

REVUE DE PRESSE

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

FUIR

roman



© Jean-Philippe Toussaint, *Chine 2001*



LES ÉDITIONS DE MINUIT

Écrivain contemporain

Fuir, après *Faire l'amour*, assène l'évidence : Jean-Philippe Toussaint offre depuis deux livres la réponse la plus forte que la littérature pouvait apporter à ce que le cinéma produit de plus contemporain – les films d'Hou Hsiao-hsien, de Wong Kar-wai, d'Edward Yang...

Il y a vingt ans, Jean-Philippe Toussaint a fait irruption avec un premier texte comme il n'en paraît que très rarement, de ceux qui s'imposent en donnant le sentiment qu'une nouvelle génération accède au roman – du côté de l'écrivain comme de celui de ses lecteurs. *La Salle de bain* a marqué son époque et fait basculer en littérature nombre d'entre nous, comme plus tard *Extension du domaine de la lutte*, *Baise-moi* ou *Truismes* le fera pour d'autres, plus jeunes.

En vingt ans, Toussaint a su ne publier que huit livres, demeurant un auteur relativement rare, toujours attendu, souvent inattendu. Avec *Faire l'amour* en 2002, il faisait le récit d'une triste séparation amoureuse en rompant joyeusement avec une part de son univers littéraire – se défaisant notamment d'un usage quasi scientifique de son sens de l'humour. Plus que les mots (aussi bons soient-ils) les images faisaient désormais la matière de son écriture. *Fuir* prolonge *Faire l'amour*. Après le Japon, la Chine – et une autre destination qu'il convient sans doute de garder secrète pour ne pas entamer le plaisir de lecture de ce nouveau roman éblouissant de beauté simplissime. Au-delà de toutes leurs différences, s'il y a un romancier auquel peut faire songer Toussaint, c'est Patrick Modiano. Sauf qu'ici, à la place de l'histoire, ce serait la géographie. Là où Modiano travaille en profondeur le passé, Toussaint cadre le

contemporain. Les deux pourtant procèdent par le mouvement, le déplacement. Voilà la littérature qui bouge, se frotte aux arts plastiques, au cinéma pour s'inventer d'aujourd'hui.

Jean-Philippe Toussaint, joint brièvement dans la cabine téléphonique qui le relie au monde lorsqu'il est, comme cet été, en Corse. Avant de revenir, dans les prochaines semaines, plus longuement avec lui sur *Fuir*. « *Avant de commencer un livre, la question est toujours : qu'est-ce que je peux écrire maintenant ? Ce qui veut dire aussi : que peut la littérature actuellement ? Et notamment que peut-elle dans un monde d'images. Il y a trente ans, un écrivain n'était pas baigné comme aujourd'hui d'images. Pour moi, c'est très naturel. Je ne suis absolument pas jaloux ni envieux du cinéma. Je ne dirai pas non plus que la littérature est supérieure au cinéma. Mais je suis de plus en plus convaincu par la force de la littérature et presque sceptique quant à celle du cinéma. Ce qui va un peu à l'encontre de l'époque. En fait, je n'ai aucun complexe vis-à-vis du cinéma, ni d'infériorité ni de supériorité. Avec *Fuir*, j'ai essayé d'ajouter de la cohérence à ce que j'ai commencé avec *Faire l'amour* mais sans rien fermer. Chaque élément, chaque partie doit apporter une ligne d'ouverture supplémentaire. Les deux livres sont indépendants, mais la troisième partie de *Fuir* répond autant aux deux premières qu'à *Faire l'amour* – dont les événements se situent chronologiquement après, l'hiver qui suit l'été de *Fuir*. Avec ces indices, hiver placé au début de *Faire l'amour*, été au début de *Fuir*, on peut deviner un ensemble de quatre livres. Mais cela reste ouvert. »*

Il y a vingt ans, Jean-Philippe Toussaint publiait La Salle de bain, premier roman de toute une génération. Depuis, il écrit la littérature au présent – Fuir, son nouveau livre, est une urgence, un pur moment de bonheur de notre temps. Par Sylvain Bourmeau

La puissance du cinéma est souvent déso-lante pour la littérature. Pourquoi faudrait-il en effet qu'un gentil petit film de rien du tout comme *Lost in Translation* soit vu (et apprécié) par tant de gens quand, sur un thème et des lieux si similaires, l'éblouissant roman de Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, n'avait pas connu le triomphe qu'il méritait, alors même qu'au plan des images, soit sur son propre terrain, il venait laminer la production cinématographique la plus chic ? Entre les deux, pas photo : on savait lequel était vraiment fils de cinéaste, héritier d'Antonioni, frère d'Hou Hsiao-hsien et de Wong Kar-wai. Romancier (et cinéaste d'occasion), Jean-Philippe Toussaint a résolument pris un tournant visuel avec *Faire l'amour*. Il prolonge avec *Fuir*, accentuant cette envie non pas de cinéma, non pas de concurrence du cinéma, mais plus simplement de littérature *au temps du cinéma – et de l'art contemporain*.

Fuir (été) peut se lire seul, mais il se présente aussi comme la deuxième installation d'un probable quadriptyque entamé avec *Faire l'amour* (hiver). Plutôt que d'agencer un système clos et trop parfait, Toussaint imagine, à la manière de Lawrence Durrell pour *Le Quatuor d'Alexandrie*, un édifice qui ouvre les perspectives et dégage les possibles. Le caractère en chantier de cette œuvre vient renforcer le sentiment de contemporanéité qu'en dégage chaque page. Toussaint est l'un des très rares écrivains contemporains – de ceux qui, avec les moyens de la littérature, juste les mots, produisent les mêmes efforts que d'autres artistes au même moment, notre présent, pour dire le monde. En cela, il fait exactement le même travail et produit rigoureusement le même plaisir que Bill Viola, David Lynch ou Jan Lauwers.

ENTRETIEN – Pourquoi avoir situé l'essentiel de vos deux derniers livres en Asie, au Japon, puis en Chine ?

Jean-Philippe Toussaint – Je suis allé souvent au Japon où mes livres sont traduits depuis longtemps. Et il s'est trouvé qu'en 2001, mon éditeur chinois m'a invité. Il m'a demandé ce que je souhaitais, si je voulais des hôtels quatre étoiles, venir accompagné ou en business class,

et je lui ai répondu que je voulais juste rester longtemps. Il s'est arrangé en bricolant, avec des mécènes et des étudiants chez lesquels j'ai logé, et j'ai passé trois semaines à Pékin, trois semaines à Shangai et trois semaines à Canton. Mais pour la Chine comme pour le Japon, c'est le goût et le plaisir qui m'ont après coup fait écrire. L'envie d'y être, parce que quand j'écris, j'y suis – en esprit. J'ai écrit *Fuir* en quatre sessions intensives de deux ou trois mois, autant de temps qu'en imagination j'ai passé en Chine. Et puis, il me semblait qu'il y avait là quelque chose de très intéressant pour un écrivain du début du XXI^e siècle, la Chine représente le monde qui est en train de se transformer, le monde qui bouge, qui évolue. Pour moi, la Chine, c'est le contemporain. Et quand j'écris, il s'agit toujours pour moi de parler de mon époque, du présent. La Chine m'est ainsi apparue comme une urgence.

On peut effectivement vous qualifier d'écrivain contemporain comme on parle d'artiste contemporain. C'est un adjectif dont on a le sentiment qu'il ne s'applique pas à beaucoup d'auteurs, tant la littérature reste prisonnière d'une histoire pesante qui la maintient dans des formes convenues.

J'ai souvent, en effet, le sentiment que la littérature contemporaine est plus littérature que contemporaine. Je ne suis pas sûr que les écrivains actuels aient une bonne connaissance de l'art contemporain. Prenez par exemple la question de l'intime, du banal, du quotidien que travaille l'art contemporain. C'est un thème que j'ai abordé dès mon premier roman, *La Salle de bain*, sans même savoir ce qu'en faisait l'art contemporain. Mais cette leçon de l'art contemporain, l'utilisation très travaillée formellement des Polaroid, des souvenirs de vacances, la littérature ne l'a pas souvent tirée. Ce qu'on appelle l'autofiction est très éloignée de tout cela. Ce qui m'a conduit à répondre en quelque sorte à l'autofiction avec *Autoportrait* (à l'étranger), en prenant le parti de l'art contemporain. Les barrières sont encore très rigides. Je n'ai pas non plus l'impression que les plasticiens lisent beaucoup la littérature contemporaine, pas plus que les cinéastes. Chacun vit dans son monde. Pourtant, les rares curieux enrichissent considérablement leur travail.

Vos deux derniers romans peuvent apparaître comme une réponse magnifique de la littérature à ce qui se fait de plus fort dans le cinéma contemporain. En vous lisant, on en arrive presque à se dire : à quoi bon le cinéma ?

J'aime cette formule. Je le prends comme un très joli compliment. On me dit souvent que mes romans sont très cinématographiques, mais il faut distinguer le cinématographique du visuel. Mes livres sont éminemment littéraires : les images qui surgissent sont faites de mots. Au cinéma, on ne fait pas d'images avec des mots. Et si ce que j'écris est très visuel, cela ne me semble pas vraiment cinématographique. Pour moi, un livre cinématographique est un livre dont un metteur en scène pourrait se servir pour créer lui-même des images, c'est-à-dire un livre avec une histoire. Or, la force de mes livres, ce n'est pas l'intrigue mais les images déjà construites. Cette impression cinématographique vient peut-être du fait qu'il y a peu de romans aussi radicalement visuels. C'est vrai que dans *Faire l'amour* j'ai consciemment fait de la lumière un élément aussi important qu'au cinéma. Lorsque j'écrivais, il m'arrivait de penser que je « faisais » la lumière comme un chef op. Je suis de plus en plus visuel. Écrire le rêve est par exemple une chose qui m'intéresse aujourd'hui. Avant, je me méfiais de l'onirisme. Aujourd'hui, la structure purement visuelle du rêve, très intime et solipsiste, la transcription de ce monologue intérieur visuel, avec ses émotions et ses angoisses, cela me passionne. David Lynch recrée magnifiquement cette matière au cinéma. On pense à la très belle formule oxymore de Baudelaire, « un rêve de pierre ».

Vous parlez de la lumière, on pourrait évoquer, de la même façon, les couleurs. Vous êtes un coloriste comme Matisse ou plutôt le photographe William Eggleston.

Dans un paragraphe, j'affiche noir sur blanc, si je peux dire, cette ambition. Un paragraphe sur le vert et la Chine. Je pars du vert de la lumière, et j'ajoute quelques touches de mauve, des néons, et puis du blanc sur les visages. Je voyais Van Dongen, alors j'ai commencé à chercher un peu de doc, et puis j'ai hésité. Je ne lâche pas un nom propre comme ça ! Et, finalement, je ne l'ai pas lâché, parce que je me suis dit Van Dongen ça fait fin XIX^e et cela brisera le contemporain. Même si moi je voyais très justement dans mon image un tableau de Van Dongen, je ne pouvais pas me permettre cette notation XIX^e. Chaque nom propre a un poids incroyable, je les lâche avec parcimonie. Si je cite Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, c'est à dessein, j'ai bien calculé mon coup. Cet autoportrait à la canne à tête

de mort donnait une esthétique photographique très contemporaine, noir et blanc, contrastée, qui peut s'en mêler aux néons de Tokyo, Van Dongen, le pauvre, ça n'allait pas...

La notion des noms propres renvoie au contemporain, mais comment ne pas non plus trop dater un texte, comment atteindre l'universel ?

Tout le monde sait qu'on est plus facilement universel lorsqu'on va vers l'intérieur de soi-même. Il ne faut surtout pas chercher à être universel. J'ai pu constater qu'une phobie toute personnelle du téléphone peut prendre une dimension universelle alors même qu'elle n'est visiblement pas partagée par grand monde si l'on en juge par l'essor du marché du portable !

Dans cette belle scène du téléphone, vous soulignez le lien très étroit entre téléphone et suspension : la conversation est littéralement suspendue à un fil.

Il y a cinq ans, il aurait été impossible d'écrire cette scène. Cette qualité d'ubiquité est totalement contemporaine. Marie est au Louvre à Paris et parle au narrateur qui est dans un train en Chine. J'ai réussi cette scène d'être à la fois en Chine et à Paris. Je traite les deux lieux sur le même plan. On est à la fois dans le Je et dans le Il. La troisième personne fait son apparition alors que le livre a commencé à la première. C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'ai eu conscience en écrivant cela d'avoir trouvé quelque chose qu'aucun écrivain ne pouvait avoir réalisé auparavant. Voilà comment la littérature peut être contemporaine, en trouvant des réponses très littéraires à des situations nouvelles.

En l'occurrence une situation dynamique aussi : le narrateur parle depuis son portable vers Paris tout en se dirigeant, en train, vers Pékin. Le mouvement traverse *Fuir*, on s'y déplace quasi perpétuellement, à l'horizontale, en train, à moto, à cheval...

Le mouvement, c'est fondamental. La priorité pour ce livre, ce n'était pas la vision du monde, l'humour ou les idées, et même pas seulement la recherche de la beauté. J'ai constamment pensé en écrivant que la priorité était la recherche de l'énergie romanesque. L'énergie romanesque est une chose invisible, brûlante et presque électrique, qui peut surgir parfois des lignes immobiles d'un livre. Indépendamment de l'histoire, de l'anecdote. C'est en la découvrant chez Dostoïevski que j'ai commenté à écrire. Plus récemment, je l'ai ressentie en relisant Faulkner. C'est probablement l'une des

raisons du fléchissement opéré avec *Faire l'amour*, pour retrouver une sorte d'acidité. Je l'avais simplement pressenti en écrivant *Faire l'amour*, avec *Fuir* je l'ai consciemment recherché en permanence. C'est bizarre parce qu'il s'agit de quelque chose d'invisible, de ténu. Ce n'est pas matérialisable mais cela existe : qu'est-ce qui fait qu'à un moment la pupille du lecteur se dilate ?

Le moment où Jérôme Lindon a décidé de le publier fut l'une des choses les plus fortes que j'ai vécues comme écrivain. Et puis le fait qu'il en a fait dès la première année un succès, ce qui n'était jamais arrivé pour un premier roman aux éditions de Minuit. Je vis de ça depuis vingt ans. Ce fut un accès immédiat au statut social d'écrivain. J'étais très naïf, mais avec le recul je me rends mieux compte de pourquoi et comment



© Jean-Philippe Toussaint, *Châir* 2001

Vous parlez d'énergie romanesque, et d'une écriture qui aurait évacué toute vision du monde, mais cela pourrait aussi s'appeler poésie.

Je suis né en 1957, j'écris au XXI^e siècle, et la poésie, ce n'est plus ce qu'on fait. Comme on ne fait plus de peinture à l'huile mais de la vidéo. Quand j'ai commencé à écrire en 1985, plus personne ne faisait de la poésie. Le roman est parfait, il permet tout. Je n'ai aucune nostalgie de la poésie, même si je lis beaucoup Baudelaire. Du coup, je ne me suis jamais posé la question de la poésie. J'en fais peut-être, comme Monsieur Jourdain de la prose...

Votre premier roman, *La Salle de bain*, a paru il y a vingt ans. Quel regard rétrospectif portez-vous sur ce livre, son succès et sa réception ?

Jérôme Lindon a pu présenter ce roman comme quelque chose d'important. Le relisant récemment pour corriger les épreuves de l'édition de poche, je me suis rendu compte qu'on y trouve déjà ce qui fait l'essentiel de mes livres aujourd'hui, même si je suis sans doute meilleur techniquement, plus à l'aise – là, les phrases étaient courtes, je ne faisais pas de triple saut périlleux. Pour un lecteur qui n'a pas une grande connaissance de la littérature, c'est un livre plus immédiat, plus abordable que *Fuir*. Et puis, chose assez rare, c'est un livre qui peut toucher un public très jeune – ce qui s'est d'ailleurs passé. Cela émerveillait beaucoup Lindon : un livre que les jeunes achètent. C'est resté mon ambition, même si les jeunes peuvent avoir jusqu'à 50 ans ! Il m'importe d'écrire pour les gens de mon temps. Encore l'idée du contemporain.

La mesure noire du temps

Shanghai, Pékin, l'île d'Elbe. Jean-Philippe Toussaint se joue de l'espace, resserre le temps, croise les hasards et les sentiments. Il démontre surtout, à nouveau, son art de rendre le monde à sa densité, à ses mystères, à sa contingence

A une littérature saturée de messages et d'idées, toute pleine d'avis péremptaires sur le monde, sur le présent et sur le devenir de nos sociétés, il est loisible de préférer des approches plus dépouillées et libres de la réalité. Ce n'est pas à une évasion tapageuse que l'on est alors convié. Le monde n'est pas refait à la convenance du romancier, embelli, « poétisé », ou repeint plus noir qu'il n'est. Il est simplement là, dans sa densité impénétrable, rendu à ses mystères, à ses hasards, en même temps qu'à son prosaïsme et à sa contingence. L'imagination n'est pas un prétexte pour s'éloigner de cette alchimie qui est notre condition même, mais pour trouver l'un des chemins qui y ramènent.

Jean-Philippe Toussaint, avec *Faire l'amour* (1) ? avait démontré, d'une manière éclatante, magnifiquement, son art de restituer une telle densité, de faire se croiser les êtres et les circonstances, les lieux et les sentiments. Tout cela avec une gravité et une hauteur qui marquaient un vrai enrichissement de sa manière initiale. *Fuir* se situe exactement au même niveau. Les deux livres forment une sorte de diptyque asiatique. Le Japon en vedette du premier, la Chine comme partenaire principale du second. L'hiver là, ici l'été – ce qui laisse donc aux lecteurs l'heureuse perspective de deux autres volets. Comme le Japon, mais différemment, la Chine offre au romancier l'avantage d'un cadre parfaitement étranger, exotique, et la possibilité d'isoler son héros dans une bulle invisible, de la confronter à des codes, à une langue et des usages illisibles. Et donc à une multitude de malentendus. Il y a cinq ans,

Toussaint, explorant les agréments du dépaysement, soulignait : « ... je sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe » (2). Les charmes éventuels et surtout les angoisses d'une telle association constituent la matière des deux romans.

Faire l'amour, Fuir... Dans les deux cas, un titre infinitif tente désespérément d'objectiver ce qui ne saurait l'être, tant le désir et l'inquiétude sont présents, tant ils agissent et perturbent. On dirait des impératifs empêchés, ou figés dans une même sidération, des lignes de conduite que l'on est impuissant à maintenir droites. Tous les éléments et détails des deux romans, même ceux qui semblent surgis de nulle part, sont à leur place. Car l'art de Toussaint est d'une précision impeccable, géométrique – son premier roman, en 1985, *La Salle de bain* (3), s'ouvrait sur la définition pythagoricienne du carré de l'hypoténuse – alors même que tout échappe à notre prise, et même à notre entendement, fuyant comme du sable entre les doigts.

Résumer *Fuir*, ce court, dense et cependant aérien roman, reviendrait pratiquement à en réécrire chaque page. Car tous les détails et les épisodes s'enchaînent, s'emboîtent, non du tout pour former un séduisant ensemble, le dessin harmonieux d'un fragment d'existence, mais pour mettre en lumière un très étrange et hétéroclite appareillage, une sorte d'entrechoquement des choses et des circonstances. Mais, justement, toute existence, dès lors qu'elle est déplacée, comme déboîtée de son axe, rendue, par telle circonstance, étrangère à elle-même, ne présente-t-elle pas

cette apparence ? C'est la face sombre, angoissante, peut-être mortelle, de l'exotisme qui est ici visitée. Toussaint excelle à introduire le trouble ; il sait faire régner une fatale anarchie dans l'esprit de son narrateur - mais une anarchie qui, bizarrement, ne contredit pas l'esprit d'ordre et de géométrie.

Shanghai, Pékin, l'île d'Elbe. Trois parties, trois lieux. Quatre personnages : le narrateur, Marie sa compagne, créatrice de mode pour la maison « *Allons-y Allons-o* », Zhang Xiangzhi, guide chinois et « *relation d'affaires de Marie* », et Li Qi, accorte représentante de cette virtualité érotique que l'on croise, si l'on en croit Toussaint, lors des voyages. Mais d'emblée tout cloche, flanche, menace. Sans réponse, les questions restent suspendues au-dessus du vide. Première phrase du livre : « *Serait-ce jamais fini avec Marie ?* »

Le temps du récit est bref, trois jours si l'on a bien compté, fuseaux horaires inclus. « *Je n'avais pas dormi depuis quarante-huit heures, ou plutôt j'avais somméillé en permanence pendant cette interminable durée brumeuse de voyage ininterrompu, où, dans des heures égales, les jours ne se différenciaient pas des nuits...* »

L'essentiel de la première partie se passe de nuit, dans un train qui mène de Shanghai à Pékin, où le narrateur, Zhang Xiangzhi et Li Qi vont voir une vague exposition d'art contemporain. Il fait chaud dans les couchettes. Tout le roman poisse d'ailleurs de chaleur ; la sueur colle les vêtements, fixe la poussière. Tandis que l'Européen et la Chinoise font plus intimement connaissance dans les toilettes du train, le téléphone portable - celui que lui a remis son guide dès son arrivée - vient déranger de sa sonnerie les ébats inconfortables du couple. C'est Marie. Son père vient de mourir.

Dans la deuxième partie, on arrive en gare de Pékin, le matin. Mais rien ne va plus, et les événements, violents, inquiétants, incompréhensibles vont s'accélérer. Le narrateur n'arrive pas à suivre, à coller à cette accélération, il est submergé, son trouble grandit. « *Depuis cette nuit, depuis le coup de téléphone de Marie dans le train, je percevais le monde comme si j'étais en décalage*

horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit. »

De Pékin, après une escale à Paris, notre homme arrive sur l'île d'Elbe, juste pour l'enterrement du père de Marie. « *La Méditerranée était calme comme un lac. (...) j'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence - un silence dont je n'avais plus idée.* »

Mais il n'assiste pas aux obsèques, ou plutôt il choisit de disparaître de la vue de Marie. A la vacance du narrateur répond alors l'angoisse de la jeune femme. Les deux attachés (ou séparés) par une brutale ambivalence amoureuse et sexuelle, « *comme si nous ne pouvions désormais plus nous approcher, et nous aimer, que dans le hêrissement et la brusquerie* ». Et toujours ce temps impalpable, accablant, lourd de chaleur et de menace... « *Je sentais le temps passer avec une acuité particulière depuis le début de ce voyage, les heures égales, semblables les unes aux autres, qui s'écoulaient dans le ronronnement continu des moteurs, le temps ample et fluide qui m'emportait malgré mon immobilité, et dont la mort - et ses violentes griffures - était la mesure noire.* »

Des détails incongrus ou obscènes surgissent, participant à la parfaite économie du récit. Le fortuit prend la valeur d'une nécessité.

La fin du roman - mais pas seulement la fin - est tout simplement admirable, lumineuse, surprenante. On ne sait rien, le trouble n'est pas levé, et pourtant la réalité est comme étendue, enrichie, libérée. Que demander de mieux, de plus, à la littérature ?

Patrick Kéchichian

(1) Ed. de Minuit (« Le Monde des livres ») du 30 août 2002).

(2) *Autoportrait (à l'étranger)* (Ed. de Minuit).

(3) Repris en poche dans la collection « Double », avec un court texte inédit de l'écrivain relatant sa rencontre avec Jérôme Lindon (140 p., 5,30 €).

Pour qui sonne le portable ?

Le téléphone portable est l'invention la plus romanesque depuis l'invention du train, de la voiture et de l'avion. C'est le moyen de transport absolu : n'importe où, n'importe quand. Comment s'étonner que son utilisation soit déconseillée ou réglementée dans les trains, interdite dans les voitures et les avions ? Ils ne veulent pas de ce rival si comode.

Depuis que le téléphone existe, les romanciers et les cinéastes s'en sont beaucoup servi pour introduire brutalement des rebondissements, des coups de théâtre, des digressions, des histoires dans l'histoire. Mais c'est le plus souvent au domicile des personnages. Ils sont chez eux pour recevoir le choc. Avec le portable, ce peut être dans un lieu et à un moment où ils ne s'y attendent pas, vraiment pas. Cette interruption exotique et incongrue d'une sonnerie, d'un appel, d'un tiers, du destin, quoi, en effet, de plus romanesque ?

En voici un exemple.

Aussitôt débarqué de l'avion à Shanghai, le narrateur reçoit de Zhang Xiangzhi, son correspondant en affaires très chinoises, un portable. Pour le surveiller ? Pour l'appeler à toute heure du jour et de la nuit ? Il n'a jamais aimé le téléphone. Trop de connivence avec la mort, a-t-il toujours pensé. Il fourre l'appareil dans son sac et il n'y songe plus. Il lie très vite connaissance avec la douce Li Qi. Elle lui demande de l'accompagner en train à Pékin. Pourquoi refuser un voyage aussi prometteur ? Mais il a la désagréable surprise de constater que Zhang Xiangzhi les accompagne. Ils parviennent à

lui fausser compagnie pendant la nuit et à se réfugier dans le cabinet de toilette du wagon couchettes où, enfin, ils s'embrassent et se caressent. Ils commencent à se déshabiller quand le téléphone sonne. Ce ne peut être que l'inquiétant, secret et pervers Zhang Xiangzhi. Non, c'est Marie, son employeuse, qu'il a aimée, qu'il aime encore. « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » De Paris elle lui apprend que son père est mort et qu'il sera enterré à l'île d'Elbe où il vivait. Le portable a gagné. Le charme est rompu. Pauvre Li Qi... la maldonne des sleepings.

Fuir, le septième roman de Jean-Philippe Toussaint (*La Salle de bain*, *L'Appareil-photo*, *Faire l'amour*, etc.), est le récit d'une course entre la pensée vagabonde et le corps itinérant. Il contient une scène d'anthologie : la poursuite par la police dans les rues de Pékin de la moto sur laquelle sont serrés, arc-boutés, les deux hommes et la femme. Les personnages, et donc le lecteur, sont toujours en mouvement : à l'avion, au train, à la moto déjà cités, s'ajoutent le bateau, le cheval, le corbillard, la voiture, et même la nage. Fuir, toujours fuir. Mais qui ? Mais quoi ? Pour se retrouver ? Pour revenir à celle que l'on n'aurait jamais dû quitter ? Aller et retour. Bougeotte et accélération. Le cœur ne connaît pas les décalages horaires. Le narrateur arrivera-t-il à temps à l'île d'Elbe pour participer aux obsèques du père de Marie ? Il transpire souvent. Rendez-vous ratés, attentes, disparitions, filatures. Ah, on ne s'ennuie pas !

Jean-Philippe Toussaint a écrit un endiablé roman d'amour et d'aventures. Sauf que...

Sauf que l'on n'est pas du tout dans un récit classique, avec explications, justifications, et tout le saint-frusquin de l'analyse psychologique. On embarque avec des énigmes, on débarque avec d'autres. Les personnages ont des attitudes bizarres, des comportements imprévus. Par exemple, le narrateur, que ce soit à Shangai ou à Pékin, est étonné, dérouté par ce qui lui arrive. Il se laisse faire. Il ne

Impossible de ne pas se demander comment Jean-Philippe Toussaint s'y prend pour réussir à mêler si bien la fantaisie et la romance, le rire et le blues, le mouvement perpétuel et les arrêts sur images. Un art tranquille de la description. Il prend son temps, et pourtant, quel conteur ! Ça filoché ! Il a un don. Plus sérieusement, il a une écriture vive, simple, concrète, précise, sensuelle, efficace.



© Jean-Philippe Toussaint, *Chine* 2001

sait jamais où il va, ce qui va se passer. Nous non plus. Qu'est-ce qu'il fiche sur cette moto lancée dans la nuit pékinoise ? Et pourquoi Marie, qui n'est pas cavalière, précède-t-elle à cheval le corbillard ? Tout cela est très divertissant. C'est fou et c'est charmant. Un charme fou. Sauf que...

Sauf qu'il y a place aussi pour le sentiment et le ressentiment amoureux, pour la souffrance, pour la tendresse, pour les larmes.

Cinématographique ? Il est tentant de le dire puisqu'il fait aussi des films.

Arrivé à l'île d'Elbe, le narrateur appelle Marie sur son portable. D'une voix chuchotée, très sourde, elle lui dit qu'elle ne peut pas lui parler. C'est alors qu'il entend en même temps dans l'appareil et dans la rue le bruit lent et lugubre des cloches. Pour qui sonne le portable ?

Bernard Pivot

Jean-Philippe Toussaint d'amour et de mort

Avec Fuir, second volet d'un diptyque commencé il y a trois ans par Faire l'amour, l'écrivain livre une magnifique variation sur l'amour, le temps, l'absence et la simultanéité

Il ne se laisse pas facilement saisir, ce roman de Jean-Philippe Toussaint. Il fuit. Il fugue. Il s'évade. Il échappe des mains, feint la légèreté. Il caracole puis bifurque soudain à angle droit, comme pour mieux échapper aux hypothèses et aux intuitions, et se révéler finalement rétif aux tentatives de résumé, aux analyses. Roman d'amour et d'aventures : pour tenter de le définir, on peut après tout s'en tirer ainsi. À condition de ne pas laisser entendre par là qu'on aurait affaire, avec *Fuir*, à quelque pastiche, fût-il habile, de ces genres. Roman d'amour et de mort serait peut-être mieux dire, l'un et l'autre mêlés – cela va de soi.

Roman d'aventures donc, mais on ne sait pas très bien laquelle. Le narrateur de *Fuir* est à Shanghai : « *Ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je*

n'ai pas envie d'entrer dans les détails). » Là-dessus, on n'en connaît pas davantage. Il y a bien cette enveloppe en papier kraft que Marie, la compagne styliste du narrateur, lui a confiée. Vingt-cinq mille dollars en liquide, à remettre à l'énigmatique Zhang Xiangzhi – ce qui est fait dès la troisième page du livre, alors que Zhang Xiangzhi est venu accueillir notre narrateur à l'aéroport.

Et si l'on suit quelque temps encore l'enveloppe des yeux, si l'on assiste même plus tard – on sera alors non plus à Shanghai, mais à Pékin – à la conversion des billets en « *un petit paquet compact pas plus grand qu'un paquet de farine, de matière blanche ou grise, compressée dans du plastique transparent* », ce n'est là qu'une fausse piste, un leurre : l'aventure, la vraie, n'est pas là. Elle n'est pas non plus dans la présence sensuelle, auprès du narrateur, de l'attirante Li Qi. Elle n'est pas davantage dans la fuite effré-

née – devant quoi ? quelle menace invisible ? – où s’engagent ces trois-là, le narrateur, Li Qi, Zhang Xiangzhi, dans la nuit pékinoise. L’aventure, c’est ailleurs qu’elle se joue.

Ailleurs, avec Marie. Marie, unique objet des pensées du narrateur, ce premier soir en Chine, alors qu’il est accoudé au parapet du pont qui enjambe le fleuve. Marie, à qui il songe « *avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l’amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit* ». Et puisque Marie est demeurée à Paris, et que notre narrateur est en Chine, disons que le lieu où se noue le roman de Jean-Philippe Toussaint est quelque part entre les deux. Non pas en un point précis du globe, qui pourrait être défini par une latitude et une longitude, mais dans l’espace incertain et abstrait où circulent les pensées profondes, où évoluent et se transforment les sentiments. Un endroit fluide et mouvant qui, dans l’univers romanesque pleinement contemporain de Jean-Philippe Toussaint, se confond avec les flux immatériels des voix qui transitent par le téléphone portable. Car le narrateur de *Fuir*, plutôt réticent face à cet objet, s’en est néanmoins vu confier un exemplaire par l’omniprésent Zhang Xiangzhi, dès son arrivée en Chine. Il sonnera, la seconde nuit, alors que l’homme se trouve, un peu malgré lui, embarqué à bord d’un train qui l’emmène de Shanghai à Pékin : « *J’avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n’allais avoir l’aussi implacable*

confirmation qu’il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort. » Car au bout du téléphone, il y a la voix de Marie, qui vient d’appréhender la mort de son père – magnifique scène où, comme deux images projetées simultanément sur le même écran, se superposent l’errance ferroviaire nocturne de l’homme et l’errance désespérée de la femme ivre de chagrin, égarée dans les allées et les galeries du Louvre.

On les retrouvera bientôt – le roman se joue en quelques jours, quelques heures – l’un et l’autre sur l’île d’Elbe, où vivait le père de Marie, où il doit être enterré. Là encore, Jean-Philippe Toussaint orchestre superbement entre les deux amants un jeu grave et subtil autour de la distance et de l’absence. Autour du temps aussi, de la marque qu’imprime aux corps et aux esprits le déroulement imperturbable des heures – le temps qui se moque bien des distances, comme du mouvement ou de l’immobilité. Le temps « *dont la mort – et ses violentes griffures – était comme la mesure noire* ».

Fuir, roman d’amour, se clôt sur une scène de retrouvailles qui constitue un authentique chef-d’œuvre visuel, en plus qu’un sommet d’émotion. Épilogue tout provisoire cependant : *Fuir* ne constitue-t-il pas le premier volet chronologique d’un diptyque romanesque commencé il y a trois ans par *Faire l’amour* (1) – roman d’amour aussi, mais d’un amour défunt, irrémédiablement froissé, déchiré, sans espoir de retour ?

Nathalie Crom

(1) Lire *La Croix* du 26 septembre 2002.

Les caresses, le téléphone et la mort

En 1985, quand parut *La Salle de bain*, premier roman de Jean-Philippe Toussaint, commençait d'être en vogue Jean-Pierre Raynaud, sculpteur et décorateur qui avait emprunté, précisément, aux salles d'eau la beauté abstraite, immaculée, des carreaux de faïence. On cherchait les couleurs vives des serviettes, les flaques d'eau, et ces nostalgies, résolutions, amertumes qu'éprouve qui-conque se voit nu entre des murs blancs et se juge. Il me semble que Toussaint est très habile à révéler cette vulnérabilité. En tout cas : vingt ans, huit romans – son œuvre s'affirme.

Il existe un art romanesque, ou plutôt un art poétique des Editions de Minuit. Un tour de main commun aux écrivains qui ne répugnent pas à publier des récits d'un ton blanc, neutre, formatés selon une morale et une expérience éditoriales estimées. « Minuit », c'est parfois dans le courant de la mode, parfois non, ce n'est jamais « à côté ».

C'est le septième ou huitième roman de Toussaint. En vingt ans, une œuvre a commencé d'exister. *Fuir* est le bel exemple de cette réussite en train de s'épanouir. La construction du récit est-elle classique, déroutante, « moderne » (style Minuit, justement) ? Pour moi, ce roman reste énigmatique. Cette incertitude où il nous laisse ne nuit en rien à la qualité de littérature pratiquée – au contraire, peut-être. Regardons de plus près.

Shanghai, Pékin, île d'Elbe : ce sont non pas les trois lieux et décors où se développe le roman, mais trois façons de marquer, diviser et s'appropriier l'espace. A dire vrai, on flotte un peu, le récit est allusif, parfois insaisissable. Le narrateur arrive en Chine. Sa compagne en Europe, Marie, l'a chargé de remettre une lourde enveloppe à ses « correspondants » (elle mène en Orient,

elle, des affaires immobilières). Vague, tout cela. On pense, mais paresseusement, au « crime organisé », à la « neige », puis on n'y pense plus. Le voyageur n'y comprend rien. L'attendait à Shanghai un factotum, ou un courrier – comment dire ? Il offre au narrateur un téléphone portable usagé. Veut-on l'écouter, ou ses interlocuteurs ? Dès l'instant où apparaît Li Qi, une jeune femme douce, une femme à la peau douce (on en rencontre ainsi dans les trains), qui pourrait bien avoir pour mission de séduire le voyageur français. Alors tout change. On comprend que *Fuir* est une sorte d'improvisation romanesque destinée à raconter deux rapports amoureux, deux qualités de désir, d'impudeur. Au moment où il va glisser à la tentation offerte, le narrateur est tiré de son rêve par la sonnerie du portable : Marie l'appelle, de Paris, pour annoncer que son père – son père à elle – est mort. A l'île d'Elbe. Y partir ? Bien sûr. Mais quoi dire à Li Qi ? Elle offre en vain la peau à ses baisers. Ah, il y a aussi la grande scène du bowling, les sirènes de la police, cette chevauchée à trois sur une moto... Quel roman lisons-nous ?

Je crois avoir compris le secret de Jean-Philippe Toussaint : il déteste tirer à la ligne, enfiler des mots. Ce qu'il aime, c'est raconter, c'est-à-dire se taire. L'essentiel, dans un bon récit, tient en quelques pages : les caresses que Li Qi demande et offre au petit Français ; celles, plus violentes et brutales, que Marie lui arrache et lui donne à son retour, en pleurant son père. Cavalière, elle porte, pour enterrer son père, des bottes qu'elle doit retirer, à grand-peine, avant les caresses. Comme Toussaint raconte bien ! Je vois mal « comment c'est fait » mais suis sous le charme

François Nourissier

Ne fuyez pas ce Toussaint !

Fuir est un des meilleurs livres de Jean-Philippe Toussaint. Avec *Faire l'amour*, son précédent opus paru en 2002, il avait déjà amorcé un virage vers plus de narration, davantage de linéarité, sans perdre pour autant son écriture si particulière et si proche de l'étrangeté du quotidien.

Fuir a une trame romanesque forte, surprenante et prenante pour le lecteur : un voyage en train, une ébauche de liaison amoureuse et puis une fuite éperdue en moto dans la Chine d'aujourd'hui avec deux étranges Chinois pourvoyeurs apparemment de drogue. Et puis, après une coupure nette, un enterrement à l'île d'Elbe, sous le soleil de la Méditerranée, un peu fellinien, avec la fille du défunt, à cheval sur les chemins de poussière.

Le narrateur ne comprend guère ce qui lui arrive. Il subit plus les événements qu'il ne les maîtrise. Il semble étranger à sa propre existence, plongé dans les petits détails de l'immédiat, dans l'instant qui devient éternité, dans les sentiments qui se dévident au fil des sensations. Toussaint n'explique pas les ressorts de cette fuite. Pourquoi Marie lui a-t-elle confié cette enveloppe bourrée de billets qui pourrait être le prix de la drogue ? Pourquoi n'assiste-t-il pas à l'enterrement du père de Marie ? Sa course éperdue est aussi l'allégorie d'un homme qui semble fuir les réalités qui l'assaillent.

On pense, en lisant le roman, à certains photographes contemporains comme Sophie Calle qui, dans *Exquise douleur*, raconte aussi un voyage en Extrême-Orient qui créera la douleur, pour la dissoudre ensuite, ou certaines photos de Nan Goldin ou Jeff Wall qui ont cette beauté subtile et qui témoignent de cette même incompréhension de notre être-au-monde.

Fuir contient des passages emblématiques, comme celui où le narrateur, enfermé dans les toilettes du train avec Li Qi, la belle Chinoise, se voit rappeler à l'ordre par un appel inopiné de son gsm. C'est Marie, sa

compagne, qui lui apprend la mort de son père. Le gsm, comme l'ange de l'amour et de la mort, comme l'œil de Moscou, comme le grand perturbateur de notre liberté. *« J'avais toujours su inconsciemment que ma peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort, mais jamais avant cette nuit de train entre Shanghai et Pékin, je n'allais en avoir l'aussi implacable confirmation »*, écrit-il.

La scène finale du cap à l'île d'Elbe a cette même force symbolique. Ce cap, lancé dans les eaux de la Méditerranée et qu'il s'agira de franchir pour renaître. Il faut s'y noyer pour mieux chasser ses névroses.

La force de Toussaint est de parvenir, par une analyse fine de nos sensations et par une absorption des vibrations mêmes de notre banal quotidien, à témoigner de notre vie d'aujourd'hui. Il le réussit dans une langue contemporaine, mais avec des phrases voluptueuses. On ne résiste pas à l'envie de citer un extrait de *Fuir* : *« Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent qui m'assailait, des grains de sable et de poussière pénétraient dans mes yeux, des éclats d'argile et d'infimes gravillons, ma vue commença de se brouiller, et, dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués conçurent dans la nuit noire des larmes aveuglantes »*.

Le livre de Jean-Philippe Toussaint décrit ces moments-là avec beaucoup de simplicité et de justesse. La ligne est claire, très simple en apparence comme peuvent l'être ces dessins asiatiques qui cachent si bien les efforts de leurs créateurs pour réussir la pure épure. Un livre de Toussaint repose parfois sur trois fois rien, mais ces riens ont la beauté et la force des grands romans. Toussaint pourrait reprendre la phrase de Rimbaud dans « Le bateau ivre » : *« J'ai vu quelques fois ce que l'homme a cru voir »*.

Guy Duplat

Une femme disparaît

*De la Chine à l'île d'Elbe, un cœur bat, chavire... Un homme pleure.
Dans « Fuir », Jean-Philippe Toussaint suggère le désarroi, le manque.
Tous les grands romans possèdent leur lumière, celui-là chatoie.*

Les battements du cœur, voilà le sujet du récit de Jean-Philippe Toussaint. Sans cesse, dans son dernier livre qui se présente comme un carnet de voyage, le cœur bat, chavire, panique, s'arrête, repart. Comme dans Musset... avec lequel il partage un mélange de désespoir, de virginité, de nostalgie, de vaillance fêlée, d'affolement, de brusquerie narquoise.

Nous sommes à Shanghai, et le narrateur se demande au milieu de la foule chinoise : « Était-ce perdu d'avance avec Marie ? »... puis train de nuit pour Pékin... Une jolie dragueuse à la voix fragile, Li Qi, se frotte contre lui dans des toilettes tandis que passe le grelot des petites gares nocturnes. Ajoutez un confident énigmatique, obsédé de portable, et vous aurez les personnages de cette tragédie racinienne.

La dernière partie, sur l'île d'Elbe, superbe, craquante de soleil et de chagrin, affine cette analyse du désarroi sentimental. Une île saisie par un regard net à la Antonioni.

Il y a un « style » Toussaint : frémissant, glacé, distingué, écorché, décalé, au charme d'autant plus douloureux qu'il s'infiltré au milieu de pages d'une beauté aux nuances subtiles. Il y a un chatoieusement Toussaint, avec des vues de rues, de chambres, de couloirs, de vitrines, de car-

relage, de silhouettes, d'eau ; beaucoup d'eau, calme, ridée, salée, sucrée, tout un ondoieusement de sensations ; l'auteur donne à voir un monde d'illusion flottant qui forme piège. Ce monde cache, sous ses nappes lumineuses, douleurs, coups de foudre, panique, attentes, fébrilité.

Sous ces instantanés brillants apparaît le désœuvrement passif des princes raciniens. Rien ne s'arrime. Les mauvaises nouvelles font sonner des portables, mais, au fond, on reconnaît de loin ces personnages en sandalettes et tunique porteurs de présages : ils viennent des vestibules de « Bérénice » ou de « Phèdre » et sont bercés par la même anxiété. Même isolement couvé, mêmes larmes retenues, même chant sous un ciel vide. Il cache un point secret, là où intervient un Dieu caché. Les personnages ont beau rouler sur des autoroutes, somnoler dans l'entrepont d'un ferry, lancer une boule sous les néons d'un bowling, poser leur sac dans des chambres climatisées, ils sont toujours dans un palais vide, propre, dallé, glacé, où l'on cherche l'absente. Bérénice s'appelle Marie, claire, blanche, ardente. Elle vit sur l'île d'Elbe, enterre son père ; et le narrateur, prince des solitudes, la cherche... comme dans toute tragédie, un homme pleure, l'absence devient brûlure, la présence mélodie, la douleur vibration.

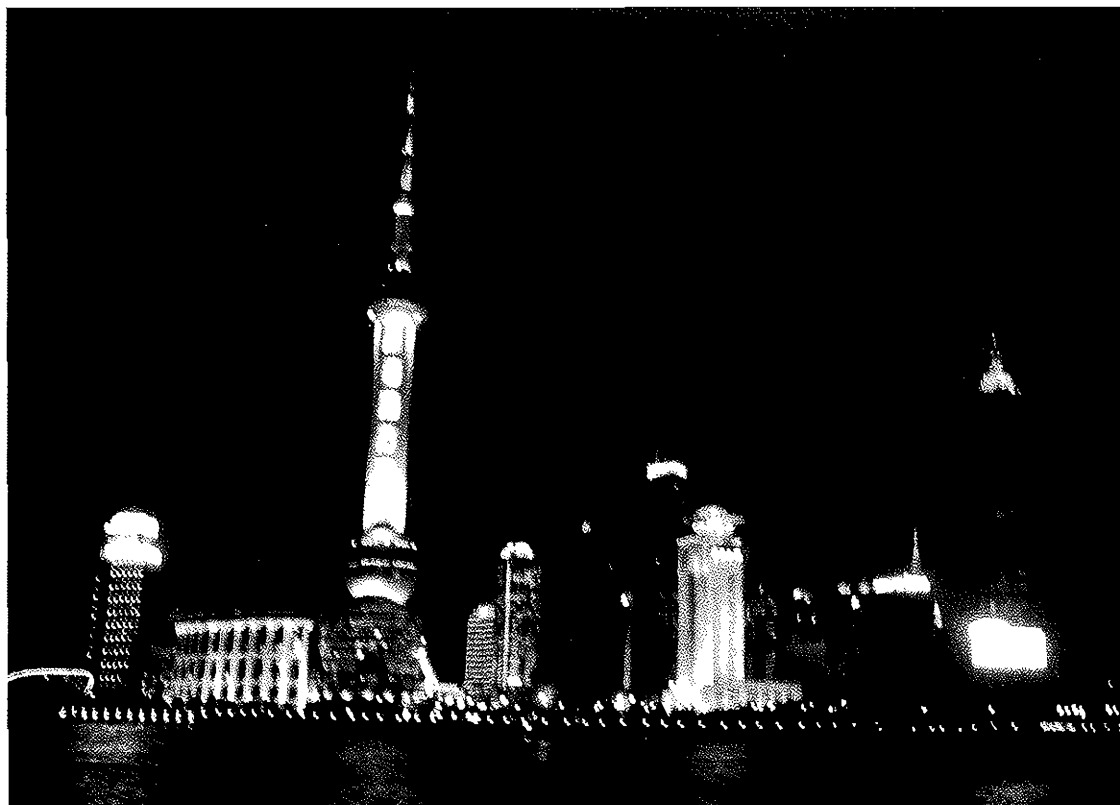
Des ampoules bleutées d'un train déglingué à la piazza Citi de Portoferraio, Toussaint explore le même sournois désamour. En fin décorateur, l'auteur place des poissons dans des seaux en plastique, prolonge des tremblés lumineux, dispose une serviette blanche dans un sentier, des collines sont « écorchées » par les ruines d'une villa romaine.

Peu savent suggérer comme lui la réverbération sur des dalles, fraîcheur des églises, odeurs de cierges brûlés.

Livre étroit, austère, habité, serti dans une simplicité qui étonne face à la lourde quincaillerie des « romans » de la rentrée. On se dit que tous les grands romans possèdent leur lumière, et celui-là chatoie, intelligent et fraternel, désabusé et aristocratique.

Forme, style, rigueur, ponctuation, psychologie : c'est parfait.

Jacques-Pierre Amette





ph : Noëlle Fontaine

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
a publié aux Éditions de Minuit :

LA SALLE DE BAIN, 1985

MONSIEUR, 1986

L'APPAREIL-PHOTO, 1989

LA RÉTICENCE, 1991

LA TÉLÉVISION, 1997

AUTO PORTRAIT (À L'ÉTRANGER), 2000

FAIRE L'AMOUR, 2002

Il a réalisé trois films :

Monsieur, 1989 – La Sévillane, 1992 – La Patinoire, 1999