

UNIVERSITEIT GENT  
FACULTEIT LETTEREN EN WIJSBEGEERTE  
DEPARTEMENT FRANSE LETTERKUNDE  
ACADEMIEJAAR 2010-2011

*La question de la métaphysique  
dans les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint*

Elien CROIS

Directeur Pr. Dr. Pierre SCHOENTJES

Masterproef ingediend tot het  
behalen van de graad van  
Master in de Taal- en  
Letterkunde Frans-Spaans

## **1. Remerciements**

Au moment de présenter ce mémoire, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont appuyée pendant les derniers mois. Ma gratitude va en premier lieu à mon directeur de mémoire Prof. Dr. Pierre Schoentjes qui m'a aidé à réaliser cette étude. En deuxième lieu je voudrais remercier Dr. Griet Theeten et Dr. Anne-Laure Hick. La rédaction finale de ce mémoire a été possible grâce à leurs corrections. En outre, ma gratitude va au Dr. Laurent Demoulin, nos fructueux échanges d'idées ont été une source d'inspiration. Finalement, je voudrais remercier ma famille, mon copain et mes proches pour le réconfort moral. Leurs encouragements m'ont permis de mener ce mémoire à bonne fin.

## **2. Table des matières**

<b>1. Remerciements .....</b>	<b>2</b>
<b>2. Table des matières .....</b>	<b>3</b>
<b>3. Introduction .....</b>	<b>4</b>
<b>4. Le combat avec la réalité .....</b>	<b>6</b>
4.1. Au niveau du texte.....	6
4.2. Au niveau du contenu.....	10
4.2.1. L'incapacité de faire partie de la société : les relations fragiles.....	10
4.2.2. L'incapacité de faire partie de la société : l'idéal enfantin.....	16
<b>5. L'angoisse existentielle.....</b>	<b>23</b>
5.1. L'angoisse de la mort : la tension entre le mouvement et l'immobilité.....	23
5.2. L'angoisse de la mort : la peur des maladies et du processus de vieillissement .....	26
<b>6. Les stratégies d'évasion .....</b>	<b>33</b>
6.1. L'évasion par les pensées.....	33
6.2. L'évasion par la fragmentation du temps.....	40
6.3. La stratégie de base : épuiser la réalité.....	44
<b>7. L'angoisse de la mort : les stratégies littéraires toussaintiennes pour éviter la mort du roman .....</b>	<b>50</b>
<b>8. Conclusion.....</b>	<b>59</b>
<b>9. Bibliographie.....</b>	<b>61</b>
9.1. Sources primaires .....	61
9.2. Sources secondaires.....	62
9.2.1. Livres et articles sur Jean-Philippe Toussaint .....	62
9.2.2. Etudes générales .....	64

### 3. Introduction

*Ensuite le temps s'est remis à couler et le vide s'est agrandi.*<sup>1</sup>

L'humour, très présent dans l'œuvre de Toussaint, a déjà fait l'objet de nombreuses études universitaires. Toutefois, le lecteur attentif remarquera derrière cet aspect ludique, une angoisse existentielle qui hante le héros toussaintien. Le personnage principal de Toussaint éprouve les mêmes difficultés que les (anti-) héros stéréotypés du vingtième siècle. L'homme du vingtième siècle, seul et abandonné de Dieu, a perdu ses repères. Il est confronté à la perte des valeurs fixes et à l'absurdité de la vie. Bien que l'attitude de l'homme toussaintien semble immuable, ce personnage souffre de l'angoisse existentielle<sup>2</sup> qui caractérise la condition humaine du vingtième siècle. C'est cette angoisse existentielle qui constitue le point de départ de ce mémoire sur la métaphysique dans les premières œuvres de Toussaint.

Notre corpus se compose des trois premiers romans de cet auteur : *La salle de bain*, *Monsieur et L'appareil-photo*. Les premières œuvres de Toussaint se prêtent bien à l'objet de notre étude vu que ce trouble métaphysique y est très présent. Dans un entretien récent, Toussaint lui-même affirme que la métaphysique constitue un des axes primordiaux de son œuvre :

J'ai l'impression que, dans la vie réelle, il nous arrive souvent d'être assailli par des bouffées de pensées philosophiques ou métaphysiques dans les endroits les plus saugrenus, un train, une salle de bain. Ce n'est pas un discours philosophique articulé ou référencé. Non, c'est immédiat, fortuit, intuitif. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *La salle de bain*, capter ces instants de philosophie vivante et concrète.<sup>3</sup>

D'ailleurs, les premiers romans semblent constituer un ensemble. A partir de *La Réticence* le style de Toussaint commence à changer et nous pouvons avancer que dans ses dernières œuvres l'aspect psychologique saute plus aux yeux.

Ce qui nous intéresse dès lors dans le cadre de cette étude, c'est le rapport entre le héros toussaintien et le monde. Hanté par l'*horror vacui*, l'homme toussaintien essaie de trouver

---

<sup>1</sup> Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Editions Gallimard, 1938, p. 97 ; Dorénavant indiqué par l'abréviation « N ».

<sup>2</sup> Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *Jeunes auteurs de minuits*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p.15-35.

<sup>3</sup> Laurent Demoulin, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005 » in Laurent Demoulin, *Jean-Philippe Toussaint, La salle de bain : revue de presse*, Lonrai, Les ateliers de Normandie Roto Impression S.A.S, 2005, p. 25- 30.

une méthode pour échapper à l'écoulement du temps.<sup>4</sup> Par conséquent, nous examinerons comment le protagoniste de Toussaint tente de s'évader de la réalité oppressante. En dernier lieu, nous étudierons les ressemblances entre les stratégies d'évasion du protagoniste toussaintien et les stratégies de Toussaint pour sauver la littérature. Tout comme son héros qui est à la recherche d'une place dans le monde contemporain, Toussaint est en quête d'une place dans le champ littéraire. Comme la mort de Dieu et la mort de la littérature s'allient, le roman aussi bien que son protagoniste essaient de trouver du sens.

Dans ce qui suit, nous appellerons le personnage principal de Toussaint « Monsieur »<sup>5</sup>, d'après Olivier Bessard-Banquy.

---

<sup>4</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 73.

Olivier Bessard-Banquy, « Monsieur Toussaint », *La Nouvelle Revue Française*, No. 543, avril 1998, p.106-113.

<sup>5</sup> Nous appellerons le personnage principal de Toussaint « Monsieur » vu que dans les premières œuvres toussaintiennes, il s'agit d'un même protagoniste qui évolue : « Tous les ouvrages de l'auteur ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur. Chacune de ces œuvres est comme une tranche de sa vie, une nouvelle étape dans sa découverte du monde. »

Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 19-20.

## 4. Le combat avec la réalité

A première vue, Monsieur semble être l'homme contemporain stéréotypé. Rien d'extraordinaire dans ce monde toussaintien, caractérisé par des situations, des décors, des personnages quotidiens et banaux. Cependant, en lisant les premières œuvres de Toussaint, le lecteur peut ressentir un certain malaise. Les situations, ordinaires à première vue, deviennent artificielles : les personnages constituent des images, aussi bien que les décors et les conversations. Il semble que ces premières œuvres de Toussaint se construisent autour d'un vide, un vide qui se relie à un niveau plus profond à la condition du héros toussaintien. Ce héros ne se sent pas à l'aise dans cette société-ci. Son angoisse provient d'un combat continu avec la réalité. C'est la raison pour laquelle il « mime » la réalité. Dans ce premier chapitre nous analyserons d'une part comment cette artificialité se manifeste formellement dans les descriptions et d'autre part comment Monsieur ressent cette lutte contre la réalité.

### 4.1. Au niveau du texte

Le vide, ressenti par le héros de Toussaint se manifeste textuellement sur plusieurs niveaux. Tout d'abord, la simulation ou le vide se révèle dans la description des personnages. Dans *La salle de bain* et *L'appareil-photo*, le personnage principal, le « je », n'a pas de nom. Dans *Monsieur*, son nom est aussi neutre que possible. En outre, ce Monsieur n'a pas de caractéristiques physiques remarquables. Il ressemble à « l'homme sans qualités » de Musil <sup>6</sup> :

---

<sup>6</sup>Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *op.cit.*, p.15-35.

A cet égard, le lecteur de *La salle de bain* peut remarquer la référence textuelle à l'œuvre de Musil *Der Mann ohne Eigenschaften* dans le passage suivant : « Au retour, j'expliquerais à Edmondsson que les diplomates s'étaient pressés autour de moi pour m'entendre parler du désarmement, que les femmes s'étaient bousculées pour approcher du petit groupe où, un verre à la main, je tenais conférence et qu'Eigenschaften lui-même, l'ambassadeur d'Autriche, homme austère, mesuré, érudit, m'avait avoué être très impressionné par la finesse de mes raisonnements, frappé par l'implacabilité de ma logique et enfin, très sincèrement, ébloui par ma beauté. » (SB, 29)

Je portais des vêtements simples. Un pantalon de toile beige, une chemise bleue et une cravate unie. Les tissus tombaient avec tant de profit sur mon corps que, tout habillé, je semblais musclé d'une manière fine et puissante.<sup>7</sup>

Il était assis dans la chambre à coucher, la lumière éteinte, dans un transatlantique. Vêtu d'un costume gris, d'une chemise blanche et d'une cravate sombre que tout le monde lui enviait...<sup>8</sup>

Dans *La salle de bain* le personnage principal n'a même pas un âge défini :

Assis sur le rebord de ma baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à *vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf*, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. (SB, 15)

Cette tendance au « neutre » se retrouve aussi dans la description des autres personnages. Bien que les autres personnages aient un nom, ce nom n'a aucun sens. Tantôt le nom est ambigu, androgyne, neutre comme celui d'Edmondsson dans *La salle de bain*<sup>9</sup>. Tantôt il se présente comme un cliché. Rappelons à cet égard les noms stéréotypés des peintres polonais dans *La salle de bain*: « Kabrowinski et Kovalskazinski », ou de l'italien « Il Signore Gambini » dans *L'appareil-photo*.

En outre, le manque d'identité se révèle clairement au moment que Monsieur et le directeur général se trouvent dans l'ascenseur : « Le directeur général écoutait Monsieur attentivement, les bras croisés, tout en ayant toujours l'air de se demander qui il pouvait bien être » (M, 10-11). Il n'y a presque personne qui connaît Monsieur vraiment. Peut-être que Monsieur lui-même ne se connaît pas non plus.<sup>10</sup>

L'utilisation particulière des temps du passé constitue un deuxième aspect qui contribue à l'effet de simulation et de distanciation entre le narrateur et le personnage. De temps à autre, Toussaint utilise le passé simple, là où le lecteur attend l'imparfait : « Je fus très amical, souriant... » (SB, 24) En outre, le passé simple s'inscrit ici dans un langage parlé. De cette

---

<sup>7</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985, p. 14 ; Dorénavant indiqué par l'abréviation « SB ».

<sup>8</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986, p. 32 ; Dorénavant indiqué par l'abréviation « M ».

<sup>9</sup> Warren Motte, « Toussaint's small world », *The Romanic Review*, Vol. 86, No. 4, 1995, p.747-759.

Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *op.cit.*, p.15-35.

<sup>10</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 173.

manière, Toussaint signale « le faux » de son récit. Ainsi, ses premières œuvres se présentent comme des pastiches du genre réaliste et de l'histoire intime.<sup>11</sup>

De plus, tandis que l'utilisation des temps efface les indications temporelles, les « non-lieux »<sup>12</sup> dans l'œuvre toussaintienne provoquent un effet similaire sur le plan spatial.<sup>13</sup> Les non-lieux constituent des espaces publics, neutres tels que les aéroports, les chambres d'hôtels, les hôpitaux, ... Ce sont des lieux de transit, interchangeables et surpeuplés par les masses anonymes et solitaires.<sup>14</sup> Dans *La salle de bain* par exemple, le personnage principal se déplace d'un non-lieu à l'autre : il s'enferme successivement dans une salle de bain, dans une chambre d'hôtel, dans une chambre d'hôpital et à nouveau dans une salle de bain. Bien que le narrateur donne l'impression de voyager (Paris – Venise – Paris), il ne se déplace guère étant donné que tous les lieux se ressemblent<sup>15</sup> :

Je suivais des couloirs, montais des escaliers. L'hôtel était désert ; c'était un labyrinthe, nulle indication ne se trouvait nulle part. (SB, 52)

Autre exemple d'un non-lieu : le gratte-ciel où travaille Monsieur :

La pièce était spacieuse, assez haute de plafond. Une grande baie vitrée, en verre bleuté, dominait la ville. La table de travail, située à portée de main de deux armoires métalliques, identiques, comptait six tiroirs, de part et d'autre, et était recouverte d'une plaque épaisse, en verre fumé. Le fauteuil, Monsieur s'en assura négligemment, pivotait. (M, 7)

« Le neutre » se manifeste également dans la succession des événements. Dans l'univers toussaintien, les actions banales foisonnent, de sorte que le texte se présente comme un amalgame d'anecdotes dans un ordre plus ou moins arbitraire. La juxtaposition des événements provoque un effet de fragmentation, de dispersion.<sup>16</sup> A cet égard, *l'incipit* de

---

<sup>11</sup> Dominique Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 65, No. 4, 1996, p. 618-631.

<sup>12</sup> Ce terme a été inventé par Marc Augé ; voir Marc Augé, *Non-lieux, Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Editions du Seuil, 1992.

<sup>13</sup> Dominique Fisher, *art. cit.*

<sup>14</sup> Eve Richardson, « Space, Projection and the Banal in the Works of Jean-Philippe Toussaint and Nicholson Baker » in Emma Gilby, *Space: New dimensions in French Studies*, Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2005, p. 149-161.

<sup>15</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement, insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Etudes françaises*, Vol. 45, No. 1, 2009, p. 67-87.

<sup>16</sup> Laurent Demoulin, « Génération Toussaint », *Description de la nouvelle tendance du roman français*, Liège, Université de Liège : Faculté de Philosophie et Lettres, 1990, p. 10, mémoire non publié.

*L'appareil-photo* est révélateur. Dans les premières phrases, le personnage principal affirme que d'une part, les événements qu'il a vécus n'ont guère d'intérêt et que d'autre part, ces événements ne présentent aucune relation entre eux :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux.<sup>17</sup>

Dans un entretien avec Laurent Demoulin, Toussaint confirme que cet *incipit* constitue un vrai manifeste :

C'est très radical comme *incipit*, c'est vraiment se foutre du monde. Je suis un écrivain de trente ans qui dit : « Ce que je vais vous raconter n'a aucun intérêt. » En d'autres termes : « Je vais me foutre de votre gueule. » C'est très impertinent, comme début de roman. Au célèbre aphorisme de Kafka : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde », je réponds avec désinvolture : « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » C'est un manifeste oui, mais pas exprimé en termes théoriques dans un article critique ou un essai, mais dans un livre lui-même, dans le premier paragraphe du livre, c'est de la théorie en action. Je propose de façon sous-jacente, sans l'exprimer théoriquement, une littérature centrée sur l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le « pas intéressant », le « pas édifiant », sur les temps morts, les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n'ont pas l'habitude d'être traités dans les livres.<sup>18</sup>

Au niveau formel, la fragmentation est renforcée par la mise en pages. Dans *La salle de bain* par exemple, le numérotage des paragraphes renforce l'effet de segmentation du texte. Xanthos appelle cette tendance « la mathématisation ». Le numérotage des paragraphes a pour conséquence que la logique de la narration passe d'une logique linéaire à une logique de juxtaposition. Les actions se succèdent sans mener à un point culminant. Chaque paragraphe obtient le statut d'élément isolé, autonome. Ainsi le statut du personnage principal reste incertain : le narrateur semble plutôt assumer le rôle de patient que le rôle d'agent.<sup>19</sup>

---

<sup>17</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989, p. 7 ; Dorénavant indiqué par l'abréviation « AP ».

<sup>18</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste, entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 » in Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, p.135-136.

<sup>19</sup> Nicolas Xanthos, *art. cit.*

En somme, le texte toussaintien se présente comme un texte hybride, un « bricolage textuel »<sup>20</sup>. Ce terme, inventé par Fisher, désigne la construction du texte par assemblage. Selon Fisher, les romans de Toussaint se caractérisent par :

« Une transtextualité qui se traduit par une construction du texte par assemblage ou collage de matériaux d'origines diverses... Ces matériaux qui vont du langage parlé, au cliché... aux mathématiques et à l'art pop dans *La salle de bain*, génèrent une écriture mixte où coexistent trivialité et 'hyperintellectualité'... L'intratextualité dans les romans de Toussaint... engendre une discontinuité et une fragmentation extrême de la narration. »

En d'autres mots, le collage devient la technique pour accentuer la segmentation du récit. Dans ce qui suit, nous verrons que la fragmentation et le vide, présents sur le plan formel, constituent des mots-clés dans le rapport entre le héros toussaintien et son univers.

#### 4.2. Au niveau du contenu

Nous avons vu que, au niveau de la forme, les textes de Toussaint témoignent d'un certain vide. Ce vide se relie sur le plan du contenu au malaise du héros toussaintien. En réalité, ce héros ne se sent pas à l'aise dans son univers. Il est pris dans une bataille contre la réalité. Cette lutte se montre dans son rapport avec la réalité et dans ses relations avec les autres personnages.

##### 4.2.1. L'incapacité de faire partie de la société : les relations fragiles

En général, Monsieur préfère observer le monde qu'en faire partie. Son observation du monde consiste, entre autres, en la lecture des journaux. Dans les trois premières œuvres de Toussaint, Monsieur est la plupart du temps en train de lire des journaux. C'est son occupation majeure lors de son voyage à Milan dans *L'appareil-photo* :

Dans les jours qui suivirent, je dus faire un bref déplacement à Milan. Je passai là deux journées interminables, si je me souviens bien, où, entre deux rendez-vous, j'occupais mon temps à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français, que je lisais à peu près intégralement dans divers parcs, passant de banc en banc pour suivre la progression du soleil. (AP, 17)

---

<sup>20</sup> Dominique Fisher, *art. cit.*

De même, dans un hôtel à Londres, le personnage principal de *L'appareil-photo* passe toute la journée à boire du thé et à lire des journaux avec sa copine Pascale :

Nous passâmes toute l'après-midi là... Après avoir été acheter quelques quotidiens, qui formaient chacun une épaisse liasse lourde de divers suppléments dominicains, je vins me rasseoir sur le chariot et, nous répartissant les journaux que j'avais posés en pile à côté de nous, j'en ouvris un et le feuilletai, pris connaissance de l'actualité sportive du weekend, puis passai à la politique internationale (c'est ma danseuse, la politique internationale) (AP, 89-90)

En fait, Monsieur voudrait s'enfermer dans son monde intérieur en lisant ses journaux. Il vaut mieux contempler la réalité qu'y appartenir. Dans *Monsieur*, la scène dans laquelle le héros est bousculé par un inconnu à l'abribus prouve sa relation difficile avec la réalité. Plongé dans son journal, Monsieur ne répond pas à la question de cet inconnu. Son refus de quitter son monde intérieur confortable est donc à la base de l'incident. Cet homme qui le bouscule représente la réalité à laquelle Monsieur se heurte :

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

Pareillement, le caractère superficiel des relations de Monsieur prouve son incapacité à faire partie de la société.<sup>21</sup> Ses relations se basent sur les conventions : au lieu de chercher à se rapprocher des autres, Monsieur mime les convenances.<sup>22</sup> Il se mêle aux conversations afin de se faire accepter par ses collègues. Or, en réalité il reste un étranger. En outre, Monsieur ne regarde pas les autres dans les yeux. Ce refus catégorique de regarder l'autre établit son rapport impossible avec la réalité :

Très vite, Monsieur se fit assez bien accepter au sein de la société. Bien que demeurant réservé avec ses collègues, il ne négligeait pas, à l'occasion, de se mêler à quelque conversation de couloir où, les yeux

---

<sup>21</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 38.

<sup>22</sup> Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002, p. 69.

baissés, il les écoutait débattre de telle ou telle question. Puis, s'excusant de devoir prendre congé, il tournait les talons et regagnait nonchalamment son bureau, laissant traîner une main derrière lui sur les murs du couloir. (M, 8-9)

De plus, la communication vide et artificielle dans les premières œuvres de Toussaint accentue l'impuissance de Monsieur à établir des relations. Soit ses conversations se réduisent à quelques noms ou marques, soit il s'exprime par gestes.

Dans *La salle de bain*, Monsieur parle avec des inconnus sans avoir recours à une langue commune. Dans son hôtel il parle de cyclisme avec le barman italien, à l'aéroport il rencontre un Soviétique avec qui il discute d'histoire. Or, cette communication se réduit à un amalgame décousu de mots. Ces rencontres n'ont rien d'authentique, elles sont vides et éphémères<sup>23</sup> :

Nous parlions de football, de courses automobiles. L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas ; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il. Merckx, faisais-je remarquer au bout d'un petit moment. Coppi, disait-il, Fausto Coppi. Je tournais ma cuillère dans le café, approuvant de la tête, pensif. Bruyère, murmurais-je. Bruyère ? disait-il. Oui, oui, Bruyère. Il ne semblait pas convaincu. Je pensais que la conversation s'en tiendrait là, mais, alors que je me disposais à quitter le comptoir, me retenant par le bras, il m'a dit Gimondi. Van Springel, répondis-je. Planckaert, ajoutai-je, Dierickx, Willems, Van Impe, Van Looy, de Vlaeminck, Roger de Vlaeminck et son frère, Eric. Que pouvait-on répondre à cela? Il n'insista pas. Je payai le café et remontai dans ma chambre. (SB, 61-62)

A l'aéroport - Marco Polo -, je fis la connaissance d'un Soviétique... Comme il était aussi polyglotte que moi, mais dans des spécialités différentes (russe, roumain), je ne compris pas très bien – il me l'expliquait en italien – ce qu'il était venu faire à Venise... debout devant nos verres, entre deux silences pendant lesquels il soupesait dubitativement son attaché-case, nous parlions d'histoire contemporaine, de politique. Après un bref tour d'horizon de l'histoire italienne du vingtième siècle (Gramsci, Mussolini), nous demandâmes d'autres bières. Puis, passant à l'histoire de son pays, sujet plus délicat en raison du joug, nous dûmes Khrouchtchev, Brejnev. Je citai Staline. (SB, 118-119)

De plus, une langue commune ne constitue pas l'élément-clé de la communication. Dans *L'appareil-photo*, les conversations entre Monsieur et son instructeur de l'auto-école restent aussi superficielles que les conversations avec le barman et le Soviétique dans *La salle de bain* :

---

<sup>23</sup> Gaétan Brulotte, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », *Liberté*, Vol. 32, No. 187, 1990, p. 126-130.

Parfois, quelques mots étaient échangés, au sujet d'une marque de bière, par exemple... Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m'arrivait d'évoquer d'autres bières alors, que l'établissement servait à la pression... Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il. Une danoise, oui, et soupirant, il buvait une petite gorgée de café. (AP, 43-44)

Pareillement dans *Monsieur*, Kaltz et le Secrétaire d'État parlent de cinéma en citant des noms de réalisateurs italiens :

[Kaltz] s'entretenait de cinéma italien avec le secrétaire d'Etat. Vous savez, il y a longtemps que je n'ai plus été au cinéma, disait le secrétaire d'Etat. Fellini, continuait Kaltz néanmoins, Comencini, Antonioni, ah Antonioni, ajoutait-il, Antonioni. (M, 61)

Ces deux passages montrent que la langue ne garantit pas la communication.

En outre, à plusieurs occasions, les personnages toussaintiens ont recours à des gestes pour s'exprimer :

Penché en avant devant la vitrine, les mains autour des yeux, je regardais à l'intérieur du grand magasin Standa qui n'avait pas encore ouvert ses portes, tâchant d'attirer l'attention d'une vendeuse en donnant de petits coups de poing sur le carreau. Dès que l'une d'elle, finalement, me prêta attention, je lui fis coucou respectueusement et, lui désignant ma montre, l'interrogeai du regard pour savoir à quelle heure ouvrait le magasin. Après quelques échanges de signes infructueux, elle se rapprocha de moi en traînant les pieds et, ouvrant bien grand les deux mains, me fit voir neuf doigts. (SB, 73-74)

Le manque de communication qui caractérise l'univers toussaintien, empêche l'établissement de relations sociales. En outre, ce manque est révélateur de la condition humaine du XX<sup>e</sup> siècle. C'est l'impossibilité de la langue qui est à la base de la perturbation de la communication. A la Renaissance, les mots remplissaient toujours une fonction sacrée. Les paroles étaient censées avoir une origine divine. Elles faisaient partie de l'univers déchiffrable, organisé par Dieu. De plus, elles constituaient des marques divines qui permettaient à l'homme de comprendre l'univers. Au XX<sup>e</sup> siècle, en revanche, les mots ont perdu cette fonction sacrée. L'univers apparaît comme énigmatique, inexplicable, chaotique. Afin de contrôler le monde, les mots ne suffisent plus. Le langage est devenu superficiel, arbitraire. Il a perdu sa fonction première et ne constitue plus l'instrument privilégié pour établir des relations humaines. Enfin, la fragilité de la communication reflète la fragilité des relations. Cette fragilité relationnelle est très présente dans l'œuvre toussaintienne. Dans les

trois premières œuvres de Toussaint, Monsieur essaie d'entretenir ou de construire une liaison amoureuse.

Dans *La salle de bain*, Monsieur a une liaison avec Edmondsson. Or, malgré le fait que Monsieur et Edmondsson parlent la même langue, ils sont incapables de se comprendre :

Nous étions remontés dans la chambre et, assis de chaque côté du lit, nous ne disions plus rien. Nous nous étions tout dits, nous n'étions pas d'accord. (SB, 76)

Je regardais le plafond. Edmondsson était assise sur une chaise en face de moi. De temps en temps, notre conversation du dîner reprenait de manière fragmentée, décousue. (SB, 82)

La liaison de Monsieur et Edmondsson rappelle la relation entre Roquentin et Anny dans *La Nausée*. Antoine Roquentin espère que l'amour de son amante Anny peut le sauver de la contingence de l'existence :

Je ne suis pas simplement accablé de la quitter ; j'ai une peur affreuse de retrouver ma solitude... Combien au plus fort de mes terreurs, de mes nausées, j'avais compté sur Anny pour me sauver... Anny n'est revenue que pour m'ôter tout espoir. Je suis seul... (N, 217-221)

Au début du livre, le personnage principal de *La salle de bain* partage l'espoir de Roquentin d'être sauvé de la réalité par l'amour. Tout seul, dans un hôtel à Venise, il demande par téléphone à Edmondsson de le consoler : « Au téléphone, Edmondsson restait très douce avec moi ; elle me consolait si je le lui demandais. » (SB, 67) Or, lorsqu'Edmondsson vient l'accompagner, le héros toussaintien comprend que personne n'est capable de le sauver :

Il m'arrivait parfois de me réveiller en pleine nuit sans même ouvrir les yeux. Je les gardais fermés et je posais la main sur le bras d'Edmondsson. Je lui demandais de me consoler. D'une voix douce elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to comfort)... Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, ne voulais pas bouger. (SB, 86-87)

Monsieur et Edmondsson ne partagent pas la même attitude face à la réalité, ce qui rend leur liaison insupportable. Le moment où Monsieur envoie la fléchette dans le front d'Edmondsson constitue le point culminant de leur crise relationnelle.

Dans *Monsieur*, une même fragilité émane des scènes qui décrivent la liaison naissante de Monsieur et Anna. Or, par opposition à Monsieur et Edmondsson, Monsieur et Anna partagent la même vision du monde :

Ils se racontaient des anecdotes, plutôt, à chacun leur tour, qui, à mesure qu'ils les accumulaient, devenaient de plus en plus insignifiantes, se rapportant à des gens que l'autre ne connaissait pas et que, eux, ils connaissaient à peine... Ainsi, loin des bruits de la fête et des rythmes brésiliens, Anna Bruckhardt et Monsieur, devenus complices, par le regard du moins, rien n'échappait aux yeux baissés de Monsieur, ne se lassaient pas de se raconter des anecdotes, se faisant part, les coudes sur la table, de petits faits compliqués qui ne les concernaient pas. (M, 94-95)

En se racontant des anecdotes, Monsieur et Anna se rapprochent l'un de l'autre. Ils regardent la réalité comme un ensemble d'anecdotes, de petits fragments séparés. Dans la partie suivante nous verrons que cette attitude face à la réalité, notamment la fragmentation de la réalité, constitue une des stratégies d'évasion de Monsieur. Le fondement de cette stratégie d'évasion consiste en l'épuisement de la réalité.

Cette attitude se retrouve aussi dans *L'appareil-photo*. Dans *L'appareil-photo*, Monsieur a une liaison amoureuse avec Pascale. Il l'a rencontrée à l'école de conduite où elle travaille. Ce que Monsieur admire chez Pascale c'est « son air toujours aussi délicieusement endormi, ses petits yeux au point de se fermer derrière ses lunettes de conduite. » (AP, 15) Monsieur aime Pascale parce qu'elle partage sa conception de la vie, selon lui il faut « fatiguer la réalité » :

J'avais déjà remarqué chez elle, il est vrai, dans toutes ses attitudes, une manière de langueur naturelle et foncière, et il m'attendrissait à chaque fois de constater que, bien qu'elle fût très vive par ailleurs, elle opposait ainsi en permanence à la vie une fatigue aussi sensationnelle. (AP, 84)

En outre, il l'aime mieux quand elle dort. C'est dans la chambre d'hôtel à Londres qu'ils font l'amour, en dormant:

Elle n'était guère plus réveillée que moi et, dormant encore l'un et l'autre, nous nous unîmes dans le sommeil, les mains sur les joues ou dans les cheveux, parcourant notre peau au hasard, mon sexe dans son corps encore tout chaud du sommeil de la nuit. Nous dormîmes encore un peu ainsi, serrés fragilement des les bras l'un de l'autre... (AP, 85-86)

Malgré le fait que, dans *Monsieur* et *L'appareil-photo*, Monsieur et son amante se rapprochent par leur vision partagée du monde, leur liaison reste extrêmement fragile. Le

rapprochement de l'amour et de la maladie dans *L'appareil-photo* constitue un argument qui prouve la fragilité des relations dans l'univers toussaintien. Monsieur compare l'amour à un état grippal, c'est-à-dire, à un état douloureux et passager : « c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal » (AP, 28).

Cette comparaison entre l'amour et la grippe souligne l'aspect éphémère des relations. Chaque fois que Monsieur aime une femme, il se rappelle que l'amour disparaîtra avec le temps. Par conséquent, il veut toujours fixer l'instant. Il veut jouir du moment parce qu'il sait que cet instant est éphémère :

Je n'étais pas du tout pressé de passer à table, pour ma part. Non. Peut-être même, en regardant Pascale ainsi assise en face de moi, la tête légèrement penchée et une mèche de cheveux lui tombant sur le front, assise en arrière et me regardant avec une douceur lasse dans les yeux... *peut-être savourais-je davantage la lenteur de cet instant et l'issue comme rassurante de ce moment d'attente*, en songeant qu'il ne faisait plus guère de doute maintenant que, pour la première fois, nous allions dîner ensemble, elle et moi. (AP, 77-78)

#### 4.2.2. L'incapacité de faire partie de la société : l'idéal enfantin

Finalement, la relation difficile de Monsieur avec la réalité se manifeste dans son désir d'être « adopté ». Dans les premières œuvres de Toussaint, Monsieur n'a pas beaucoup de contact avec sa propre famille. Cependant, il est toujours à la recherche d'une famille qui veuille « l'adopter ».<sup>24</sup> Dans *La salle de bain*, il s'introduit dans la famille de son médecin italien. Il dîne dans la famille ; le dimanche il participe à la partie de tennis habituelle :

J'espère que vous aimez les rognons, me dit la maitresse de maison. Oui, il les aime, répondit mon médecin. Sans me retourner, je suivais l'évolution de sa silhouette en reflet sur la vitre. Il finit par aller s'asseoir, sa femme prit place à côté de lui. Il restait encore une petite place pour moi entre eux deux dans le canapé, mais au dernier moment, renonçant à la prendre, j'allai m'asseoir sur une chaise à l'écart. Nous nous sourîmes... Bien qu'elle fût à peine plus âgée que moi, la maitresse de maison me traitait comme un fils. (SB, 102- 104)

Dans *Monsieur* et *L'appareil-photo*, la tentative de Monsieur d'être recueilli dans une famille se manifeste encore plus clairement.

---

<sup>24</sup> Ce désir se manifeste aussi dans les autres œuvres de Toussaint. Dans *La vérité sur Marie* par exemple, le décès du père de Marie constitue un élément central du roman.

Dans *Monsieur* principalement, le héros a besoin d'une mère qui s'occupe de lui. Presque toutes les femmes qui apparaissent dans le roman, accomplissent le rôle de la mère : Mme Dubois-Lacour, la fiancée, la mère de la fiancée. Mme Dubois-Lacour surtout joue un rôle important dans la vie de Monsieur. Aux réunions, Monsieur s'assied toujours à côté d'elle pour qu'elle puisse prendre la parole à sa place. Il est comme un enfant qui se cache dans les jupes de sa mère :

Monsieur s'asseyait à la dix-septième place en partant de la gauche, celle où, par expérience, il avait remarqué que la présence passait le plus inaperçue, à côté de Mme Dubois-Lacour, qui, supervisant une grande partie de ses activités, répondait à la plupart des questions qui lui étaient posées, et, tout au long de la réunion, fumant tranquillement sa cigarette, Monsieur veillait scrupuleusement à rester dans l'axe de son corps, reculant lorsqu'elle reculait, avançant lorsqu'elle se penchait en avant, de manière à n'être jamais trop directement exposé. (M, 12)

De plus, elle cherche une chambre pour lui lorsqu'il ne supporte plus les exigences de son voisin Kaltz. La fiancée et la mère de la fiancée se chargent aussi du rôle de mère :

Il dut être assez pénible pour sa fiancée de le voir légèrement blessé en début de soirée. Elle alla chercher des glaçons dans la cuisine et, passant la main sur sa tête pour le consoler, lui dit de mettre l'avant bras dans le seau à glace. (M, 16)

Le lendemain, aux premières heures du jour, tandis qu'il traversait le couloir sans faire de bruit, Monsieur fit la rencontre de la mère de sa fiancée, en chemise de nuit... Vous avez bien dormi ? lui demanda-t-elle, une main sur l'épaule... Monsieur fit non de la tête et lui montra son poignet qui avait gonflé de manière inquiétante à la faveur de la nuit. (M, 17)

En général, Monsieur fait de son mieux pour être accepté au sein de la famille Parrain<sup>25</sup>, la famille de sa fiancée. Même après que Monsieur et sa fiancée ont rompu, Monsieur continue à vivre dans l'appartement des Parrain :

Le soir, parfois, après le dîner, Monsieur faisait un scrabble dans la cuisine avec les parents de sa fiancée... Peu à peu, les Parrain adoptèrent Monsieur, le trouvant assez agréable à vivre, toujours prêt à rendre service. Monsieur, comme Paul Guth, une image du gendre idéal. (M, 29-30)

---

<sup>25</sup> Remarquez que le nom de famille « Parrain » indique déjà le rôle que les membres de cette famille vont jouer dans la vie de Monsieur.

Dans *L'appareil-photo*, Monsieur témoigne du même désir d'être adopté par la famille de sa copine Pascale. C'est le père de Pascale qui joue ici le rôle du « *pater familias* » :

Allez, en route, les enfants, dit son père en ramassant le carton à provisions, et il nous précéda dans les escaliers pour rejoindre le sous-sol. (AP, 69)

Le besoin de Monsieur d'être accepté par une famille renvoie au besoin de l'homme contemporain d'être appuyé par ses proches. L'homme contemporain, qui a perdu ses repères, est comme un enfant abandonné à la recherche de structure et de réconfort. Monsieur constitue alors le prototype de l'adulte immature qui cherche à fuir le monde des adultes.

C'est Jean-Pierre Boutinet qui nous révèle dans son article « L'adulte immature » pourquoi l'âge adulte n'est plus l'idéal à atteindre de nos jours. Jadis, l'âge adulte constituait le point culminant du développement personnel. L'homme voulait incarner l'idéal de la mère au foyer, du prêtre, de l'homme de métier, de l'ingénieur etc. A partir des années quatre-vingts, par contre, le monde est devenu si complexe que l'individu ne sait plus quel idéal il doit atteindre. Selon Boutinet « l'adulte n'a plus l'impression de se construire à l'intérieur d'un cadre relativement stable ; il se sent perdu, confronté à sa propre solitude, en déficit d'action, en excès de responsabilités nouvelles à assumer ». A présent, la famille, la religion, l'école et le travail ne constituent plus les valeurs fondamentales de la société. Le cadre de référence d'antan n'existe plus de sorte que l'individu est obligé de faire ses propres choix. En outre, il ne peut pas tarder à faire ses choix vu que la société est dominée par le présent, l'immédiat, l'urgence. A cause de cette insécurité accrue, l'homme contemporain a du mal à se détacher de l'enfance<sup>26</sup>. C'est cette tendance qui est à la base de la dépendance du héros de Toussaint. A cause de sa relation difficile avec la réalité, Monsieur s'identifie à l'enfant et fuit le monde des adultes. Dans *L'appareil-photo* par exemple, il s'identifie à petit Pierre, le fils de Pascale, sur la cour de récréation :

Je n'étais pas très à l'aise dans cette cour de récréation où je ne connaissais personne, et je fis quelques pas mine de rien le long des grilles tandis que la jeune femme s'entretenait sous le préau avec l'institutrice de petit Pierre. (AP, 16)

Dans *Monsieur*, le protagoniste aime se divertir avec ses nièces. Or, bien qu'il veuille faire partie de leur monde enfantin, il sait que ce désir est vain :

---

<sup>26</sup> Jean-Pierre Boutinet, « L'adulte immature », *Sciences humaines*, No. 91, Février 1999, p. 22- 26.

Lorsque, ce soir-là, Monsieur arriva dans la chambre de ses nièces, elles étaient en train de se divertir avec un sèche-cheveux... Nous, on se comprend, hein, dit-il. Il s'assit à côté d'elles et, les bordant, les embrassa sur les quatre joues. Nous, on se comprend, hein, répéta-t-il avec tristesse. Qu'est-ce que tu dis, tonton ? Non, elles ne comprenaient rien. (71-72)

Monsieur veut fuir le monde des adultes, un monde froid et égocentrique représenté par Kaltz, son voisin qui ne parle que de lui-même.<sup>27</sup> Pour Monsieur, le monde des adultes équivaut à un univers de relations superficielles et d'apparences :

Pendant que Monsieur, lui, les yeux baissés, appréciait discrètement la qualité du cuir de ses chaussures... M. Romanov, bien calé dans son fauteuil, un verre de whisky à la main, expliquait au secrétaire d'Etat qui n'en croyait pas ses yeux que selon de récentes révélations de la revue Est-Ouest, dont on ne pouvait mettre en doute l'impartialité, disait-il, à moins d'être communiste bien sûr, plusieurs nouveaux centres radars avaient été mis en place sur le territoire soviétique à Olenogorsk, Pecora, Sary Shagan, Lyaki et Pushkino. A Krasnoyarsk aussi, il me semble, ajouta-t-il pour être tout à fait complet, tandis que Kaltz, à côté de lui, avait trouvé une vieille dame à qui parler de son livre. (M, 58-59)

Le désir de Monsieur de s'échapper de ce monde vaniteux explique son goût particulier pour les jeux<sup>28</sup>. Dans les trois premiers livres de Toussaint, Monsieur trouve du repos dans ses jeux : les fléchettes et le tennis dans *La salle de bain*, le ping-pong et le billard dans *Monsieur*, le jackpot dans *L'appareil-photo* par exemple...

Lorsque je jouais aux fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement et je m'en pénétrais jusqu'à ce que disparût toute trace de tension dans mon esprit. (SB, 83)

Monsieur aime aussi jouer avec les autres enfants : avec la fille du médecin dans *La salle de bain*, avec ses nièces dans *Monsieur*, avec petit Pierre dans *L'appareil-photo*...

Petit Pierre, à côté de moi, regardait par la vitre, son cartable sur le dos, et, chaque fois qu'apparaissait un arbre, je le désignais et le lui nommais à voix basse pour sa gouverne. Bientôt, pris au jeu, je lui fis part de l'existence d'arbres plus fantastiques, le tamaris par exemple, le cèdre et le palmier, et lui

---

<sup>27</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 62 ; p. 201.

<sup>28</sup> Remarquez que le premier roman de Toussaint, un roman qui n'a pas été publié mais qui apparaîtra sous peu sur le site de l'auteur, est intitulé *Échecs*.

décrivis même toute une série d'arbres tropicaux qui le laissait béat, le baobab bien sûr, avec son tronc énorme, que je lui mimai les bras ouverts. (M, 79-80)

Monsieur vit sa vie en jouant pour fuir la réalité oppressante. Tout comme Pascal, le héros toussaintien trouve que l'homme est faible et mortel <sup>29</sup> :

Mais quand j'ai pensé de plus près, et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans *le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler*, lorsque nous y pensons de près.<sup>30</sup>

Or, c'est dans le divertissement que l'homme peut trouver du repos. Selon Pascal, quand l'homme « est sans divertissement, et qu'on le laisse considérer et faire réflexion sur ce qu'il est [...] il tombera par nécessité dans les vues qui le menacent, des révoltes qui peuvent arriver, et enfin de la mort et des maladies qui sont inévitables ; de sorte que, s'il est sans ce qu'on appelle divertissement, le voilà malheureux et plus malheureux que le moindre de ses sujets, qui joue et se divertit »<sup>31</sup>. Grâce au jeu, Monsieur peut se soustraire à la réalité. Or, le divertissement menace aussi l'homme vu qu'il le détourne de sa condition mortelle. Monsieur s'en rend compte dans sa salle de bain :

Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi... Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles. (SB, 13)

Malgré le fait qu'il reconnaisse le danger du divertissement, il ne peut pas abandonner le jeu vu que le jeu a encore une deuxième fonction dans sa vie. Dans le jeu, Monsieur peut affronter les adultes qu'il n'ose pas affronter dans la vie réelle. Dans les œuvres de Toussaint, le héros se montre plus violent dans le jeu qu'ailleurs. Dans *La salle de bain*, il veut « écraser » son adversaire au Monopoly, dans *Monsieur* il est « hargneux » au ping-pong, dans *L'appareil-photo* les stratégies de Breyer aux échecs ont pour but de « massacrer » l'opposant.

---

<sup>29</sup> Jean-Pierre Vidal, « L'inquiétante familiarité », *Tangence*, No. 52, 1996, p. 9- 24.

<sup>30</sup> Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, 1954, p.1139.

<sup>31</sup> *Ibid.*

Bref, pour Monsieur la vie est un jeu d'enfant. Or, de temps en temps quelqu'un lui rappelle que le jeu n'est rien d'autre qu'un refuge. Dans *La salle de bain*, aux fléchettes, c'est Edmondsson, qui lui rappelle sa condition mortelle et qui provoque de cette manière le point culminant de sa crise existentielle. Par colère, il envoie une fléchette au front de son amante. Cette scène révèle l'incapacité de Monsieur à vivre la réalité.

Comme Monsieur s'identifie à l'enfant, il ne comprend pas toujours les règles de politesse qui structurent la vie des adultes<sup>32</sup>. Monsieur témoigne d'une certaine inconvenance que l'on n'attend pas d'un adulte : il s'invite lui-même dans *L'appareil-photo* et dans *Monsieur* il ne sait pas qu'il convient de payer l'addition lorsqu'on invite une femme au restaurant :

Au moment où on leur porta l'addition, Monsieur demanda à Anna Bruckhardt si elle désirait qu'il l'invite au si elle préférerait partager. Anna Bruckhardt n'avait pas de préférence. Après quelques instants de réflexion, Monsieur lui confia qu'il n'avait aucune idée de ce qu'il convenait de faire dans ces cas-là. (M, 107)

En général, Monsieur reste étranger à la société. Cependant, son isolement ne le gêne pas. A l'hôpital de Venise où il s'est fait interner sans raison médicale précise, il exige une autre chambre, une chambre sans malade :

Je lui expliquai, toutefois, qu'il y avait un malade dans ma chambre. Puis, d'une voix conciliante, je lui demandai s'il n'était pas possible de l'installer ailleurs, ou de me faire changer de chambre, j'étais tout à fait prêt à déménager moi-même si c'était plus simple. (SB, 117-118)

Monsieur regarde le monde différemment, il en a sa propre vision. Bien qu'il ne veuille pas faire partie de la société, il aime l'observer. D'une part, l'observation de la réalité l'intrigue :

Après le dîner, je me rendis dans le salon voisin et m'assis devant la télévision, où défilaient silencieuses, incompréhensibles, des images de catastrophe. (SB, 56)

D'autre part, il sait qu'il n'appartient pas à cette réalité. De cette manière, Monsieur ressemble au flâneur, l'observateur de la vie moderne qui s'opposait à l'uniformité et l'allure de la société contemporaine. Monsieur n'est pas un marginal, c'est un choix délibéré de ne pas s'intégrer dans la société. Tandis que Monsieur fait physiquement partie de la société,

---

<sup>32</sup> Patricia Frech, *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Mainz, Johannes Gutenberg Universität Mainz, 2002, p. 62- 80, disponible sur :  
« [http://www.jptoussaint.com/documents/5/59/L'humour\\_dans\\_l'oeuvre\\_de\\_Jean-Philippe\\_Toussaint.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/59/L'humour_dans_l'oeuvre_de_Jean-Philippe_Toussaint.pdf) »  
(consulté le 26 mai 2011)

psychologiquement il reste un étranger. En fait, Monsieur contemple la réalité à laquelle il se heurte afin de pouvoir l'affronter. Pour lui, la lenteur et la fatigue constituent des réponses au problème de la vitesse et de la complexité de la société moderne : « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » (AP, 50) De plus, Monsieur témoigne d'une certaine vanité qui caractérisait le dandy-flâneur du dix-neuvième siècle. Son physique est une de ses préoccupations primordiales. Or, cet aspect physique se rattache aussi à l'angoisse existentielle du personnage toussaintien. Boutinet affirme que, pour l'adulte immature, la peur de vieillir et par conséquent la peur de la mort constituent deux défis immenses à surmonter dans la maturation<sup>33</sup>. Dans le chapitre suivant nous verrons que c'est exactement cette peur qui est à la base de l'angoisse existentielle de Monsieur.

---

<sup>33</sup> Jean-Pierre Boutinet, *art. cit.*

## 5. L'angoisse existentielle

### 5.1. L'angoisse de la mort : la tension entre le mouvement et l'immobilité

Dans le chapitre précédent nous avons vu que l'homme toussaintien est pris dans une lutte contre la réalité, une lutte qui lui procure des sentiments d'angoisse. Dans ce qui suit nous examinerons d'où vient cette angoisse existentielle qui se cache derrière un rapport problématique avec la réalité.

En fait, c'est la peur de la mort qui réside au cœur de l'angoisse de Monsieur. Dans la vision toussaintienne, la mort équivaut à l'immobilité ultime. Or, c'est le mouvement qui mène vers cette immobilité finale. Ainsi, l'œuvre de Toussaint se construit autour d'une tension entre le mouvement et l'immobilité<sup>34</sup>. Dans les trois premières œuvres de Toussaint, *La salle de bain*, *Monsieur* et *L'appareil-photo*, c'est cette tension qui constitue le problème central. Par conséquent, la peur du mouvement est représentée à plusieurs occasions.

Dans *La salle de bain*, le personnage principal sent le mouvement extérieur du train qui avance et le rapproche du mouvement intérieur de son corps. Ce mouvement intérieur le mène à la mort et c'est pour cette raison qu'il veut désespérément l'arrêter :

J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. (SB, 51)

Bien que cette angoisse existentielle soit moins présente dans *Monsieur*, le protagoniste éprouve le même sentiment face au mouvement :

Auparavant, il aurait aisément pu se représenter deux entités distinctes, abstraites malheureusement, séparées en tous points, qui l'une, immobile, eût été lui, il avait toujours été assez pépère, et l'autre le temps, en mouvement sur son corps, tandis qu'à présent se faisait jour en lui l'idée qu'il n'y avait pas deux entités, mais une seule, un vaste mouvement qui l'emportait maintenant sans résistance. (M, 74)

---

<sup>34</sup> Warren Motte, *art. cit.*

En réalité, Toussaint joue avec la métaphore de l'eau pour indiquer le mouvement destructeur du temps.<sup>35</sup> Cette métaphore de l'eau est omniprésente dans les premières œuvres de Toussaint et surtout dans *La salle de bain*. Le titre (*La salle de bain*), le vocabulaire (couler, s'écouler, fluidité, mouillé, flaque d'eau...) et les sites (Venise) symbolisent le mouvement éternel et le flux du temps qui mène à la mort.

Il pleuvait. La rue était mouillée, les trottoirs étaient sombres... J'approchai mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur ? L'aquarium lentement se remplissait... je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez le coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement faisant tout disparaître- abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. (SB, 30-31)

Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. (SB, 35-36)

Comme l'eau représente l'écoulement du temps, le protagoniste tente d'arrêter le mouvement. C'est pour cette raison qu'il ferme le robinet après que l'eau a trempé son écharpe. Ce détail à la page cinquante et un, montre que le protagoniste est agressé par l'eau.

De même, un passage-clé de *L'appareil-photo* joue avec cette métaphore de l'eau. Or, tandis que dans *La salle de bain* l'eau représente l'écoulement du temps, dans *L'appareil-photo*, Toussaint rapproche les mots « eau » et « immobile ». Ici, l'eau constitue une flaque d'eau morte, grisâtre. Ce passage de *L'appareil-photo* est vraiment révélateur. Il évoque plusieurs éléments qui caractérisent la condition humaine du héros toussaintien. D'abord, il y a l'évocation du monde moderne, artificiel et froid, représenté par l'architecture impersonnelle

---

<sup>35</sup> Nicolas Xanthos, *art. cit.*

Aurélien Pigeat, « *Fuir*, le furieux refus de Jean-Philippe Toussaint ? » in Marc Dambre et Richard J. Golsan, *L'exception et la France contemporaine, histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 255-263.

et glaciale d'une ville contemporaine. La pluie renforce encore le caractère sombre de cet univers artificiel :

En ressortant du centre commercial... nous nous engageâmes dans une petite artère pavée de la ville nouvelle, avec une rangée de réverbères stylisés plantés là à intervalles réguliers comme autant d'accessoires dérisoires et apocryphes. Tout le quartier, du reste, dans son architecture impersonnelle et glaciale, donnait l'impression d'être une maquette démesurée dans laquelle il nous était loisible d'évoluer à notre échelle entre deux alignements d'immeubles. Des constructions de verre et de métal se dressaient à l'horizon tandis que, ça et là, nous longions un building isolé qui s'élevait infiniment dans le ciel, tout de fenêtres sombres et de vitres bleutées. Plus loin, tandis que nous nous étions apparemment égarés et que nous descendions une ruelle en pente qui n'en finissait pas, nous débouchâmes sur un immense lac artificiel, à l'horizon duquel s'étendait la grisaille d'une zone industrielle, avec des grues géantes et des cheminées d'usines qui soufflaient de longues colonnes de fumée noires dans le ciel. En bordure du lac, aménagé comme un espace de loisir et de détente, les noms des rues et des promenades évoquaient le midi de la France et, parmi cet espace aride et bétonné, était un restaurant désert, avec une terrasse à l'abandon où des parasols refermés prenaient la pluie. (AP, 66-67)

L'opposition entre le mauvais temps et les noms des rues qui réfèrent au Midi de la France, montre l'état d'âme du héros. Pour lui, cet espace de loisir et de détente bétonné représente le monde contemporain auquel il n'appartient pas. C'est cette réalité à laquelle il se heurte. Il se sent tout petit face aux constructions gigantesques et menaçantes. Ensuite, Toussaint décrit le lac qui constitue l'arrière-plan de la scène. Ici, l'eau est « lasse, paresseuse, immobile ». Le décor accentue l'immobilité et la fatigue qui émanent de la scène. La réalité contemporaine est rapprochée de l'immobilité finale qui coïncide avec la mort. C'est une réalité qu'il veut fuir :

*Les eaux du lac, comme lasses et paresseuses, venaient se perdre dans la boue d'une manière de plage grisâtre qui se prolongeait en un terrain vague où se trouvait une vieille cabane en bois, branlante et palafitte, avec des planches cloutées abandonnées devant la porte et un wishbone cassé, trainant par terre, dans l'herbe tendre et mouillée de pluie. Quelques planches à voile en meilleur état étaient entreposées plus loin sur la plage, et, sur les eaux immobiles du lac parmi le brouillard de pluie et de fumée que venait balayer un crachin fin et régulier, quelques véliplanchistes en combinaison de plongée semblaient stagner dans l'absence de vent, droits et immobiles sur leurs planches arrêtées, qui tentaient de prendre quelque vitesse en rabattant leur voile vers eux par saccades régulières et finissaient par évoluer lentement sur le plan d'eau brumeux, à l'ombre gigantesque d'un pont de chemin de fer métallique qui surplombait le lac. (AP, 66-67)*

Ce passage se situe au milieu de *L'appareil-photo* et divise le roman en deux parties : une première partie plus ludique qui se rapproche stylistiquement des deux premiers livres de Toussaint et une deuxième partie plus grave et philosophique qui se rapproche des derniers livres de Toussaint. La deuxième partie contient des réflexions métaphysiques plus prononcées. Ainsi, le désir d'échapper à la mort se manifeste clairement dans le passage suivant où le héros toussaintien contemple les vagues de la mer qui représentent le mouvement de la vie :

Je suivais des yeux la progression du navire à la surface de l'eau. Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien, je me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit et, regardant fixement l'écume qui giclait contre la coque dans un bruit de clapotement qui avait la qualité du silence, sa douceur et son ampleur, ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques. (AP, 96)

## 5.2. L'angoisse de la mort : la peur des maladies et du processus de vieillissement

En outre, cette obsession de la mort se révèle dans les scènes où Monsieur prête beaucoup d'attention à ses maux physiques. Dans *La salle de bain* il se fait hospitaliser pour une sinusite. Son anxiété apparaît clairement lorsqu'il contemple les radiographies de son crâne<sup>36</sup> :

Il m'arrivait parfois de sortir une des radiographies de l'enveloppe pour regarder mon crâne... C'était un crâne blanc, allongé. Les os frontaux se rétrécissaient à la hauteur des tempes. Quatre plombages, dans la bouche, faisaient des marques nettes... Les yeux étaient immensément blancs, inquiets, troués. (SB, 99)

Tandis que le personnage principal de *La salle de bain* se fait hospitaliser sans raison apparente, le héros de *Monsieur* craint les hôpitaux :

Monsieur savait très bien qu'une radiographie était une opération courante, bénigne, et il s'y serait prêté sans trop d'appréhension si, pour la mener à bien, il n'avait dû se rendre à l'hôpital (Monsieur n'aimait pas tellement les hôpitaux. (M, 19)

---

<sup>36</sup> Warren Motte, *art. cit.*

Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *op.cit.*, p.15-35.

Pour Monsieur, le médecin est quelque'un de menaçant, un agresseur auquel il faut s'opposer. Contrairement au personnage de *La salle de bain*, Monsieur ne veut pas être confronté à sa propre déchéance. Il préfère la nier et résiste à cet ennemi invisible en attaquant verbalement le docteur Douvres :

Très grand, élégant dans sa blouse blanche, le docteur Douvres était un homme d'une cinquantaine d'années, mince et distingué, qui, se levant pour accueillir Monsieur, lui serra la main et, plutôt que d'aller se rasseoir, commença à lui parler de choses et d'autres en avançant vers lui tandis qu'il reculait. Ayant fini par acculer Monsieur dans un angle du mur, sans cesser de disserter en face de lui, il le toisa discrètement du regard pour évaluer mentalement s'il était, ou pas, plus grand que lui (les gens tout de même). Tout en lui auscultant le poignet avec beaucoup de délicatesse, il lui posa un certain nombre de questions... il lui demanda ce qu'il faisait dans la vie. Dans la vie ? dit Monsieur... Monsieur répondit évasivement. Et c'est intéressant ? demanda le docteur Douvres. Oui, je suis assez bien payé, dit Monsieur. Je pense que je gagne plus d'argent que vous, ajouta-t-il. Dès lors, le docteur Douvres ne dit plus rien (c'était peut-être par là que Monsieur aurait dû commencer). (M, 22-24)

Dans *L'appareil-photo*, le héros adopte la même attitude face à la maladie que le personnage principal de *La salle de bain*. Or, ici la préoccupation de la déchéance est encore plus prononcée. Ce héros se comporte comme un malade imaginaire qui se soucie des affections les plus minimes. Son comportement indique la crainte du vieillissement, typique de la société contemporaine :

La jeune femme ouvrit la portière pour me rejoindre et, un peu gêné d'être pieds nus (c'est toujours gênant d'être pieds nus dans une voiture), je lui expliquai que j'avais le pied comme engourdi et m'ouvris à elle de ce qui me semblait être une manière de rhumatismes, dus vraisemblablement à de la mauvaise circulation, j'y étais assez enclin en effet. Des rhumatismes, oui. Ou un peu d'arthrite, ce serait l'apothéose. (AP, 28)

L'angoisse du vieillissement se révèle aussi dans les scènes où apparaissent des photos et des miroirs. En littérature le miroir renvoie souvent à la quête identitaire. Rappelons la scène suivante de *La Nausée* :

C'est le reflet de mon visage. Souvent, dans ces journées perdues, je reste à le contempler. Je n'y comprends rien, à ce visage... Mon regard descend lentement, avec ennui, sur ce front, sur ces joues : il ne rencontre rien de ferme, il s'ensable. Évidemment, il y a là un nez, des yeux, une bouche, mais tout ça n'a pas de sens, ni même d'expression humaine. (N, 33-34)

Assis dans sa baignoire ou debout devant le miroir, le personnage principal de *La salle de bain* contemple également son visage dans le miroir:

Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, le déplacement de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne paraissait rien apparaître. Jamais. (SB, 12)

Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. A chaque tour une minute s'écoulait. (SB, 25)

En regardant son visage, le héros toussaintien essaie de se rassurer. Il veut fixer cette image, en espérant que son visage ne vieillira pas. Or, la montre indique que le temps ne cesse de s'écouler jusqu'au moment de la mort.

Dans *L'appareil-photo* par contre, Monsieur évite les miroirs. Il n'arrive pas à se regarder dans un miroir étant donné qu'il ne veut pas être confronté à l'image qui prouve le processus du vieillissement. Lorsque la voiture du père de Pascale est tombée en panne, Monsieur décide de se raser dans le garage. Pendant le rasage il préfère regarder les autres dans le miroir au lieu de se regarder lui-même. Il préfère regarder le monde extérieur par peur de voir son propre vieillissement :

J'avais accroché à un clou un petit miroir de poche que Pascale m'avait procuré... Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père, sur le pliant en toile, s'était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeantes sur la partie de mikado... (AP, 62)

C'est la même raison qui explique pourquoi Monsieur n'arrive pas à prendre des photos de lui-même dans *L'appareil-photo*. Pour compléter son dossier à l'auto-école de Pascale, Monsieur a encore besoin de quelques photos d'identité. Or, au lieu d'apporter des photos d'identité il apporte des photos de son enfance. Cela prouve que l'enfance reste l'idéal auquel Monsieur ne veut pas renoncer :

Il ne manquait que les photos pour que le dossier pût être enregistré. Avant de prendre congé, je lui confiais du reste à ce propos que, tout à l'heure, j'avais retrouvé chez moi quelques photos de quand

j'étais petit. Je vais vous les montrer d'ailleurs, dis-je en sortant de l'enveloppe de la poche de ma veste, et, faisant le tour du bureau, je les lui présentai une par une, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. (AP, 10)

De plus, Monsieur s'était déjà inscrit dans une auto-école dix ans plus tôt. Cependant, il n'avait pas terminé ses cours vu qu'il n'avait pas réussi à compléter son dossier. Il manquait son certificat médical et ses photos d'identité :

Il n'y manquait rien d'important, en fait, si ce n'était mon certificat médical, et je lui promis de l'apporter dès le surlendemain... Nous conversions ainsi de choses et d'autres, tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi). (AP, 48)

Le héros toussaintien refuse de faire des photos d'identité vu qu'elles l'enferment dans la réalité. Tandis que dans *La salle de bain*, l'eau équivaut au temps, dans *L'appareil-photo* la photographie équivaut à la réalité. La photographie révèle la réalité brute, crue. Elle montre la réalité dans toute sa laideur.<sup>37</sup>

A la fin de *L'appareil-photo*, le protagoniste retourne de Londres en bateau. Sur le bateau il trouve un appareil-photo perdu. Avant de le jeter à la mer, il prend quelques photos au hasard. La pellicule contient les photos qu'il a prises cette nuit-là et les photos de vacances du propriétaire de l'appareil. Ces photos de vacances montrent au protagoniste la cruauté de la réalité :

Sur toutes les autres photos, la jeune femme apparaissait seule, à Londres ou sur le bord d'une route anglaise...Ce qui me paraissait troublant, dans ces photos apparemment anodines... c'était la sorte d'indécence involontaire qui se dégageait de ces photos. La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. (AP, 119-120)

Ce fragment rappelle la scène dans le jardin public dans *La Nausée*. Bien que le dégoût de la réalité ne se manifeste pas aussi clairement dans *L'appareil-photo* que dans *La Nausée*, le même sentiment de base nourrit le désir des protagonistes de se détacher des contingences de l'existence :

---

<sup>37</sup> Laurent Demoulin, « Génération Toussaint », *Description de la nouvelle tendance du roman français*, p.113.

Elle [la nausée] était là, posée sur le jardin, dégringolée dans les arbres, toute molle, poissant tout, tout épaisse, une confiture. Et j'étais dedans, moi, avec tout le jardin. J'avais peur, mais j'étais surtout en colère... je haïssais cette ignoble marmelade... je savais bien que c'était le Monde, le Monde tout nu qui se montrait tout d'un coup, et j'étouffais de colère contre ce gros être absurde. (N, 191.)

Les deux narrateurs ont peur de ressembler à leur corps vu que ce corps est périssable. Ils veulent fuir la réalité et par là aussi la mort. Dans *L'appareil-photo*, le narrateur essaie d'échapper à la cruauté de la réalité en prenant des photos au hasard :

Pressant ensuite le pas dans les escaliers de crainte d'avoir été surpris par quelqu'un, je compris que je ne pouvais plus reculer et, soudain pris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à la main, appuyant sur le déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau. (AP, 103)

Malheureusement, ces photos sont complètement ratées. Il semble qu'il est impossible de faire une photo qui échappe à de la réalité :

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune, et, examinant, les négatifs avec attention, je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence. (AP, 116)

De même, quand le narrateur réussit finalement à prendre ses photos d'identité ces photos ne montrent rien d'autre que la réalité, l'écoulement du temps et le rapprochement inévitable de la mort :

Je sentais sous mes doigts le contact humide des photomatons que je venais de faire... C'était quatre photos en noir et blanc, mon visage était de face, on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là. (AP, 96-97)

L'idée que la photographie équivaut à la mort se fonde sur l'œuvre emblématique de Roland Barthes *La chambre claire*. Selon Barthes, la photographie immobilise le temps. Or, l'immobilité absolue coïncide avec la mort :

Imaginairement, la Photographie [...] représente ce moment, très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet, mais plutôt un sujet qui se sent devenir objet : je vis alors une micro-expérience de la mort. [...] Tout ce qui se passe à l'intérieur du cadre meurt absolument, ce cadre franchi. Lorsqu'on définit la Photo comme une image immobile, cela ne veut pas dire seulement que les personnages qu'elle représente ne bougent pas ; cela veut dire qu'ils ne sortent pas : ils sont anesthésiés et fichés, comme des papillons [...] Dans la Photographie, l'immobilisation du Temps ne se donne que sous un mode excessif, monstrueux [...] Il y a toujours en elle un écrasement du Temps : cela est mort et cela va mourir.<sup>38</sup>

C'est pour cette raison que les photos provoquent l'angoisse existentielle de Monsieur. Cependant, Monsieur croit que la photo parfaite existe, qu'il est possible de prendre une photo qui échappe à la réalité, une photo qui ne correspond pas à la mort et qui représente une réalité double, meilleure et inventée :

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... je me rendais compte maintenant que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo, que j'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de mon être. (AP, 112-113)

Mais chaque fois il est déçu. La photo idéale serait la représentation de cette réalité imaginaire dans laquelle Monsieur aurait trouvé l'équilibre parfait entre l'immobilité et le mouvement. C'est une autre réalité à laquelle il ne se heurte pas. Malheureusement cette photo idéale coïncide avec sa propre impossibilité. Cet équilibre entre la vie et la mort reste inaccessible étant donné que la photo parfaite que Monsieur a prise sur le bateau est ratée :

C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées. Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence, ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. (AP, 112-113)

---

<sup>38</sup> Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de L'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980, p.30 ; p.90. ; p. 142 ; p.150.

N'existe-t-il alors pas de méthode pour s'évader de la réalité ? Dans le chapitre suivant nous aborderons les deux stratégies adoptées par le héros toussaintien pour fuir la mort.

## 6. Les stratégies d'évasion

Etant donné que le protagoniste de Toussaint est talonné par la mort, il cherche des stratégies pour s'évader de la réalité. Dans ce chapitre nous étudierons ces stratégies d'évasion qui se manifestent sous deux formes différentes : d'une part l'évasion par les pensées et d'autre part l'évasion par la fragmentation du temps. Les deux stratégies se fondent sur la même idée de base : l'épuisement de la réalité.

### 6.1. L'évasion par les pensées

Le héros toussaintien se rend compte de la fuite du temps et essaie désespérément de l'arrêter. La première stratégie pour fuir la mort consiste alors en l'isolement volontaire du personnage principal. C'est la raison pour laquelle le protagoniste de *La salle de bain* s'enferme successivement dans sa salle de bain, sa chambre d'hôtel, sa chambre d'hôpital et à nouveau dans sa salle de bain. Tout seul dans sa salle de bain, ce héros se voue aux « pensées ». Cet écoulement de pensées n'équivaut pas à la réflexion. L'exercice de la pensée ressemble plutôt à la rêverie, une rêverie dans laquelle le héros toussaintien veut se perdre.<sup>39</sup> Le personnage se laisse « bercer » par les sons de la radio ou par les pensées qui surgissent. Le « cogito ergo sum » cartésien se transforme ici en « cogito ergo non sum » (je pense donc je ne suis plus).<sup>40</sup>

Bercé par de chaudes voix humaines, j'écoutais les reportages la lumière éteinte, parfois les yeux fermés. (SB, 13)

Tandis que dans *La salle de bain*, le héros s'enferme dans une chambre, dans *Monsieur* il cherche refuge sur le toit. Monsieur préfère être assis sur une chaise. C'est la position du penseur qui lui procure un sentiment d'apaisement<sup>41</sup> :

---

<sup>39</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 255.

<sup>40</sup> Nicolas Xanthos, *art. cit.*

<sup>41</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 64.

Monsieur, plus que jamais, était maintenant toujours en train d'être assis sur une chaise. Il ne demandait pas davantage à la vie, Monsieur, une chaise. Là, entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. (M, 89)

*L'appareil-photo*, l'œuvre la plus philosophique de ce corpus contient davantage de réflexions sur les pensées. Le protagoniste de *L'appareil-photo* se voue aux pensées dans les toilettes<sup>42</sup> :

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

Il semble qu'enfermé dans une cabine (les toilettes, la cabine de photomaton ou la cabine téléphonique), le héros de *L'appareil-photo* réussit à se soustraire à la réalité à laquelle il se heurte. Il estime qu'il vaut mieux « laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations » (AP, 32) étant donné que c'est l'écoulement des pensées qui est beau. En tout cas, il faut éviter de formuler ses idées car du moment qu'on essaie de les capter elles retombent en poussière. Dans l'œuvre de Toussaint, le cours des pensées constitue alors un premier moyen d'évasion, vu qu'il libère le protagoniste temporairement des tensions et des blessures qui le menacent. En d'autres mots « seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être. » (AP, 93-94) En pensant, Monsieur s'imagine une autre réalité, une réalité intérieure qui s'oppose à la dure réalité extérieure. C'est un monde meilleur dans lequel il est possible d'atteindre l'ataraxie, la sérénité.

En outre, le personnage de Toussaint retrouve cette sérénité dans les jeux. Dans *Monsieur* par exemple, le héros enlève sa montre au ping-pong. Ce geste indique que le jeu est pour Monsieur un moyen d'échapper temporairement à l'écoulement du temps.<sup>43</sup> Monsieur se perd dans ce jeu : il a « remonté ses manches et ôté ses chaussures. Pieds nus, hargneux, complètement en sueur... il s'accroche pour tenir tête » (M, 64). Or, la remarque finale de son jeune adversaire Hugo « qu'il avait put être assez bon au ping-pong dans ses plus belles années (M, 65) », le replonge dans la réalité. Ce qu'on a dit à propos du ping-pong se retrouve

---

<sup>42</sup> Rappelons le goût particulier de Toussaint pour les jeux de mots. Ici l'auteur joue sur la ressemblance phonétique des mots « pisser » et « penser ».

Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 125.

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 63.

également dans *La salle de bain*. Le narrateur de *La salle de bain* éprouve le même sentiment lors du jeu de fléchettes dans sa chambre d'hôtel à Venise.

Le jeu de fléchettes rappelle « l'air jazz » d'Antoine Roquentin dans *la Nausée*.<sup>44</sup> Roquentin aussi bien que le héros toussaintien essaient de fuir l'absurdité de la vie.<sup>45</sup> A la fin du roman, Roquentin semble y réussir. En écoutant pour la dernière fois sa chanson préférée « Some of these days », Antoine arrive à la conclusion que la seule manière pour se détacher de l'existence est d'écrire un roman. Selon Roquentin l'œuvre d'art peut être une réponse à l'absurdité de la vie vu qu'elle appartient à un autre monde. Elle se situe « en dehors » de l'existence. Antoine espère se sauver, tout comme les compositeurs de la chanson se sont sauvés par leur art<sup>46</sup> :

Elle chante. Et voilà deux qui sont sauvés : le Juif et la négresse. Sauvés... Est-ce que je ne pourrais pas essayer... Naturellement, il ne s'agirait pas d'un air de musique... mais est-ce que je ne pourrais pas, dans un autre genre... ? Il faudrait que ce soit un livre... il faudrait qu'on devine, derrière les mots imprimés, derrière les pages, quelque chose qui n'existerait pas qui serait au-dessus de l'existence. (N, 249.)

En jouant aux fléchettes, Monsieur se trouve aussi en dehors du temps et de la réalité. Dans un article de 1985, Gil Delannoi explique comment la théorie de Zénon à propos du temps s'applique au jeu de fléchettes :

Zénon divisait l'espace que la flèche doit parcourir jusqu'à la cible en deux parties, puis postulait que la seconde moitié de la distance restant à parcourir pouvait à son tour être divisée en deux parties, et ainsi de suite à l'infini. Puisque l'espace restant à parcourir pouvait toujours être divisé, il restait toujours

---

<sup>44</sup> Jean-Pierre Vidal, *art. cit.*

<sup>45</sup> L'absurdité se montre, entre autres, dans les scènes où les personnages principaux éprouvent une sorte d'aliénation par rapport au monde extérieur. Comparons les scènes suivantes :

La table couverte d'une toile cirée blanche, le meuble de cuisine, ses tiroirs et ses étagères, fenêtre et son rebord. Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. Le sol semblait sombre, dont le linoléum se décollait par endroits. Deux balais étaient déposés contre le mur. Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout dans l'embrasure de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu. Qui étaient ces hommes ? Que faisaient-ils chez moi ? (SB, 31-32)

Tout à l'heure, comme j'allais entrer dans ma chambre, je me suis arrêté net, parce que je sentais dans ma main un objet froid qui retenait mon attention par une sorte de personnalité. J'ai ouvert la main, j'ai regardé : je tenais tout simplement le loquet de la porte. Ce matin, à la bibliothèque, quand l'Autodidacte est venu me dire bonjour, j'ai mis dix secondes à le reconnaître. Je voyais un visage inconnu, à peine un visage. Et puis il y avait sa main, comme un gros ver blanc dans ma main. Je l'ai lâchée aussitôt et le bras est retombé mollement. (N, 17-18)

<sup>46</sup> Eugenia N. Zimmerman, « La Nausée and the Avatars of Being », *MOSAIC*, Vol. 5, No. 3, 1972, p.151-157.  
Eugenia N. Zimmerman, « 'Some of These Days': Sartre's 'Petite Phrase' », *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 3, 1970, p.375-381.

entre la cible et la flèche un espace que celle-ci n'avait pas parcouru. La flèche n'atteignait jamais la cible.<sup>47</sup>

En d'autres mots, la flèche n'atteint jamais le but parce que le temps peut être divisé à l'infini.<sup>48</sup> Etant donné que la flèche n'atteint pas le but, cette flèche symbolise l'équilibre parfait entre les forces contraires du mouvement et de l'immobilité. Cet équilibre pourrait procurer au protagoniste la sérénité tant désirée : grâce à l'équilibre il pourrait se détacher de l'écoulement du temps, la mort étant l'immobilité ultime.

Cela explique aussi la préférence du narrateur de *La salle de bain* pour les œuvres de Mondrian. Ce qui rassure dans les peintures de Mondrian, c'est l'esthétique géométrique basée sur l'équilibre entre le mouvement et l'immobilité. La sérénité qui s'ensuit constitue une solution à la condition humaine tragique.<sup>49</sup>

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

Or, malheureusement cette sérénité complète semble inaccessible à long terme. Les pensées constituent des évasions éphémères de l'écoulement du temps. Elles sont fugitives et interrompues par l'apparition de la réalité. Monsieur ne trouve pas une manière durable pour échapper à la réalité. Il s'y heurte toujours. La scène de « la dame blanche » montre que le héros se rend compte de l'impossibilité d'arrêter le mouvement<sup>50</sup>. Tandis qu'au début, le protagoniste reconnaît dans la dame blanche la beauté d'un Mondrian, c'est-à-dire la beauté de l'équilibre entre le mouvement et l'immobilité, après il comprend que cette beauté est périssable :

---

<sup>47</sup> Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *Critique*, No. 463, décembre 1985, p. 1198-1200.

<sup>48</sup> L'idée que le temps est divisible se relie de plus à la deuxième stratégie d'évasion de Monsieur : la fragmentation du temps. Nous y reviendrons dans la partie suivante.

<sup>49</sup> Pascale Mc. Garry, « La dame blanche et le cœur à la crème », *Estudios de lengua y literatura francesas*, No.8-9, 1994-1995, p. 101-114.

La préférence pour l'équilibre géométrique se retrouve aussi dans la structure du livre : le livre se construit comme une hypoténuse, le premier chapitre 'Paris' contient 40 paragraphes, le deuxième chapitre 'L'hypoténuse' contient 80 paragraphes et le dernier chapitre 'Paris' contient 50 paragraphes.

<sup>50</sup> Warren Motte, *art. cit.*

J'étais allongé, détendu, les yeux fermés. Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant... D'un point de vue scientifique... je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude. (SB, 15)

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets réguliers blancs et bruns métissés. Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait. (SB, 80)

Son incapacité d'arrêter le mouvement lui fait peur, sa peur se transforme en colère. C'est une affiche qui annonce la mort d'un jeune homme qui devient l'objet de sa rage. La mort de cet homme le confronte à sa propre condition mortelle.

Edmondsson m'avait pris la main et nous marchions lentement dans les rues, nous arrêtant pour lire les affiches murales qui présentaient les concerts, les spectacles, les affichettes qui faisaient part des décès. L'une d'elle, feuille blanche encadrée d'un trait noir, annonçait sobrement la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans. J'arrachai l'affichette. (SB, 79)

De plus, dans la *Salle de bain*, la circularité formelle du roman suggère la cyclicité du temps et par là l'impossibilité d'échapper au flux du temps. La circularité formelle se montre dans les répétitions: la structure du livre est circulaire (Paris – Venise – Paris), ainsi que la succession des événements.<sup>51</sup> En outre, le paragraphe final de *La salle de bain* constitue une copie presque exacte d'un paragraphe du premier chapitre. L'utilisation de l'imparfait dans la dernière phrase renforce à nouveau l'idée de cyclicité.<sup>52</sup>

Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devrais prendre un risque disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. Le lendemain je sortis de la salle de bain. (SB, 15-16)

Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans un baignoire. Je devrais prendre

---

<sup>51</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 60.

<sup>52</sup> Warren Motte, *art. cit.*

un risque disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. Le lendemain je *sortais* de la salle de bain. (SB, 123)

Tandis que dans *La salle de bain*, la structure formelle insiste sur l'impossibilité de fuir le temps, dans *L'appareil-photo* Monsieur sent comment la réalité se durcit à nouveau autour de lui. Son projet de « fatiguer la réalité » par les pensées s'avère alors plus difficile qu'il ne le pensait.

Tandis que M. Polougaïevski roulait à fond la caisse au volant de sa triomphe sur le périphérique, je somnolais sur la banquette arrière en songeant que la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. (AP, 56)

Nous pouvons en conclure que la retraite de Monsieur dans laquelle il se voue aux pensées afin de se soustraire à la réalité, se solde par un échec. Cependant, l'idée de la retraite comme période de ressourcement ne date pas de hier.

La solitude libératrice constitue une stratégie classique pour s'opposer au monde extérieur. Toutefois, la solitude du personnage toussaintien ne donne pas une impulsion à la révélation. Il n'en sort pas libéré. Le motif de la solitude nous permet de situer les premières œuvres de Toussaint par rapport à ses prédécesseurs, les nouveaux romanciers. En comparant le motif de la solitude dans *La salle de bain* et dans *Un homme qui dort* de Perec, nous constatons des similitudes aussi bien que des différences. Dans *Un homme qui dort*, Perec nous donne deux représentations de la solitude. Tandis qu'à l'origine son protagoniste désire la retraite, après un certain temps cette solitude commence à devenir une charge. Dès lors, l'isolement est ressenti comme une prison, une souffrance. Finalement le personnage fuit la solitude-angoisse. Or, par opposition à la tradition, le protagoniste de Perec ne retire rien de sa retraite. Son isolement ne débouche ni sur une révélation ni sur un nouveau départ.<sup>53</sup> Ce que les protagonistes de Perec et de Toussaint ont en commun, c'est leur désir de trouver dans la solitude une certaine sérénité. Ainsi, la description de la solitude perecquienne ressemble fortement à la dernière scène de *L'appareil-photo*, dans laquelle le héros se laisse bercer par les pensées dans sa cabine téléphonique.

---

<sup>53</sup> Julien Roumette, « Le solitaire désespéré » in Dominique Rabaté, *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991, p. 327- 352.

Au fil des heures, des jours, des semaines, des saisons, tu te déprends de tout, tu te détaches de tout. Tu découvres, avec presque, parfois, une sorte d'ivresse, que tu es libre, que rien ne te pèse, ne te plaît ni te déplaît. Tu trouves dans cette vie sans usure et sans autre frémissement que ces instants suspendus que te procurent les cartes ou certains bruits, certains spectacles que tu te donnes, un bonheur presque parfait, fascinant, parfois gonflé d'émotions nouvelles. Tu connais un repos total, tu es, à chaque instant, épargné, protégé. Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n'attends rien. Tu es invisible, limpide, transparent. Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment...<sup>54</sup>

Cependant, à la longue, le héros perecquien commence à se rendre compte de l'ensorcellement de l'isolement. La sérénité atteinte dans l'isolement n'est rien d'autre qu'une illusion : « Tu n'as rien appris, sinon que la solitude n'apprend rien [...] : c'était une leurre, une illusion fascinante et piégée. »<sup>55</sup> Tandis que le protagoniste de *la Nausée* connaît des moments de bonheur lorsqu'il écoute la chanson « Some of these days », le héros de Perec ne trouve pas de repères dans la solitude qui lui permettraient de surmonter l'angoisse. En rejetant l'image classique de la retraite, Perec détruit les certitudes littéraires et s'inscrit de cette manière dans le courant du Nouveau Roman. Dans *Un homme qui dort*, Perec ne donne pas une solution à l'angoisse existentielle de son protagoniste. C'est l'homme, seul face à son existence qui est l'objet de ce texte. En comparant la condition du héros perecquien à celle du protagoniste toussaintien nous remarquons que les deux subissent le même sort. Hantés par l'angoisse existentielle ils essaient de se réfugier dans l'isolement. Cependant, l'isolement ne leur a pas procuré de solution. Ils voudraient maîtriser le temps par peur de la mort :

Le malheur n'a pas fondu sur toi, ne s'est pas abattu sur toi ; il s'est infiltré avec lenteur, il s'est infiltré presque suavement. Il a minutieusement imprégné ta vie, tes gestes, tes heures, comme une vérité longtemps masquée, comme une évidence refusée ; tenace et patient, ténu, acharné, il a pris possession des failles du plafond, des rides de ton visage dans le miroir fêlé...<sup>56</sup>

Toutefois, ce désir s'avère irréalisable : les deux personnages sortent de leur isolement les mains vides. Cependant, il faut distinguer le protagoniste toussaintien du héros perecquien : tandis que le héros de Perec est vraiment « désarmé devant le monde et devant sa propre

---

<sup>54</sup> Georges Pérec, *Un homme qui dort*, Paris, Editions Gallimard, 1967, p.76-77.

<sup>55</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 110.

vie »<sup>57</sup>, le personnage de Toussaint semble évoluer dans sa solitude. Dans *L'appareil-photo* le narrateur confirme que « seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être. » (AP, 93-94) Cette citation prouve que le personnage toussaintien connaît une légère évolution et que tout espoir n'est pas perdu. Alors qu'*Un homme qui dort* illustre la méfiance de la génération perecquienne à l'égard des thèmes classiques, l'œuvre de Toussaint se construit sur les décombres de la génération précédente. Toussaint ne s'oppose pas radicalement à la tradition, il joue avec elle.<sup>58</sup> Au lieu de détruire les conventions, Toussaint les utilise afin d'écrire une œuvre originale. De cette manière, il réussit à créer un genre littéraire qui constitue un compromis entre la littérature classique et le Nouveau Roman. Nous y reviendrons dans le dernier chapitre.

## 6.2. L'évasion par la fragmentation du temps

Etant donné que le héros toussaintien ne réussit pas à se détacher de la réalité par les pensées, il est obligé de chercher de nouvelles solutions à la condition humaine. Une deuxième méthode pour fuir la réalité consiste en la fragmentation du temps. Dans l'œuvre de Toussaint, la fragmentation constitue une notion-clé qui se situe sur le plan formel aussi bien qu'au niveau du contenu. Dans le premier chapitre nous avons expliqué que la fragmentation est présente dans les textes de Toussaint sur le plan formel : le style de l'auteur renforce l'effet de segmentation du récit. Or, cette fragmentation se situe aussi au niveau du contenu.

Afin de se soustraire au cours du temps, Monsieur essaie d'« escamoter le temps »<sup>59</sup>. C'est la présentification<sup>60</sup> absolue qui se situe à la base de cette idée. Dans l'œuvre de Toussaint, le cours de l'Histoire est passé sous silence : le passé et l'avenir y sont quasi absents. En outre, quand l'Histoire est évoquée, elle est réduite à une anecdote. Dans *Monsieur*, le protagoniste

---

<sup>57</sup> Julien Roumette, « Le solitaire désemparé » in Dominique Rabaté, *L'invention du solitaire*, p.349.

<sup>58</sup> Dominique Viart et Frank Baert, *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Leuven, Leuven University Press, 1993, p. 161- 162.

<sup>59</sup> Bertrand Westphal, « Le quadrillage de l'arène, Temps et Histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants, Revue Suisse des Littératures Romanes*, No. 25, 1994, p.117-130.

<sup>60</sup> Dans un entretien de 2005 Toussaint déclare : « Mes romans se basent sur une attention permanente à l'instant présent... J'essaie de créer du temps présent. »

Loïc Detiffe, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Indications*, 62<sup>ième</sup> année No. 5, novembre- décembre 2005, p. 26.

assiste à un entretien entre un homme qui était élève d'une école chartrienne durant la Drôle de Guerre et un étudiant qui l'interviewe. L'étudiant demande à la personne âgée de raconter ses souvenirs de cette période. Le rôle de Monsieur consiste en l'annotation de la conversation. Cependant, Monsieur se débarrasse de cette tâche le plus vite possible. De plus, il ne se livre qu'à un seul commentaire à la fin de la conversation : « Oui, oui » (M, 84)

Pourriez-vous nous dire, M. Levasseur, dit le jeune homme quand Monsieur eut terminé prendre note, ce qui a changé à partir du 10 mai 1940. Bien, dit M. Levasseur en buvant une petite gorgée d'apéritif, pour les plus jeunes, il n'y a eu pratiquement aucun changement, cela continuait comme si de rien n'était. Nous, par contre, nous avons cherché à nous rendre utiles, nous servions la Croix-Rouge par exemple, ou pour un centre d'accueil de réfugiés. Bien, dit Monsieur, je vous remercie. Et cela jusqu'au 13 juin, s'empressa d'ajouter M. Levasseur, date à laquelle tout le monde a quitté Chartres. Oui, oui dit Monsieur, apaisant, et il se leva pour prendre congé. (M, 84)

Dans les romans de Toussaint, l'Histoire est traitée sommairement. Quand elle est abordée elle se manifeste sous forme d'une anecdote insignifiante. Elle n'a plus de rôle à jouer au présent. Elle surgit fortuitement et disparaît aussi vite qu'elle est venue.<sup>61</sup> Elle n'occupe que quelques lignes du roman. Dans *La salle de bain*, une autre scène prouve que l'Histoire est réduite à une anecdote. Le protagoniste raconte l'histoire du Titanic à la fille de son médecin italien, comme si c'était un conte de fée :

Je m'assis à côté d'elle sur la moquette et, à voix basse, commençai à lui raconter le naufrage du Titanic. Mon histoire semblait la divertir beaucoup, car elle ne cessait de rire, timidement d'abord, les yeux baissés, puis franchement, en me regardant avec gratitude depuis que je ramais dans le canot de sauvetage. (SB, 104)

L'anecdotalisation constitue une stratégie particulière de Toussaint.<sup>62</sup> Bien que ses romans contiennent de nombreuses allusions à l'Histoire, à l'histoire littéraire comme à l'histoire de la physique, les références historiques restent des remarques accessoires qui n'ont pas d'importance dans le récit. Il en va de même pour les références à l'avenir. Dans *La salle de bain* lors d'un jeu de Monopoly, un certain Pierre-Etienne demande au narrateur (qui est historien d'ailleurs) « s'il y aurait une troisième guerre mondiale » (SB, 44). Monsieur y répond : « J'en avais rien à cirer » (SB, 44). Par sa réaction, Monsieur indique qu'il veut se détacher du cours linéaire du temps. Or, quoiqu'il veuille s'y soustraire, Monsieur ne peut pas

---

<sup>61</sup> Bertrand Westphal, *art. cit.*

<sup>62</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 47.

nier l'Histoire. De toute façon, la vie de l'homme est inscrite dans le cours du temps. Puisque la négation du temps est une attitude intenable, le protagoniste de Toussaint cherche des méthodes pour se soustraire à l'écoulement du temps. C'est la fragmentation du temps qui constitue la réponse toussaintienne à l'écoulement inévitable. Monsieur essaie d'attraper le temps en jouant et sa stratégie consiste en l'hachement du temps. En hachant le temps en instants, il est possible de briser son mouvement linéaire.<sup>63</sup> De cette manière il est plus facile de contrôler les moments séparés. Comme l'a dit Bernard Westphal « pour échapper à la mort, il faut fragmenter le temps ». <sup>64</sup> Mais comment le faire ?

Avant tout, il faut vivre le plus possible au présent.<sup>65</sup> Rien ne contribue plus à la présentification absolue que les anecdotes. Dans *Monsieur*, il semble que Monsieur est « un puits d'anecdotes. » (M, 101) Les conversations avec sa copine Anna Bruckhardt, la seule personne qui semble le comprendre, sont un enchaînement d'anecdotes. Afin de ralentir le cours du temps Monsieur vit le présent. De cette manière il espère sauver les fragments. La théorie de Zénon à propos du temps dont nous avons parlé dans la partie précédente, s'applique alors aussi à la deuxième stratégie d'évasion du héros toussaintien : cette stratégie de fuite se fonde sur l'idée que le temps est divisible à l'infini. Afin d'attraper le temps il faut donc louvoyer. Selon le personnage de Toussaint, c'est le désordre qui peut le sauver. En tout cas, il doit éviter de tomber dans le piège de la linéarité. Cela explique pourquoi Monsieur effectue des voyages sans but.<sup>66</sup> Dans les trois premiers romans de Toussaint, les personnages partent « brusquement et sans prévenir personne » (SB, 49). Dans *Monsieur*, quand « la fiancée, s'en étonnant, voulut savoir ce qu'il allait faire à Cannes, Monsieur dit qu'il ne savait pas, qu'il verrait bien. » (M, 25). De même, le héros de *L'appareil-photo* décide de se rendre en Italie, or en réalité il n'a « rien de particulier à faire à Milan ». (AP, 17) A la page soixante-dix, une rupture brusque annonce que le protagoniste est parti pour l'Angleterre avec sa copine Pascale. En général, Monsieur effectue des « sauts discontinus » afin de surprendre le cours du temps. C'est en rusant, qu'il peut apprivoiser le temps et rompre sa linéarité. Dans l'œuvre de Toussaint, les phases d'accélération et de stagnation alternent. D'abord Monsieur veut accumuler son énergie, ensuite il veut attaquer la réalité. Ainsi, les personnages de Toussaint ne sont pas complètement passifs. Leur attitude consiste en l'accumulation, suivie

---

<sup>63</sup> Bertrand Westphal, *art. cit.*

<sup>64</sup> *Ibid.*

<sup>65</sup> Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ? » in Aline Mura Brunel, *Christian Oster et Cie : Retour du romanesque*, Amsterdam/ New York, NY Rodopi, 2006, p. 25- 34.

<sup>66</sup> Bertrand Westphal, *art. cit.*

d'un assaut (même si l'attaque ne se produit pas, il y a l'intention de l'héros d'attaquer la réalité après l'avoir fatiguée). Dans la logique de Monsieur, pour lutter contre le cours du temps, il suffit de « marcher vers l'est afin d'additionner sa vitesse à la vitesse de rotation de la terre ». De cette manière il est possible d'allonger le temps, vu qu'il s'écoule plus vite :

Monsieur leur expliquait encore que quand ils marchaient vers l'est, leur vitesse s'additionnait à la vitesse de rotation de la terre, tandis que lorsqu'ils se déplaçaient vers l'ouest, elle s'en soustrayait... A votre avis, si l'on cherche à se fuir soi-même, ce que je ne vous conseille pas d'ailleurs, reprit-il arrêté sur le trottoir les mains dans les poches pendant que les jumelles en petits anoraks roses, sous lui, gardaient la tête levée pour l'écouter, est-ce qu'il vaut mieux marcher vers l'est ou vers l'ouest ? Elles ne savaient pas. Vers l'est, dit Monsieur, malicieux, en bougeant le doigt vers l'est, parce que le temps, pendant le déplacement, s'écoule plus vite. (M, 72-73)

C'est la même « logique de non-logique »<sup>67</sup> qui explique l'argumentation de Monsieur lorsqu'il s'imagine qu'il serait capable de « se déplacer apparemment sans transition » :

Monsieur, les bras croisés, ne bougea pas et n'était pas loin de sourire, immobile dans la ruelle. Peut-être que voyant Monsieur là, du reste, devant lui sur le trottoir, alors qu'il aurait dû être derrière lui, dans la chambre, Ludovic, pris de vertige, se représenterait-il que Monsieur, qui ne pouvait évidemment s'accomplir qu'à l'état stationnaire, se déplaçait apparemment sans transition et que son énergie, comme celle de l'électron du reste, dans ses passes de bonneteau, hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait car il n'y avait pas de raison, selon l'interprétation de Copenhague, qu'il se produisît à un moment donné plutôt qu'à un autre. (M, 78)

Le désir d'échapper à la mort en trompant le temps est clairement omniprésent dans les premières œuvres de Toussaint. Toutefois, cette deuxième stratégie d'évasion « la fragmentation du temps » se révèle aussi irréalisable à long terme que la première. En fin de compte, l'homme n'est pas capable de gérer le temps. Il peut essayer de s'y soustraire temporairement comme Monsieur. Mais finalement les moments d'évasion sont toujours menacés par la dimension historique. A cet égard, le dernier paragraphe de *L'appareil-photo* est révélateur. Dans ce dernier paragraphe tous les éléments-clés du récit toussaintien sont présents : le désir de la présentification absolue, la tension essentielle entre les forces contraires le mouvement et l'immobilité, mais aussi l'impossibilité d'attraper les moments fugitifs.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

Le jour se levait maintenant, je le voyais se lever derrière les parois de la cabine, c'était encore la nuit, mais une nuit déjà atténuée d'aube claire et bleutée, rien ne bougeait dans la campagne avoisinante... je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant. (AP, 126- 127)

### 6.3. La stratégie de base : épuiser la réalité

Les deux stratégies d'évasion de Monsieur se fondent sur la même idée de base : l'idée qu'il faut « fatiguer la réalité ». En fait, afin d'épuiser la réalité la présentification est essentielle. Grâce aux pensées et à la fragmentation du temps, Monsieur est capable de se soustraire temporairement au mouvement linéaire du temps qui le mène à la mort.<sup>68</sup> En vivant dans ses pensées ou en fragmentant le temps, il réussit à vivre dans un présent subjectif qui s'oppose à « l'histoire prétendument objective »<sup>69</sup>. Ce présent subjectif équivaut à la réalité meilleure, décrite par le protagoniste de *L'appareil-photo* dans la cabine téléphonique à la fin du roman. C'est une réalité qui diffère de la réalité dite « objective » à laquelle Monsieur se heurte. Le but du personnage toussaintien c'est de vaincre cette réalité. Or, afin de sortir vainqueur de la lutte, il est essentiel de décourager la réalité avant de l'attaquer. Cette attitude explique le comportement faussement passif de Monsieur. Monsieur mène une vie lente afin d'étirer le temps. Selon les personnages de Toussaint il ne faut rien presser :

Puis, ouvrant un tiroir, elle me tendit un formulaire, que je repoussais sans même y jeter un coup d'œil, lui expliquant que, *rien ne pressant*, je préférerais le remplir plus tard, si c'était possible, quand je reviendrais avec les documents par exemple, ça me paraissait beaucoup plus simple. (AP, 8)

De même, bien que les personnages de Toussaint aient du travail, leurs activités restent plutôt vagues. Le personnage principal de *La salle de bain* est historien, le protagoniste de *Monsieur* est directeur commercial. Or, aucun des deux ne se donne vraiment à son travail. Dans *Monsieur*, le héros prend régulièrement des pauses au courant de la journée:

---

<sup>68</sup> Rubino Gianfranco, « Minimalistes et Mouvement : Toussaint et autres » in Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain, écritures, engagements, énonciations*, Québec, Editions Nota Bene, 2010, p. 165- 179.

<sup>69</sup> Bertrand Westphal, *art. cit.*

Au cours de la matinée, il arrivait à Monsieur de redescendre au rez-de-chaussée et de s'attarder dans le grand hall de verre. Contournant le bureau des hôtes d'accueil, il dirigeait ses pas vers la cafétéria, où il achetait un paquet de chips, par exemple, au paprika pourquoi pas, qu'il ouvrait en marchant, tout en continuant à se promener lentement... Au milieu de l'après-midi, ma foi, Monsieur redescendait à la cafétéria. Il s'asseyait confortablement, les jambes du pantalon relevées, commandait une petite bière. C'étaient des heures calmes, le rez-de-chaussée était souvent désert. (M, 9-10)

Dans *L'appareil-photo*, l'emploi du personnage principal n'est pas mentionné. Cependant, le lecteur sait que la copine Pascale travaille à l'école de conduite et que son attitude face au travail est comparable à celle des autres protagonistes toussaintiens. Il lui arrive souvent de fermer l'école en pleine journée « et parfois tout simplement pour aller au cinéma. » (AP, 25-26)

Cependant, tandis que Pascale a toujours l'air endormi, le protagoniste de *L'appareil-photo* se propose d'attaquer la réalité. De cette manière, l'attitude initiale du héros de *L'appareil-photo* diffère aussi de celle des deux autres protagonistes toussaintiens. *L'incipit* de ce roman nous apprend que cette fois, Monsieur va passer à l'action : il apprendra à conduire. Cette attitude s'oppose à celle du héros de *La salle de bain* qui passe « des heures agréables méditant dans la baignoire » (SB, 11) et du protagoniste de *Monsieur* qui est « presque toujours en train d'être assis sur une chaise » (M, 89). En d'autres mots, le protagoniste de *L'appareil-photo* décide d'affronter le monde extérieur. Comme le dit Christiane Chatot, apprendre à conduire équivaut ici à « s'orienter, à trouver sa voie au cœur de ce monde »<sup>70</sup>. Cependant, la méthode du héros de *L'appareil-photo* pour affronter le monde, reste très particulière, sa devise étant : « j'avais tout mon temps : dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » (AP, 50) Ainsi, la lutte avec la réalité n'est jamais directe. Monsieur ne se plonge pas dans la réalité, il laisse couler les événements sans intervenir. Il frôle la réalité en passant afin de la fatiguer. Le narrateur de *L'appareil-photo* explique sa propre méthode en comparant la réalité à une olive qu'il fatigue avant de la piquer sur la fourchette et de l'avaler :

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (AP, 14)

---

<sup>70</sup> Christiane Chatot, « Fatiguer la réalité, A propos de Jean-Philippe Toussaint *L'appareil-photo* », *Rapports/Het Franse Boek*, Vol. 59, No. 4, 1989, p.152-158.

De même, Monsieur explique pourquoi il admire la stratégie des échecs de Gyula Breyer qui consiste en l'accroissement de l'énergie potentielle avant d'attaquer<sup>71</sup> :

Dans ses parties officielles, du reste, Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistait simplement à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps- à massacrer). (AP, 50)

En conclusion, le héros de *L'appareil-photo* veut accumuler son énergie afin de pouvoir se battre avec la réalité.<sup>72</sup> Toutefois, le lecteur peut se demander pourquoi Monsieur ressent le besoin d'attaquer la réalité.

Nous avons déjà expliqué que la réalité dans l'œuvre de Toussaint est une réalité crue et offensive. En fait, c'est une réalité en représentation. Dans le premier chapitre nous avons dit que la réalité toussaintienne se caractérise par une certaine superficialité. En réalité, cet univers est un simulacre aux couleurs criardes.<sup>73</sup> Dans l'œuvre de Toussaint, le monde extérieur est un univers « cadré », un spectre de la réalité. Dans un chapitre précédent, nous avons dit que dans *L'appareil-photo*, les photos représentent la réalité. Quand le narrateur sort les photos de l'appareil volé de la pochette, il voit : « onze clichés en couleurs, de ces couleurs criardes des photos prises à l'instamatic. » (AP, 115) Ce qui trouble Monsieur « dans ces photos apparemment anodines... c'était la sorte d'indécence involontaire qui se dégageait de ces photos. La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène. » (AP, 119-120) En outre, d'autres descriptions de la réalité dans *L'appareil-photo* ne sont pas très positives non plus. La ville nouvelle que Monsieur traverse à pied au milieu du roman est décrite comme « une maquette démesurée », la gare à la fin du roman comme « un décor de théâtre ». Pour Monsieur, la réalité est trop brute et cela se retrouve dans son aversion pour les

---

<sup>71</sup> La méthode du protagoniste de *L'appareil-photo* pour fatiguer la réalité est renforcée par la structure du roman. Dans la première partie les actions sont étirées, elles s'enchaînent lentement. Dans la dernière partie, il y a une précipitation dans l'enchaînement des actions, certainement lorsque le personnage principal commence à prendre les photos sur le bateau. L'accélération de la scène correspond à la méthode de Monsieur : après avoir fatigué la réalité il l'attaque.

<sup>72</sup> Jean-Louis Hippolyte, *Fuzzy Fictions*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2006, p. 24- 61.

<sup>73</sup> Maryse Fauvel, *Scènes d'intérieur: six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publications, 2007, p. 13- 41.

couleurs agressives et pour la lumière vive, qui caractérisent cette réalité irréaliste.<sup>74</sup> C'est pourquoi Monsieur se sent plus à l'aise la nuit, quand les lumières s'éteignent. Dans *Monsieur la nuit* il cherche refuge sur le toit :

Autour de Monsieur, maintenant, c'était comme la nuit même. Immobile sur sa chaise, la tête renversée en arrière, il mêla de nouveau son regard à l'étendue des cieux, l'esprit tendu vers la courbure des horizons. Respirant paisiblement, il parcourait toute la nuit de la pensée, toute, loin dans la mémoire de l'univers, jusqu'au rayonnement du fond du ciel. Atteignant là l'ataraxie, nulle pensée ne se mut plus alors dans l'esprit de Monsieur, mais son esprit était le monde – qu'il avait convoqué. (M, 96-97)

Dans *L'appareil-photo*, Monsieur atteint la même ataraxie tout seul dans la cabine téléphonique, entouré de l'obscurité.<sup>75</sup> Seuls les phares des voitures l'agressent encore par intervalles :

Assis à même le sol, je regardais à travers la vitre la campagne déserte dans la nuit. Des voitures passaient encore à l'occasion, qui éclairaient violemment mon visage au passage du carrefour, puis ne subsistait plus dans l'obscurité qu'une traînée de phares que je regardais s'éloigner lentement dans la nuit. (AP, 124-125)

La dernière scène de ce roman constitue une partie-clé dans l'œuvre de Toussaint, réunissant les divers aspects mentionnés jusqu'ici : le désir de Monsieur de s'opposer à la réalité et d'atteindre l'ataraxie en s'enfermant dans son monde intérieur. Afin de se protéger de ce monde auquel il se heurte, Monsieur se construit une bulle de verre protectrice. Avant de pouvoir attaquer la réalité, Monsieur doit essayer de vivre dans cette réalité sans qu'elle puisse le menacer. Afin de se mettre à l'abri, il a besoin d'une vitre ou d'un écran qui s'interpose entre lui et la réalité.<sup>76</sup> Dans sa bulle protectrice, comme la cabine téléphonique par exemple, le héros peut regarder le monde sans être touché par la réalité.<sup>77</sup> Dans l'œuvre de Toussaint, les vitres sont nombreuses. Pensons à la télévision dans *La salle de bain* sur laquelle Monsieur voit défiler les images de catastrophe:

---

<sup>74</sup> Christiane Chatot, *art. cit.*

<sup>75</sup> Olivier Bessard-Banquy, « Monsieur Toussaint », p.106-113.

<sup>76</sup> Christiane Chatot, *art. cit.*

Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 161- 162.

<sup>77</sup> Remarquons que le décor de la scène finale de *L'appareil-photo* a une forte valeur symbolique. Ainsi, la cabine téléphonique se situe à un « carrefour isolé » au milieu d' « immenses étendues de champs ». De plus, une pâquerette « parmi des débris de ferraille et des cadavres de bouteilles de bière » se relie à la situation de Monsieur. (AP, 123-124)

Après le dîner, je me rendis dans le salon voisin et m'assis devant la télévision, où défilaient silencieuses, incompréhensibles, des images de catastrophe. (SB, 56)

En outre, dans *L'appareil-photo*, Monsieur essaie de « capter » la réalité en la regardant par une vitre et en la cadrant :

J'allai regarder dehors par la vitre, commençai à dessiner pensivement des rectangles avec mon doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l'espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne qui marchait sur le trottoir. (AP, 110)

Même le pare-brise de la voiture peut être considéré comme un écran entre le héros et le monde extérieur. En conclusion, Monsieur se transforme en spectateur de la réalité. La raison de cette attitude ? Il faut d'abord observer son adversaire avant de l'attaquer.<sup>78</sup> Cependant, il reste le problème que, bien que Monsieur veuille attaquer la réalité, il n'y réussit pas. Quoique l'intention soit bien présente, le plan n'est jamais exécuté. Selon Olivier Bessard-Banquy : « Monsieur [...] rêve à des taureaux qu'on prendrait par les cornes et songe à des actions directes ; mais il faut bien constater que le plus souvent, le temps de passer à l'acte, le livre est déjà fini. »<sup>79</sup> C'est seulement dans ses rêves ou dans ses fantasmes que Monsieur réussit à dominer la réalité.<sup>80</sup> Pensons à la scène dans *La salle bain* dans laquelle Monsieur rêve d'assister à une conférence en Autriche. Il s'imagine y être admiré de tous :

Au retour, j'expliquerais à Edmondsson que les diplomates s'étaient pressés autour de moi pour m'entendre parler du désarmement, que les femmes s'étaient bousculées pour approcher du petit groupe où, un verre à la main, je tenais conférence et qu'Eigenschaften lui-même, l'ambassadeur d'Autriche, homme austère, mesuré, érudit m'avait avoué être très impressionné par la finesse de mes raisonnements, frappé par l'implacabilité de ma logique et enfin, très sincèrement, ébloui par ma beauté. (SB, 29)

Toutefois, même si elles n'aboutissent à rien, les stratégies d'évasion donnent à Monsieur une sorte d'espoir. En considérant les premières œuvres de Toussaint comme un ensemble, nous constatons une progression légère dans la façon dont Monsieur vit la réalité. A la fin de *L'appareil-photo*, il déclare passer « progressivement de la difficulté de vivre au désespoir

---

<sup>78</sup> Rappelons à cet égard aussi l'importance des journaux.

<sup>79</sup> Olivier Bessard-Banquy, « Monsieur Toussaint », p.106-113.

<sup>80</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 226.

d'être. (AP, 93-94) ». De même, bien que le dernier paragraphe de ce roman joue toujours sur l'opposition essentielle entre le mouvement et l'immobilité, le jour et la nuit, la vie et la mort, le tout dernier mot « vivant » met une note positive dans le récit : « Je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant. » (AP, 126- 127)

## 7. L'angoisse de la mort : les stratégies littéraires toussaintiennes pour éviter la mort du roman

*Littérature contemporaine calamiteux croulant catafalque en phrases, acrostiches, falbalas, si secs, si rêches, que les asticots eux-mêmes n'y viennent plus grouiller, cadavre sans lendemain, sans vie, larvaire, magma sans couleur sans horreur, plus désespérant, plus répugnant mille fois plus décevant que la plus verte, franche, bourdonnante, dégoulinante charogne, littérature en somme bien plus morte que la mort, infiniment.<sup>81</sup>*

Dans les premiers chapitres, nous nous sommes consacrés à l'étude de la métaphysique dans les premiers romans de Toussaint en tenant compte des aspects formels et des aspects du contenu de son œuvre. Dans cette dernière partie nous verrons comment la littérature de Toussaint essaie d'échapper à sa fin, tout comme son personnage principal. En réalité, les stratégies d'évasions de Monsieur et de la littérature toussaintienne pour échapper à la mort sont semblables. Ainsi, nous étudierons le rapport entre les stratégies d'évasion du héros de Toussaint et celles proposées par l'auteur lui-même.

En 1994, Anselm Kiefer<sup>82</sup> nous révèle sa vision de la littérature en créant l'œuvre d'art « Buch mit Flügeln », un livre en plomb avec des lettres dissipées et des ailes qui l'accompagneront dans son voyage vers l'au-delà.



<sup>81</sup> Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Editions Denoël, 1937, p. 105.

<sup>82</sup> Anselm Kiefer, « Buch mit Flügeln », image disponible sur:  
« <http://youenoch.wordpress.com/2008/04/07/127/> » (consulté le premier août 2011).

Au seuil du XXI<sup>e</sup> siècle, la question se pose: que reste-t-il du roman contemporain? S'il faut croire les critiques du XX<sup>e</sup> siècle, la littérature « respire mal », pour citer Julien Gracq.<sup>83</sup> Les livres et les articles sur la mort de la littérature sont nombreux et durant le siècle dernier les attaques contre la littérature ont été sévères. Ce que les critiques reprochent surtout au roman contemporain, c'est son manque de littérarité et de vision. Selon Domenach par exemple, le roman contemporain « est trop vide, toujours gratuit ; il est trop noir, incapable de saisir le réel dans sa finesse, dans sa nuance ; il est trop absorbé par son propre sujet, autocentré comme n'importe quel candidat à la présidence de la République, seul devant sa glace, en train de se raser le matin... Au fond, ce que Domenach reproche au roman contemporain, c'est d'être saisi par le doute, de ne plus proposer une vision claire du sens de la vie. »<sup>84</sup> En réalité, c'est la génération du Nouveau Roman qui est en partie responsable de la mort du roman, leur but étant de déconstruire la littérature « réaliste » de type balzacien. Depuis Platon, l'art a été défini comme « une mauvaise copie de la réalité »<sup>85</sup> et la littérature a été jugée sur base de sa force de représentation. Or, ce qui oppose diamétralement les nouveaux romanciers à leurs prédécesseurs, c'est précisément leur attaque contre la force référentielle de la littérature.<sup>86</sup> L'anti-représentationnalité constitue l'élément-clé de la théorie du Nouveau Roman, professée par Alain Robbe-Grillet.<sup>87</sup> Ce qui gêne les nouveaux romanciers, c'est l'idée que l'écriture sert à décrire le monde. Dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, Sartre avait défini la littérature comme un moyen de donner sa vision du monde. Selon les nouveaux romanciers, par contre, l'écriture n'est profitable qu'à la littérature. La littérature n'a pas comme fin la description de « la vérité humaine ». Le seul engagement de la littérature c'est l'engagement de l'écriture elle-même.<sup>88</sup> Dans *Pour un nouveau roman*, Alain Robbe-Grillet nous donne sa vision sur la littérature : « l'œuvre n'est pas un témoignage sur une réalité extérieure, mais elle est à elle-même sa propre réalité » où « l'espace détruit le temps et le temps détruit l'espace »<sup>89</sup>. Sous l'influence des nouveaux romanciers, deux éléments primordiaux de la littérature traditionnelle sont rejetés, l'intrigue et le personnage :

<sup>83</sup> Alexander Gefen, « Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature », *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/118-gefen> » (consulté le premier août 2011).

<sup>84</sup> Olivier Bessard- Banquy, « Du déclin des lettres aujourd'hui », *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/113-bessart-banquy> » (consulté le premier août 2011).

<sup>85</sup> Platon parle de l'art dans le dixième livre de *La République*.

<sup>86</sup> Bruno Blanckeman, Aline Mura Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du vingtième siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 359.

<sup>87</sup> En 1950, Nathalie Sarraute a jeté les fondements de la théorie dans *L'ère du soupçon*.

<sup>88</sup> Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 183- 189.

Dominique Viart et Frank Baert, *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, p. 109- 124.

<sup>89</sup> Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, 1961, p. 132-133.

Avoir un nom, c'était très important sans doute au temps de la bourgeoisie balzacienne... Notre monde, aujourd'hui, est moins sûr de lui-même, plus modeste peut-être puisqu'il a renoncé à la toute-puissance de la personne, mais plus ambitieux aussi puisqu'il regarde au-delà. Le culte exclusif de « l'humain » a fait place à une prise de conscience plus vaste, moins anthropocentriste. Le roman paraît chanceler, ayant perdu son meilleur soutien d'autrefois, le héros. S'il ne parvient pas à s'en remettre, c'est que sa vie était liée à celle d'une société maintenant révolue. S'il y parvient, au contraire, une nouvelle voie s'ouvre pour lui, avec la promesse de nouvelles découvertes.<sup>90</sup>

Après le rejet radical des notions littéraires classiques, les auteurs d'aujourd'hui peuvent se poser la question : comment écrire? Comment écrire après le Nouveau Roman et « la mort du roman », provoqué par celui-ci. En fait, la nouvelle génération de Minuit essaie de construire une œuvre originale et de sauver le roman de la mort, non pas en retournant au roman réaliste mais en combinant et en réinventant les acquis des générations précédentes.<sup>91</sup> Dans ce qui suit, nous examinerons comment Toussaint utilise les mêmes stratégies que son héros pour éviter la mort du roman. Ce qui nous intéresse, c'est de voir comment cet auteur utilise les bribes du passé pour construire une œuvre sur les ruines de la modernité.<sup>92</sup>

La première stratégie de Monsieur pour échapper à la mort consiste en la fuite par les pensées. La pensée produit des idées éphémères, difficiles à capter. Elles procurent à Monsieur un sentiment d'apaisement vu qu'elles lui montrent une réalité meilleure. Toutefois, les pensées ne doivent pas être énoncées puisqu'elles retombent alors en poussière :

Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. (AP, 93-94)

---

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>91</sup> Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint, De *La salle de bain* à *Fuir* », *Indications*, 62<sup>ième</sup> année No. 5, novembre- décembre 2005, p. 13-24.

<sup>92</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 11-21. Michel Biron, « Fatiguer la réalité, *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », *Spirale*, No. 87, 1989, p.12.

Ce fragment peut aussi être considéré à la lumière de l'écriture romanesque. En fait, Toussaint met en cause l'aptitude de la langue à formuler les idées.<sup>93</sup> Dans *L'appareil-photo*, nous retrouvons une autre scène qui met le pouvoir de représentation du langage en question.

Une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son logo. Moi, *l'essence*. Quant à la quiddité, peut-on se fier au *logos* ? Je ne savais pas. (AP, 73)

Toussaint joue ici sur l'homonymie des mots « essence » et « logos ». Est-ce que la langue dite « objective » suffit encore pour rendre l'essence de la réalité ? Monsieur n'y a pas réponse. En tout cas, il préfère la lumière et les contours tremblants aux mots :

C'est encore un des rares trucs qui lui aurait bien plu, ça, à Monsieur, peintre, comme parent d'élève du reste, dans le genre tranquille, une réunion par trimestre, ou écrivain, encore qu'aux mots il lui confia qu'il préférerait la lumière (c'était peut-être là son côté ouvert, oui, tourné vers la vie) (M, 102)

Tout comme le héros de *L'appareil-photo* qui veut prendre la photo parfaite mais qui n'y réussit pas, Toussaint essaie de capter une réalité par l'écriture.<sup>94</sup> Or, comme la langue ne suffit plus à représenter la réalité, la littérature a perdu sa fonction première. Tout comme la photo qui ne montre rien d'autre que la réalité crue, le récit est composé de clichés de la réalité. Toussaint suit l'idée de base des nouveaux romanciers en questionnant le pouvoir référentiel de la littérature. Alors, étant donné que la réalité est insaisissable, Toussaint nous propose une réalité alternative. L'univers toussaintien constitue une hyperréalité, composée de traits réalistes. En réinstaurant un certain degré de réalisme, Toussaint crée un « effet de réel ».<sup>95</sup> Toutefois, le réalisme toussaintien est un réalisme par excès. Le superficiel de son univers dont nous avons parlé dans le premier chapitre renforce l'effet de simulacre. En outre, le style minimaliste contribue au superficiel du récit.<sup>96</sup> Selon Fieke Schoots : « Les jeux de mots et d'esprit, les néologismes, les remarques entre parenthèses, les adresses directes au lecteur et une syntaxe qui désoriente, contribuent au dérèglement de l'univers romanesque. »<sup>97</sup> Toussaint veut créer un univers original à partir de certains traits réalistes. C'est ce que

---

<sup>93</sup> Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 176.

<sup>94</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p.162.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 162- 164.

<sup>97</sup> *Ibid.*, p. 164.

Laurence Cossé appelle « un réenchantement sans illusion du monde »<sup>98</sup>. Toussaint lui-même confirme sa méthode dans un entretien avec Michèle Ammouche-Kremers :

C'est de la transformation de la réalité qu'il s'agit avec tout ce que cela peut avoir d'angoissant et d'inquiétant... On transforme et on crée à partir de certains éléments de la réalité.<sup>99</sup>

L'univers littéraire hyperréel de Toussaint se compose alors de fragments de la réalité qui forment un ensemble subjectif. A une époque où la vérité absolue n'existe plus, la fragmentation constitue une stratégie qui pourrait sauver le roman de la mort. Tout comme Monsieur fragmentait le temps, Toussaint fractionne son récit. Puisque le roman long risque de s'effacer, Toussaint utilise des anecdotes, des paragraphes séparés et des blancs afin de rompre la linéarité de l'intrigue.<sup>100</sup> Toussaint n'a pas l'ambition de nous révéler l'Histoire. C'est une histoire subjective, fragmentée qu'il nous montre. Une histoire qui peut survivre à la fuite du temps. L'intérêt de Monsieur pour les expériences physiques renforce l'idée que toute réalité dépend du regard subjectif de celui qui regarde.<sup>101</sup> En racontant l'expérience de Schrödinger à son ami Louis, Monsieur veut indiquer que « tout est selon » :

On plaçait un chat dans une pièce fermée avec une fiole de cyanure et un atome potentiellement radioactif dans un détecteur, de façon que, si l'atome subissait une désintégration radioactive, le détecteur actionnerait un mécanisme qui briserait la fiole et tuerait le chat... L'atome en question, ayant en fait une probabilité de cinquante chances sur cent de subir cette désintégration radioactive dans l'heure, la question était celle-ci : soixante minutes plus tard, le chat était-il mort ou vivant ?... Or, d'après l'interprétation de Copenhague... une fois l'heure passée, le chat était dans les limbes, avec cinquante chances sur cent d'être vivant et autant d'être mort. On pouvait toujours jeter un petit coup d'œil pour se rendre compte... Cependant, toujours selon l'interprétation de Copenhague, le simple fait de le regarder altérait de façon radicale la description mathématique de son état, le faisant passer de l'état de limbes à un nouvel état, où il était soit positivement en vie soit positivement mort, c'était selon. Tout était selon. (M, 26-27)

---

<sup>98</sup> Laurence Cossé citée par Fieke Schoots, *op.cit.*, p.179.

<sup>99</sup> Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *op. cit.*, p. 27- 35.

<sup>100</sup> Sylvie Loignon, « Romanesque : le retour de flamme ou comment faire l'amour avec Jean-Philippe Toussaint ? » in Aline Mura Brunel, *Christian Oster et Cie : Retour du roman*, p. 25- 34.

Bertrand Westphal, *art. cit.*

<sup>101</sup> Laurent Demoulin, « Génération Toussaint », *Description de la nouvelle tendance du roman français*, p. 76-78.

Frank Wagner, « Le Miroir et le simple (Des récits postmodernes) », *Œuvres et Critiques*, Vol. 23, No. 1, 1998, p. 73-101.

Dans le monde de Monsieur, le simple fait de regarder peut altérer les choses. Cet univers réaliste à la surface, est donc profondément subjectif. Les stratégies littéraires de Toussaint contribuent à l'épuisement de la réalité. C'est seulement en créant un univers composé de traits de la réalité, qu'il est possible de capter une partie de cette réalité.

Ainsi, Toussaint prouve qu'il réussit à réunir les idées de base du Nouveau Roman avec certains traits narratifs traditionnels réinventés. Tandis que le Nouveau Roman ne pouvait plus raconter, Toussaint a décidé de retourner au récit. Cependant, ce retour n'est qu'un retour partiel. En tout cas il ne s'agit pas d'un retour au roman réaliste balzacien. Dans l'œuvre toussaintienne, les « notions périmées » comme l'intrigue et le personnage sont réutilisés. Néanmoins, ces éléments narratifs sont très limités.<sup>102</sup> Dans les premières œuvres de Toussaint, la notion de « personnage » est réintroduite, or les personnages restent trop superficiels pour être vraisemblables. De plus, le lecteur ne peut pas suivre le développement psychologique des caractères. Il en va de même pour l'intrigue. Alors que l'intrigue des nouveaux romanciers se perdait en contradictions, l'intrigue toussaintienne ne s'empêtre pas dans des situations paradoxales. On assiste à une réintroduction partielle de l'intrigue vu que les histoires de Toussaint semblent commencer normalement. Cependant, ces « fausses anecdotes »<sup>103</sup> n'aboutissent jamais. Afin de décrire l'enchaînement des événements dans une œuvre romanesque, il faut tenir compte de deux aspects : le temps et la causalité. Les deux axes de la successivité temporelle et de la successivité causale influencent le déroulement du roman. En ce qui concerne la temporalité, les œuvres de Toussaint se distinguent par l'absence de repères temporels clairs. Selon Marc Lemesle, il est possible de suivre le déroulement général des actions dans les premières œuvres toussaintiennes. Toutefois, Toussaint a décidé d'éluder toute indication temporelle absolue de ces textes. Le récit n'est pas inséré dans un cadre historique. En réalité, « le marquage chronologique répond aux conditions minimales d'existence même d'une chronologie. Ce qui est instauré c'est une chronologie du quotidien, sans événements majeurs, ni temps forts singuliers, une chronologie

---

<sup>102</sup> Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005, p. 388.

Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1999, p. 140- 141.

Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 192- 193.

<sup>103</sup> Ce terme a été inventé par Laurent Demoulin. Demoulin explique les « fausses anecdotes » de la manière suivante : « Le récit s'enclenche tout en dénonçant sa propre insignifiance... Le plus souvent, le lecteur n'a d'ailleurs pas le fin de mot de la fausse anecdote ainsi entamée : il ne saura jamais ni si les peintres polonais de *La salle de bain* parviennent à se mettre au travail, ni si le narrateur de *L'appareil-photo* trouve la bonbonne de gaz qu'il cherche désespérément, ni si *Monsieur* échappe à son voisin minéralogiste... » Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint, De *La salle de bain* à *Fuir* », p. 13-24.

inessentielle. »<sup>104</sup> En général, les indications chronologiques restent très vagues et imprécises. Bien que Toussaint utilise l'imparfait ou le passé simple et des formules telles que « les jours qui suivirent » (M, 7), « peu à peu » (M, 8), « puis vint le temps où » (M, 29), « le lendemain » (SB, 16) etc., il reste très difficile de situer les textes dans le temps. Quant à la causalité, l'intrigue réapparaît dans les trois premières œuvres de Toussaint de manière réduite. Les actions s'enchaînent sans que le lecteur ne sache pourquoi. Il n'y a pas de rapport explicite entre les divers actions juxtaposées. C'est le lecteur qui doit essayer de trouver le lien entre les événements ou l'explication des actions.<sup>105</sup>

Nous pouvons en conclure que d'une part, c'est la réinvention d'éléments classiques qui distingue les œuvres des auteurs contemporains de la génération précédente et que d'autre part, la réintroduction des éléments narratifs n'est qu'une réintroduction réduite. Le retour au récit de Toussaint réside alors dans le retour « à la narration homogène ».<sup>106</sup> C'est par une certaine cohérence que les nouveaux écrivains de Minuit se distinguent de ces prédécesseurs puisque « ce qui caractérise le plus profondément... la nouvelle littérature post- moderne, c'est la rénarrativisation du texte, c'est l'effort de construire de nouveau des récits. »<sup>107</sup>

Cependant, la nouvelle génération ne rejette pas les idées des nouveaux romanciers. Toussaint déclare que son œuvre est profondément influencée par les théories du Nouveau Roman.

J'ai été influencé par les auteurs du Nouveau Roman, Beckett bien sûr, mais aussi Duras, Claude Simon, Robbe-Grillet, mais pas nécessairement tout Claude Simon ou tout Robbe-Grillet. Je ne suis pas un continuateur ou un disciple, je ne me sens tenu par aucun engagement. A l'époque, les auteurs du Nouveau Roman ont été violemment attaqués par la partie la plus conservatrice de la critique, on disait qu'ils ne racontaient plus d'histoire ou qu'il n'y avait plus de personnage, que le Nouveau Roman tuait la littérature... Je suis en quelque sorte arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, le terrain avait été largement déblayé, la voie avait été ouverte, je n'avais plus besoin d'être radical, ou dogmatique, si j'avais envie de raconter un peu d'histoire, ou si j'avais envie de développer des personnages, je n'allais pas me gêner...<sup>108</sup>

Les auteurs contemporains continuent à se poser des questions sur l'écriture. Comme l'a dit Fieke Schoots, la réflexion contemporaine se traduit « par une exploration des ressources

---

<sup>104</sup> Marc Lemesle, « Jean-Philippe Toussaint: Le retour du récit? », *Œuvres et Critiques*, Vol. 23, No. 1, 1998, p. 102- 121.

<sup>105</sup> *Ibid.*

<sup>106</sup> Fieke Schoots, *op.cit.*, p. 192.

<sup>107</sup> Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, No. 77, 1990, p.3- 22.

<sup>108</sup> Laurent Demoulin, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005 » in Laurent Demoulin, *Jean-Philippe Toussaint, La salle de bain : revue de presse*, p. 25-30.

romanesques : manipulation par l'instance narrative, refus de la motivation traditionnelle, représentation en même temps que déréalisation de la réalité ».<sup>109</sup> Ainsi, l'acte d'écriture devient une forme d'opposition en soi. L'engagement de la nouvelle génération n'est pas un engagement politique. Néanmoins, leur engagement n'est pas moins ancré dans la société actuelle. Leur objectif premier étant d'« ouvrir de nouvelles voies pour l'écriture romanesque. »<sup>110</sup> Selon Marie Redonnet :

Vouloir continuer d'écrire de la littérature en la renouvelant en fonction des nouvelles données de l'Histoire (donc pour ma part en reposant la question d'une nouvelle modernité) contre un monde qui la menace de mort dans une inconscience et une bonne conscience quasi générale, c'est faire acte politique de résistance, le seul pour lequel je me reconnaisse un désir et une compétence. En ce sens, écrire redevient un acte engagé, d'un engagement qui n'a plus rien à voir avec l'engagement sartrien, puisqu'il se fonde sur la nécessité d'écrire une œuvre délivrée des héritages du passé dont il faut renaître pour recommencer.<sup>111</sup>

En d'autres mots, le but des auteurs contemporains est de déstabiliser l'écriture de l'intérieur. Au lieu de renverser radicalement la littérature traditionnelle, les écrivains comme Toussaint la minent plus subtilement.<sup>112</sup>

Ainsi, bien que la littérature « minimaliste » ne représente pas la réalité réelle, elle ne se replie pas sur soi non plus. En réalité, par leur écriture les auteurs minimalistes posent des questions métaphysiques sur l'angoisse existentielle, provoquée par l'écoulement du temps. De cette façon, le héros toussaintien peut être considéré comme le prototype de l'homme contemporain. Ce que Toussaint veut faire, c'est montrer les maladies de l'époque. Tout comme Monsieur, Toussaint essaie de dérégler ou de déstabiliser son univers de l'intérieur. « Un roman n'a pas à fournir de remèdes aux maladies de l'époque, il suffit qu'il les montre. La résistance à une société insolite et mal jointe viendra des lecteurs : l'effet 'd'étrangeté' peut nourrir la volonté de changement ! »<sup>113</sup> C'est en proposant une vision critique de l'univers que les auteurs minimalistes montrent leur engagement par rapport à la société. Leclerc appelle cette méthode « la déstabilisation douce »<sup>114</sup>. Dans un entretien de 2005, Toussaint déclare :

---

<sup>109</sup> Fieke Schoots, *op.cit.*, p. 192.

<sup>110</sup> *Ibid.*, p. 180.

<sup>111</sup> *Ibid.*, p.178-179.

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>113</sup> Jean Martin, « Critiques littéraires à la dérive... Lettre à la revue *Esprit* », *Esprit*, No.190, mars-avril 1993, p.153-187.

<sup>114</sup> Yvan Leclerc, « Autour de Minuit: Bon, Échenoz, Redonnet, Toussaint », *Dalhousie French Studies*, No. 17, 1989, p. 63-74.

Il y a un passage dans *La salle de bain*, où le narrateur dit : « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. »... Si j'avais dû terminer la phrase, cela aurait pu être : je devais prendre le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour parler de moi, du présent, de mon époque. C'est ce que je n'ai cessé de faire par la suite.<sup>115</sup>

En effet, c'est en réutilisant les décombres du réalisme et du Nouveau Roman que Toussaint réussit à trouver sa propre façon de critiquer la société et la littérature contemporaines.<sup>116</sup> Toussaint l'affirme : « en tant qu'écrivain, je suis là pour bousculer les choses et ne pas entrer dans un moule ».<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> Laurent Demoulin, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005 » in Laurent Demoulin, *Jean-Philippe Toussaint, La salle de bain : revue de presse*, p. 25- 30.

<sup>116</sup> Fieke Schoots, *op. cit.*, p. 213.

<sup>117</sup> Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint » in Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *op.cit.*, p. 27- 35.

## 8. Conclusion

*Histoire et littérature n'ont aucune existence en soi. [...] Le sens de l'histoire (et de la littérature) n'est donc qu'un mythe auquel nous nous accrochions – peut-être par quelque viscéral désir – (né de notre faiblesse et de notre lâcheté), de croire que la vie avait un fondement qui puisse la justifier ; par quelque obscur besoin de nous orienter, et par là de tenter de nous soustraire à ce que notre société appelle folie.<sup>118</sup>*

Dans les chapitres précédents, nous avons avancé que le manque de sens était à la base des quêtes existentielles de Monsieur et du roman toussaintien.<sup>119</sup> Monsieur, seul devant son existence, cherche à fuir l'écoulement du temps. Il développe des stratégies pour se protéger du vide existentiel auquel il est confronté. Etant donné qu'il est pris dans un combat perpétuel contre la réalité à laquelle il se heurte, Monsieur prend une attitude expectative, son but étant de fatiguer la réalité par son « mol acharnement » (M, 60). En tout cas, il évite d'entrer en jeu trop vite. C'est le jeu subtil qui pourrait le sauver. C'est la même subtilité que nous retrouvons dans la vision littéraire de Toussaint.

Dans *La salle de bain*, un des peintres polonais enfonce, d'un coup sec, son opinel dans l'organe de la seiche qui contient l'encre.<sup>120</sup> L'encre commence à couler et c'est comme si, par ce geste brut, il avait tué métaphoriquement la littérature :

Kovalzinski Jean-Marie continuait de maintenir la tête d'un mollusque sur la planche en bois... A chaque fois que le couteau survolait la poche beige blottie dans la calotte, il mettait sèchement Kabrowinski en garde de ne pas la percer, car elle refermait l'encre. Kabrowinski n'en croyait rien, qui disait que c'était le foie et, pour le prouver, d'un coup sec, il enfonça l'opinel dans l'organe. L'encre ne se libéra pas tout de suite, quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, puis d'autres gouttes et enfin un filet, qui glissa lentement sur la planche. (SB, 45- 46)

Au lieu de l'attaquer directement, il vaut mieux d'abord observer et manier le poulpe. C'est pourquoi Monsieur « travaille [l'olive] lentement avec le dos de sa fourchette » avant de « la cueillir entre ses lèvres » (AP, 23-24). Cela explique aussi pourquoi il faut lire les œuvres de

---

<sup>118</sup> Jacques Etienne Ehrmann, « La mort de la littérature (1971) », *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/documents/136-ehrmann> » (consulté le premier août 2011).

<sup>119</sup> Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, p. 267.

<sup>120</sup> *Ibid.*, p. 256.

Toussaint plusieurs fois avant de comprendre les différents niveaux. La littérature de Toussaint se distingue par les jeux subtils et par la recherche d'équilibre. Finalement, s'il faut trouver un terme qui caractérise l'œuvre toussaintienne, c'est sans doute le mot « équilibre ». Tout comme son héros, Toussaint est à la recherche de l'équilibre parfait entre les forces contraires. En fait, cette tension entre les forces contraires se trouve au cœur des œuvres toussaintiennes.<sup>121</sup>

Monsieur veut échapper à la mort en trouvant l'équilibre parfait entre les opposés vie-mort, mouvement-immobilité. Sa réalité idéale est une réalité en noir et blanc<sup>122</sup> qui s'oppose aux couleurs criardes de la réalité extérieure.

De même, Jean-Philippe Toussaint est en quête d'un équilibre littéraire. Son but est de créer un équilibre entre les procédés traditionnels et les théories avant-gardistes. De plus, il veut trouver un équilibre entre le micro et le macro, entre l'infime et l'universel. Au lieu d'appeler son œuvre « minimaliste », Toussaint préfère le terme « infinitésimaliste » :

Infinitésimal, voilà la réponse, je suggère de parler de roman « infinitésimaliste ». Le problème, quand on parle de « roman minimaliste », c'est que c'est quand-même très réducteur. Le terme « minimaliste » n'évoque que l'infiniment petit, alors qu' « infinitésimaliste » fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit : il contient les deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres.<sup>123</sup>

---

<sup>121</sup> *Ibid.*, p. 199.

<sup>122</sup> Selon Bessard-Banquy : « Dans cette esthétique de la pensée unie, de la recherche ataraxique, le noir tient une place de premier ordre. Couler de l'isolement, de la plénitude, de la totalité, il symbolise avec le blanc qui est son envers l'unité retrouvée, la réconciliation des contraires ou de l'impossible. » Olivier Bessard-Banquy, « Monsieur Toussaint », p.106-113.

<sup>123</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste, entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 » in Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, p.141.

## 9. Bibliographie

### 9.1. Sources primaires

Roland Barthes, *La chambre claire, note sur la photographie*, Paris, Editions de L'Etoile, Gallimard, Le Seuil, 1980.

Louis-Ferdinand Céline, *Bagatelles pour un massacre*, Paris, Editions Denoël, 1937.

Blaise Pascal, *Œuvres complètes*, Paris, Editions Gallimard, 1954.

Georges Pérec, *Un homme qui dort*, Paris, Editions Gallimard, 1967.

Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, 1979.

Jean-Paul Sartre, *La Nausée*, Paris, Editions Gallimard, 1938.

Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, Paris, Les Editions de Minuit, 1989.

Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Les Editions de Minuit, 1985.

Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Les Editions de Minuit, 1986.

## 9.2. Sources secondaires

### 9.2.1. Livres et articles sur Jean-Philippe Toussaint

Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar, *Jeunes auteurs de minuits*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.

Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique, Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Paris, Presses universitaires de Septentrion, 2003.

Olivier Bessard-Banquy, « Monsieur Toussaint », *La Nouvelle Revue Française*, No. 543, avril 1998, p.106-113.

Michel Biron, « Fatiguer la réalité, *L'appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint », *Spirale*, No. 87, 1989, p. 12.

Gaétan Brulotte, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », *Liberté*, Vol. 32, No. 187, 1990, p. 126-130.

Christiane Chatot, « Fatiguer la réalité, A propos de Jean-Philippe Toussaint *L'appareil-photo* », *Rapports/ Het Franse Boek*, Vol. 59, No. 4, 1989, p.152-158.

Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *Critique*, No. 463, décembre 1985, p. 1198-1200.

Laurent Demoulin, « Génération Toussaint », *Description de la nouvelle tendance du roman français*, Liège, Université de Liège : Faculté de Philosophie et Lettres, 1990, mémoire non publié.

Laurent Demoulin, « Jean-Philippe Toussaint, De *La salle de bain* à *Fuir* », *Indications*, 62<sup>ième</sup> année No. 5, novembre- décembre 2005, p. 13-24.

Laurent Demoulin, *Jean-Philippe Toussaint, La salle de bain : revue de presse*, Lonrai, Les ateliers de Normandie Roto Impression S.A.S, 2005.

Loïc Detiffe, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *Indications*, 62<sup>ième</sup> année No. 5, novembre- décembre 2005, p. 25- 28.

Maryse Fauvel, *Scènes d'intérieur: six romanciers des années 1980-1990*, Birmingham, Summa Publications, 2007.

Dominique Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, Vol. 65, No. 4, 1996, p. 618-631.

Patricia Frech, *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Mainz, Johannes Gutenberg Universität Mainz, 2002, disponible sur :  
« [http://www.jptoussaint.com/documents/5/59/L'humour\\_dans\\_l'oeuvre\\_de\\_JeanPhilippe\\_Toussaint.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/59/L'humour_dans_l'oeuvre_de_JeanPhilippe_Toussaint.pdf) »

Pascale Mc. Garry, « La dame blanche et le cœur à la crème », *Estudios de lengua y literatura francesas*, No.8-9, 1994-1995, p. 101-114.

Yvan Leclerc, « Autour de Minuit: Bon, Échenoz, Redonnet, Toussaint », *Dalhousie French Studies*, No. 17, 1989, p. 63-74.

Marc Lemesle, « Jean-Philippe Toussaint: Le retour du récit? », *Œuvres et Critiques*, Vol. 23, No. 1, 1998, p. 102- 121.

Warren Motte, « Toussaint's small world », *The Romanic Review*, Vol. 86, No. 4, 1995, p.747-759.

Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Jean-Pierre Vidal, « L'inquiétante familiarité », *Tangence*, No. 52, 1996, p. 9-24.

Frank Wagner, « Le Miroir et le simple (Des récits postmodernes) », *Œuvres et Critiques*, Vol. 23, No. 1, 1998, p. 73-101.

Bertrand Westphal, « Le quadrillage de l'arène, Temps et Histoire chez Jean-Philippe Toussaint », *Versants, Revue Suisse des Littératures Romanes*, No. 25, 1994, p.117-130.

Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement, insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Etudes françaises*, Vol. 45, No.1, 2009, p. 67-87.

### 9.2.2. Etudes générales

Olivier Bessard- Banquy, «Du déclin des lettres aujourd'hui», *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/113-bessart-blanquy> ».

Bruno Blanckeman, Aline Mura Brunel et Marc Dambre, *Le roman français au tournant du vingtième siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004.

Bruno Blanckeman, *Les fictions singulières, études sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 2002.

Jean-Pierre Boutinet, « L'adulte immature », *Sciences humaines*, No. 91, février 1999, p. 22-26.

Marc Dambre et Richard J. Golsan, *L'exception et la France contemporaine, histoire, imaginaire, littérature*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.

Jacques Etienne Ehrmann, «La mort de la littérature (1971)», *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/documents/136-ehrmann> ».

Alexander Gefen, «Ma fin est mon commencement : les discours critiques sur la fin de la littérature», *LHT*, No. 6, 2009, disponible sur : « <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/118-gefen> ».

Emma Gilby, *Space: New dimensions in French Studies*, Bern, Peter Lang International Academic Publishers, 2005.

Barbara Havercroft, Pascal Michelucci et Pascal Riendeau, *Le roman français de l'extrême contemporain, écritures, engagements, énonciations*, Québec, Editions Nota Bene, 2010.

Jean-Louis Hippolyte, *Fuzzy Fictions*, Nebraska, University of Nebraska Press, 2006.

Jean Martin, « Critiques littéraires à la dérive... Lettre à la revue *Esprit* », *Esprit*, No. 190, mars-avril 1993, p. 153-187.

Aline Mura Brunel, *Christian Oster et Cie : Retour du romanesque*, Amsterdam/ New York, NY Rodopi, 2006.

Dominique Rabaté, *L'invention du solitaire*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1991.

Kibedi Varga, « Le récit postmoderne », *Littérature*, No. 77, 1990, p. 3- 22.

Dominique Viart, Bruno Vercier et Franck Evrard, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

Dominique Viart et Frank Baert, *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Leuven, Leuven University Press, 1993.

Dominique Viart, *Le roman français au XXe siècle*, Paris, Hachette, 1999.

Eugenia N. Zimmerman, « La Nausée and the Avatars of Being », *MOSAIC*, Vol. 5, No. 3, 1972, p.151-157.

Eugenia N. Zimmerman, « 'Some of These Days': Sartre's 'Petite Phrase' », *Contemporary Literature*, Vol. 11, No. 3, 1970, p.375-381.