

**Étude du roman de
Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*,
Les Éditions de Minuit, 2002**



Olivier Stroh

Séminaire « La littérature française des années 1990-2000 »

Université de Paris-Sorbonne (Paris IV)

Dans une lettre adressée à Louise Colet en date du 16 janvier 1852, alors qu'il travaille sur *Madame Bovary*, Flaubert confie son souhait d'écrire « un livre sur rien, [...] qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style », un roman qui ne chercherait pas à faire vivre au lecteur des fictions par rapport à ses personnages mais qui rappellerait sa textualité. Durant le vingtième siècle, certains écrivains comme Proust, Gide ou Queneau cherchent donc, dans l'économie de leurs romans, à dénoncer cette illusion référentielle, jusqu'au point ultime du Nouveau Roman. Depuis les années 1980, le retour d'une histoire construite et de personnages dans des romans qui ne reproduisent pas pour autant le modèle balzacien conduit la critique à vouloir regrouper certains auteurs de Minuit sous une même bannière : on parle ainsi de roman minimaliste, de roman impassible ou même de nouveau Nouveau Roman. Réticent à toute tentative de regroupement au prétexte de l'absence d'un modèle narratif à combattre, Jean-Philippe Toussaint propose une œuvre qui cherche aussi bien à développer une intrigue qu'à dénoncer toute illusion mimétique absolue. L'étude de son roman, *Faire l'amour*, paru en 2002, permet de définir les techniques narratives qu'il emploie pour atteindre ces buts apparemment contradictoires mais aussi d'appréhender certains thèmes de son œuvre. Il apparaît que Jean-Philippe Toussaint met aussi en scène, dans ce roman, la théorisation de la mort du personnage initiée par le Nouveau Roman, instance au cœur de la problématique de la vraisemblance dans le roman.

Le roman de Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, est le récit, par un narrateur homodiégétique sans nom, de sa rupture avec Marie, créatrice de mode, consommée en quatre jours au Japon, lors d'un voyage au cours duquel celle-ci devait préparer une exposition de robes de sa création. Mais ce qui pourrait apparaître comme une fiction traditionnelle est dépassé par l'organisation du récit selon les modes de l'arbitraire : cette disparition de l'enchaînement consécutif comme structure de la fiction vise, et visait déjà avec le Nouveau Roman, à dénoncer la facticité des histoires des romans traditionnels. L'intrigue, ténue, de *Faire l'amour* relève donc d'une succession d'actes isolés, souvent sans issue et donc dépourvus de sens. C'est « brusquement » que Marie propose au narrateur de quitter l'hôtel en pleine nuit (p.60), prolégomène succinct à une longue errance dans Tokyo. Mais cette promenade nocturne, déclenchée après une relation sexuelle interrompue et responsable d'une mésentente entre eux, se conclut par ce que le narrateur impassible appelle un « incident mineur » (p.78). Alors qu'ils ne se sont pas accordés pour partager la protection d'un parapluie finalement abandonné au bord de la route, les deux protagonistes rentrent à l'hôtel, dans la même tension qui caractérisait leur relation de départ, malgré les rapprochements opérés pendant la nuit. De la même manière, le départ du narrateur pour Kyoto n'est motivé par aucune autre explication que la résolution de quitter Tokyo : « Je n'avais pas de perspective. Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. » (p.129).

Rejoindre Bernard, son ami, n'est envisagé qu'une fois à Kyoto, et exposé dans un paragraphe où la succession de propositions indépendantes met en exergue l'absence de motivation réfléchie :

J'hésitais à me rendre à l'office du tourisme [...]. Je sortis mon carnet d'adresses [...] Je composai le numéro de Bernard. [...] Je lui dis que je venais d'arriver [...], il me dit qu'il pouvait m'héberger. (p.137-138)

Le narrateur, personnage impassible et hermétique à l'analyse psychologique, ne recompose pas la narration de son récit de manière à éclairer les motivations des actes de chacun, si bien que toute l'intrigue se résume à l'accumulation constatée d'actions, plus ou moins menues. Dans le récit, la notion d'événement est sérieusement mise en question quand le fait de souffler sur un disque compact avant de l'introduire dans le lecteur (p.146) et l'événement du départ du narrateur pour Kyoto bénéficient de la même précision dans leur narration. Cette attention du détail jusqu'à l'infime¹ bouleverse la hiérarchie du notable et de l'insignifiant et empêche le lecteur de vivre une histoire comme rebondissement d'actions.

Légitimée dans le roman par la nature « impassible » du narrateur, sa mauvaise volonté ou son incompréhension du monde, l'exposition de l'intrigue est réduite et la temporalité brouillée. Suivant les méandres de la pensée du narrateur, le récit, lui-même analeptique, comporte de nombreuses analepses en son sein. Le narrateur compare souvent l'état de sa relation avec Marie avec leur rencontre, sept ans plus tôt : alors qu'il mentionne la propension de Marie à pleurer dans le paragraphe d'*incipit*, le deuxième fragment est consacré à l'évocation de leur première rencontre (« c'était dans un taxi, il y a sept ans et plus », p.12) et le troisième à leur séjour à Tokyo daté d'« il y a quelques semaines ».

Pauses dans le récit, les descriptions de décors et d'objets sont aussi privilégiées par l'auteur pour rendre prépondérante la simultanéité et distendre l'action. En effet, parce qu'il n'a aucune compréhension de ce qui arrive ni de ce qui l'entoure, le narrateur minimaliste décrit tout, notamment lorsqu'il observe le monde et les décors de l'action, grâce auxquels il peut retrouver la sensation d'exister. Alors qu'il observe la ville de Tokyo s'étendre sous ses yeux, par la baie de la piscine de l'hôtel, il a « alors fugitivement conscience de [sa] présence à la surface de la terre » (p.47). Minutieuses comme celle de Tokyo vue par la baie de l'hôtel (p.46-47) ou celle de l'installation de clochards dans le métro (p.131), les descriptions concernent ainsi des décors surchargés de visuel. Comme dans le Nouveau Roman, *Faire l'amour* propose enfin de nombreuses descriptions de second degré, mises en abyme de la réalité qui éloignent le lecteur de toute illusion de voir celle-ci : le narrateur décrit ainsi l'image de son visage dans un miroir (p.103) et la compare à un autoportrait de Mattlethorpe (p.37), en isolant un détail de la figure du peintre : son regard (« Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein »)². Parce qu'ils n'entendent

¹ Le narrateur expose même son occupation des heures creuses, quand il est capable d'entendre « de temps à autre l'infime explosion d'une seule goutte sur l'arrondi d'une pierre » (p.146)

² Cet autoportrait qui privilégie la représentation du regard du peintre et plonge le reste du visage dans le flou n'est pas sans rappeler la composition du tableau *Portrait d'un inconnu* du roman de Nathalie Sarraute.

rien à l'intériorité des gens, les personnages minimalistes s'attachent donc à la description de ce qui les entoure et s'intéressent au regard des autres. Dans le miroir de la salle de bain plongée dans l'obscurité, le narrateur ne distingue donc que « le regard, [ses] yeux fixes qui [le] regardaient » (p.37) et se voit, en cauchemar, jeter son acide sur le miroir pour ne plus voir son regard. Marie, elle, dont le « talent lacrymal » (p.55) érige les yeux comme source de larmes, est aussi capable de dévisager, de scruter intensément du regard le narrateur lors de leur excursion dans Tokyo (p.73).

De manière générale, les digressions intrusives comme les comparaisons ou les descriptions prolifèrent dans le récit et distendent l'action. L'étude de dix pages (p.16-26) allouées aux préliminaires de la relation sexuelle dans la chambre d'hôtel le montre : après avoir mentionné l'avancée de Marie vers la baie de la chambre, le narrateur décrit minutieusement la ville et ses immeubles. La reprise du récit, par le déshabillage de Marie, est aussitôt entravée par la description du désordre de la chambre, puis par une série de commentaires et de rappels enchaînés par associations d'idées. C'est par un changement de paragraphe et par un participe présent qu'il renoue enfin avec son récit : « Soulevant très faiblement la tête, Marie se retourna... » (p.26). Sortant de la temporalité des faits-mêmes, le narrateur expose même des supputations sur ce qui aurait pu se passer (ce qu'il aurait pu faire quand Marie pleurait, marqué par la reprise anaphorique « J'aurais pu... », p.31-32 ; l'imagination de la conclusion de leur étreinte avant son interruption par le message du fax, p.34) ou relate comme réelles des scènes imaginées: on ne sait ainsi s'il a vraiment pris la main de Marie, la réveillant, ou s'il a rêvé cela, ébranlé non par les remontrances de sa compagne mais par l'odeur de l'acide (p.40-41). Enfin, se jouant de l'attitude de prospection du lecteur de roman traditionnel, il distille des indices qui ne mènent à rien comme ce refus d'exposer une raison pour laquelle il aurait pu décliner l'invitation de Marie à l'accompagner au Japon (p.25) ou son insistance à évoquer une lettre que Marie lui dit avoir écrite, qui ne sera jamais plus mentionnée par la suite (p.166).

Sur le plan syntaxique, cette absence d'enchaînement consécutif des actions se traduit par des phrases brèves et juxtaposées ou par de longues séquences paratactiques sans subordination. Les seules propositions subordonnées sont relatives, qui participent à la description comme mode de narration ou expriment un rapport de simultanéité : la longue phrase qui décrit Marie en train de prendre ses cigarettes, à la page 66, en est un exemple. L'absence de logique événementielle au niveau du récit se traduit alors par l'absence de propositions subordonnées exprimant des rapports de causalité, de conséquence, de concession ou de but. À l'inverse, la simultanéité conduit à l'emploi fréquent de propositions subordonnées temporelles introduites par « tandis que », « alors que », « pendant que », de participes présents et aussi, par mimétisme formel, de gérondifs qui, même s'ils n'ont aucune valeur temporelle, créent ainsi une saturation :

Le taxi était surchauffé et Marie avait trop chaud maintenant, elle se sentait mal, elle finit par enlever son grand manteau [...] en se contorsionnant [...], grimaçant et paraissant m'en vouloir, alors que je n'y étais manifestement pour rien... (p.13)

Si l'ampleur de l'intrigue est amoindrie, tout suspens n'est toutefois pas abandonné : ainsi le lecteur peut-il s'interroger sur l'utilisation du flacon d'acide chlorhydrique emporté par le narrateur et la question de l'avenir du couple des deux personnages principaux représente un réel enjeu. À Kyoto, le narrateur se rappelle ainsi qu'il détenait une photographie de Marie et de lui prise à cet endroit (p.157) et l'objet-même devient allégorie de la relation des deux personnages. Selon la définition de Barthes, dans *La Chambre claire*, la photographie est en effet comme un « écrasement du temps : cela est mort et cela va mourir ». L'indécision constante des deux personnages ne doit pas détourner le lecteur de l'issue de leur relation, révélée par la prolifération de verbes conjugués au plus-que-parfait qui, selon *Le Robert*, exprime « une action accomplie et antérieure à une autre action passée » : or le seul événement si notable que les faits relatés le soient par rapport à celui-ci ne peut être que la rupture du narrateur et de Marie : « l'avènement du jour apporterait la preuve que le temps passait, irrémédiable et destructeur, et *avait passé* sur notre amour » (p.69, nous soulignons).

Représentatives du refus de toute illusion mimétique, une série de dispositions textuelles accentue la présence du narrateur dans le récit, et donc le rappel de ce que les faits ne se racontent pas d'eux-mêmes. Ainsi tout discours direct, mode de paroles rapportées le plus mimétique, n'est marqué par aucun repère typographique (p.19) mais est intégré au récit, jusqu'à devenir parfois un « faux » discours indirect libre. En effet, s'il reste sous la régie du narrateur qui impose son système énonciatif, le discours indirect libre n'a d'habitude pas recours à la subordination et ne laisse pas place à la première personne de celui qui parle. Or le texte brouille tout repère dans une telle phrase, où le narrateur décrit Marie « en accord avec le monde jusqu'à me dire quelques heures plus tard [...] que la vie était belle, mon amour » (p.21). À d'autres endroits, le narrateur rapporte ses propres paroles en les plaçant sous la régie de son récit actuel, en conjuguant les verbes au passé sans modifier les termes utilisés : Bernard « avait réparti les côtelettes dans les assiettes de la pointe de sa fourchette (pour moi, une seule, je n'avais pas très faim) » (p.142, ou aussi p.147 « j'avais vu »). Cette disposition est telle qu'on pourrait penser que le narrateur considère tout ce qui appartient à cette période comme un même matériau narratif qu'il rapporte de manière uniforme, prenant en charge aussi bien les descriptions, la narration des actions ou le rapport de paroles dans un seul et même mouvement.

La forme de la narration tend à renvoyer à la condition verbale de la littérature : parole du narrateur qui n'a préalablement pas recomposé son histoire, le récit peut ainsi se répéter dans l'exposition d'un fait. Le passage consacré à la narration du souvenir de leur première rencontre,

marqué par les pleurs de Marie, est ponctué par la répétition de l'état émotif de celle-ci sur trois phrases :

Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. C'était dans un taxi [...] elle était assise [...] le visage en pleurs [...] et je la regardais, ému, désemparé, de la voir pleurer ainsi à mes côtés. (p.12)

Des marques d'oralité témoignent aussi du statut de la narration, comme l'incorrection grammaticale de la description du visage de Bernard « plein de mousse, une joue oui, une joue non » (p.153), ou des adresses au lecteur qui rétablit la fonction de communication du narrateur: « Le seul désir que j'exprimai, avant de quitter le magasin, fut d'acheter des champignons... J'avais envie de champignon. Voilà. » (p.140). Suivant une pensée en mouvement, le texte comporte enfin de nombreuses parenthèses (quatre commentaires sont effectués entre parenthèses aux pages 146 et 147) et des tirets, souvent placés en début de phrase, après un premier complément ou une première apposition (p.95, p.98). Ces marques, qui introduisent des commentaires souvent ironiques (p.152) et des précisions, conduisent surtout à exhiber la textualité d'un récit qui s'affirme aussi comme tel en jouant constamment avec le langage.

En effet, la lecture d'un récit qui met en scène de nombreuses figures de style attire l'attention sur l'*elocutio* de la rhétorique grecque, c'est-à-dire la mise en mots des idées et, ici, de l'histoire. En exhibant le signifiant, les figures de diction travaillent sur le matériel sonore du discours et focalisent la lecture sur le texte. Ainsi peut-on trouver des allitérations (« frimas de brume frémissante », p.28 ; « dislexique et ambidextre », p.66), des assonances (« son cortège et son escorte », p.26) et des répétitions de phonèmes par isolexisme (« émolliente mollesse », p.27). Le texte de Jean-Philippe Toussaint comporte aussi des néologismes comme « indécidabilité » (p.177)³. D'autres figures de style portent en même temps sur le signifié et le signifiant comme l'oxymore (« nuit diurne », p.83). L'utilisation de zeugmes insiste sur l'incompréhension du monde par le narrateur qui mêle tous les plans : « j'avais l'esprit confus et les sinus douloureux » (p.116). Au niveau de la phrase, la répétition porte aussi bien sur des mots seuls (doublée d'une antanaclase dans la répétition du mot « marin », p.102) que dans des syntagmes entiers (« la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière », p.16). Les jeux de mots peuvent enfin exploiter l'association de deux expressions lexicalisées pour créer une image nouvelle quand, en lieu et place de « grain de sel », le narrateur raconte qu'une jeune femme ajoutait son « grain de beauté » à l'incompétence des responsables japonais (p.69, voir aussi p.147). C'est le même ressort d'instabilité du texte que met en exergue la diversité des tons et du vocabulaire employés. La description de Marie s'endormant dans la chambre d'hôtel commence ainsi par une comparaison lyrique fondée sur l'isotopie de la mort (« figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire », p.27) et se clôt par le détail clinique de la position de chacun de ses vêtements. À d'autres endroits,

³ Comme nous l'étudierons ultérieurement, l'utilisation de néologismes par un narrateur indécis, impassible et se présentant comme souffrant renvoie au sens médical de néologisme : « Mot forgé par un malade, incompréhensible pour l'entourage ».

le narrateur emploie un niveau de langue familier voire vulgaire (« ça coûtait la peau du cul », p.156).

Si les diverses et nombreuses descriptions renvoient à une saisie neutre de la réalité, le récit renvoie à sa littéarité par de nombreuses comparaisons et métaphores qui privilégient le rapprochement d'éléments très différents. Les objets acquièrent ainsi des caractéristiques humaines comme les robes qui paraissent en représentation dans la chambre d'hôtel (p.22) ou la comparaison des lustres de l'hôtel à des larmes (p.106-106), trait moral de Marie. À l'inverse, certains êtres humains sont réifiés comme le narrateur qui se définit lui-même par les termes déshumanisants d'« escorte » et de « cortège », qui contiennent le sème du groupe et de la pluralité (p. 26). Parce qu'elles donnent au signifiant employé un sens qui appartient à un autre mot, les tropes, souvent utilisés dans le roman de Toussaint, sollicitent la coopération du lecteur dont l'attention est attirée sur le pouvoir d'expression du texte.

C'est dans ce même but que nous pensons que Jean-Philippe Toussaint a placé un énigmatique *Hiver* en exergue de son roman. Ce mot, non actualisé et placé hors du texte, apporte une information quant à l'action-même de la fiction : le lecteur entre dans le texte avec l'apport du contenu sémantique de ce mot et l'idée que l'action narrée se déroule lors de la période hivernale. Sa position, extraordinaire, et sa typographie italique attirent plus l'attention sur son contenu informatif que s'il en avait été fait mention dès l'*incipit*. D'une part, Jean-Philippe Toussaint joue avec le signifié de ce mot resté à l'état virtuel mais qui se trouve actualisé dans la situation de l'histoire du roman. De l'autre, il rappelle au lecteur le statut de cette histoire : si une « histoire » peut être mieux compréhensible grâce à un mot, cela signifie que celle-ci n'est pas représentation du réel mais tissage d'un réseau de signes (lettres, mots, images) aussi coupés du réel qu'un mot isolé, imprimé en italique. Jean-Philippe Toussaint rappelle donc qu'il ne s'agit pas d'instaurer un pacte hallucinatoire avec le réel dans un récit qui nous ferait vivre une histoire, mais d'établir un pacte de production de sens à partir de signes (à l'intérieur du texte ou non). Il est révélateur que les premières indications du climat, indiquant la saison de l'action, soient tardives (« il faisait de plus en plus froid dans la rue », p.66)⁴ : l'auteur veut exhiber par tout moyen la textualité de son récit.

La dénonciation du roman traditionnel par Jean-Philippe Toussaint ne se réduit cependant pas au dispositif narratif mais concerne aussi les personnages. Le roman minimaliste bannit toute considération psychologique : symbolique est l'ignorance du lecteur sur les raisons qu'a eues Marie

⁴ On pourrait même considérer ce mot seul comme l'équivalent de la didascalie d'un script du théâtre, document écrit qui représente la traduction en signes d'actions ayant réellement lieu par la suite. L'enjeu de ce mot n'est-il d'ailleurs qu'un aspect d'un plus vaste hommage au théâtre effectué par Toussaint dans *Faire l'amour* ? L'onomastique nous révèle ainsi trois noms propres (Bernard, Marie, Kyoto) qui pourraient rappeler l'auteur Bernard-Marie Koltès, considéré par Jean-Philippe Toussaint comme le dernier grand auteur de théâtre (Entretien *Horspress*), connu pour les longues tirades de ses personnages. Le texte de *Faire l'amour* ne serait-il alors qu'un long monologue?

de proposer au narrateur de l'accompagner pendant ce voyage. La relation entre eux n'est jamais caractérisée en termes psychologiques : s'il apparaît dans le titre, le terme *amour* n'apparaît à aucun endroit du texte. Enfin, les personnages ne s'expliquent pas et n'expriment pas leur sentiment, à l'image du narrateur qui, congédié par Marie après leur relation sexuelle interrompue, ne cherche pas à parler avec elle (p.40). La rareté des dialogues traduit le peu de place accordé à l'approche psychologique des personnages par l'auteur.

Mais, à la manière de Nathalie Sarraute dans *Portrait d'un inconnu*, l'auteur met en scène sa recherche littéraire en présentant, dans son roman, les deux types de personnage de la littérature du vingtième siècle : d'une part Marie, personnage balzacien et de l'autre le narrateur, personnage « impassible », héritier des créatures du Nouveau Roman. Celui-ci est ainsi dépouillé de tout ce qui pourrait faire de lui la représentation scripturaire d'un individu. Il n'a ainsi pas de nom. La seule indication concernant son état civil est un indice donné sur un possible métier lié à la photographie journalistique, avec la mention de jeux de pellicules photos dans sa trousse de toilettes, « qu'il fallait sortir plus ou moins clandestinement de tel ou tel pays » (p.24). Enfin, la seule description physique (p.103), alors qu'il se regarde dans un miroir, ne donne aucune information mais dresse un portrait dépréciatif d'un être fatigué, vieux, amoindri (« pommettes bouffies », « lèvres croûteuses ») : comme le personnage de *Soubresauts*, « texte » de Beckett, cette perception extérieure de soi conduit à une dépersonnalisation (« Je regardais ce visage dans le miroir »)⁵. Victime du décalage horaire, le narrateur est surtout caractérisé par une réelle apathie : chez Bernard, il se complaît ainsi dans un état de fièvre et de faiblesse (p.150-151). L'absence d'émotion caractérise enfin ce personnage « impassible », qui adopte la même placidité face aux événements que dans la narration de ceux-ci.

À l'inverse, Marie représente le personnage typiquement balzacien, définie par un état civil avec lequel jouera ironiquement le narrateur qui en est dépourvu (« Marie Madeleine Marguerite de Montalte », p.54), une généalogie, un métier, et est caractérisée psychologiquement par une attitude très visuelle : une extrême sensibilité qui la conduit à souvent pleurer. Dans une entreprise de remise en cause du roman traditionnel, Jean-Philippe Toussaint dote Marie d'une réelle inconstance et d'un caractère extrême par lequel la moindre contrariété se traduit par des pleurs. Ainsi Marie pleure-t-elle depuis la mort de son père (p.11), pendant leur relation sexuelle (p.36) ou après s'être résolue à la rupture. La caractérisation psychologique est aussi dévoyée par l'inconstance de celle-ci qui demande au narrateur de rester malgré leur décision de séparation (p.117) pour reconnaître, au téléphone, que celui-ci avait eu finalement raison de s'éloigner et l'informer qu'elle lui écrit une lettre d'amour (p.162). De cette caractérisation, on peut déduire que Toussaint ne considère pas la

⁵ Comme dans les récits de Beckett (*Molloy*, *Malone meurt*), un fort intérêt est porté aux considérations corporelles, comme l'expérience que le narrateur fait de son corps dans la piscine, voire scatologiques, comme la scène très détaillée du vomit dans le train vers Kyoto (p.171).

psychologie comme une dimension pertinente pour un personnage, en ce qu'elle peut être vite caricaturale et réductrice par rapport à la réalité.

Au-delà de la banale histoire amoureuse se dessine un autre affrontement, opposant un personnage traditionnel à un autre, impassible et incertain dans sa définition, à qui il veut imposer un voyage dans un décor romanesque traditionnel : dès le début, le narrateur sait ainsi qu'il sera, dans ce voyage - et ce roman - , « sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme » (p.26). Acmé de cette appréhension traditionnelle des personnages, la promenade nocturne dans Tokyo met en scène des personnages tous définis par leur profession (p.62), à l'image de Marie qui porte une robe, fruit de son travail, alors que le narrateur est habillé de manière absurde – sa caractéristique première – par un manteau de sa compagne⁶.

À la lumière de ces considérations théoriques, l'utilisation projetée du flacon d'acide chlorhydrique par le narrateur peut être considérée comme une allégorie de la mort du personnage traditionnel de roman. Dès la première page du roman, l'alternative est posée. Devra-t-il jeter son acide dans son propre « regard », métonymie du personnage impassible et minimaliste, qui fonde sa présence au monde sur son observation, ou bien détruira-t-il « sa gueule à elle » ? Si, dans un cauchemar, le narrateur imagine jeter l'acide « à la gueule du miroir pour ne plus voir [son] regard » (p.42), nous pouvons penser qu'il cherche, en fin de roman, à attaquer Marie dans le musée où elle expose ses œuvres (photographies d'elle et robes créées), avant de détruire une pensée fautive d'avoir trouvé la personne. Il nous apparaît que le narrateur, émissaire de l'auteur opposé au roman traditionnel, hésite à savoir quel type de personnage le roman peut mettre en scène. L'interrogation théorique sur la viabilité d'un personnage détruit, impassible et réduit à une observation du monde, peut être décelée derrière le cauchemar dans lequel le narrateur ne supporte plus de se voir réduit à un regard et jette l'acide sur le miroir (dans une mise en abyme notable). Mais celle-ci se conclut dans la scène finale où il revient à Tokyo parce que Marie lui a répété son amour, que l'on peut interpréter comme son souhait de quitter sa condition de personnage mimétique et de le rejoindre dans son état. Le narrateur cherchera sa compagne sur le lieu de travail de celle-ci (composante de l'identité d'un personnage traditionnel) mais ne sera confronté qu'à des objets métonymiques des caractéristiques du personnage traditionnel : les photographies de Marie représentant la description physique et les robes étant le fruit de son travail. Face à l'échec de sa recherche, c'est une fleur identifiée comme une pensée qu'il détruit avec l'acide, dans un geste allégorique du refus de toute psychologie dans les romans minimalistes.

⁶ « Troisième personnage » du roman, Bernard, avec « sa voix douce et égale » (p.139) est aussi impassible que le narrateur mais présente un métier, des possessions, des activités... Dans le récit, il se réduit au rôle de simple adjuvant : il ne s'enquiert de rien quant à la situation du narrateur, ne le rencontrera pas pendant son séjour chez lui. Sa seule

Si Jean-Philippe Toussaint, écrivain minimaliste, mène une recherche poétique, son œuvre présente enfin des thèmes récurrents comme l'étude du temps. « Je serais plutôt un gros penseur, oui » affirme le narrateur de *L'Appareil photo* (p.50) : pendant de leur impassibilité, les héros principaux des œuvres de Toussaint développent un intérêt pour la réflexion métaphysique et solitaire, menée dans un endroit isolé. De manière générale, tous les espaces du roman sont clos, vides, anonymes : la chambre d'un hôtel japonais qu'on imagine luxueux et au décor épuré, la piscine de cet hôtel dont l'eau était « immobile », un musée d'art contemporain, la maison de Bernard que le narrateur investit alors qu'elle est vide). Mais c'est seul dans la piscine que le narrateur mène sa réflexion sur le temps ; à l'inverse, soumis à une trop forte pression, il lui faut ouvrir une fenêtre pour se calmer (p.128). Comme le narrateur de *L'Appareil photo*⁷, celui de *Faire l'amour* compare d'abord la pensée à un flux d'ordre général avant d'en rapprocher la définition du cours du temps :

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 [...] je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps » (p.51-52)

Son interrogation est telle qu'il cherche à concrétiser ce concept dans une expérience du monde physique qui l'entoure. Alors qu'il est dans le train qui le mène à Kyoto, l'observation du paysage qui défile lui permet de faire l'expérience de la vitesse et d'appréhender le temps autrement :

Je regardais par la vitre sans penser à rien, témoin passif de cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains pendant que défile le paysage. (p.134)

Mais le temps est aussi représenté, dans le cours du roman, par la figure métaphorique de l'eau sous toutes ses formes, comparé une première fois avec celle-ci, dans un passage où le narrateur observe de la neige passer devant un rayon lumineux⁸:

Et cette neige me paraissait être une image du cours du temps – quand elle traversait la clarté d'un réverbère, les flocons tourbillonnaient un instant dans la lumière [...] – et, dans l'impuissance immense que je ressentais à ne pouvoir empêcher le temps de passer, je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour. (p.70-71)

Représentation allégorique du temps qui passe considéré comme l'ennemi de la relation des deux personnages, on peut alors considérer l'état de l'eau qui tombe du ciel comme un symptôme de l'état de leur amour. Alors qu'ils se promènent ensemble dans le Tokyo nocturne, le temps ne semble pas avoir de prise sur leur amour et de la neige tombe du ciel (p.70). Mais quand Marie accepte la séparation, on peut déduire que l'amour a été vaincu par un temps qui s'est accéléré : une pluie fine lors du trajet vers le musée (p.118) précède une pluie tourbillonnante, qui accompagne le départ du narrateur (p.127). L'épisode du parapluie transparent, à propos duquel Marie et le

fonction est de lui fournir un endroit où se retirer, vide même par son absence : Bernard n'est que le propriétaire de la maison.

⁷ « La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse continuer à s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement. » (*L'Appareil photo*, p.31-32)

⁸ On comparera ce passage avec celui-ci, dans lequel le narrateur de *L'Appareil photo* compare la pluie au cours de la pensée, rapprochée sémantiquement du cours du temps dans *Faire l'amour* : « je m'étais attardé pour regarder la pluie tomber dans le faisceau lumineux d'un projecteur, dans cet espace très précis que délimite la lumière [...], la pluie me semblait être une image du cours de la pensée » (*L'Appareil photo*, p.93-94)

narrateur se disputent et qu'ils abandonneront finalement par terre, renvoie à leur impuissance à ce protéger ensemble de la neige, de lutter ensemble contre le temps destructeur de leur amour (p.81). Eau expiatoire, les pleurs de Marie témoignent, dès le début du roman, de l'issue inéluctable de son couple.

Considéré comme une tendance de l'art moderne qui vise à accentuer la visibilité du matériau, le minimalisme rappelle la condition verbale de la littérature sans pour autant conduire à des récits refusant tout rapport au réel, proches des « textes » de certains nouveaux romanciers. En ce qu'il met en scène un narrateur homodiégétique neutre dans ses actions et dans sa narration et qu'il bannit toute approche psychologique, le roman de Jean-Philippe Toussaint peut être nommé « roman impassible ». Mais la réduction de l'intrigue et l'absence de structure consécutive, la fréquence de l'ironie, le détail des descriptions et les dispositifs narratifs visant à exhiber la textualité du récit permettent aussi de l'appréhender grâce à la dénomination plus large de « roman minimaliste ». La mise en scène d'une étude sur les personnages et la présence de considérations métaphysiques menées par ceux-ci (comme dans *Molloy* ou *Malone meurt*) rappelle l'hommage qu'un auteur contemporain des Éditions de Minuit peut rendre au Nouveau Roman, et tout particulièrement à Beckett que Jean-Philippe Toussaint tient pour un grand écrivain.

Bibliographie

Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, 179p.

Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil photo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989, 127p.

Michèle Ammouche-Kremmers et Henk Hillemaar, *Jeunes auteurs de Minuit*, Paris, CRIN, 1994, 143p.

Patrick Brunel, *La littérature française du XXème siècle*, Paris, Nathan, 2002, 248p.

Pierre Brunel, *Où va la littérature française aujourd'hui ?*, Paris, Vuibert, 2002, 285p.

Entretien Horspress, par Jean-Louis Tallon, mai 2002 :

<http://perso.wanadoo.fr/erato/horspress/toussaint.htm>