

Jean-Philippe Toussaint, le voyageur immobile

1. Présentation succincte de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

Écrivain belge né en 1957, Jean-Philippe Toussaint a publié l'intégralité de son œuvre aux éditions de Minuit¹. Il est d'ailleurs considéré, avec Jean Echenoz, comme un des acteurs-clés du renouveau qu'a connu cette maison d'édition durant les années 1980², après la fastueuse période des années 1950 et 1960 qui avait vu l'émergence de Beckett et du Nouveau roman.

De façon très schématique, la production romanesque de Toussaint peut être scindée en deux périodes. La première d'entre elles est essentiellement minimaliste, insolente, humoristique, allègre et ironique, même si le propos présente aussi un caractère philosophique, qui garde la trace d'une angoisse existentielle inquiétante, pudiquement masquée par le rire. Le récit est centré sur un personnage unique, qui n'est autre, sauf exception, que le narrateur en personne. La seconde période diminue la part de l'humour pour que se déploie, de façon souveraine, la poésie profonde que le texte portait en germe jusque-là, comme une fleur dans un bourgeon. Virtuose du style, Toussaint y développe de longues phrases à la pureté adamantine, presque proustiennes, qu'il est pourtant capable d'interrompre de façon crue ou prosaïque puis de reprendre avec une légèreté confondante. Cette seconde veine, qui se montre également plus narrative et plus psychologique que la première, laisse apparaître un deuxième personnage, Marie, qui entretient avec le narrateur une relation d'amour ténébreuse, paradoxale et brûlante.

La première période contient les romans suivants : *La Salle de bain* (1985), *Monsieur* (1986), *L'Appareil-photo* (1989) et *La Télévision* (1997). Elle est interrompue par un roman isolé dans l'œuvre, *La Réticence* (1991), dont l'écriture, assez moderniste, rend un subtil hommage aux devanciers de l'écrivain. En outre, dans les années 1990, Toussaint a parfois délaissé la plume au profit de la caméra. Il a en effet réalisé trois longs-métrages : *Monsieur* (1990), *La Sévillane* (1992) et le désopilant *La Patinoire* (1999).

Le deuxième pan de sa production romanesque est constitué de quatre romans qui se suivent et se complètent de façon complexe, formant une tétralogie intitulée « Marie

¹ Seul *La Main et le Regard*, catalogue d'une exposition que l'écrivain a réalisée au musée du Louvre, n'est pas paru aux Éditions de Minuit.

² Voir, au moment de la sortie de *L'Appareil-photo*, l'article de Jacques-Pierre AMETTE, « Le nouveau "nouveau" roman », dans *Le Point*, 16 janvier 1989, qui, à propos des membres de la nouvelle mouvance du roman français note : « Ils n'ont pas de théories ni de mots d'ordre ; mais ils ont un porte-drapeau, un écrivain emblématique : c'est Jean-Philippe Toussaint. »

Madeleine Marguerite de Montalte » : *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013).

Pour parfaire ce tour d'horizon, à ces deux ensembles, il convient d'ajouter quelques autres livres, souvent très courts, et difficiles à classer, tant ils oscillent entre les genres, de l'essai primesautier à la nouvelle drolatique ou de l'art poétique à l'autobiographie décalée : *Autoportrait (à l'étranger)* (1999), *La Mélancolie de Zidane* (2006), *L'Urgence et la Patience* (2012), *La Main et le Regard* (2012) et *Football* (2015).

2. La fausse anecdote

La thématique du voyage est exploitée par Jean-Philippe Toussaint dans les deux pans de son œuvre. Mais, de même qu'un rayon de lune se réfracte différemment dans l'eau si celle-ci prend la forme d'un torrent glacé ou d'un lac tranquille et tiède, ce thème évolue en fonction de la poétique narrative particulière de chacune de ces deux manières. Il faudrait, dès lors, pour bien faire, décrire précisément celles-ci, leurs différences et leurs points communs, mais cela entraînerait notre propos trop loin. Je me contenterai de commenter une seule de ces caractéristiques, qui évolue et se métamorphose en passant d'une partie de l'œuvre à l'autre : ce que j'ai appelé ailleurs la *fausse anecdote*. Il s'agit, pour Toussaint, par rapport aux aînés du Nouveau roman, de réintroduire le récit sans pour autant en respecter les règles canoniques³.

Pourquoi choisir ce point-là ? Parce que le voyage peut sans doute être considéré comme un « événement »⁴, une action primordiale, ou une fonction narrative et plus précisément un « noyau », selon l'expression de Barthes lors de sa période structuraliste⁵. Il s'agit même, avec la guerre, la mort et l'amour, de l'un des schèmes fondamentaux qui structurent les récits dans la littérature occidentale depuis ses origines (que l'on songe à *L'Odyssée* ou à *L'Énéide*). Le thème du voyage est par conséquent intimement lié à la structuration de l'anecdote.

Dans les romans de la première manière, la *fausse anecdote* se manifeste ainsi : le narrateur feint de raconter une histoire, mais, de par son minimalisme, celle-ci n'a de cesse de

³ Sur la fausse anecdote, voir Laurent DEMOULIN, « Génération innommable », dans *Textyles*, n°14, *Lettres du jour (II)*, 1997, p. 7-17 ; « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », dans TOUSSAINT Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Paris, Éditions de Minuit, collection Double, 2009, p. 149-159 ; « La fougère dans le frigo », dans DAMBRE Marc et BLANCKEMAN Bruno (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003. Actes du colloque de Cerisy de juillet 2003*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 81-92.

⁴ Voir Sabrina PARENT, *Poétiques de l'événement. Claude Simon, Jean Rouaud, Eugène Savitzkaya, Jean Follain, Jacques Réda*, Paris, Classiques Garnier, coll. Études de littérature des XX^e et XXI^e siècles, n°20, 2012.

⁵ Voir Roland BARTHES, « Introduction à l'analyse structurale des récits », dans *Communications*, n°8, 1966, Paris, Seuil, coll. Points, 1981, p. 7-33.

se désigner comme dérisoire : elle se dénonce elle-même par sa propre insignifiance. Par exemple, dans *L'Appareil-photo*, le narrateur part, en compagnie de Pascale, secrétaire de l'auto-école où il s'est inscrit, à la recherche d'une bonbonne de gaz, graal qu'ils traquent de station-service en station-service... De plus, le lecteur, malgré tout pris au piège d'une forme de suspense infime, n'a pas toujours droit au fin mot de l'histoire. Ainsi, nul ne saura jamais pourquoi le narrateur du premier roman de Toussaint s'enferme dans sa salle de bain. Pourquoi a-t-il reçu une invitation à l'Ambassade d'Autriche ? S'y rendra-t-il ? Ces questions soulevées par le texte demeureront sans réponse. Ainsi, dans *La Télévision*, le narrateur est censé écrire une thèse sur le Titien et lutte contre son penchant à la procrastination : le roman s'achève avant qu'il ne rédige la moindre page...

En outre, selon le principe de cette *fausse anecdote*, les éléments narratifs qui pourraient constituer de réels temps forts sont systématiquement évités. Ainsi, l'idylle qui se noue dans *L'Appareil-photo* entre le narrateur et Pascale demeure dans les marges du récit : alors que les deux jeunes gens, qui viennent de se rencontrer, semblent se fréquenter sans but, par hasard, par désœuvrement ou par obligation, le lecteur apprend brutalement, sans avoir reçu la moindre explication, comme si c'était la chose la plus naturelle au monde, qu'ils se sont rendus tous deux à Londres et qu'ils partagent la même chambre d'hôtel⁶. Ainsi la séparation de Monsieur, le héros éponyme du second roman de Toussaint, et de sa fiancée nous est annoncée par la bande, au détour d'une phrase dont le souci premier est de nous informer de la bonne qualité des rapports entre les parents de la jeune fille et celui qui n'a plus aucune chance de devenir leur gendre⁷ ! Par défaut et en contraste, les temps morts, les moments d'attente ou d'inaction, se voient portés à la dignité d'éléments narratifs. Toussaint, comparant ses films et ses romans, déclarait en 2001 à ce propos : « C'est quelque chose qui m'est caractéristique, dans mes livres aussi : l'action est toujours différée. Ce qui m'intéresse, c'est ces moments où rien ne se passe, où on attend quelque chose qui est reporté. Mon ambition, c'est de rendre tous ces blancs, ces vides passionnants, de faire tenir ça, de façon rythmée, dans une forme. »⁸ Le principe de la *fausse anecdote* est donc double : d'un côté, il repose sur une histoire qui n'est pas racontée mais qui est facile à reconstituer (comme l'idylle de *L'Appareil-photo*) et, de l'autre, sur des micro-récits dérisoires que Toussaint feint de prendre au sérieux, puis qu'il délaisse sans vergogne.

⁶ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989, p. 70.

⁷ Jean-Philippe TOUSSAINT, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986, p. 30.

⁸ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Entretien. Propos recueillis par Pierre Dulieu à Bruxelles avril 2001 », dans *Écriture*, n° 13, *Cinéma 1+2*, p. 80.

La *fausse anecdote* n'est pas abandonnée par Toussaint quand il aborde le cycle de Marie. Cependant, il en modifie profondément l'application. Il en conserve un procédé fondamental : la non-résolution de l'intrigue. Celle-ci vaut à tous les échelons du récit, même à celui de la tétralogie elle-même : l'ensemble du cycle raconte en effet l'histoire d'un couple qui ne parvient pas à rompre et se termine, dans *Nue*, par un point d'interrogation, Marie demandant au narrateur : « Mais tu m'aimes, alors ? »⁹ Certaines scènes secondaires restent également sans issue : le lecteur ne saura jamais, par exemple, comment le narrateur s'y prend pour échapper au gardien de musée qui le poursuit à la fin de *Faire l'amour*.

Cependant, à bien des égards, la *fausse anecdote* dans le cycle de Marie se construit selon le modèle inverse de la première façon. D'abord, les grands thèmes narratifs sont cette fois abordés franchement : la relation amoureuse, contournée dans *L'Appareil-photo* et dans *Monsieur*, est au centre du récit. Ensuite, les romans ne se basent plus sur les temps morts de l'action, mais sont au contraire constitués uniquement d'une succession de scènes fortes, qui apparaissent comme autant de prouesses descriptives : se succèdent au début de *La Vérité sur Marie* une scène d'amour ratée, le débarquement d'une équipe de secours médicaux, la mort d'un homme... La suite n'est pas en reste avec notamment la course éperdue d'un pur-sang dans un aéroport, le décollage d'un avion dans la tempête, l'improbable vomissement du cheval dans sa soute, un violent incendie ravageant l'île d'Elbe et la scène finale du renouveau de l'amour... En revanche, les transitions, qui dans un roman traditionnel, servent non seulement à amener les scènes fortes, mais à les faire désirer par le lecteur, à leur conférer à la fois de la crédibilité et de la nécessité, ont presque totalement disparu.

En d'autres termes, le lecteur assiste à une succession de scènes décisives, certes appartenant à un récit global (l'histoire des amours complexes de Marie et du narrateur), mais n'ayant pas toujours de rôle à jouer par rapport à celui-ci. Elles valent pour elles-mêmes, comme de purs motifs. Et si la plupart d'entre elles n'ont rien à voir avec l'intrigue générale, elles ne se présentent nullement comme des digressions : elles ne constituent pas à cet égard une pause de l'intrigue comme, par exemple, dans *Les Misérables* de Victor Hugo, le récit de la bataille de Waterloo, car si l'on les supprimait, il ne resterait rien du livre qui les contient.

Selon son premier modèle, la *fausse anecdote* se caractérisait par le développement des temps morts au détriment des temps forts et demeurait en suspens. En vertu du second modèle, elle supprime tous les temps morts pour voir se succéder les temps forts, de telle sorte que le récit d'ensemble s'en trouve presque déréalisé au profit de motifs indépendants de lui.

⁹ Jean-Philippe TOUSSAINT, *Nue*, Paris, Minuit, 2013, p. 170.

Quant à la mise en suspens finale, elle s'avère encore plus scandaleuse dans le second pan de l'œuvre que dans le premier : le lecteur renonce plus facilement au fin mot d'une histoire insignifiante qu'à celui du récit d'une rupture ardente qui le passionne durant quatre romans !

3. Le paradigme du mouvement et de l'immobilité

Le principe narratif de la *fausse anecdote* constituera donc le premier prisme à travers lequel nous envisagerons le thème du voyage dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Un second point de vue complètera et nuancera le propos. Il ne s'agit plus cette fois d'un aspect narratif du texte, mais des réflexions élaborées par le narrateur au sujet du mouvement et de l'immobilité, dans le rapport que ces deux notions entretiennent à ses yeux avec le Temps et la Mort.

Certes, les deux points de vue sont liés : l'immobilité renvoie à l'inaction et à la passivité idéal-typiques du héros toussaintien, qui constituent des motifs très efficaces pour mettre en place le principe de la *fausse anecdote*. Mais celle-ci ne doit pas oblitérer le propos existentiel des romans de Toussaint. Insistons-y : l'immobilité n'est pas uniquement une sorte de blague narrative postmoderne, servant à contrecarrer le caractère envahissant de l'intrigue, qu'il s'agirait de dénoncer dans la foulée du Nouveau roman à la Robbe-Grillet. Elle sert de porte d'entrée à la profondeur du texte. Car, explique Toussaint, « La profondeur existe dans mes livres. Elle n'est pas mise en avant, il faut la laisser deviner. »¹⁰ Ce trait l'éloigne d'ailleurs d'emblée résolument d'Alain Robbe-Grillet, qui, suivant la leçon de Barthes, ne cesse dans *Pour un nouveau roman* de fustiger le « mythe de la profondeur »¹¹.

4. Le voyage minimisé par la *fausse anecdote* de *La Salle de bain* à *La Télévision*

Venons-en au thème du présent volume, que nous allons examiner d'abord à travers le principe de la *fausse anecdote* dans le premier pan de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Il est question de voyage dans *La Salle de bain* (à Venise), dans *Monsieur* (à Cannes) et dans *L'Appareil-Photo* (à Milan puis à Londres), tandis que *La Télévision* met en scène un narrateur thésard francophone vivant à Berlin le temps d'une bourse de recherche.

¹⁰ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Entretien. Propos recueillis par Pierre Dulieu à Bruxelles avril 2001 », dans *Écriture*, n° 13, *Cinéma 1+2*, p. 82.

¹¹ Voir Fanny LORENT, *Barthes et Robbe-Grillet. Un dialogue critique*, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2015.

Du point de vue de la *fausse anecdote*, nous assistons à une minimisation (une minimalisation / une infinitésimalisation ?) du thème lui-même. Donnons de ce principe quelques exemples criants.

Dans la deuxième partie de *La Salle de bain*, le héros se rend à Venise : non seulement, il évite tout pittoresque et tout cliché et ne nous fait part d'aucune espèce d'émotion esthétique liée à la ville éternelle, mais, en outre, il ne la visite même pas, ni quand il est seul ni quand il est rejoint par sa compagne, Edmondsson, qui, pour sa part est désireuse de pratiquer le tourisme culturel. Le narrateur préfère rester dans sa chambre à jouer aux fléchettes ! D'ailleurs, le cadre prestigieux de l'intrigue semble avoir si peu d'importance que ce sont quelques détails insignifiants qui permettent au lecteur de comprendre où se déroule l'« action ».

Dans *Monsieur*, de façon encore plus radicale, le récit d'un séjour à Cannes est exécuté en une phrase : « Le voyage se passa bien. »¹²

Dans *L'Appareil-photo*, de Milan, le lecteur ne retiendra que la façon dont le narrateur, en discutant avec un Milanais, pique les olives qui leur sont servies à l'apéritif. Et, comme nous l'avons signalé, notre héros semble s'être retrouvé à Londres par hasard avec sa nouvelle conquête féminine : c'est à nouveau par la bande que nous apprenons qu'il a quitté la France pour l'Angleterre. La péripétie faussement centrale de l'épisode britannique est un coup de téléphone : le narrateur, qui cherche à réserver une table dans un restaurant indien, nous indique incidemment que celui-ci est sis à Londres¹³. De la capitale britannique, nous ne verrons à nouveau pas grand-chose : une chambre d'hôtel, qui aurait pu aussi bien se trouver dans un autre pays occidental, un attroupement dont les personnages ne comprennent pas la cause et, vague concession à la couleur locale, un pub dans lequel ils jouent au *jackpot*. Le commentaire général est des plus décalés : « Nous n'avons passé qu'une nuit à Londres, en réalité, Pascale et moi, c'est le seul petit reproche que je ferais à l'Angleterre. »¹⁴ En revanche, le trajet en ferry de retour donne lieu à un très long passage, subtil, poétique et angoissant, sur lequel nous reviendrons.

5. Le voyage sanctionné dans *La Salle de bain* et dans *L'Appareil-photo*

¹² Jean-Philippe TOUSSAINT, *Monsieur*, op. cit., p. 25.

¹³ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 70.

¹⁴ *Ibidem*, p. 83.

Restons dans le premier pan de l'œuvre pour examiner à présent le thème du voyage sous le prisme des réflexions philosophiques du narrateur, qui mettent en balance les notions de mouvement et d'immobilité.

Dans *La Salle de bain*, des détails tout à fait infimes, s'ils sont reliés les uns aux autres au fil d'une analyse que je n'ai pas le loisir de reproduire ici, permettent d'interpréter la crise *a priori* absurde et inexplicable du narrateur qui semble s'enfermer dans sa salle de bain sans raison apparente. Il s'agit en fait d'une angoisse vive face à la mort et à la fuite du temps, perceptible dans ce passage célèbre :

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 continuellement les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé.¹⁵

La vaine stratégie du narrateur pour arrêter le Temps qui conduit à la mort-immobilité, consiste à demeurer immobile. Faire le mort pour échapper à la mort. Cette stratégie a ceci de particulier qu'en associant le thème du temps à celui du mouvement et de l'immobilité, elle confond le Temps et l'Espace.

Dans ce contexte, au gré d'une métaphore ancestrale (que l'on retrouve, entre autres, dans « Le Pont Mirabeau » d'Apollinaire), l'écoulement de l'eau est associée à celui du temps. D'où l'intérêt du narrateur pour la salle de bain, pièce d'eau immobile et contrôlée, d'autant que l'on ne le voit pas prendre de bain dans sa baignoire, et pour Venise, ville d'eau morte.

De ce point de vue, le thème du voyage, qui est l'inverse même de l'immobilité, s'avère très significatif. Il peut avoir deux valeurs. Soit il constitue un danger (et c'est peut-être pourquoi il est minimisé) : dans *L'Appareil-photo*, le voyage en ferry constitue un moment d'angoisse crue, qui voit le narrateur commettre un geste autodestructeur apparemment inexplicable (il jette l'objet éponyme dans la Manche). Soit, au contraire, le voyage se présente comme une issue pour sortir d'une mauvaise solution – c'est-à-dire du choix de l'immobilité et de l'inaction, qui est une impasse évidente (puisqu'il ne protège pas vraiment de la mort).

Le tableau est toutefois plus complexe qu'il n'en a l'air, notamment parce que, dans le monde moderne, les moyens de transport annulent eux-mêmes le voyage, comme semble le dire le passage très riche que voici :

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

¹⁵ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 36.

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 toute force je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. Je tendis mon passeport vert à un policier italien. ¹⁶

Passage crucial, qui explique peut-être l'attention du récit sur les petits gestes : ceux-ci détournent le sujet du travail de l'angoisse. Mais surtout, ce paragraphe semble doublement contrecarrer le paradigme du mouvement et de l'immobilité qui charpente pourtant le récit. Le héros est à la fois immobile (il ne bouge pas) et deux fois en mouvement : de l'extérieur grâce au train, et de l'intérieur, à cause du vieillissement ¹⁷. Les deux solutions (l'immobilité et le voyage) sont donc vouées au même échec face au mouvement interne qui conduit à la mort. L'ensemble arrive donc à une aporie, qui double le fameux paradoxe de Zénon : celui-ci annule le mouvement, alors que Toussaint annule à la fois le mouvement et l'immobilité même. Or, selon une analyse proposée par Gil Delannoi dans la première étude consacrée à Toussaint, l'anecdote drolatique du jeu de fléchettes dans la chambre de l'hôtel vénitien contiendrait une allusion au paradoxe spatio-temporel de Zénon. Delannoi conclut en tout cas son article par cette phrase : « L'illusion de la mobilité est toujours sanctionnée dans *La Salle de bain*. » ¹⁸

6. Voyages et *fausse anecdote* dans le cycle de Marie

Le thème du voyage ne disparaît pas en passant d'une poétique à l'autre. Au contraire, il semble prendre de l'ampleur dans le cycle de Marie. *Faire l'amour* prend place lors d'un voyage du narrateur et de Marie à Tokyo. En outre, de même que le héros de *La Salle de bain* fuit sa compagne, sans raison apparente, pour se rendre à Venise, le narrateur de *Faire l'amour* abandonne Marie à Tokyo, de façon tout aussi inopinée et sans s'en expliquer, pour se rendre à Kyoto. Toutefois, le lecteur a assisté cette fois à une dispute entre les amoureux, ce qui justifie tout de même partiellement la fuite du héros.

Fuir se déroule avant *Faire l'amour*, et le narrateur, remplit, pour Marie, une mission, dont le lecteur ne connaîtra jamais les tenants et les aboutissants, qui le conduit à travers la

¹⁶ *Ibidem*, p. 51.

¹⁷ Le paradoxe du mouvement immobile s'est déjà glissé dans la première partie, dans ce passage : « J'avais enlevé ma montre [...] La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. » (*ibidem*, p. 25) Le mot « Immobile », grâce à sa qualité de mot-phrase, peut qualifier non seulement le narrateur et le cadran, mais aussi, comme l'a montré Yvan Leclerc (voir Yvan LECLERC, « Abstraction faite », dans *Critique*, n° 510, Paris, Minuit, 1989), la trotteuse, ce qui permet à l'idée improbable du mouvement immobile de faire son chemin.

¹⁸ Gil DELANNOI, « Cruel Zénon », dans *La Salle de bain. Revue de presse*, établie par Laurent Demoulin, Paris, Minuit, 2005, p. 13 [reproduit d'après *Critique*, n° 463, Paris, Minuit, décembre 1985].

Chine, dans laquelle il se déplace en train puis en moto. La fin du roman met en scène le couple à l'Île d'Elbe.

Si une partie de *La Vérité sur Marie* se passe à Paris, un autre passage revient sur le périple japonais des deux amants (ainsi que sur leur rupture) et un troisième épisode les voit partir sur l'Île d'Elbe. *Nue* a lieu également en partie sur cette île et en partie au Japon.

Du point de vue de la fausse anecdote, ces différents voyages n'ont pas tous la même valeur. Certains d'entre eux ont un sens clair : c'est pour exposer ses créations vestimentaires que Marie se rend à Tokyo et pour enterrer son père qu'elle retourne à l'Île d'Elbe. D'autres expéditions ont un sens obscur : le narrateur a une mission à remplir en Chine, mais celle-ci n'est jamais clairement explicitée au lecteur. Enfin, certains voyages semblent presque aussi absurdes que la fuite du narrateur de *La Salle de bain* à Venise : il en va ainsi de l'échappée du narrateur à Kyoto. Notons au passage que les déplacements de Marie paraissent plus rationnels que ceux du narrateur. Mais, dans l'ensemble, les voyages, dans le second pan de l'œuvre, ne sont pas purement annulés par la fausse anecdote : sans doute pourrait-on dire qu'ils sont plus ou moins atténués en tant qu'événement selon les cas, les personnages et les destinations.

7. Voyages au cœur de l'angoisse

Si nous prenons à présent le point de vue du paradigme du mouvement et de l'immobilité, nous nous apercevons d'emblée qu'à chacun de ces voyages, l'illusion de la mobilité est, à nouveau, sanctionnée : comme dans *L'Appareil-photo*, les moments durant lesquels les voyages ont lieu sont, pour la plupart, angoissants. Et l'angoisse qui se disait à demi-mot dans les premiers romans, devient à la fois explicite et corporelle : elle se traduit à deux reprises par des nausées assez spectaculaires. Dans *Faire l'amour*, le narrateur vomit en chantant « *All you need is love* » dans le train qui le conduit à Kyoto. Et Zahir, un cheval de course, renarde dans la soute de l'avion qui le ramène en Europe, au cours d'un passage de *La Vérité sur Marie* d'autant plus crucial que s'y joue une sorte de bras de fer entre la littérature et la réalité, dans la mesure où les chevaux sont incapables de vomir, ce que le narrateur avoue avec bravoure. Il serait loisible d'interpréter cette scène comme une sortie du réalisme, comme une forme de mise en abyme ténue qui permet au narrateur d'échapper à l'angoisse diégétique¹⁹.

¹⁹ Jean-Philippe Toussaint déclare à ce sujet « Je suis pris dans une contradiction. Je m'efforce de créer un effet de réel, je demande au lecteur de se mettre dans la peau du cheval et, en même temps, je romps le pacte réaliste

Les voyages en Chine sont également porteurs d'angoisse – ou plutôt de deux types d'angoisses bien distincts. La première est une angoisse de survie, ou une simple peur, lors de la scène en moto : le héros et ses guides chinois sont alors poursuivis par la police pour une raison qui échappe partiellement au lecteur. La seconde angoisse est métaphysique : dans le train que le narrateur emprunte pour se rendre de Shanghai à Pékin, il reçoit un coup de téléphone de Marie, qui, de Paris, précisément du Louvre, lui apprend que son père vient de mourir à l'Île d'Elbe. Il s'agit d'un véritable nœud narratif et émotionnel, spatial et temporel : trois lieux sont convoqués. L'un d'eux est mobile, et, au déplacement du train, s'ajoute le déplacement de la voix, qui traverse la terre entière pour relier les deux amants, annulant alors l'Espace au profit du Temps, ce qui génère une angoisse spécifique :

J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible, que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et 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.²⁰

Rien d'étonnant à cela : le téléphone peut en effet être compris comme un déplacement à la vitesse du son, que l'on effectue sans bouger. Il entre donc dans cette dialectique de l'immobilité et du mouvement qui travaille l'esprit de chaque narrateur de Toussaint. Et puisque Temps et Espace s'entremêlent, en accélérant le déplacement dans l'Espace, le téléphone peut paraître accélérer le Temps et, par conséquent, rapprocher l'heure de la mort.

Mais rien n'est simple dans la dialectique paradoxale de Toussaint, qui est réversible, comme les fantasmes selon Barthes (et il s'agit d'ailleurs peut-être de fantasmes). Le téléphone ne fait pas que produire un vif déplacement dans l'Espace en transportant la voix : il annule le déplacement, en rendant le voyage inutile, puisque sont co-présents les amants absents l'un à l'autre. Or s'il annule l'Espace, il annule le Temps : il permet alors de lutter contre la mort, comme a l'air de le suggérer le magnifique passage suivant, à la fin duquel semblent se réveiller des sentiments enfouis :

Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là et que j'entendais par-delà les terres infinies, les campagnes et les steppes, par-delà l'étendue de la nuit et son dégradé de couleurs à la surface de la terre, par-delà les clartés mauves du

pour traiter un problème littéraire. J'essaye de faire, de front, deux choses contradictoires : faire croire que le texte est le réel et dire : "C'est de la littérature." Ou plutôt, le dire sans le dire. Car ce n'est pas explicite. Le texte se maintient toujours au bord du précipice de la mise en abîme. » (Laurent Demoulin, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint à propos de *La Vérité sur Marie*, 26 mai 2009 », site Culture de l'Ulg à la page : http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/entretien-avec-jean-philippe-toussaint?section=cdu_5042&part=2.)

²⁰ Jean-Philippe TOUSSAINT, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, p. 44.

crépuscule sibérien et les premières lueurs orangées des couchants des villes est-européennes, j'écoutais la faible voix de Marie qui parlait dans le soleil du plein après-midi parisien et qui me parvenait à peine altérée dans la nuit de ce train, la faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous.²¹

En résumé, dans le second pan de l'œuvre de Toussaint, le voyage demeure hautement problématique. L'angoisse qui lui est associée, jusque-là sous-jacente, devient explicite et son caractère paradoxal ne cesse de s'accroître, une face positive à la mobilité apparaissant çà et là comme pour conjurer le danger.

8. Séjours apaisants en Asie ou à l'Île d'Elbe

Cette face positive paraît se développer si l'on ne considère plus les déplacements en eux-mêmes, toujours angoissants, mais les séjours qu'ils impliquent.

Ceux-ci étaient soit passés sous silence, soit minimisés dans les romans du type de *La Salle de bain*. Cette fois, Tokyo, Kyoto, Pékin ou l'Île d'Elbe ont droit à des descriptions spécifiques. Bien entendu, celles-ci n'ont rien de pittoresque : ce sont des détails précis, mais significatifs, qui sont donnés aux lecteurs.

Ces séjours, comme Janus, sont bifrons, c'est-à-dire qu'ils présentent clairement un double visage : inquiétants et angoissants d'un côté, fascinants ou apaisants de l'autre.

C'est l'Île d'Elbe qui donne lieu à la vision la plus clairement contrastée : les deux séjours qui s'y déroulent sont chacun liés à un enterrement, donc à la mort, et à un violent incendie, donc à la destruction. Mais cette île qui servit jadis de prison à Napoléon est aussi le lieu de retrouvailles des amants, et de séances de baignade dans la mer, elles-mêmes ambiguës, mais en général heureuses, et de scènes d'amour, qui se terminent par le point d'interrogation déjà souligné *supra*.

Quant au périple en Chine, il est lié à des intrigues louches qui font peser une ambiance lourde sur les personnages, volontiers rivaux. Et Tokyo paraît menacée par un tremblement de terre, le *big one*, qui augmente le caractère dramatique de la séparation de

²¹ *Ibidem*, p. 51-52.

Marie et du narrateur. Pourtant, ces pays offrent également aux personnages des moments d'amour, d'apaisement, de repos et de fascination.

En outre, selon un nouveau nœud paradoxal entre l'Espace et le Temps, qui se joue cette fois non tant au niveau du narrateur qu'à celui de l'auteur, le Japon comme la Chine, pris dans le mouvement perpétuel de l'hypermodernité et d'une croissance délirante, construisent en eux-mêmes un espace mobile que Jean-Philippe Toussaint décrit comme le présent en marche :

Pour moi, confie-t-il à Jérôme Garcin, c'est une nécessité que les écrivains parlent du monde contemporain, l'observent et le restituent. Le choix de situer *Fuir* en Chine, par exemple, relève d'une volonté d'aller vers le monde contemporain tel qu'il est en train de se construire aujourd'hui, le monde qui bouge, qui vit et se transforme. La Chine, pour moi, c'est le contemporain.²²

Ailleurs signifie donc aujourd'hui. Examinons à cet égard un instant le couple mythique formé par Tokyo et Kyoto. Selon un stéréotype occidental très répandu, il correspond à un paradigme clair : l'opposition entre la cité moderne et la cité traditionnelle, ce qui condense le cliché par excellence sur le Japon en général – pays prétendument voué à associer la modernité et la tradition. Ce cliché se retrouve chez plus d'un auteurs contemporains, par exemple chez Thomas Reverdy dans son roman *Les Évaporés*²³, tandis que la Kyoto que Toussaint décrit, si elle contient bien ses bâtiments traditionnels, est en proie aux embouteillages ! Car l'auteur de *La Télévision* ne s'intéresse nullement aux traditions ancestrales. Comme nous l'avons vu le déclarer à Jérôme Garcin, il cherche avant tout à être un auteur contemporain et met un point d'honneur à décrire le monde dans lequel il vit au présent. Il s'agit d'un leitmotiv de ses entretiens : « Nombre de mes confrères, affirme-t-il à Alain Leduc, ne sont pas contemporains quand ils écrivent. Très peu d'écrivains sont contemporains. Chez moi, chaque phrase est attentive au contemporain. Ce qui n'est pas le cas de mes confrères. »²⁴. Et cette contemporanéité se laisse mieux appréhender, ou du moins de façon plus saisissante, en Extrême-Orient qu'à Paris ou à Bruxelles.

De ce point de vue, en faisant toujours jouer l'étrange dialectique paradoxale de Toussaint, le séjour en Orient constitue peut-être une sorte de protection contre l'angoisse du *tempus fugit* : tout bouge très vite dans un présent perpétuel, dans le Présent par excellence. Il

²² Jérôme GARCIN, « “Je suis très connu, mais personne ne le sait.” Un entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Nouvel Observateur*, 29 août 2013.

²³ Voir Anthéa NIHANT, *Le Japon dans la littérature romanesque franco-belge contemporaine. Imaginaires et altérité*, mémoire de Master en Langues et Littératures romanes, Université de Liège, 2016, p. 28-29.

²⁴ Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, réalisé par Alain (Georges) Leduc, Toulouse, janvier 2006, publié dans le magazine Midi-Pyrénées patrimoine, n°5, février /avril 2005, p. 10-13. Disponible sur la page : <http://www.fabula.org/actualites/article13425.php>.

s'agit donc à nouveau d'une forme d'immobilité au sein même du plus exalté des mouvements : on comprend dès lors pourquoi Toussaint et son narrateur, ces amoureux de l'Extrême-Orient, peuvent être qualifiés de voyageurs immobiles.

9. Faut-il conclure ?

Le thème du voyage, omniprésent dans l'œuvre de Toussaint, subit un sort varié en fonction des critères que nous avons cru bon de dégager. Plutôt que de me répéter en énumérant chacun des cas observés *supra*, je vais tenter de résumer ceux-ci sous la forme d'un tableau à double entrée, qui, une fois n'est pas coutume, clôturera mon propos.

	Selon la fausse anecdote	Selon le paradigme de l'immobilité et du mouvement
Période <i>Salle de bain</i>	Voyage minimisé	Voyage sanctionné et/ou soulageant l'angoisse de la mort
Cycle de Marie	Voyage plus ou moins atténué	Voyage sanctionné / séjour apaisant