferimento stabili, potremmo anche dire che una vita liquida è una vita a frammenti.

Vita liquida» e «modernità liquida» sono profondamente connesse tra loro. «Liquido» è il tipo di vita che si tende a vivere nella società liquido-moderna. Una società può essere definita «liquida moderna» se le situazioni in cui agiscono gli uomini si modificano prima che i loro modi di agire riescano a consolidarsi in abitudini e procedure. Il carattere liquido della vita e quello della società si alimentano e si rafforzano a vicenda. La vita liquida, come la società liquido-moderna non è in grado di conservare la propria forma o di tenersi in rotta a lungo. (Introduzione, pag. VII).⁴⁸

La sensazione di essere soltanto un individuo in balia di una superficie liquida ed instabile si ha soprattutto in *Faire l'amour*, romanzo che non a caso si apre con l'immagine di una boccetta di acido cloridrico. «J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence». (FA p. 3)

Il flacone di acido rappresenta una continua minaccia per il protagonista, poiché da un momento all'altro esso potrebbe mettere fine alla sofferenza dei due amanti. La decisione di inserire questo particolare elemento nella vicenda è stata presa molto consapevolmente dall'autore, il quale ha affermato:

Après la Télévision (Minuit, 1997), j'avais fait le tour des choses légères, j'avais besoin de quelque chose de plus acide, et plus corrosif, moins d'humour, un peu plus de Faulkner, de Dostoïevski, alors, je me suis pris au mot : la bouteille d'acide. C'est la première phrase que j'ai écrite, je ne savais pas encore que le livre se passerait au Japon, dans la première version je sortais (tiens voilà que je me prends pour mon narrateur), je lui faisais sortir le flacon toutes les trois minutes, après, je me suis calmé.⁴⁹

L'acidità e la corrosione corrispondono nella vicenda narrata alle sensazioni che prova il protagonista di fronte ad un mondo senza più appigli e punti di riferimento stabili.

⁴⁸ Zygmunt, Bauman, *Vita liquida*, Roma, ed. Laterza, 2006, p. VII.

⁴⁹ Harang, Jean Baptiste, Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour «Faire l'amour», 19 septembre 2002.

Rimangono soltanto due possibilità, correre e scivolare a tutta velocità nel mondo moderno o lasciarsi travolgere e quindi morire.⁵⁰

Il protagonista di *Faire l'amour* preferisce essere travolto e morire davanti ad un mondo di sofferenza e morte, egli invoca un violento terremoto capace di distruggere ogni cosa. Come afferma Bauman, «La distruzione creatrice è il modo tipico di procedere della vita liquida».⁵¹

Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survint à l'instant devant moi, à la seconde même, et fît tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes.(FA p.49)

Troviamo un'altra immagine nel romanzo che a mio avviso mette in evidenza la sensazione di fluidità e scorrimento, il protagonista nuota nella piscina dell'hotel di notte, da solo.

Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement [...] (FA pp.52-53)

Come sottolinea Thierry Romagné, « Le personnage principal, un peu comme le Mersault de *l'Etranger*, est capable, dans une courte séquence, de trouver une sorte de bonheur, à vivre réconcilié, dans l'eau⁵²».

Anche il viaggio viene ripreso nei romanzi sotto questa prospettiva "liquida".

J'étais, et je restais longtemps, dans cet état de suspension qu'on éprouve pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre – comme cette flèche

⁵⁰ Zygmunt, Bauman, *Vita Liquida*, cit., p. .X.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Romagné, Thierry, «Jean Philippe Toussaint: Faire l'amour» in *Europe*, année 81,n°888,avril 2003.

que j'avais observée sur l'écran du moniteur vidéo de l'avion[...] Tout au long du voyage, je fus donc à la fois encore à Pékin et déjà à l'île d'Elbe, mon esprit ne parvenant pas à passer fluidement de l'un à l'autre, mais restant en permanence dans cet entre-deux provisoire du voyage, comme si cet état transitoire, extensible et élastique, pouvait être étiré à l'infini[...] (FA pp.153-154)

Lo stesso sguardo del protagonista è fluido e leggero e si sofferma sugli elementi che troviamo in superficie.

Partout, sur la grisaille des facades encore nappées d'obscurité, brillaient des enseignes de néons imbriquées et superposées, un enchevêtrement de panneaux où couraient des inscriptions en katakanas, d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes qui se mêlaient parfois à quelques caractères familiers, tels ceux d'une enseigne publicitaire géante fixée au flanc d'une passerelle métallique qui surplombait l'avenue et attirait l'oeil par sa saissante injonction : VIVRE. De nombreux magasins et cafés étaient déjà ouverts le long de l'avenue, et une foule pressée s'écoulait sur le trottoir, qui semblait fluide et glissait comme un torrent impétueux qui charriait dans son cours un flux ininterrompu de piétons dans un ondolement d'ankoras sombres et transparents, de parkas, de pardessus dans le mouvement de la foule et suivions le courant sous notre étroit transparent [...] (FA pp.53-54)

Nel romanzo l'unico momento di contatto dei protagonisti con la grande metropoli urbana è durante questa passeggiata notturna, la quale occupa la parte centrale della narrazione. In *Fuir* al contrario la vicenda si svolge prevalentemente nello spazio metropolitano, questa volta il protagonista è tra Shanghai e Pechino. Egli non osserva più la realtà esterna dalla finestra della sua stanza, non si nasconde e non ha paura.

Ce fut là mon premier contact avec la ville (c'était la première fois que je me rendais à Pékin), ce petit alignement zigzagant de planches brutes posées à même le sol que nous suivions en file indienne le long d'un chemin de terre ocre et poussiéreuse. Lentement, au-dessus de nos têtes, de fins bras métalliques de grues géantes pivotaient dans le ciel blanc, tandis que l'air chaud, lourd, acre, brûlant, chargé de sable et de poussières irrespirables, tremblait devant nos yeux dans un bruit de foreuses et de marteaux-piqueurs qui faisait vibrer l'atmosphère de ce matin caniculaire. (F p. 61-62)

II. 3 Il Movimento

Il movimento dei personaggi all'interno dei due romanzi è antitetico, poiché a mio avviso *Faire l'amour* rappresenta una condizione di stasi e di immobilità e *Fuir* al contrario evidenzia il movimento e la fuga all'interno della realtà.

I protagonisti di *Faire l'amour* trascorrono la maggior parte della vicenda narrata nella stanza d'albergo a Tokyo. La stanza chiusa rappresenta l'immobilità dei due amanti, i quali non riescono a dare una svolta alla loro relazione. Nella parte centrale del romanzo essi escono dall'albergo e passeggiano per le vie di Tokio, ma è una passeggiata breve, poiché si rifugiano presto in un piccolo ristorante.

La seconda parte della narrazione vede il protagonista partire per Kyoto, egli decide di allontanarsi da Marie e di andare da un amico. Arrivato a destinazione egli si immerge in una condizione di passività e inazione simile a quella del protagonista della *Salle de bain*. Egli si ritrae nella stanza da letto dell'amico Bernard e vi rimane per circa tre giorni, immobile.

J'étais couché un futon au milieu d'une pièce vide et inconnue aux couleurs naturelles et passe, paille et riz, et je respirais difficilement, mon rhume semblait avoir gagné le front et s'être propagé aux sinus. Il faisait glacial et humide dans la pièce, et je ne me levai pas tout de suite. Je restait étendu sur le dos à écouter la pluie tomber, pluie légère et pourtant étonnamment bruyante, comme amplifiée par les résonances des surfaces creuses sur lesquelles elle tombait, qui rebondissait dans un murmure permanent...
Les heures passaient. Il cessa de pleuvoir, je m'endormis, je me réveillai, je ne savais plus très bien. Je ne faisais rien de particulier, je ne quittais pas la chambre, je transpirais, le front chaud, l'esprit vide. Je me complaisais dans cet état de faiblesse et de fièvre. Je restais des heures au lit sous l'épaisse couverture du futon bien enroulée autour de mes épaules, je savourais la fragilité de ma poitrine, l'apathie de mes membres, je me réfugiais au fond de l'édredon pour m'impregner de sa douceur et de sa chaleur. (FA pp.148-149)

In questa condizione di apatia il protagonista percepisce il lento scorrere del tempo, le ore vuote, lente e pesanti e solo dopo circa tre giorni esce di casa.

Dalla citazione del testo che abbiamo inserito si capisce bene il carattere statico di questa seconda parte di *Faire l'amour*. Il protagonista si ritrae dalla realtà, poiché non trova più una via di fuga, una maniera per reagire.

Fuir invece è un romanzo caratterizzato dalla costante presenza del movimento orizzontale, i protagonisti sono sempre in fuga, in aereo, treno, moto, a piedi. Il protagonista arriva a Shanghai in aereo e subito si dirige verso l'hotel, in questo caso tuttavia egli non rimane nella stanza ma subito si allontana. Poco dopo il suo arrivo nella città egli conosce una donna, una certa Li Qi, durante l'inaugurazione di una mostra d'arte contemporanea e da lei verrà condotto nella città di Pechino. Il viaggio stavolta è a bordo di un treno, un percorso rettilineo durante la notte, una linea dritta che conduce il protagonista in una città che non conosce. A Pechino si produrrà una vera e propria "fuga romanzesca" in moto, tra le vie illuminate e trafficate.

Nous nous faufile entre les véhicules pour glisser le long de ronds-points embouteillés et accélérions encore, suivions à toute allure, le visage au vent, d'interminables lignes droites bordées de blocs d'habitation en mauvais carrelage blanc, parfois en simple béton brut, couleur sable ou vieux plâtre, centres administratifs et bâtiments officiels sur lesquels veillaient des militaires en faction, quand je vis soudain apparaître sur ma gauche le monumental portrait de Mao au-dessus de l'entrée de la Cité interdite, et, fugitivement, dans le même mouvement fuyant de la moto qui nous emportait, les fameuses enceintes roses du Palais impérial que nous étions en train de longer, en même temps que Zhang Xiangzhi, devant moi, qui continuait de conduire la moto sans ralentir, lâchait un instant le guidon pour m'indiquer l'édifice du bras en me criant : Gugong Gugong! (F p.91)

Nous nous mouvions dans la substance même de la nuit, dans sa matière, dans sa couleur, dans son air qui nous fouettait les joues et semblait nous frapper méthodiquement au visage [...] (F p.91)

Il movimento orizzontale presente nel romanzo rappresenta una percezione geometrica della realtà, concezione che l'autore aveva anche nelle prime produzioni.

Chez Toussaint, le récit est tout en lignes droites, en équations, en courbes. C'est le théorème de Pythagore sur lequel s'ouvre *La salle de bain*. C'est, dans *Fuir*, les trajectoires d'une moto, d'une boule de bowling, le mouvement circulaire d'une table de restaurant pris comme métaphores de la structure changeante des relations entre les personnages. C'est la géométrie des lignes virtuelles d'une conversation téléphonique entre deux amants sur la carte terrestre.⁵³

La sensazione di continuo movimento che troviamo in *Fuir* corrisponde anche alla volontà da parte di Toussaint, di esprimere l'*énergie romanesque*. In un'intervista afferma di essere finalmente riuscito a far trasparire nella pagine la sensazione di questa forte energia che non si vede ma sta alla base dell'intera narrazione.

La priorité pour ce livre, ce n'était pas la vision du monde, l'humor ou les idées, et meme pas seulement la recherche de la beauté. J'ai constamment pensé en écrivant que la priorité était la recherche de l'énergie romanesque. L'énergie romanesque est une chose invisible, brûlante et presque électrique, qui peut surgir parfois des lignes immobiles d'un livre.⁵⁴

Nella parte finale di *Fuir* il protagonista raggiunge l'Isola d'Elba in aereo per ricongiungersi con Marie e in questa piccola isola i due amanti si rincorrono l'uno con l'altro prima di ritrovarsi finalmente nell'immobilità di una camera d'albergo. Il movimento stavolta è a piedi tra le vie dell'isola.

De nouveau Marie me cherchait avec fièvre, elle s'arrêtait devant le vitrines des bars et scrutait la pénombre entre ses mains pour voir si je n'étais pas à l'intérieur. Elle se remettait en route, traversait des préaux et des places de marché abandonnées aux pigeons et aux chats dans un désordre de vieux cageots et de débris de légumes pourris.(F p. 158)

Vediamo quindi che nei due romanzi i protagonisti si muovono all'interno della realtà, utilizzando soprattutto mezzi di trasporto veloci, come l'aereo, il taxi, il treno, la

⁵³ Porte, Sébastien, "Jean Philippe Toussaint la littérature à l'oeil", in *Pause une*, espace ecoreuil à Toulouse, 2006.

⁵⁴ Bourmeau, Sylvain, Entretien avec Jean Philippe Toussaint, cit., p.29.

metropolitana. Il movimento e la frenesia sono una caratteristica tipica del modo di vivere moderno.

II. 4 La scrittura visuelle

Entrambi i romanzi che stiamo analizzando ci danno una fotografia della realtà contemporanea attraverso piccoli scatti ed immagini che ritraggono in superficie gli elementi più immediati. La voce narrante, è distaccata e fredda, non coinvolge emotivamente il lettore, il quale deve essere in grado di ricomporre i tasselli narrativi, gli *short cuts* dell'intera vicenda. Per questa ragione i periodi dei due romanzi sono brevi e basati sulla coordinazione.

Marie avait chaud, elle avait soif, elle entraït dens des bars et buvait des espressos au comptoir, les yeux dans le vague, terminait parfois le petit verre d'eau tiédasse qui accompagnait les cafés. Elle n'avait rien mangé depuis deux jours, incapable d'avaler autre chose que des glaces, elle commandait glace sur glace, qui étanchaient sa soif autant qu'elles l'attisaient. (F p.158)

Il lettore, nella narrazione di Toussaint deve avere una partecipazione attiva, poiché spesso l'autore presenta delle situazioni che non si realizzano pienamente e vengono riprese in altri momenti. Egli stesso afferma «Il faut que le lecteur, pour moi, ait une part active : c'est ça qui fait la réussite du livre ». ⁵⁵ Il lettore che immagina Toussaint è esigente e si deve prestare a fare un notevole sforzo durante l'atto della lettura:

⁵⁵ Entretien avec Jean Philippe Toussaint, Lycée Louis Barthou.

Je ne ferai aucune concession pour plaire davantage. C'est une aventure partagée: je suis un Ecrivain exigeant, et je souhaite avoir des lecteurs exigeants, ou en tout cas des lecteurs qui sont prêts à faire un effort.⁵⁶

Inoltre nei due romanzi più che una scena centrale troviamo tanti episodi che a volte sono scollegati e altre invece finiscono con uno spazio bianco nella pagina. Questo modo di procedere è tipico della narrazione contemporanea.

La scrittura di Toussaint è stata spesso definita cinematografica, poiché mette in scena delle vere e proprie immagini, pensiamo allo sguardo intermittente e discontinuo della voce narrante, quasi come fosse una macchina da presa che si sposta da un'inquadratura all'altra.

L'autore tuttavia preferisce definire la sua scrittura, più che cinematografica, *visuelle*.

On me dit souvent que mes romans sont très cinématographiques, mais il faut distinguer le cinématographique du visuel. Mes livres sont éminemment littéraires les images qui surgissent sont faites de mots. Au cinéma, on ne fait pas d'images avec les mots. Et ce que j'écris est très visuel.⁵⁷

La definizione di scrittura *visuelle* data dall'autore non esula dal considerare che nei romanzi vengono impiegate delle vere e proprie tecniche cinematografiche come ad esempio il *piano sequenza*. Questa tecnica prevede un'inquadratura lunga, caratterizzata da una continuità temporale, priva di stacchi e di montaggio, essa costituisce una scena completa. L'impiego di questa tecnica in *Faire l'amour* e in *Fuir* fa sì che l'occhio del narratore descriva quello che fa Marie quando è lontana da lui, come se si trovasse ad osservarla. Il lettore intuisce che è un'azione inverosimile per una voce narrante a focalizzazione interna fissa, poiché se il protagonista non si trova accanto a lei, non può sapere quello che sta facendo. L'utilizzo della tecnica del piano sequenza non è casuale poiché Toussaint la applica in più parti all'interno del testo.

⁵⁶ Ibidem.

⁵⁷ Bourmeau, Sylvain, Entretien avec Jean Philippe Toussaint.

In *Fuir* essa viene utilizzata quando il protagonista riceve la telefonata di Marie mentre si trova in treno verso Pechino e lei è a Parigi. La voce narrante “entra” nel telefono cellulare e passa attraverso il filo della comunicazione come se i due piani spazio-temporali fossero molto vicini.

Marie, je le compris aux légers cahots qui se firent alors entendre dans le téléphone, s'était levée et elle quittait le Louvre, elle traversait les salles en direction de la sortie, silhouette vacillante, chancelante, ses doigts tremblaient et la lumière du soleil lui brûlait les yeux, elle accélérât le pas et tâchait de quitter au plus vite les deux cents mètres en enfilade de la Grande Galerie comme pour fuir la nouvelle qu'elle venait d'apprendre, déviant à peine sa trajectoire et n'hésitant pas à bousculer les visiteurs qui se trouvaient sur son chemin, fendant ici, éperonnant là, un bras en éclaireur, laissant dans son sillage une onde de têtes qui se retournaient sur son passage dans un murmure d'incrédulité et de désapprobation. (F p. 48)

Notiamo bene come l'occhio del protagonista la insegue all'interno delle gallerie del Louvre pur trovandosi in treno verso Pechino. Questa scena non è stata possibile soltanto grazie all'utilizzo del piano sequenza, l'elemento che funge da collante tra le due immagini è il telefono cellulare.

Il y a cinq ans, il aurait été impossibles d'écrire cette scène. Cette qualité d'ubiquité est totalement contemporaine. Marie est au Louvre à Paris et parle au narrateur qui est dans un train en Chine. J'ai réussi cette scène d'être à la fois en Chine et à Paris. Je traite les deux lieux sur le même plan. On est à la fois dans le Je et dans Il. La troisième personne fait son apparition alors que le livre à commencé à la première. C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'eus 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 de réponses très littéraires à des situations nouvelles.⁵⁸

Citiamo ora un altro passo in cui troviamo l'impiego di questa tecnica visiva.

⁵⁸ Bourmeau, Sylvain, Entretien avec Jean-Philippe Toussaint.

Marie était ressortie du café et finissait sa glace dans la rue, qui fondait au soleil et coulait sur ses poignets, l'obligeant à s'arrêter pour incliner le cornet et lécher les contours pour circonscrire l'hémorragie.[...] Marie finit par atteindre le vieux port, passant brutalement de l'ombre d'un petit passage protégé à la violente lumière blanche qui se reverberait sur le dallage du port (elle voulut mettre ses lunettes de soleil, mais se rendit compte qu'elle les avait déjà sur les yeux). (F p. 60)

Il particolare degli occhiali che troviamo tra parentesi sottolinea ancora di più la volontà dell'autore di mostrare questa scena come se fosse un'immagine, una fotografia scattata in un preciso istante.

L'altro atteggiamento "cinematografico" che troviamo nei due romanzi è la particolare attenzione che Toussaint dedica alla rappresentazione della luce e dei colori. In un'intervista egli ha affermato che una delle ragioni che l'hanno spinto a scrivere questi testi è stata quella di «rendre la lumière de Tokyo»⁵⁹. Ogni descrizione di Toussaint parte dalla rappresentazione della luce, la quale può essere artificiale o può venire dall'esterno.

Derrière la fenêtre de la chambre, les néons continuaient de déchirer la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui pénétraient le pièce et venaient se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet. (F p.27)

Anche la rappresentazione delle grandi metropoli si sofferma molto sulle luci ed i bagliori che esse emettono, l'occhio del protagonista coglie l'elemento che più si vede in superficie.

Il se redressa sur la moto pour jeter un regard au loin, et je me retournai aussi, il y avait un attroupement aux portes du bowling, on voyait des gens entrer et sortir sous l'arc de lumière dorée de l'entrée, des silhouettes de jeunes gens et d'agents de sécurité, dont les visages baignaient dans les lueurs bleues électriques de l'enseigne LAS VEGAS [...]. (F p.112)

⁵⁹ Cfr., Bourmeau Sylvain.

Roger Godard⁶⁰ analizza i colori in *Faire l'amour*, notando che prevalgono in particolar modo il bianco e il rosso. Il bianco predomina, esso è associato al bianco della pagina, al silenzio, alle parole non dette. Il silenzio evidenzia a sua volta la rottura, il rifiuto, l'impossibilità di comunicare e quindi la fine della relazione d'amore. Pensiamo ad esempio ai luoghi principali della narrazione: la camera d'albergo, la galleria d'arte contemporanea, il bagno: essi sono caratterizzati dal colore bianco, il quale riflette anche l'impersonalità. Il rosso invece mette in scena il dinamismo e la passione, la volontà di vivere all'insegna dell'amore. Il rosso determina anche il colore dei vestiti creati da Marie, essi sono definiti con l'aggettivo *incarnadines* e a questo proposito Toussaint ha affermato:

C'est une nuance de rouge, lorsque j'ai commence à visualiser mon livre, la tonalité était rouge, il baignait dans le rouge, aussi je me suis procuré un dictionnaire établi par le CNRS entièrement consacré au vocabulaire du rouge, j'y ai trouvé mon nuancier et ce beau mot "incarnadine". Oui, je vois sept lignes plus bas: "toutes ces robes désincarnées, je ne sais pas si cette résonance est volontarie, en tout cas elle me convient."⁶¹

Il rosso viene inoltre utilizzato dal protagonista per descrivere Kyoto, in questo momento il colore riflette un vero e proprio stato d'animo ed evoca il ricordo.

De ma vie je n'avais jamais vu une telle nuance de rouge, cette couleur indéfinissable, ni rose ni vraiment orange, ce rouge dissous, crémeux, exténué – le vermillon du soleil couchant de certaines nuits d'été, quand l'astre rond à l'horizon, pâle et jetant ses dernières lueurs orangées, s'enfonce lentement dans la mer au-dessus d'un ciel bleu clair presque laiteux. (FA p.157)

Toussaint non si sofferma soltanto sulla rappresentazione dei colori, egli a mio avviso attribuisce un particolare significato anche all'alternanza giorno-notte. In *Faire l'amour*, i

⁶⁰ Roger, Godard, «Jean Philippe Toussaint, Faire l'amour » in *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.

⁶¹ Harang, Jean Baptiste, Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour «Faire l'amour», 19 septembre 2002.

due amanti si uniscono fisicamente durante la notte, come se fossero protetti da un'illusoria protezione⁶², la notte li rende vicini e favorisce la loro relazione, anche mentre camminano per le vie di Tokio di notte, essi sembrano ancora una coppia. Il giorno invece, con la forza della luce del sole mette in evidenza la precarietà del loro rapporto ed è lo stesso protagonista a dire, «Je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour» (FA p.71). Anche in *Fuir* si avverte la presenza della notte come momento dell'avvicinamento e il giorno al contrario come allontanamento. Rilevante a questo proposito è il momento in cui il protagonista è in treno verso Pechino, di notte e Marie si trova al Louvre, in pieno giorno.

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, 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, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimés, de ne pas savoir, dans un afflux régulier des battements du Coeur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous. (F pp.51-52)

[...], mais retrouvant là encore le soleil, comme une malédiction, le soleil qui semblait la poursuivre, factice à présent, faux, peint, artificiel, qui brillait d'un éclat d'incendie au plafond de la rotonde, tandis que, dans les tympanes ombrés des arcs, des reliefs sculptés ajoutaient d'autres motifs solaires à cette malédiction, têtes du soleil datant de Louis XIV, Roi Soleil, auréolées de rayons d'or et parées de pétales de tournesols[...]. (F p.49)

Il sole viene considerato come una maledizione poiché rivela l'estrema fragilità di Marie, la quale infatti cercherà di nascondersi dietro la "maschera" degli occhiali da sole. Un'altra antitesi rilevante nella narrazione è la contrapposizione caldo-freddo, *Faire l'amour* è infatti ambientato nel freddo inverno giapponese, nel quale troviamo anche l'immagine

⁶² *Ivi*, p.69.

della neve che cade e *Fuir* invece è caratterizzato da una forte presenza del caldo, soffocante ed estenuante che contribuisce a creare una sensazione di forte oppressione.

All'interno dei romanzi grazie alle immagini abbiamo una forte percezione visiva della realtà, data, come abbiamo visto, da una costruzione cinematografica della narrazione e da una forte attenzione alla luce ed ai colori. La storia della coppia di amanti è adatta ad essere trasposta cinematograficamente, poiché Toussaint ha costruito le scene in modo visivo e preciso come un regista avrebbe fatto nella produzione di un film. E' interessante considerare la sua forte vicinanza con il film della nota regista Sofia Coppola, *Lost in translation*⁶³, uscito nel 2003 e quindi successivo alla pubblicazione del romanzo.

Nel film vediamo i due protagonisti che si ritrovano per la maggior parte del loro tempo nella camera di un hotel di Tokio, nella quale parlano e si ascoltano. La protagonista Charlotte va a Kyoto, una città che ancora conserva il suo carattere orientale, proprio come ha fatto il protagonista del romanzo. Il film è stato anche premiato alla 60esima Mostra del Cinema di Venezia come miglior sceneggiatura originale. Toussaint in un'intervista ha detto che probabilmente la Coppola non ha letto il suo romanzo, ma le due opere si avvicinano moltissimo.

L'importanza che l'autore dà alla componente visiva della narrazione si configura anche nei due progetti che hanno voluto trasformare *Faire l'amour* e *Fuir* in due rappresentazioni visive.

Il primo è stato oggetto di una sorta di "lettura visiva" realizzata dall'autore assieme a Pascal Auger e rappresentata presso Le Centre Pompidou nel 2006:

Jean-Philippe Toussaint lit in situ son roman « Faire l'amour ». Il fallait que l'image corresponde au livre et nous avons choisi la forme du triptyque dont la formule magique est la suivante : l'espace d'un triptyque n'est pas divisé en trois volets, il est multiplié par trois et la totalité de son espace est supérieure à la somme de l'espace des volets qui le composent. Les vues depuis la chambre d'hôtel de Tokyo, celles depuis un

⁶³ *Lost in translation*, diretto da S. Coppola, sceneggiatura di S. Coppola, USA, 2003.

taxi à Shinjuku, la cuisine de Bernard à Kyoto, sont comme agrandies de l'intérieur, dépliées sur trois images afin d'arriver, peut-être, à donner un peu de « temps à l'état pur » surgi d'entre les images, comme d'entre les mots du livre.⁶⁴



Fuir invece è stato trasformato in un cortometraggio di quattordici minuti che riprende la scena centrale del romanzo:

L'action se déroule à Canton en Chine. Il s'agit d'une adaptation de la scène centrale de « Fuir », une scène de fuite pure, rythmée, exacerbée, à trois, la nuit, sur une moto. Les raisons de la fuite importent peu, tout comme l'endroit que les personnages tentent de gagner. On est immédiatement avec eux au coeur même de la fuite. Ils sont trois, deux hommes et une femme, deux chinois et un occidental, la femme est entre les deux hommes, prise en étau entre leurs corps, sa main va s'unir à celle de l'homme occidental, et peut-être même fugitivement, leurs lèvres s'uniront-elles. Ils s'embrasseront dans le vent et dans la nuit, pour conjurer la peur, dans une brève étreinte clandestine et cosmique. La caméra, du début à la fin, sera toujours en mouvement, serrant au plus près les personnages, fuyant avec eux.

Esso è stato realizzato in occasione dell'ottava esposizione de *L' Espace Louis Vuitton* realizzata e coordinata dall'artista francese contemporaneo Ange Leccia.⁶⁶

⁶⁴ Pascal, Auger, www-fakkw.upb.de/mfs/index2.htm

⁶⁵ Toussaint Jean-Philippe e Auger Pascal, *Faire l'amour. Une lecture japonaise*. Triptyque vidéo 85".

⁶⁶ Jeammet, Corinne, <http://culture.france2.fr/mode/expos>

II. 6 *Mes bureaux, luoghi dove scrivo*

Giunti alla fine della nostra analisi credo sia necessario vedere da vicino un testo di Toussaint, uscito solo in Italia nel 2005, *Mes bureaux, luoghi dove scrivo*⁶⁷ nel quale, grazie alla mescolanza tra testo ed immagine l'autore riesce ad evocare tutti i luoghi nei quali egli ha scritto i suoi romanzi.

Come scrive uno scrittore? Dove e come compie quell'atto così intimo, e perciò misterioso, chiamato scrittura? Sono rari gli scrittori disposti ad aprire quella porta e a farci entrare, a mostrarci la loro "officina della scrittura". Jean-Philippe Toussaint lo fa con questo bellissimo libro. Ci apre le porte dei luoghi, dove scrive e dove ha scritto. Ci racconta e ci fa vedere i suoi bureaux, che sono di volta in volta uno studio, una stanza, un tavolo, una scrivania, un appartamento, una camera d'albergo, una foresteria, tutti racchiusi insieme dentro a quella parola, bureaux, che in francese ha un ampio significato [...].⁶⁸

Il titolo del libro conserva il francesismo *Mes Bureaux* poiché, spiega Roberto Ferrucci, in italiano non c'è una singola parola che possa significare i luoghi in cui una persona scrive, una scrivania, una stanza, l'atto stesso della scrittura e in francese la parola "bureaux" significa tutto questo.

Toussaint non ha mai scritto direttamente nei luoghi in cui ha ambientato i suoi romanzi, ha sempre cercato di evocare un paese o una città scrivendo in un posto diverso e usando l'immaginazione. *Faire l'amour* e *Fuir* sono stati scritti dopo un periodo di isolamento in Corsica e a Ostenda.

Depuis quelques temps, pour écrire, je me mets dans des conditions de tournage de films, façon "commando". Je pars m'isoler dans des maisons que je loue, en Corse ou à Ostende, durant quatre à dix semaines. L'intégralité du livre s'écrit au cours de trois sessions de ce type. Pas d'alcool et couché tôt. Chaque heure compte. Je ne sors pas, sauf pour m'aérer.⁶⁹

⁶⁷ Toussaint, Jean-Philippe, *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, Mestre, Amos edizioni, 2005.

⁶⁸ Ferrucci, Roberto, www.amosedizioni.it

⁶⁹ Gabriel, Fabrice, «Instantanés d'amour» in *Les Inrockuptibles*, septembre 2002, pp. 40.42.

Questa concezione di scrittore isolato⁷⁰ sembra quasi in contrasto con quello che Toussaint vuole rappresentare, egli infatti si ritrae dalla realtà come scrittore ma vi rientra come personaggio letterario indagando il mondo che lo circonda.

E' la scrittura il mezzo di contatto con l'universo contemporaneo ed è grazie alla forza delle parole che l'autore riesce ad esprimere ciò che sente.

Non scrivo quasi mai a casa, prima di 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 powerbook grigiastri e deludenti, uno che non stampa più e l'altro che è imploso un giorno sotto le mie dita).
Infilo delicatamente il computer piatto dentro la borsa, insieme a 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 cinquantacinque pagine, carattere Helvetica, interlinea semplice, corpo 12) e, perché la mia panoplia sia completa, metto anche un paio di occhiali da sole e delle scarpe da escursione.⁷¹

Nonostante il suo atteggiamento solitario, Toussaint segue molto il panorama culturale europeo e mondiale. Egli ha dedicato una particolare attenzione alla traduzione dei suoi romanzi, soprattutto *Faire l'amour* e *Fuir*. Essi sono il risultato di un'intensa collaborazione tra lui ed i suoi traduttori, i quali si sono riuniti per circa dieci giorni a Seneffe grazie al Collège européen des traducteurs littéraires, sostenuto da un'iniziativa de la Communauté française de Belgique. I romanzi sono stati tradotti in molte lingue, cinese, giapponese, cantonese, inglese, tedesco, italiano, polacco, serbo. Roberto Ferrucci, scrittore e giornalista veneto ha tradotto i romanzi in italiano che sono poi stati pubblicati da Nottetempo (*Fare l'amore*) e Fandango Libri (*Fuggire*). A lui e a tutti gli altri traduttori Toussaint ha dedicato un testo sull'esperienza della traduzione. Ancora una volta torna nella concezione dell'autore l'immagine come punto di partenza del testo scritto, in questo

⁷⁰ Vedi cap. I p. 8.

⁷¹ Toussaint, Jean-Philippe, *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, cit., p. 53.

caso è servita infatti per far capire agli altri l'idea che Toussaint aveva in testa quando ha scritto alcune scene delle narrazioni.

Tout de même, me suis-je dit, n'est-ce pas curieux de passer ainsi par l'image pour traduire un roman? Et pour l'écrire? Mais, dans le fond, ne le fais-je pas constamment, cela, quand j'écris, de m'inspirer de photos pour vérifier des vétilles et cueillir des détails, de me soulever de ma chaise pour mimer le geste que je suis en train de décrire, de le décomposer encore et encore jusqu'à je parvienne à le mettre en mots.⁷²

⁷² Toussaint, Jean-Philippe, « Le jour où j'ai découvert la traduction », in www.bon-à-tirer.com, 2003.

CAPITOLO TERZO

BOOK

Dopo aver esplorato il modo in cui Toussaint concepisce la “superficie” contemporanea nelle sue ultime produzioni letterarie, ora vediamo come egli si sia dedicato anche alle arti plastiche, per esempio creando l’esposizione artistica *Book*, realizzata nel 2006 à la Fondation d'entreprise Espace Écureuil de Toulouse.

Egli ha voluto rappresentare visivamente l’atto della lettura, utilizzando neon colorati, installazioni video, fotografie. Troviamo infatti otto insegne al neon che rappresentano la parola “libro” in otto lingue, come il numero delle pubblicazioni dell’autore sino ad oggi. Nell’esposizione viene messa in evidenza la grande forza del libro e dell’atto della lettura, minacciata da un mondo in cui prevale ormai l’immagine. Il punto di vista che evidenzia questa forza è “plastico” e fisico.

Ça fait vingt ans que je réfléchis à l’art contemporain, j’ai toujours eu l’oeil. 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 présente, c’est l’aspect physique du livre. J’ai voulu être dans la forme, mais la forme a du sens.”⁷³

Quello che Toussaint ha cercato di realizzare è una sorta di evocazione della scrittura senza passare attraverso il testo scritto.

« J’évoquerai les livres sans passer par l’écrit. Ce sera, en quelques propositions plastiques — BOOK, BIBLIOTHÈQUE, TEXTE INTÉGRAL, LA LECTURE, etc. — un hommage visuel aux livres».⁷⁴

⁷³ Porte, Sébastien, Porte, Sébastien, “Jean Philippe Toussaint la littérature à l’oeil”, in *Pause une*, espace ecureuil à Toulouse, 2006.

⁷⁴ Exposition de Jean-Philippe Toussaint, Fondation d’Entreprise Espace Ecureuil, Toulouse, 2002.

Essa concilia l'immagine e il testo, come se uno fosse parte integrante dell'altro. È un tentativo di avvicinarsi alla letteratura in maniera meno letteraria e quindi più visiva «Ce qui m'intéressait, c'était de regrouper des arts différents dans un même espace, d'aborder le livre mais de façon non littéraire»⁷⁵.

Mon idée était de faire un hommage visuel au livre sans passer par l'écrit. La force réelle du livre est immatérielle. Mais en montrant simplement la surface, on en reste au coeur, le côté immatériel est en même temps sous-jacent. Il existe.⁷⁶

In *Book* ci sono inoltre moltissime fotografie, quest'arte secondo Toussaint è la «voie royale»⁷⁷, è grazie alla fotografia che l'autore si è dedicato alle arti plastiche. Troviamo fotografie delle città di Tokio, immagini di mani che girano le pagine di un libro, dettagli della pittura rinascimentale.

Partout et toujours, le même spectacle de lecteurs absorbés dans leur soif de connaître la suite. Ici, on goûte aux joies de « la lecture », à travers une série de photos très personnelles. Plus loin, la série « Texte intégral » rassemble de manière spectaculaire la totalité des lignes écrites par Jean-Philippe Toussaint depuis son premier roman, *La Salle de bain*, publié en 1985.⁷⁸

In altri punti troviamo invece installazioni - video, sonore e mute che mostrano le immagini che il lettore costruisce nella mente quando legge un libro.

Dans Faire l'Amour (titre de l'un des romans de Jean-Philippe Toussaint), s'entrecroisent des situations où l'auteur lit son livre à Tokyo dans les lieux mêmes qui l'ont inspiré pour l'écrire. Dans deux autres vidéos, Jean-Philippe Toussaint isole certains plans de ses films où l'acteur est absorbé dans sa lecture (Monsieur ou La Sévillane).⁷⁹

⁷⁵ Porte, Sébastien, "Jean Philippe Toussaint la littérature à l'oeil".

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Leduc, Alain, «Entretien avec Jean-Philippe Toussaint», in *Midi.Pyrénées patrimoine*, n° 5, février /avril 2005, p. 10-13.

⁷⁸ Cfr. Porte, Sébastien.

⁷⁹ Ibidem.

La parola e l'immagine sono strettamente collegate, come abbiamo visto nell'analisi del precedente capitolo e *Book* a mio avviso si collega in maniera molto diretta con la nozione di scrittura *visuelle* che abbiamo trovato nei romanzi *Faire l'amour* e *Fuir*. Innanzitutto i neon colorati collocati sulle vetrine della galleria li abbiamo spesso incontrati in entrambe le narrazioni, sotto forma di bagliori rossi, insegne luminose con scritte del tipo *Healt Club*, *Vivre*, neon multicolori, neon bianchi, neon rosa. Toussaint è rimasto affascinato dalle luci al neon dopo i numerosi viaggi nelle metropoli cinesi e giapponesi:

Un jour j'étais à Tokyo, je suis sorti de la station metro en plein nuit, il y a minuit et une heure et j'ai voit Book allumé en plein nuit et j'ai photographié ce neon...⁸⁰

La prima volta che Toussaint ha visto l'insegna luminosa ne è rimasto affascinato ed ha così deciso di comprarla e di farne fare tante quanti sono i libri che ha scritto. Questo momento è stato importante per l'autore e l'ha raccontato in un suo testo.

J'étais arrivé au Japon le matin même — douze heures d'avion, et pas même le temps de me reposer une heure — et j'avais tout de suite été acheter cette enseigne à Namba, que j'avais l'intention d'exposer avec mes photos lors de l'exposition que je devais inaugurer au club DAWN quelques jours plus tard à Osaka. Depuis quelques mois, j'accumule ainsi des enseignes LIVRE en toutes langues, j'ai commencé par BOOK après avoir photographié par hasard un néon BOOK à la devanture d'une librairie une nuit à Tokyo. J'ai alors fait fabriquer sept néons BOOK à Bruxelles que j'ai exposés avec mes photos de Tokyo au moment de la sortie de *Faire l'amour* (sept BOOK en néons bleus comme autant de mes livres), puis il y eut le néon vert LIBRO que j'ai exposé au centre Culturel Candiani, à Mestre, près de Venise, et maintenant le HON blanc, LIVRE en japonais, exposé au club DAWN d'Osaka, et ainsi de suite, à chaque fois un nouveau LIVRE s'ajoute à la bibliothèque de livres en néon que je constitue au fur et à mesure dans toutes les langues.⁸¹

⁸⁰ Intervista video realizzata da France3 a Jean-Philippe Toussaint, www.jean-philippe-toussaint.de/

⁸¹ Toussaint, Jean-Philippe, «Le jour où j'ai ouvert une librairie à Tokio» in www.bon-a-tirer.com, 2002.

Nella mostra i neon hanno una funzione molto importante, poiché essi sono un elemento estremamente visivo e soprattutto si possono vedere anche dall'esterno e si collegano con la città di Tolosa.

Une cohérence qui va être très visible, géographiquement. Les divers lieux sont proches, pour lier les oeuvres que je propose. L'ouverture sur la place du Capitole m'intéresse, également. Je vais essayer de faire en sorte qu'une partie des néons soient tournés vers la ville, vers l'extérieur. Des néons et des écrans que l'on verra paradoxalement mieux du dehors que du dedans. Que ça reste toujours allumé la nuit, aussi. Un technicien m'aidera pour l'accrochage, ainsi qu'un technicien vidéo, afin de constituer une oeuvre un peu plus complexe avec des systèmes de caméras de surveillance. En bas, je présenterai quatre vidéos. Trois seront présentées sans son. Une seule sera sonore. Un triptyque vertical, réalisé en collaboration avec Pascal Auger. Un cinéaste théoricien qui en a eu l'idée.⁸²

Questi elementi luminosi fanno interamente parte delle grandi metropoli urbane e nell'ipotesi di Ilardi⁸³ esse rappresentano lo spazio nel quale si configura il nuovo romanzo contemporaneo. In Italia ad esempio è nata nel 2006 la Collana Neon della casa editrice Tea diretta da Aldo Nove la quale cerca di promuovere scritture emergenti ed innovative all'interno del vasto panorama letterario contemporaneo.

Lidia Riviello ha invece pubblicato *Neon 80*, una raccolta di poesie dedicate alla generazione degli anni ottanta:

Il neon era la non-illuminazione che rendeva le nostre città, uffici, i centri commerciali, gli ingressi dei palazzi dei non luoghi, scenografie ripetitive di uno scenario un tempo spento, ora acceso dalle nuove tecniche di illuminazione. Un piatto e lineare "luogo standard" dentro il quale prendevano vita eccentrica i feticci delle nostre società di consumo. Se ci sono stati dei non luoghi ci sarà stata una luce radicalmente "autonoma e immortale" a isolare tempo e spazio. Con questo "gas nobile, inerte, quasi incolore", si spegneva il sole.⁸⁴

⁸² Leduc, Alain, «Très peu d'écrivains sont contemporains», in *Midi-Pyrénées patrimoine*, n. 5, février/avril 2005, pp.10-13.

⁸³ Vedi cap. 2, p.27.

⁸⁴ Riviello, Lidia, *Neon 80*, Arezzo, Editrice Zona, 2008.

Anche i protagonisti dei romanzi di Toussaint vivono all'interno dei *non luoghi* contemporanei e sono illuminati da una sorta di “non illuminazione”, artificiale e fredda. Le luci al neon che Toussaint inserisce nella narrazione e nell'esposizione sono una componente essenziale della nostra realtà; nell'ultimo decennio si è sviluppata in America una nuova tendenza artistica chiamata Neon Art e molti artisti si sono dedicati a delle opere create con le luci al neon esposte al Neon Museum.

Un altro elemento che si collega direttamente ai romanzi è la presenza della galleria contemporanea; un *non-luogo* che abbiamo trovato in *Faire l'amour* sotto forma di galleria d'arte di Shingawa nella quale Marie deve allestire la sua mostra. Essa conteneva monitor, luci, video, come le ritroviamo all'interno di *Book*. Anche in *Fuir* la galleria ritorna, ma viene solo accennata dal narratore come luogo d'incontro tra il protagonista e la bella Li Qi.





CONCLUSIONI

Se ho incluso la Visibilità nel mio elenco di valori da salvare è per avvertire del pericolo che stiamo correndo di perdere una facoltà umana fondamentale: il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini.⁸⁵

Nell'universo che ci circonda, bombardato dai media e dalle immagini, gli scrittori corrono il pericolo di perdere la facoltà che Calvino definisce, *pensare per immagini*, poiché i nuovi mezzi che abbiamo a disposizione annientano la capacità immaginativa e la fantasia, proponendoci delle visioni prefabbricate.

Jean-Philippe Toussaint è oggi uno dei pochi scrittori che è riuscito a compiere il processo identificato da Calvino. Egli ha dichiarato infatti che riuscirebbe ad evocare tutti i luoghi dei suoi romanzi solo chiudendo gli occhi, poiché ne conserva un'immagine ben precisa nella sua mente.

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. Je ferme à peine les yeux – je peux fermer les yeux en les gardant ouverts, c'est peut-être ça écrire –, et je suis immédiatement dans le grand hall désert de l'hôtel de Tokyo aux lustres de cristal illuminés [...].⁸⁶

In effetti, ogni aspetto della narrazione parte da un'immagine presente nella mente dell'autore e quest'immagine viene poi trasformata nell'atto verbale. La rappresentazione

⁸⁵ Calvino, Italo, *Visibilità*, cit., p.103.

⁸⁶ Toussaint, Jean-Philippe, «Comment j'ai construit certains de mes hotels».

delle immagini nel testo è stata resa possibile grazie alla particolare attenzione che l'autore ha dato alla realtà che lo circonda, alla costruzione cinematografica della luce, dei colori, ai singoli gesti che compiono i protagonisti dei romanzi. Toussaint stesso ha detto che *Faire l'amour* è nato in seguito ad un'immagine ben precisa che egli aveva nella testa.

une image, celle de cette chambre d'hôtel, dans ce quartier de Shinjuku, avec la baie vitrée, les deux personnages, l'homme et la femme devant la baie vitrée, et ce dialogue qu'il y a au début du livre : « Pourquoi tu ne veux pas m'embrasser ? – Je n'ai jamais dit que je ne voulais pas t'embrasser. – Pourquoi tu ne m'embrasses pas alors ? – Je n'ai jamais dit que je voulais t'embrasser ». ⁸⁷

Inoltre è importante considerare che la rappresentazione della luce in letteratura è un'impresa assai rara, poiché l'autore non si è limitato ad una descrizione, ma ha costruito un'immagine, proprio come si costruisce la scena di un film.

Et moi, un de mes objectifs, c'était vraiment, comme on dit au cinéma, « faire la lumière ». Avant qu'une scène ne soit tournée, le chef opérateur fait la lumière, ce qui prend généralement trois ou quatre heures, pour mettre les projecteurs, les filtres, les calques... Et d'une certaine façon, j'ai eu l'impression, dans *Faire l'amour*, que je faisais la lumière aussi. Pour la chambre d'hôtel avec la baie vitrée, quand j'installe le décor, je fais d'abord la lumière dans la chambre, comme au cinéma. Il faut qu'on ait cette impression de lumière : les néons à l'extérieur, les clignotements, les lueurs rouges, la lampe de chevet avec sa lumière un peu plus dorée... Et à ce moment-là, le décor va s'inscrire dans l'esprit du lecteur. Et donc la scène, le dialogue, vont avoir plus de force pour moi. Et je me suis rendu compte que faire la lumière est très difficile en littérature, et rare. La plupart du temps, les écrivains ne le font pas. C'est vrai que ça devient une sorte de spécificité, une particularité de mes livres : normalement, ils s'inscrivent d'une façon très forte dans l'esprit du lecteur. En tout cas, c'est une recherche de ma part de faire surgir une image dans l'esprit du lecteur. ⁸⁸

Per questa ragione ogni frase è attenta e costruita sapientemente, con estrema esattezza, poiché Toussaint ha dovuto scegliere le parole giuste per poter rendere la luce nella pagina del libro. L'esattezza è una categoria essenziale per Calvino.

⁸⁷ Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, Lycée Barthou

⁸⁸ Ibidem.

Questo legame tra le scelte formali della composizione letteraria e il bisogno di un modello cosmologico (ossia d'un quadro mitologico generale) credo sia presente anche negli autori che non lo dichiarano in modo esplicito. Il gusto della composizione geometrizzante [...] ha sullo sfondo l'opposizione ordine-disordine, fondamentale nella scienza contemporanea. L'universo si disfa in una nube di calore, percepita senza scampo in un vortice d'entropia, ma all'interno di questo processo irreversibile possono darsi zone d'ordine, porzioni d'esistente che tendono verso una forma, punti privilegiati da cui sembra di scorgere un disegno, una prospettiva. L'opera letteraria è una di queste minime porzioni in cui l'esistente si cristallizza in una forma, acquista un senso, non fisso, non definitivo, non irrigidito in una immobilità minerale, ma vivente come un organismo.⁸⁹

Anche nelle narrazioni di Toussaint troviamo la contrapposizione ordine-disordine, il primo evocato nell'estrema precisione delle scelte linguistiche e formali, il secondo invece si configura nella rappresentazione di una realtà senza confini, liquida e scivolosa, nella quale si perdono sempre di più i punti di riferimento.

Entrambi i romanzi oltre a contenere l'opposizione ordine-disordine, presentano la contrapposizione finito-infinito: troviamo i piccoli dettagli della vita quotidiana e le grandi domande che si pone l'essere umano. Il protagonista sente in modo persistente lo scorrere del tempo che passa e avverte la sensazione di essere soltanto un individuo in balia dell'universo che lo circonda. Non è un caso infatti che le ultime parole del romanzo *Faire l'amour* siano «un désastre infinitésimal», questo concetto è stato spiegato nell'Édition en Poche «double» de *L'Appareil-photo*⁹⁰ nell'intervista che si trova alla fine della narrazione a cura di Laurent Demoulin. Toussaint definisce con la parola «infinitesimaliste» le sue nuove produzioni proprio perché esse contengono il concetto dell'infinitamente grande e dell'infinitamente piccolo.

Faire l'amour e *Fuir* sono due romanzi brevi ed estremamente concentrati, nei quali l'autore ha espresso soltanto l'essenziale e nonostante questa "essenzialità" il lettore riesce a costruire nella propria mente delle immagini chiare e precise, riesce ad immaginare

⁸⁹ Calvino, Italo, «Esattezza», in *Lezioni americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

⁹⁰ Toussaint, Jean-Philippe, *L'appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, collection de poche «Double», 2007.

esattamente i protagonisti, anche quello maschile, del quale conosciamo come unico attributo il termine *silhouette*. Questo è quello che è successo a me quando ho letto i due testi, sono riuscita a costruire delle immagini mentali attraverso la voce narrante, ho immaginato in ogni dettaglio le scene che venivano raccontate, i luoghi che venivano evocati, mi sono sentita anche io parte attiva nella storia.

Giunti alla fine di questo percorso credo sia lecito tornare alle domande che Toussaint si era posto prima della stesura dei romanzi:

Cosa si può scrivere dunque in un mondo in cui tutto è già stato scritto? Il romanzo detiene ancora la forza che aveva in passato?

Quello che possiamo scrivere oggi deve contenere una parte della realtà che ci circonda e le sue continue e veloci modificazioni. In un'era oramai "visuale" non possiamo non considerare le immagini, i mezzi di comunicazione, la tecnologia, questi elementi devono far parte delle narrazioni poiché gli scrittori sono immersi in questa nuova dimensione. Jean-Philippe Toussaint ha compiuto il grande sforzo di creare un'opera letteraria che evocasse soprattutto la contemporaneità. Il suo è un universo composto d'immagini che scorrono veloci e fluide, nelle quali i personaggi s'incontrano e si allontanano, si amano e non si desiderano più. Tutto questo grazie alla forza della scrittura, un mezzo espressivo che concede ancora oggi di esprimere quello che sentiamo e vediamo senza dover per forza ricorrere a delle immagini standardizzate.

Comunque, tutte le «realtà» e le «fantasie» possono prendere forma solo attraverso la scrittura, nella quale esteriorità e interiorità, mondo e io, esperienza e fantasia appaiono composte della stessa materia verbale; le visioni polimorfe degli occhi e dell'anima si trovano contenute in righe uniformi di caratteri minuscoli o maiuscoli, di punti, di virgole, di parentesi; pagine di segni allineati, fitti fitti come granelli di sabbia

rappresentano lo spettacolo variopinto del mondo in una superficie sempre uguale e sempre diversa, come le dune spinte dal vento del deserto.⁹¹

Nei romanzi di Toussaint, grazie a quella che abbiamo definito una scrittura *visuelle*, i lettori hanno seguito la vicenda della coppia Marie – protagonista all'interno delle grandi metropoli e hanno percepito la presenza di una realtà sempre più sfuggente. Gli explicit di entrambi i romanzi contengono quella sensazione di “liquidità” che abbiamo già incontrato nella narrazione e lasciano un finale a mio avviso aperto.

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 une 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)

Marie pleurant doucement dans me bras, j'essuyais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui passant 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, j'avais de l'eau salée sur ma langue, j'avias de l'eu de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. (F p. 186)

In *Fuir* troviamo un'altra immagine-chiave che rappresenta molto bene il concetto di fluidità attraverso una creazione di Marie. Una collezione di vestiti che si sciolgono sui corpi delle modelle mentre sfilano, un vestito effimero e transitorio.

Il y a quelques années, Marie avait créé une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps de mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses oeuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un printemps-été archimbolde, glaces, sorbets, granita, frulatto et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et le pointes de leurs seins hérissées par le froid. Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles, avait décliné les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et le sirops, quelque mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets aux corps, dans une fantasia de couleurs et de tons chair, mangue, citron,

⁹¹ Calvino, Italo, *Visibilità*, cit., p. 110.

mandarine, pêche, melon, pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orange qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépuscolaires, mauves et noirs, le cassis, les mûres, et la myrtille.⁹²

In settembre uscirà una sorta di “terza parte” della narrazione, *La Vérité sur Marie*.

Toussaint ha riferito che il testo «N'est pas à proprement parler une suite, mais un prolongement de *Faire l'amour* (2002) et de *Fuir* (prix Médicis 2005).⁹³

⁹² *Ivi*, pp. 159-160.

⁹³ <http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php>

INTERVISTA A JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT (realizzata via internet)

I suoi ultimi romanzi, *Faire l'amour* e *Fuir*, rappresentano un forte cambiamento rispetto alla sua prima produzione letteraria. Gianfranco Rubino, docente di francesistica presso La Sapienza di Roma, in un saggio su *Faire l'amour* ha dichiarato:

«Una convinzione diffusa vuole che uno scrittore in realtà produca sempre lo stesso libro. C'è ovviamente del vero, ma succede anche che un autore nella piena maturità dei suoi mezzi desideri esplorare nuovi percorsi e manifesti spunti evolutivi a vari livelli.»

Crede che i due romanzi abbiano rappresentato una vera e propria svolta nel suo percorso di scrittore?

La difficulté, c'est de parvenir, à *la fois*, à se renouveler et à écrire toujours le même livre. J'aime bien cette idée de à *la fois*, à la fois noir et blanc, à la fois chaud et froid, non pas gris, ou tiède, mais à *la fois* noir et blanc, à *la fois* chaud et froid, c'est ce qui caractérise la littérature (contrairement à la politique, par exemple), cette possible simultanéité des contraires, plutôt qu'une moyenne (le gris, le tiède). Avec cette coexistence d'extrêmes opposés, on est nécessairement proche de l'ambivalence, de l'ambiguïté, autre qualité littéraire cardinale. A l'intérieur du cycle que j'ai entrepris avec *Faire l'amour* et *Fuir*, et qui se poursuit maintenant avec *La Vérité sur Marie*, je m'efforce également de garder des constances et d'apporter des nouveautés. Au sujet du dernier livre, *La Vérité sur Marie*, plus que d'une suite, je préfère parler de *prolongement*.

Personalmente ho letto prima *Faire l'amour* e poi *Fuir* e non mi sono subito accorta del vero ordine cronologico delle due opere. A parte qualche piccolo rimando a *Fuir*

presente in *Faire l'amour*, i due romanzi potrebbero essere letti a mio avviso in entrambe le direzioni. E' d'accordo con questa affermazione?

Oui. Chacun des livres doit être *à la fois* indépendants — ils sont autonomes et peuvent être lus sans référence aux autres — et complémentaires, en ceci qu'ils se répondent et s'enrichissent mutuellement. J'essaie de concevoir ce cycle romanesque comme un ensemble en construction, en devenir. Chaque élément, chaque paragraphe, chaque partie, doit ajouter toujours plus de cohérence à l'ensemble — mais en ouvrant toujours, en ajoutant de nouvelles perspectives, plutôt qu'en cherchant à clore, à refermer, à finir.

La prima sensazione che ho avuto leggendo i due testi è stata quella di una forte percezione della realtà contemporanea, dominata ormai dai mezzi di comunicazione e dalle immagini. Nonostante una scrittura che esprime l'essenziale, i lettori riescono a creare nella propria testa delle immagini ben precise. Calvino nelle *Lezioni Americane*, diceva che si sta perdendo sempre di più, «*il potere di mettere a fuoco visioni a occhi chiusi, di far scaturire colori e forme dall'allineamento di caratteri alfabetici neri su una pagina bianca, di pensare per immagini*». Calvino si domandava inoltre, «*Il potere di evocare immagini in assenza continuerà a svilupparsi in un'umanità sempre più inondata dal diluvio delle immagini prefabbricate?*» Io credo che in entrambi i romanzi lei sia riuscito a ricreare proprio questa evocazione in assenza. Il bombardamento delle immagini prefabbricate prevarrà sul testo scritto?

On pourrait presque dire, pour chacun des livres, que c'est dans l'esprit du narrateur que se déroulent les événements. Les événements apparaissent dans son esprit et se déroulent mentalement derrière ses yeux fermés, dans une sorte de monologue intérieur visuel, qui aurait la tessiture du rêve. C'est d'ailleurs dit très explicitement dans un passage de *La Vérité sur Marie* :

(...) je voyais les événements se dérouler derrière mes yeux fermés, avec les principaux protagonistes qui se matérialisaient et s'incarnaient dans ma conscience, sans nom et sans visage, ce n'était pourtant ni des inventions ni des chimères, mais des personnes réelles qui avaient vécu dans la réalité ce que je les voyais vivre dans mon esprit. (...) Je n'avais

pas été présent cette nuit-là, mais j'avais accompagné Marie en pensées avec la même intensité émotionnelle que si j'avais été là, comme dans une représentation qui serait advenue sans moi, non pas de laquelle j'aurais été absent, mais à laquelle seuls mes sens auraient participé, comme dans les rêves, où chaque figure n'est qu'une émanation de soi-même, recrée à travers le prisme de notre subjectivité, irradiée de notre sensibilité, de notre intelligence et de nos fantasmes.

In molte interviste ha specificato che la sua scrittura più che cinematografica è visuelle. Tuttavia leggendo attentamente i due romanzi ho trovato l'impiego di alcune tecniche cinematografiche, come ad esempio la resa della luce in ogni minimo dettaglio come nella preparazione della scena di un film e il piano-sequenza, un'inquadratura lunga, caratterizzata da una continuità temporale, priva di stacchi e di montaggio soprattutto in *Fuir*, quando il protagonista in treno verso Pechino descrive quello che sta facendo Marie mentre si trova a Parigi.

C'est vrai qu'il y a toujours, dans mes livres, une grande attention prêtée à la lumière. J'essaie de faire des livres avec du temps et de la lumière — mais ma lumière est faite de mots, d'adjectifs et de verbes, c'est une lumière littéraire, elle éclaire davantage l'esprit que la matière.

Oltre alla resa “cinematografica” della luce, ho trovato significativi l'alternanza del giorno e della notte. Di notte i due protagonisti si avvicinano e si abbandonano all'atto d'amore, di giorno al contrario essi sono lontani e distaccati, è come se Marie avesse paura del sole (e si nasconde grazie agli occhiali da sole) perché mette in evidenza la precarietà del loro rapporto.

Il y a, en effet, une obsession de la nuit. Je différencierais les obsessions (qui m'échappent) des thématiques (que je contrôle et que je traite consciemment). La Chine, dans *Fuir*, est une thématique, une façon d'aborder le monde contemporain. L'eau, la nuit, les miroirs, sont des obsessions.

Ho notato che mentre Marie viene sempre descritta in ogni dettaglio, soprattutto soffermandosi sui vestiti che indossa, come se essi creassero una sorta di strato protettivo per il personaggio, le uniche descrizioni che si hanno del protagonista sono quelle davanti allo specchio de “la salle de bain”, attraverso il quale egli mostra la sua più segreta interiorità. Cosa rappresenta lo specchio nelle narrazioni?

Le miroir est aussi une obsession, vous parlez de *La Salle de bain*, mais je pense également à *La Réticence* (où l’image du narrateur n’apparaît pas dans le miroir), à *Fuir* (où il y a un autoportrait dans la chambre d’hôtel de Pékin) et à *Faire l’amour* (avec une référence à l’autoportrait de Robert Mapplethorpe).

Leggendo entrambi i romanzi ho avuto la sensazione di riuscire a percepire l’immagine della realtà contemporanea come una superficie liquida e scivolosa priva di appigli stabili e durevoli.

Penso ad esempio all’immagine del protagonista mentre nuota nella piscina dell’hotel di *Faire l’amour* , alla collezione di vestiti di Marie che si sciolgono sul corpo delle modelle, un vestito effimero e transitorio.

Bien sûr, l’eau est une obsession dans mes livres, peut-être même la principale obsession.

Il romanzo *Faire l’amour* contiene a mio avviso molti elementi in comune con il film *Lost in Translation* della regista Sofia Coppola. Crede che la Coppola abbia letto il suo testo?

Mon livre est sorti en septembre 2002, et *Lost in translation* était présenté à Venise en août 2003. Même si Sofia Coppola a lu mon livre (et un ami m’a affirmé qu’elle avait dit qu’elle connaissait le livre dans une émission de Canal+), elle n’a pas vraiment eu le temps de s’en inspirer. Tout au plus, ayant déjà écrit le scénario qui présentait des similitudes avec mon

livre (nous avons l'un et l'autre puisé notre inspiration dans les Hyatt de Shinjuku, moi le Regency Hyatt et elle le Park Hyatt), a-t-elle pu ajouter une scène, la piscine par exemple, qui est une grande scène dans mon livre et seulement un plan dans son film (mais c'est là une simple supposition).

Sul sito delle Éditions de Minuit ho letto che a settembre uscirà il suo nuovo romanzo, *La Vérité sur Marie*. E' la parte finale di quella che può essere considerata una trilogia?

C'est ouvert.

JPT (juin 2009)

TESTI DI JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

LE JOUR OÙ J'AI COMMENCÉ 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 Bastille. 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." 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 mur. 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 jour. 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 vie. 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

durait 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).

Parallèlement, à la même époque, 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 une activité légère et futile, joyeuse et déconnante (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 dégouissant 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 toujours.

Copyright © Jean-Philippe Toussaint, 2001

LE JOUR OÙ J'AI RENCONTRÉ JÉRÔME LINDON

Jérôme Lindon est mort le 9 avril 2001.

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 éditeur. 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.

Finalement, nous nous sommes rencontrés pour la première fois un après-midi de décembre 1984. 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 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 dissenter 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 bordeaux. 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 Minuit.

LE JOUR OÙ J'AI FAIT MA PREMIÈRE PHOTO

Il y a quelques années, j'ai essayé de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière. (L'Appareil-photo, 1989)

Ma première photo, je l'ai faite vers quarante ans — à trente-neuf ans exactement, quelques jours après mon anniversaire de trente-neuf ans. Certes, à vingt ans, j'avais déjà fait quelques photos que je développais dans ma salle de bain. Toutes ces photos, tirages et négatifs, ont disparu, ils sont peut-être dans des boîtes de rangement, ou dans une malle, avec le Praktika dont je me servais à l'époque, l'agrandisseur et les grands bacs de développement rouges à l'abandon qui doivent encore sentir le fixateur et le révélateur. Je revois très bien ces trois bacs en plastique rouges posés sur une planche en travers de la baignoire où quelques photos en devenir trempaient dans l'obscurité rougeoyante de ma salle de bain, mais j'ignore où ils sont à présent, ailleurs que dans la tiédeur vacillante de mes souvenirs. Mes sujets de prédilection étaient des plus divers (assez pittoresque, je le crains), je me souviens avoir photographié le marché du boulevard Richard-Lenoir à Paris et des pêcheurs au Portugal. Plus tard, vers trente ans, ce n'est plus que dans mes livres que je fis des photos. Les plus emblématiques sont celles que j'ai faites dans L'Appareil-photo, avec un appareil volé, quelques photos mentales prises en courant dans la nuit dans les escaliers d'un navire, photos uniformément sous-exposées qui, lorsque je les fis développer, ne révélèrent rien d'autre que quelques traces de mon absence.

Le Nanzen-ji, à Kyoto, est un temple dont j'ai souvent visité le jardin, non qu'il soit l'un de mes jardins préférés, mais parce que c'était l'un des plus près de l'endroit où j'habitais alors (et, quoique la proximité géographique ne soit pas un élément déterminant dans la constitution de mon goût, il faut reconnaître que c'est souvent un adjuvant précieux). J'ai visité le Nanzen-ji par tous les temps, sous le soleil et sous la pluie, j'ai arpenté ses allées de long en large, j'ai vu les feuilles de ses érables rougir en automne sous mes regards peut-être trop insistants. Pour en ressortir, il m'est arrivé d'emprunter différentes issues et de le quitter par le Nord, à pas lents, la tête baissée, tel un moine perdu dans ses pensées, qui se dirige vers le chemin de la philosophie (ou prend le chemin de traverse d'un petit bistrot qu'il connaîtrait dans le coin), ou par le Sud, en escaladant un raidillon qui menait à un

chemin de halage à l'ombre d'un canal. Il m'est même arrivé, plus rarement, de ressortir par la sortie. Un jour que je me promenais dans les jardins du Nanzen-ji parmi les hauts pins silencieux, apercevant au loin les tuiles grises de quelque toit en pagodes qui s'élevait au-dessus des murailles de pierre, perdu dans le silence et la tranquillité des lieux, je me suis senti soudain en harmonie avec le temps. Il m'apparut alors que mes gestes, quand je n'y prenais pas garde, avaient souvent quelque chose d'imparfait, d'irréfléchi et de brutal, pour ne pas dire d'occidental. Toujours, je tirais et tordais (pour ouvrir un paquet, impatient, j'arrachais, je déchirais le papier). Et, alors que, ce jour de décembre 1996, je m'apprêtais à faire ma première photo dans les jardins du Nanzen-ji, je me suis ravisé, me rendant compte que tous les gestes que j'avais accomplis jusqu'alors avaient été exécutés machinalement, sans grâce et sans méthode, avec un rien de nervosité au moment de sortir l'argent de ma poche à la caisse, un doigt d'impatience pour retirer le cache de l'appareil-photo. Alors, renonçant à faire ma photo, je me suis assis sur les marches du jardin de pierres et j'ai respiré lentement en ne pensant plus à rien jusqu'à ce que le vide, progressivement, se fit dans mon esprit. Je regardais devant moi, je regardais les pierres et la végétation savamment ordonnancée, je regardais les traces de râteau sur le sol, mi-abstraites, mi-concrètes, telles des vagues immobiles parallèles, comme les vestiges d'un temps qui avait passé en laissant derrière lui les lignes régulières d'un sillage de graviers. Je me relevai et m'éloignai dans les allées du temple. Je m'éloignais en chaussettes sur le parquet glacé qui surplombait l'étendue de graviers en contrebas quand j'aperçus fortuitement mon ombre sur une paroi du temple. Très lentement alors, avec la lenteur juste des gestes apaisés, je soulevai l'appareil à la hauteur de ma poitrine, et, cadrant mentalement la photo, la cadrant d'instinct sans porter les yeux à la hauteur du viseur, d'un doigt sûr et précis, léger et sans tension, j'appuyai sur le déclencheur et fixai mon ombre sur la paroi. Et peut-être venais-je de mesurer là encore une fois ce que je savais déjà intuitivement, que la photo — et l'art — était une expérience de vie, une expérience intime dont le sens résidait davantage dans sa réalisation que dans les œuvres elles-mêmes.

Copyright © Jean-Philippe Toussaint, 2001

LE JOUR OÙ J'AI DÉCOUVERT LA TRADUCTION ASSISTÉE PAR ORDINATEUR (UNE EXPÉRIENCE TECHNOLOGIQUE)

Je travaillais à Seneffe sous un grand parasol blanc avec quelques-uns de mes traducteurs, des lunettes de soleil sur le nez et les pieds nus dans le gravier.

Nous étions au calme dans la cour carrée du Collège des traducteurs de Seneffe, il y avait là John Lambert, Marianne Kaas, Jovanka Sotolova, Mirko Schmidt et Yu Zhongxian, il y aurait pu y avoir aussi bien Kan Nozaki, Bernd Schwibs, Zeng Xiaoyang et Roberto Ferrucci (je pourrais d'ailleurs leur dédier ce texte, même s'il est à peine commencé et que je ne sais pas encore très bien où je veux en venir, mais c'est fait : je dédie ce texte à mes traducteurs, même si l'endroit — en toute fin de parenthèse — n'est peut-être pas très bien choisi).

Bah... Je travaillais ainsi tranquillement avec mes traducteurs sur mon dernier livre, Faire l'amour, et nous étions en train d'évoquer certaines difficultés du texte quand Marianne Kaas m'a demandé de préciser ce qu'étaient des caissons lumineux (dans la phrase "une colonne de lumière qui montait à la verticale le long de la façade, composée de sept ou huit caissons lumineux superposés qui annonçaient la présence de bars à chaque étage du bâtiment").

Yu Zhongxian s'est soulevé au-dessus la table et a ouvert le guide du Japon que Marianne Kaas avait acheté spécialement à Amsterdam pour cette traduction (excellente initiative, de se munir d'une documentation spécialisée dans sa langue pour traduire un roman qui se passe au Japon), tandis que, sans un mot, je me levais et regagnais ma chambre. Je suis revenu presque aussitôt, mon petit ordinateur portable blanc à la main, que je venais de mettre sous tension, et, d'un doigt souple glissant sur le trackpad, j'ai ouvert quelques fichiers et j'ai retrouvé une photo que j'avais prise à Tokyo en juin dernier :



Voilà, c'est ça, des caissons lumineux, ai-je dit (et c'est ça aussi la traduction assistée par ordinateur, ai-je pensé).

Tout de même, me suis-je dit, n'est-ce pas curieux de passer ainsi par l'image pour traduire un roman? Et pour l'écrire? Mais, dans le fond, ne le fais-je pas constamment, cela, quand j'écris, de m'inspirer de photos pour vérifier des vétilles et cueillir des détails, de me soulever de ma chaise pour mimer le geste que je suis en train de décrire, de le décomposer encore et encore jusqu'à je parvienne à le mettre en mots.

Déjà, il y a quelques années, dans cette même paisible cour du Collège des traducteurs de Seneffe, non content de m'aider de l'image (le dessin, l'esquisse ou la photo), j'avais eu recours au geste — que dis-je, au mime, à la pantomime —, pour préciser quelque épisode ardu d'une partie de boules. À la demande d'un de mes traducteurs qui me demandait quelques éclaircissements sur le mouvement exact du narrateur à certain moment crucial de la partie de pétanque, je m'étais levé dans le gravier et j'avais commencé à mimer un passage particulièrement osé (non pas en termes stricto sensu sexuels d'ailleurs, mais qui, en guise de contorsions, n'avait sans doute rien à envier à Faire l'amour).

Jugez vous-même. Fixant une dernière fois la donnée, légèrement à gauche de l'axe naturel de la pente, refaisant une ultime fois mentalement tout le parcours de la boule, je finissais par me soulever presque au ralenti dans le rond, et, dans le même mouvement synchrone, enveloppant, j'élevais le bras et lâchais la boule en lui donnant un ultime petit effet rotatif du poignet.

Voilà ce que j'étais en train de mimer à mes traducteurs, qui me regardaient pensivement autour de la table en prenant des notes (qu'est-ce qu'il ne faut pas faire pour la traduction).

Copyright texte et photo © Jean-Philippe Toussaint, 2003

BIBLIOGRAFIA

TESTI DI JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

La Salle de bain, Paris, Éditions de Minuit, 1985

Faire l'amour, Paris, Éditions de Minuit, 2002

Fuir, Paris, Éditions de Minuit, 2005

Mes bureaux, luoghi dove scrivo, con trad. it. R. Ferrucci, Mestre, Amos edizioni, 2004.

L'Appareil-photo, Paris, Éditions de Minuit, collection de poche «Double», 2007

TRADUZIONI

La stanza da bagno, trad. it. L. Prato Caruso, 1986

Fare l'amore, trad. it. R. Ferrucci, Roma, Nottetempo, 2003

Fuggire, trad. it. R. Ferrucci, Roma, Fandango libri, 2006

BIBLIOGRAFIA GENERALE

Augé Marc, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, trad. it. di D. Rolland, Milano, Elèuthera, 1993.

Bauman Zygmunt, *Amore liquido*, trad. it. di S. Minucci, Roma, Laterza, 2004.

Id., *Vita liquida*, trad. it. di M. Cupellaro, Roma, Laterza, 2006.

Bourdieu Pierre, *Les règles de l'art*, Paris, ed. Edition de Seuil, 1992

Calvino Italo, *Lezioni Americane. Sei proposte per il nuovo millennio*, Milano, Garzanti, 1988.

Ceserani Remo, *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri, 1997.

Ilardi Emiliano, *Il senso della posizione*, Roma, Meltemi, 2005.

Marzano, Michela, *Dictionnaire du corps*, (sous la direction de) Paris, Puf, 2007

Mirzoeff Nicholas, *An Introduction to Visual Culture*[1999], London, Routledge, (trad. It. *Introduzione alla cultura visuale*, (a c. di) Anna Caimati Hostert, Meltemi, Roma, 2005).

Porcelli Bruno, *In principio o in fine del nome. Studi onomastici su Verga, Pirandello e altro Novecento*, Pisa, Giardini, 2005.

Riviello, Lidia, *Neon 80*, Arezzo, Editrice Zona, 2008

Robbe-Grillet Alain, *Les Gommages*, Paris, Éditions de Minuit, 1953

Starobinski, Jean, «L'impero dell'immaginario» in *La relation critique*, Gallimard, 1970

ARTICOLI E SAGGI SU JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Bourmeau, Sylvain, «Écrivain contemporain» in *Les Inrockuptibles*, août/septembre 2005

Gabriel, Fabrice, «Instantanés d'amour» in *Les Inrockuptibles*, septembre 2002

Joachim, Unseld, « Musil et Toussaint, en conge de la vie » in *Le Monde*, 10/11/2005

Leduc, Alain G., «Très peu d'écrivains sont contemporains», in *Midi-Pyrénées patrimoine*, n. 5, février/avril 2005, pp.10-13.

Mura-Brunel Aline, « Romanesque : retour de flamme, ou comment faire l'amour avec Jean-PhilippeToussaint ? », in *Christian Oster et Cie, Retour du romanesque*, , Amsterdam, New York, Rodopi, Série CRIN n°45, 2006, pp. 25-34.

Rubino Gianfranco, «Faire L'amour di Jean Philippe Toussiant», Rubino Gianfranco (a c. di), *Letture del contemporaneo francese*, Roma, Bulzoni Editore, 2004

Porte, Sébastien, "Jean Philippe Toussaint la littérature à l'oeil", in *Pause une*, espace ecureuil à Toulouse, 2006.

Roger, Godard, «Jean Philippe Toussaint, Faire l'amour » in *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.

Thierry Romagné, «Jean Philippe Toussaint: Faire l'amour» in *Europe*, année 81, n°888,avril 2003

ALTRI ARTICOLI E SAGGI

Bourdieu, Pierre, «Existe-t-il une littérature belge?», *Etudes de letters*, Revue de la Faculté des letters, Université de Losanne, ott-dic 1985.

L'arcipelago del corpo, conversazione con Michela Marzano, *Cultura*, 25 marzo 2009, www.pourparler.ilcannocchiale.it

INTERVISTE

Tallon, Jean-Louis, «Entretien avec Jean-Philippe Toussaint» in *Horspress – webzine culturel*, novembre 2002.

Sylvain Bourmeau, «Entretien avec Jean Philippe Toussaint», in *Les inrockutibles*, n° 507/511, 17 août/14 septembre 2005.

Arnauld Moulhiac, «Entretien avec Jean Philippe Toussaint», *Librerie l'écriture*, Vaucresson, La Page, 8 septembre 2002.

Harang, Jean Baptiste, «Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour «Faire l'amour», 19 septembre 2002

Entretien avec Jean Philippe Toussaint, Lycée Louis Barthou, rencontre littéraire, 2008.

Leduc, Alain, «Entretien avec Jean.Philippe Toussaint», in *Midi.Pyrénées patrimoine*, n° 5, février /avril 2005, p. 10-13.

BIBLIOGRAFIA ON-LINE

<http://www.jean-philippe-toussaint.de/>

<http://www.bon-a-tirer.com/auteurs/toussaint.html>

<http://auteurs.contemporain.info/jean-philippe-toussaint/>

<http://www.evene.fr/celebre/biographie/jean-philippe-toussaint-4252.php>

<http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php>