

indications

LA REVUE DES ROMANS



Eugène
Savitzkaya



Rossel 2005 ??

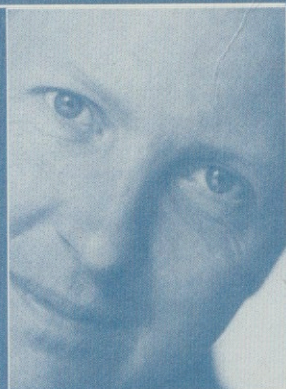
Dossier • p.11

par Laurent Demoulin, Loïc Detliffe,
Astrid Herman et Jacques Izoard.



Médicis 2005

Jean-Philippe
Toussaint



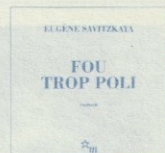
Analyses • 43

Jean HATZFELD • 55, Arto PAASILINNA • 65,

Goliarda SAPIENZA • 77, Avraham YEHOSHUA • 89...



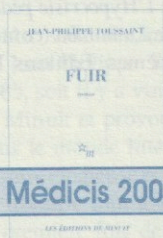
Eugène Savitzkaya



Rossel 2005 ??

LES ÉDITIONS DE MINUIT

par Laurent Demoulin, Loïc Detiffe,
Astrid Herman et Jacques Izoard.



Médicis 2005

Jean-Philippe Toussaint



À l'image du palmarès des grands prix littéraires français de cette année, la rentrée littéraire des Éditions de Minuit était très belge. Au-delà des distinctions – Toussaint vient de recevoir le Médicis, et Savitzkaya pourrait très bien recevoir le prix Rossel 2005 qui n'est pas encore attribué au moment où nous mettons sous presse – *Fou trop poli* et *Fuir* sont de grands romans qui nous ont donné envie, à la rédaction, de réaliser un dossier sur leurs auteurs. On objectera sans doute que les deux œuvres ne sont pas comparables. Ce n'est pas notre intention, même si Laurent Demoulin nous faisait récemment remarquer qu'on peut considérer, pour des raisons différentes, les deux auteurs comme des enfants de Beckett. Disons simplement qu'on peut lire Toussaint et Savitzkaya successivement, à l'instar des deux parties de ce dossier qui leur est consacré ; chacune de ces parties vous propose un triple éclairage sur chaque auteur : une présentation générale, une interview et une critique de leur dernier livre. Nous avons fait appel à deux spécialistes, Laurent Demoulin et Jacques Izoard, pour les articles de fond. Astrid Herman et Loïc Detiffe qui participent à l'aventure du P.L.J.C. depuis sa création et qui collaborent régulièrement à la revue depuis un an ont interviewé les auteurs et rédigé les critiques de *Fou trop poli* et de *Fuir*.

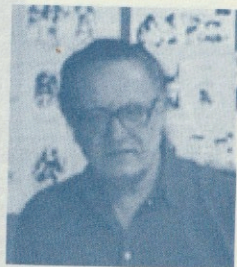
• Thierry Leroy



Laurent Demoulin est assistant en romane à l'Université de Liège au service de Jean-Pierre Bertrand (Littérature française des XIXe et XXe siècles). Il a publié des articles à propos des littératures belge et française contemporaines en revue (*Critique*, *Textyles*, *Écritures*, *La revue des Lettres modernes*, *Ponts/Ponti*), au sein d'ouvrages collectifs (*Histoire de la littérature belge*, Fayard, 2003, *L'Autobiographie dans l'espace francophone*, Université de Cadix, 2003) ou sous forme de « lecture » dans la collection Espace Nord des éditions Labor (sur André Baillon et François Emmanuel). Il collabore régulièrement, en tant que critique littéraire, au

bimestriel *Le Carnet et les Instants*. Par ailleurs, il est l'auteur de *L'Hypocrisie pédagogique* (pamphlet, Éditions Talus d'Approche, 1999), de *Ulysse Lumumba* (contes poétiques, Éditions Talus d'Approche, 2000) et de *Filiation* (poèmes, Éditions Le Fram, 2001).

Écrire, susciter des lectures publiques, éveiller des vocations, voilà quelques-unes des actions permanentes de Jacques Izoard, né à Liège en 1936 et qui a publié une trentaine de recueils et de plaquettes de poèmes depuis 1962. Il rencontre notamment Breton, Supervielle, Soupault... et est pendant sept ans l'animateur des cahiers poétiques *Odradek*. Il a reçu le Prix Mallarmé de poésie pour *Vêtu, dévêtu, libre* (disponible en Espace Nord chez Labor) et le prix triennal de poésie en 2001 à l'occasion de la parution de *Le Bleu et la poussière* (Éditions La Différence). Ses œuvres complètes — le premier volume en tout cas — sont en préparation et devraient paraître en 2006.



Jean-Philippe TOUSSAINT

De La salle de bain à Fuir

• par Laurent Demoulin

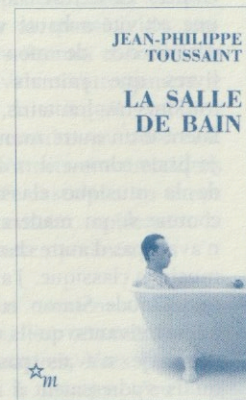
Un roman au titre incongru

La salle de bain, premier roman de Jean-Philippe Toussaint, paraît en 1985, soit il y a vingt ans, aux éditions de Minuit et provoque un petit séisme dans le monde littéraire. La critique se montre élogieuse et il s'ensuit un succès de librairie tout à fait inattendu. Pour la première fois de sa carrière, Jérôme Lindon, éditeur connu pour la grande exigence et la difficulté de son catalogue, voit l'un de ses premiers romans se glisser parmi les meilleures ventes.

De quoi s'agit-il ? D'un roman court, subtil, plein d'humour et de références culturelles, au ton léger (du moins en apparence), présentant plusieurs incongruités visibles d'emblée. Lesquelles ? Son titre, d'abord, qui étonne par son caractère minimaliste : nous sommes loin des titres imposants ou exotiques comme *Les noces barbares*, *Sans la miséricorde du Christ* ou *Vladimir Roubaïev*⁽¹⁾ pour citer des romans ayant obtenu des prix littéraires importants cette année-là. Ensuite son épigraphe, très célèbre mais qui à priori perd toute signification d'être ainsi mis en exergue (« Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés ») et qui

renvoie à la division du roman en trois parties « Paris », « L'Hypoténuse », « Paris »⁽²⁾. Enfin, une dernière incongruité est visible d'emblée : les paragraphes de chaque partie sont numérotés.

Mais de quoi est-il question dans ce livre insolite ? *La salle de bain* raconte un épisode de la vie d'un chercheur désœuvré, le narrateur, qui, au début de la première partie, s'enferme dans sa salle de bain, nul ne sait pour quelle raison. Quand il en sort, il est contraint d'accueillir chez lui des peintres polonais engagés par sa compagne, Edmondsson, mais dans l'incapacité de se mettre au travail : ils n'ont pas de peinture. « L'Hypoténuse » voit le narrateur partir seul en voyage sur un coup de tête. On apprend par hasard qu'il est à Venise. Mais, au lieu de visiter la ville, il s'enferme dans sa chambre d'hôtel et joue aux fléchettes. Edmondsson



le rejoint et essaye de l'entraîner dans les musées. Il lui plante alors une fléchette dans le front. Bien qu'aucun discours ne justifie ni n'explique ce geste violent, les deux amants se réconcilient à l'hôpital. Au début de « Paris », Edmondsson rentre seule dans la capitale française, le narrateur restant encore quelque temps en Italie, nouant une vague amitié avec un médecin amateur de tennis, avant d'enfin reprendre le train. De retour chez lui, il s'enferme dans sa salle de bain puis en sort à la dernière ligne du livre...

Confession d'un lecteur de la fin du XXe siècle

L'on me permettra, je l'espère, de quitter ici le « nous » académique afin de préciser qui se cache derrière et d'interrompre l'énoncé au profit d'un regard sur l'énonciation. En 1985, j'avais dix-neuf ans et j'aimais déjà la littérature française : les grands auteurs reconnus du passé mais aussi les modernes « durs » des éditions de Minuit (Claude Simon, Samuel Beckett, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet). La lecture était pour moi alors une activité à haute valeur culturelle, déconnectée de mon quotidien : les livres que j'aimais me semblaient toujours très lointains, comme s'ils parlaient d'un autre monde que le mien. Je lisais comme il m'arrivait d'écouter de la musique classique, ou plutôt comme si, en matière de musique, je n'avais pas d'autre choix valable que la musique classique. J'avais beau savoir que Claude Simon et Beckett étaient (alors) vivants, qu'ils étaient « modernes », je n'avais pas l'impression qu'ils s'adressaient à moi, leurs cava-

liers anachroniques durant la guerre ou leurs clochards dans des calèches appartenaient soit à l'histoire comme les salons proustiens soit à un monde abstrait et intemporel à mes yeux.

De plus, je me sentais écrasé par leurs œuvres indépensables, monuments grandioses, stimulants, mais décourageants. Leurs génies avaient l'air de fermer la littérature. Que pouvait-on encore écrire après cela ? Quand j'achevais un roman de Beckett, *Malone meurt*, par exemple, je me disais qu'il n'était pas possible d'aller « plus loin », j'avais eu en main la littérature réduite à son essence première. Et tout ce qui se montrait plus conventionnel me paraissait fade et sans intérêt. C'est dans ce contexte que j'ai découvert *La salle de bain*, roman qui allait changer ma vie, parce qu'il changeait ma vie de lecteur. Soudain, un vent d'air frais : la littérature s'ouvrait devant moi. Et cela pour deux raisons.

D'abord, j'avais affaire à un roman intelligent, intellectuel, dans lequel je retrouvais confusément les traces de Beckett et du Nouveau Roman, mais qui se lisait aussi vite qu'une bande dessinée. Au lieu d'aller « plus loin » (ce qui était bel et bien impossible) ou de revenir en arrière (ce qui n'avait pas d'intérêt), Toussaint trouvait un chemin buissonnier sur le côté, une petite porte dérobée, dont l'humour sans doute était la clé. *La salle de bain* ne demandait pas les mêmes efforts que *La route des Flandres* de Claude Simon, tout en relevant d'une littérature exigeante, qui refusait de céder au retour pur et simple de la fiction.

Ensuite, dès les premières pages, j'ai eu le sentiment que l'on parlait de mon monde, de mon époque, de mes angoisses. Et cela me bouleversait : la Littérature, cette institution des institutions, n'était pas vouée pour l'éternité à se partager entre les hautes sphères et les enfers : elle pouvait s'adresser à nous, directement.

Si, depuis lors, j'ai eu l'occasion d'écrire à propos de Toussaint ou de parler de son œuvre dans les colloques littéraires, je dois avouer que mon travail s'est résumé, *in fine*, à creuser de multiples façons ces deux intuitions initiales : la contemporanéité et la réponse à la question « comment écrire après Beckett ? ». C'est encore ce double point de vue qui va constituer le fil rouge de cet article. Et si je me suis permis cette « confession », c'est parce qu'il me semble, bien que je n'en aie pas la preuve, que mon cas est typique. J'ai trouvé en tout cas un aveu similaire au mien sous la plume de Sylvain Bourmeau, critique pour *Les*

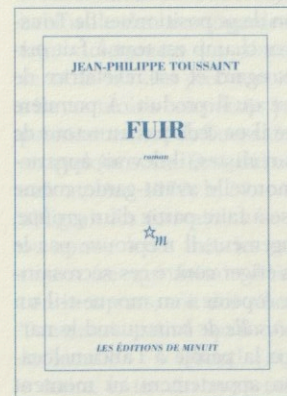
Inrockuptibles, qui entame ainsi sa recension de *Fuir* : « Il y a vingt ans, Jean-Philippe Toussaint a fait irruption avec un premier texte comme il n'en paraît que très rarement, de ceux qui s'imposent en donnant le sentiment qu'une nouvelle génération accède au roman - du côté de l'écrivain comme 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. »⁽³⁾ Il est clair en tout cas que le succès international de Toussaint est toujours lié à la jeunesse, comme en témoignent d'une part le nombre de travaux universitaires qui lui sont consacrés chaque année en Belgique, en France ou en Allemagne, et d'autre part la fortune extraordinaire de *La salle de bain* au Japon, due essentiellement à un lectorat de jeunes filles.⁽⁴⁾

La salle de bain après les avant-gardes

Je vais me pencher, dans un premier temps, sur la question du rapport au Nouveau Roman et à Beckett, d'abord en décrivant sommairement le champ littéraire dans lequel s'est inscrit Toussaint, ensuite en observant quelques traits formels et thématiques de ses romans. Et c'est dans un temps second que j'aborderai rapidement la question de la contemporanéité.

En 1985, au moment où paraît *La salle de bain*, les néo-romanciers, jusque-là minoritaires, hués par une bonne part de la critique, peu lus,



acquièrent une grande notoriété et entrent dans l'histoire : Prix Nobel de Claude Simon en 1985, Goncourt de Duras en 1984, reconnaissance internationale de Robbe-Grillet. De plus, la critique journalistique a alors tendance à considérer qu'ils rentrent dans le rang en faisant paraître des livres autobiographiques : Sarraute avec *Enfance* (1983), Robbe-Grillet avec *Le miroir qui revient* (1984), Duras avec *L'amant* (1984) et Claude Simon, un peu plus tard, avec *L'acacia* (1989). Dans l'histoire des avant-gardes, quand un mouvement tend à s'institutionnaliser de la sorte, la relève ne tarde pas à surgir et à s'opposer à lui. C'est ce qui aurait dû se passer avec *Tel Quel*, le groupe qu'animait Philippe Sollers : les premiers romans de celui-ci, tel que *Le parc* (1960), peuvent d'ailleurs être décrits comme des tentatives de dépasser Robbe-Grillet. Mais le début des années 80 est aussi l'époque où ce groupe se saborde : c'est en 1982 que paraît le dernier numéro de la revue *Tel Quel* et en 1983 que Philippe Sollers, le protégé de la littérature, renonce à l'écriture avant-gardiste pour publier son premier roman mondain, *Femmes*.⁽⁵⁾ Enfin, pour compléter ce tableau trop sommaire, ajoutons que c'est toujours au début des années 80, en 1982 précisément, que s'est éteint, à l'âge de 45 ans, un des romanciers les plus inventifs au niveau formel de la seconde moitié du siècle : Georges Perec, fer de lance de l'*Oulipo*, groupe fondé en 1960 autour de Raymond Queneau.

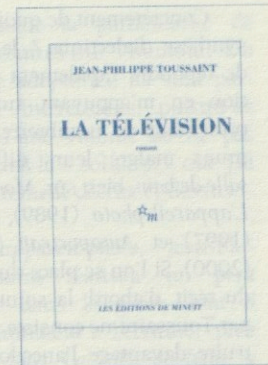
Comme il n'est plus question d'avant-garde (l'une acquérant la notoriété, l'autre se sabordant, la troisième perdant son champion⁽⁶⁾), la place est

libre pour un retour des valeurs réalistes. En fait de retour, il s'agit plutôt d'une persistance sempiternelle : même à l'époque la plus créatrice du Nouveau Roman, la majorité des romans qui accaparaient les devantures des librairies étaient conventionnels sur le plan formel et ne s'encombraient pas de réflexion sur les structures narratives ou phrastiques. Il en ira ainsi durant tout le XXe siècle et il en va toujours de même aujourd'hui ! Au mieux, on reproduit le modèle du réalisme célinien, en jouant sur une écriture pseudo-orale (ce que fait Sollers dans *Femmes*), au pire, on reconduit les immortels modèles balzacien (dans les grandes fresques) ou stendhaliens (dans le cas de romans intimistes). La littérature n'est qu'un moyen pour raconter une histoire, faire passer un message ou peindre un caractère. Rien ne change à cet égard, sauf que, une fois les avant-gardes dissoutes ou canonisées, plus aucun mouvement ne s'insurge contre cette prédominance quantitative (mais non qualitative) de la recette réaliste traditionnelle.

La façon de se positionner de Toussaint dans ce champ est tout à fait originale à cet égard et est révélatrice de la littérature qu'il produit. À première vue, comme il ne cède pas au retour de ces valeurs réalistes, il devrait appartenir à une nouvelle avant-garde, même s'il se refuse à faire partie d'un groupe, mais, étrangement, il n'éprouve pas le besoin de s'ériger contre ces sacrosaintes valeurs. À peine s'en moque-t-il un peu dans *La salle de bain* quand le narrateur coupe la parole à l'ancien locataire de son appartement au moment

où celui-ci avoue son désir de se mettre au roman.⁽⁷⁾ Par ailleurs, Toussaint se réfère volontiers au Nouveau Roman ou à Beckett et, dans une moindre mesure, à Perec, mais il n'éprouve ni le besoin de s'opposer à ces aînés (pas même à *Tel Quel* qu'il ignore) ni celui de s'inscrire dans une filiation claire. Il opère des choix dans leurs œuvres. Chez Perec, par exemple, c'est le roman sociologique *Les choses* (1965) qui le retient et non la veine oulipienne de virtuosité formelle. Certes, il admire la prouesse de *La disparition*, roman écrit sans employer la lettre « e », mais il estime que là n'est pas sa voie. Au sujet de Beckett et du Nouveau Roman, il déclarait récemment : « Il me semble que la littérature la plus intéressante en France dans les années 50 et 60, c'est le 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, tout Robbe-Grillet. Je ne suis pas un continuateur ou un disciple, je ne me sens tenu par aucun engagement⁽⁸⁾. »

Nous sommes donc très loin de l'attitude habituelle des avant-gardes, qui rejettent violemment les aînés directs et se trouvent des précurseurs dans des auteurs moins considérés jusque-là. Le positionnement de Toussaint est apaisé en quelque sorte. Et si, des années 1950 aux années 1970, le Nouveau Roman obligeait les écrivains à se situer pour ou contre leurs théories et leurs pratiques (ce qui faisait d'eux soit des continuateurs, soit des réactionnaires), Toussaint estime qu'il vient « 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 [...].⁽⁹⁾ La Bastille a été détruite : peut-être le temps est-il venu de reconstruire sur ses ruines de nouveaux édifices. Mais lesquels ?

Synthèse dialectique

La position dans le champ conditionne-t-elle les choix esthétiques ? Ou bien les échanges vont-ils dans les deux sens, l'écriture impliquant parfois certaines postures et vice versa ? Quoi qu'il en soit, il est clair que, dans le cas de Robbe-Grillet comme dans celui de Jean-Philippe Toussaint, ce qui est vrai dans le positionnement l'est aussi dans les textes. Robbe-Grillet se définissait essentiellement par opposition à la tradition et produisait une littérature remettant sans cesse en question les normes de celle-ci. Quant à Toussaint, la nuance de son positionnement dans le champ correspond, textuellement, à une manière de dépassement dialectique de l'opposition entre une littérature moderne et une littérature, disons, classique.

Concrètement de quoi est faite cette synthèse dialectique ? Je vais essayer de répondre rapidement à cette question en m'appuyant sur cinq livres présentant de nombreux points communs malgré leurs différences : *La salle de bain*, bien sûr, *Monsieur* (1986), *L'appareil-photo* (1989), *La télévision* (1997) et *Autoportrait (à l'étranger)* (2000). Si l'on se place du point de vue du récit, d'abord, la solution proposée par Toussaint ne consiste pas à déconstruire davantage l'anecdote que ne le fait Robbe-Grillet ni à l'annuler plus que ne le faisait Beckett, mais à prendre les apparences de la narration classique pour aussitôt la déjouer. Il construit ce que j'appellerai des fausses anecdotes. Le récit s'enclenche tout en dénonçant sa propre insignifiance. La première phrase de *L'appareil-photo* illustre à merveille ce procédé : « 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. »

Les romans de Toussaint mettent souvent en scène des héros inactifs et le romancier s'amuse à créer une sorte de suspense à propos d'événements particulièrement peu spectaculaires, comme, dans *Autoportrait (à l'étranger)*, un tournoi de pétanque ou la découpe d'une tranche d'aspic dans une boucherie berlinoise. Le plus souvent, le lecteur n'a d'ailleurs pas le fin 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, ni si le héros de *La télévision* parvient à écrire sa thèse sur Le Titien...

Par ailleurs, ces récits qui semblent démarrer normalement et qui n'aboutissent jamais ne cessent de s'interrompre. À la déconstruction pure et simple des néo-romanciers, Toussaint préfère en effet l'écriture par fragments. Les paragraphes sont isolés, sans lien entre eux, ce qui leur confère une grande mobilité. La fragmentation participe de la littéarité du roman : ces constructions subtiles vont à l'encontre de l'illusion réaliste en rappelant au lecteur, à chaque blanc, qu'il s'agit de littérature. Signalons que Toussaint est, avec Hervé Guibert, l'un des premiers romanciers à utiliser le fragment de façon systématique dans le roman... et qu'il s'agit aujourd'hui de la forme romanesque la plus courante.

Quant au style, Toussaint, loin de poursuivre Claude Simon dans la voie de l'éclatement des limites de la phrase, opte pour une écriture à priori classique, qui « évoque régulièrement la prose du XVIII^e siècle »⁽¹⁰⁾, comme le note Jan Baetens. Mais il la contrarie en multipliant les ruptures de ton. Il juxtapose, par exemple, des mots de registres très différents « sybarite » et « merdier » (dans *La salle de bain*, p. 37) ou emploie des mots nobles dans un contexte trivial, les deux procédés se conjuguant parfois, comme dans ce passage de *La télévision* : « On m'avait raconté qu'un jour, aux États-Unis, un journaliste d'une chaîne de télévi-

sion privée était parvenu à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête [...], et que le malheureux, étendu sur le trottoir et baignant dans son sang, aurait juste, en guise de réponse, dans un faible geste de la main tournée vers les cieus qui rappelait autant le geste auguste de Platon dans L'École d'Athènes que celui, plus énigmatique, du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci, tendu péniblement le majeur de la main droite en direction de la caméra et murmuré *Fuck you.* » (*La télévision*, p. 163).

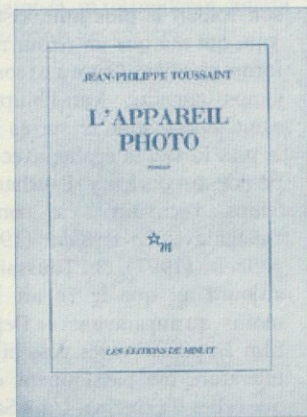
Enfin, si l'on songe au statut du personnage, on comprend aisément que Toussaint n'efface pas le soupçon que portait sur lui Nathalie Sarraute. Il ne réintroduit aucune psychologie explicite et son narrateur ne justifie jamais son comportement. De plus, il se passe à peu près la même chose qu'avec l'anecdote : le narrateur est très souvent passif, soit qu'il ne fait rien (il s'enferme), soit qu'il se laisse porter par les événements. Avec ironie, Toussaint se moque de son propre personnage sans pour autant poursuivre le travail d'évidement accompli par Sarraute ou Beckett, dont les personnages s'apparentaient, de plus en plus, au fil des œuvres, à des archétypes. En résumé, là où Beckett et les membres du Nouveau Roman s'opposaient frontalement aux conventions, Toussaint joue avec elles. Aussi l'humour semble-t-il au cœur de son écriture.

L'autre Toussaint

Nous avons laissé de côté trois romans : *La réticence* (1991), *Faire l'amour* (2002) et *Fuir* (2005)⁽¹¹⁾, qui

ont précisément la particularité de ne pas être centrés sur l'humour. Du point de vue adopté ici, ils sont particulièrement intéressants, puisqu'ils témoignent d'une volonté de ne pas s'enfermer dans la « solution » que j'ai trop sommairement décrite ci-dessus.

Avec *L'appareil-photo*, Jean-Philippe Toussaint réalisait un petit chef-d'œuvre dans le genre dont il avait été l'initiateur : l'écriture, plus ample que dans *La salle de bain*, y était mieux maîtrisée, plus fluide, plus audacieuse. Ayant en quelque sorte atteint son but, le romancier a probablement cherché à se renouveler. Il s'est donc donné de nouvelles ambitions avec *La réticence*. De quoi est fait ce roman ? Il s'agit à la fois d'une fausse enquête policière, un peu à la façon du Robbe-Grillet des *Gommes* (1953), et d'une variation sur le thème de la paranoïa, concrétisée par l'image obsédante d'un chat noyé, qui rappelle l'oiseau pendu de *Cosmos* (1965) de Gombrowicz.



Les romans humoristiques de Toussaint voilaient une angoisse obscure, qui ne se percevait souvent qu'à la seconde lecture. Il en va de même ici, mais ce n'est plus l'humour et la légèreté du ton qui masque à priori cette angoisse, c'est l'extraordinaire complexité de la structure narrative. Certains passages de ce roman sont magnifiques, notamment ceux consacrés au bébé que promène le narrateur, mais il est plus difficile de parler de dépassement dialectique par rapport à la littérature précédente. En outre, d'un point de vue biographique, *La réticence* a été, d'après le témoignage de l'auteur, écrit dans la douleur et correspond à une sorte de « crise » : « Entre *La salle de bain* et *Fuir*, confiait récemment l'écrivain à Jean-Maurice de Montremy, il y a une continuité du rapport à la fiction. Ce qui ne m'a pas empêché de vivre une sorte de crise avec le roman dans les années 1990, notamment lorsque je rédigeais *La réticence* (1991). »⁽¹²⁾

Il faudra attendre en effet six ans pour que paraisse *La télévision*, son roman le plus humoristique à ce jour, qui marque un retour réussi à sa forme première. Grâce à ce roman longtemps attendu, Jean-Philippe Toussaint renoue avec le succès et obtient le prix Rossel (à égalité avec Sophocle, pardon avec Henry Bauchau). Entretemps, l'écrivain s'est consacré au cinéma avec *La sévillane* (1992) et *La patinoire* (1997). Or, Toussaint déclare aujourd'hui que le 7e art l'intéresse moins qu'auparavant : « Depuis mon film *La patinoire*, les possibilités de la littérature me passionnent davantage que celles du cinéma. »⁽¹³⁾ Sans doute,

cette préférence est-elle liée à la satisfaction qu'ont procuré à l'écrivain ses deux derniers romans et aux perspectives qu'ils lui font entrevoir.

Car si *La réticence* est un cas à part dans l'œuvre de Toussaint, le diptyque formé par *Faire l'amour* et par *Fuir*, constitue un véritable tournant. Et celui-ci est tellement réussi qu'il donne à l'ensemble une portée nouvelle. Cette fois, l'angoisse, qui était voilée par l'humour dans *La télévision* et les premiers romans et masquée par des prouesses narratives dans *La réticence*, est exprimée directement. La reconstruction continue et elle peut désormais se passer de l'humour. La critique n'a pas manqué de souligner cette évolution, comme Guy Duplat dans *La Libre Belgique* : « *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. »

D'avantage de narration ? Peut-être, mais les romans de Toussaint fonctionnent toujours sur le modèle de la fausse anecdote dans la mesure où les récits entamés ont tendance à avorter, comme en témoigne la scène d'amour interrompue à son acmé par un Fax dans *Faire l'amour*. Cependant, le procédé a changé de valeur : il a perdu son caractère ironique de dénonciation de la fiction et acquiert un sens nouveau. La scène d'amour interrompue aurait pu être drôle : elle est angoissante. De plus, dans

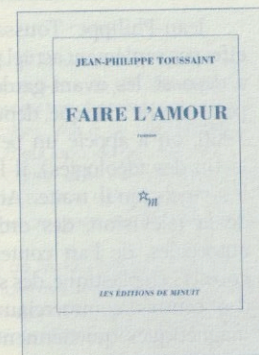
Fuir, un déplacement intéressant s'est opéré : si, comme dans *L'appareil photo*, le lecteur ne sait jamais le fin mot des différents petits suspenses mis en place, c'est pour d'autres raisons.

Le narrateur du roman de 1989 savait s'il avait oui ou non trouvé la fameuse bonbonne de gaz qu'il recherchait de station service en station service, mais il a jugé bon de n'en rien dire. Le narrateur de *Fuir*, perdu dans une Chine en pleine mutation, se trouve entraîné dans une course poursuite endiablée sans savoir ce que transporte son guide. Comme Fabrice lors de la bataille de Waterloo dans *La Chartreuse de Parme* de Stendhal, il subit les événements sans les comprendre. Cette fois, il n'en sait pas plus que le lecteur. C'est l'écrivain qui se tait et non le narrateur.

On est passé d'un processus d'occultation dans la narration (paralipse)⁽¹⁴⁾ à un trou dans la diégèse. Dans le premier cas, l'effet est à la fois comique et métatextuel : il implique une microréflexion sur la littérature et sur la narration, il équivaut à une dénonciation ironique du réalisme narratif. Dans le second, l'effet est existentiel et concerne le référent, le réel, et non la seule littérature. Ces histoires qui n'aboutissent pas sont le reflet d'un univers en perte de repères. Elle traduit l'absence de sens dans un monde qui n'est plus guidé ni par le Dieu des classiques, ni par le combat pour la liberté des modernes. Ainsi, sans en revenir à un récit traditionnel, les nouveaux romans de Toussaint sont, de ce point de vue, plus référentiels, d'où cette impression de « plus de narration ».

Cependant, cette nouvelle stratégie narrative s'écarte du réalisme conventionnel de deux autres façons : d'abord par une attention encore accrue aux détails, qui morcellent le récit et distraient le lecteur de sa direction globale, ensuite par l'extraordinaire amplification des phrases, surtout dans *Fuir*, où elles atteignent une beauté incandescente qui oblige le lecteur ébloui à les relire pour en mesurer le sens. Le style est tellement magistral qu'il attire à lui toute l'attention : en me référant à la très célèbre théorie du linguiste Roman Jakobson, je pourrais dire que la fonction poétique prédomine ici sur la fonction référentielle.⁽¹⁵⁾

Jean-Philippe Toussaint a donc trouvé une seconde façon pour écrire après Beckett en évitant de retomber dans la littérature conventionnelle inconsciente d'elle-même. Il ne s'agit plus vraiment d'une synthèse dialectique, mais plutôt d'une nouvelle dialectique, qui se joue au niveau de la référence au réel. Heureusement que je n'ai plus dix-neuf ans : ce Toussaint-là m'intimiderait autant que ses illustres devanciers.



Contemporanéité

Cette angoisse qui se montre au grand jour dans *Faire l'amour* et dans *Fuir* paraît liée à ce que l'on appelle communément depuis les années 1990 la perte des repères. Ceci nous amène à notre deuxième aspect de la littérature selon Toussaint, que j'évoquerai très brièvement : sa contemporanéité⁽¹⁶⁾. Cette fois, inutile de faire des distinctions à l'intérieur de l'œuvre : le souci du contemporain est permanent. Jean-Philippe Toussaint ne s'en cache pas, lui qui dit que, avec *La salle de bain*, il s'agissait de parler « de moi, du présent, de mon époque ».⁽¹⁷⁾ Et à propos de *Fuir*, quand Sylvain Bourmeau lui demande pourquoi il a situé l'action de son roman en Chine, il répond : « [...] 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 un 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. »⁽¹⁸⁾

Jean-Philippe Toussaint n'est en effet pas seulement actuel par le fait qu'il a dépassé les avant-gardes (ce qui est peut-être lié à ce que, depuis les années 1980, on a appelé un peu rapidement la fin des idéologies), il l'est aussi par les sujets qu'il traite. Ainsi du sport, de la télévision, des ordinateurs, des autoécoles, de l'art contemporain, des gobelets en plastique, des supermarchés, des centres commerciaux, des cartes magnétiques qui tiennent lieu de clés

dans les hôtels... Ainsi de l'adolescence infinie (« trente-trois ans, c'est l'âge où finit l'adolescence », lit-on à la p. 100 de *La réticence*).

Ainsi des téléphones portables et de l'incroyable ubiquité qu'ils permettent : le narrateur de *Fuir*, emporté dans un train entre Shanghai et Pékin reçoit un appel de Paris et imagine le monde traversé par les ondes. Or, dans un article consacré aux lieux dans l'œuvre de Toussaint, la chercheuse québécoise Isabelle Décarie met en relation cette ubiquité avec la réflexion sur le monde contemporain de Jean-Luc Nancy : « [...] les techniques de télécommunication [...] défont virtuellement les limites, les paramètres, les frontières [...] et nous obligent à penser le lieu dans une ubiquité qui parfois donne le vertige [...]. Cette absence de limite va dans le sens de ce que Jean-Luc Nancy entend dans la phrase : " Il n'y a plus de monde, plus de *mundus*, plus de cosmos, plus d'ordonnance composée et complète à l'intérieur ou de l'intérieur de laquelle trouver place, séjour, et les repères d'une orientation. " Plus de fins dans le sens de limites du monde, mais plus de sens non plus, plus de direction univoque, plus de signification du monde. »⁽¹⁹⁾ Cet article est paru peu avant la sortie de *Fuir* où apparaît le téléphone portable, mais il permet peut-être de voir en quoi l'angoisse du narrateur, qui associe le téléphone à la mort, est étroitement liée au contemporain.

Ainsi encore des nouveaux rapports entre les hommes et les femmes : dès *La salle de bain*, les rôles ne sont plus réparés en fonction de la tradition, mais des

qualités de chacun. C'est Edmondsson, par exemple, et non le narrateur, qui manifeste clairement son désir sexuel. *Faire l'amour* et *Fuir* constituent deux pans de la chronique d'une rupture. Thème intemporel, direz-vous ? Pas tout à fait. Traditionnellement, dans les romans conventionnels de Mauriac aussi bien que dans *La Modification* de Butor, les ruptures sont liées à l'usure des sentiments ou du désir, à l'ennui, au train-train quotidien, etc. Sans pouvoir m'appuyer sur aucune étude sérieuse, il me paraît clair que les ruptures, de plus en plus nombreuses, que j'observe autour de moi ne correspondent plus du tout à ce schéma : elles sont liées à un excès de sentiments plus qu'à un appauvrissement de ceux-ci et ont lieu dans un tourbillon passionnel indescriptible... que Toussaint est le premier, à ma connaissance, à décrire. Dans *Faire l'amour*, Marie et le narrateur s'aiment toujours, se désirent toujours, mais ne se supportent plus, ne se comprennent plus, ne cessent de se perdre et de se chercher. Voici l'effet qu'une conversation téléphonique avec Marie produit sur le narrateur : « Je sortis de la cabine, bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi-même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants [...] » (*Faire l'amour*, p. 167).

Les écrivains qui parlent d'aujourd'hui sont rares⁽²⁰⁾ et tous n'ont pas, loin s'en faut, les qualités

littéraires de l'auteur de *La salle de bain*. Or, chaque époque a besoin d'être écrite, de voir des écrivains se pencher sur elle : avec Jean-Philippe Toussaint, elle a trouvé le sien.

1) Il s'agit, respectivement, du Goncourt de Yann Quéffelec, du Femina d'Hector Biancotti et de l'Interallié de Serge Lentz.

2) L'épigraphe n'est donc gratuit qu'à priori, comme nous le disions, car le second sous-titre permet de lui trouver une signification en rapport avec la structure du roman, qui est très complexe et présente deux ordres de lecture possibles. (Sur ce sujet voir Gil Delannoi, « Cruel Zénon », dans *Critique* n°463, Paris, Minuit, décembre 1985, article repris pour l'essentiel dans la plaquette *La salle de bain revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, distribuée gratuitement par les librairies à l'occasion de la sortie en poche du roman.) En outre, comme Toussaint nous l'a confié dans un entretien publié dans la même plaquette, le théorème de Pythagore représente, par sa concision, « un idéal de style » : « En effet, explique-t-il, quoi de plus simple, de plus ramassé et de plus universel qu'un théorème mathématique ? Je voulais que cet épigraphe soit emblématique d'un style littéraire : dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise, complète et élégante qui soit. » (Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? Entretien avec Laurent Demoulin », dans *La salle de bain - revue de presse*, op. cit., p. 30).

3) Sylvain Bourmeau, « Jean-Philippe Toussaint *Fuir* », dans *Les Inrockuptibles* n°507, août 2005, p. 22.

4) *La Salle de bain* et *Monsieur* se sont vendus tous deux au Japon à plus de 120 000 exemplaires chacun, ce qui est franchement exceptionnel pour des traductions. Voir à ce sujet les témoignages du traducteur japonais de Toussaint, Kan Nozaki, dans *Le Carnet et les Instants* n°116, janvier-mars 2001, pp. 30-31 et dans la plaquette *La salle de bain revue de presse*, op. cit., pp. 22-24.

5) Les membres de *Tel Quel* sont conscients de mettre fin à l'histoire des avant-gardes. Dans l'un des derniers numéros de la revue *Tel Quel*, le n° 85, en 1980, Philippe Sollers déclarait avec luci-

Jean-Philippe TOUSSAINT

dité : « Nous avons revécu une vieille aventure à laquelle sans doute nous avons nous-mêmes mis fin, qui est l'aventure de toutes les avant-gardes occidentales au vingtième siècle : la contradiction entre l'art et l'engagement politique... » (cité par Rubin Suleiman Susan, dans « 1960 Publication du premier numéro de *Tel Quel*. La dernière avant-garde ? », dans Hollier Denis, (sous la direction de), *De la littérature française*, Paris, Bordas, 1993, p. 953.)

6) Du moins au point de vue romanesque, les autres membres influents de l'Oulipo étant des poètes, comme Jacques Roubaud.

7) « Comme à la fin de l'année il allait prendre sa retraite, ils s'installeraient définitivement en Normandie, dans une ferme retapée. Cette perspective le réjouissait. Il allait pouvoir pêcher, chasser, bricoler. Il écrirait un roman. Et vous aurez un jardin ? demandai-je pour éviter qu'il ne nous racontât le sujet de son roman, les péripéties, les rebondissements. » (Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 39.)

8) Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », article cité, p. 26.

9) *Ibidem*.

10) Jan Baetens, « 1985 Jean-Philippe Toussaint publie *La salle de bain*. Un "nouveau romancier" qui s'ignore ? » dans Jean-Pierre Bertrand, Benoît Denis, Michel Biron, Rainer Grutman (dir.), *Histoire de la littérature belge (1830-2000)*, Paris, Fayard, 2003, p. 520.

11) Je laisse au jeune et talentueux Loïc Detiffe le soin d'entrer dans le détail de ce dernier livre, que je ne considérerai ici que dans le diptyque qu'il forme avec *Faire l'amour*.

12) Jean-Maurice de Montremy, « Jean-Philippe Toussaint, les tribulations d'un Français en Chine », dans *Le Magazine littéraire*, n° 446, octobre 2005, p. 73.

13) *Ibidem*. Dans une autre interview, Toussaint tient des propos similaires : « Je ne suis absolument pas jaloux ou 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. » (dans Sylvain Bourmeau, « Jean-Philippe Toussaint Fuir », article

cité, p. 22).

14) Voir Gérard Genette, *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, p. 93 : « (...) le récit ne saute pas, comme dans l'ellipse, par-dessus un moment, il passe à côté d'une donnée. » (C'est Genette qui souligne.)

15) Voir Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique générale*, Tome 1 *Les Fondations du langage*, Paris, Minuit, coll. Arguments, 1963 pour la traduction française de Nicolas Ruwet, pp. 209-248, spécialement pp. 218-220.

16) Je l'évoque brièvement parce qu'il s'agit d'une caractéristique difficile à saisir et que, dans ce domaine, je suis contraint d'en rester à des intuitions, dans la mesure où le recul et les outils me manquent pour décrire objectivement une époque qui est aussi la mienne et pour la mesurer à l'aune du portrait qu'en brosse Toussaint. Naguère, la notion de « postmodernité » me semblait utile à cet égard, mais j'y ai renoncé dans la mesure où son emploi est de plus en plus polysémique et, partant, porte trop à confusion.

17) Jean-Philippe Toussaint, « Un roman minimaliste ? », article cité, p. 25.

18) Sylvain Bourmeau, « Écrivain contemporain », dans *Les Inrockuptibles* n° 511, septembre 2005.

19) Isabelle Décarie, « Aménager le monde. Le Sujet et les lieux intimes dans certains récits de Jean-Philippe Toussaint », dans Adélaïde Russo et Simon Harel (dir.), *Les Lieux propices. L'Énonciation des lieux / Le Lieu de l'énonciation dans les contextes francophones interculturels*, Laval, Presses de l'université de Laval, 2005, p. 260. La citation est issue de Jean-Luc Nancy, *Le Sens du monde*, Paris, Gallimard, 1993, p. 13.

20) Sans vouloir empiéter sur l'autre partie de ce dossier, j'ai envie de dire que je considère également Eugène Savitzkaya, cet autre fils de Beckett, comme un écrivain du contemporain. Avec *Marin mon cœur* (1992), il a abordé en précurseur les thèmes de la paternité, de la parentalité, de la filiation qui sont aujourd'hui omniprésents tant en poésie que dans la chanson, le cinéma ou le roman.