

Jean-Philippe Toussaint

Depuis la publication de *La Salle de bain*, il y a vingt-cinq ans, Jean-Philippe Toussaint n'a cessé de surprendre, tant il a su se renouveler au travers de ses huit romans, de ses quatre films, de son travail de photographe et de plasticien. Récipiendaire du Rossel et du Médicis, traduit dans une trentaine de langues, Toussaint est aujourd'hui un auteur reconnu. Son œuvre n'a pourtant à ce jour donné lieu à aucune publication monographique en français. *Textyles* a voulu remédier à cette lacune, en mettant en chantier un numéro pionnier et, à ce titre, résolument ouvert : mettre en perspective les différentes facettes de l'œuvre en multipliant les angles d'approche, tel fut l'objectif du présent dossier. Spécialistes des études littéraires, du cinéma et de la photographie s'y côtoient, qui analysent les modes de composition et les principales caractéristiques esthétiques de l'œuvre, montrent comment elle radiographie les discours contemporains et la situent dans l'histoire de la littérature.

ISBN 978-2-8710-6556-2



9 782871 065562

15,00€

En couverture : Jean-Philippe Toussaint,
sans titre, 2006 © JP Toussaint

LE CRI

TEXTYLES N°38
Revue des lettres belges de langue française

Jean-Philippe Toussaint

Dossier dirigé par
Laurent Demoulin & Pierre Piret



LE CRI

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

TEXTYLES N° 38

TEXTYLES
Revue des lettres belges de langue française

Textyles, revue des lettres belges de langue française, est une revue universitaire, qui paraît deux fois par an, sous la forme de volumes d'environ 150 pages, comprenant un dossier consacré à une œuvre ou à une problématique, des variétés, des comptes rendus d'ouvrages critiques et une bibliographie exhaustive des publications critiques de l'année écoulée dans le domaine des lettres belges. Elle constitue ainsi un véritable organe de synthèse pour la recherche, la documentation et l'enseignement des lettres belges, en Belgique et à l'étranger.

Chaque dossier publié par la revue est dirigé par un membre du comité éditorial, éventuellement en collaboration avec un spécialiste invité pour l'occasion. Tous les articles sont évalués par le comité. Le cas échéant, il est demandé aux auteurs dont l'article est accepté d'y apporter certaines précisions ou modifications.

Site de la revue : www.textyles.be

Directeur : Pierre PIRET

Comité éditorial : Paul ARON, FNRS-Université libre de Bruxelles (Belgique), Nathalie AUBERT, Oxford Brookes University (Grande-Bretagne), Christian BERG, Universiteit Antwerpen (Belgique), Jean-Pierre BERTRAND, Université de Liège (Belgique), Michel BIRON, Université Mc Gill de Montréal (Canada), Laurence BROGNIEZ, Université libre de Bruxelles (Belgique), Laurent DEMOULIN, Université de Liège (Belgique), Benoît DENIS, Université de Liège (Belgique), Björn-Olav DOZO, FNRS-Université de Liège (Belgique), Nathalie GILLAIN, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Maria-Chiara GNOCCHI, Università degli Studi di Bologna (Italie), Pierre HALEN, Université Paul Verlaine de Metz (France), Véronique JAGO-ANTOINE, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Denis LAOUREUX, Université libre de Bruxelles (Belgique), Ingrid MAYEUR, Université libre de Bruxelles (Belgique), Michel OTTEN, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Pierre PIRET, Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Marc QUAGHEBEUR, Archives et Musée de la Littérature (Belgique), Hubert ROLAND, FNRS-Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve, Belgique), Arnaud RYKNER, Université de Toulouse-Le Mirail (France).

Rédaction :

Rue des Six Heures, 11 • B-1457 Nil-Saint-Vincent
ou par courriel : [<pierre.piret.rom@uclouvain.be>](mailto:pierre.piret.rom@uclouvain.be)

Commandes : Le Cri. Avenue Léopold Wiener 18, B 1170 Bruxelles.

Les collaborateurs éventuels sont priés de s'adresser aussitôt que possible à la rédaction. Les articles paraissent sous la responsabilité de leur signataire. Les manuscrits ne sont pas renvoyés.

Tous droits réservés pour tous les pays. © Textyles-éditions, 2010

ISSN - 0776-0116

Publié avec l'aide du Ministère de la Communauté française de Belgique
Éditeur responsable : Pierre Piret Rue des Six Heures, 11 • B-1457 Nil-Saint-Vincent

TEXTYLES N°38

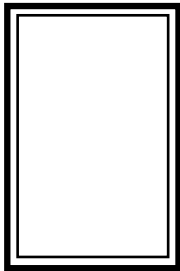
Revue des lettres belges de langue française

Jean-Philippe Toussaint

Dossier dirigé par

Laurent DEMOULIN & Pierre PIRET

LE CRI



EDITION

Catalogue sur www.lecri.be

ISBN 978-2-8710-6556-2

Imprimé en Belgique

D/2010/3257/20

*Tous droits de reproduction, par quelque procédé que ce soit,
d'adaptation ou de traduction, réservés pour tous pays.*

Sommaire

Jean-Philippe Toussaint

Pierre PIRET et Laurent DEMOULIN <i>Introduction</i>	7
Jacques DUBOIS <i>Avec Marie</i>	13
Frank WAGNER <i>Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité (Pour une poétique perspectiviste)</i>	25
Pierre PIRET <i>Portrait de l'artiste en Oriental</i>	35
Jean-Benoît GABRIEL <i>Fuir l'image avec désinvolture (autour du court métrage Fuir de Jean-Philippe Toussaint)</i>	47
Mireille RAYNAL-ZOUGARI <i>Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur</i>	57
Olivier MIGNON <i>Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint</i>	67
Isabelle OST <i>Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint</i>	77
Sylvie LOIGNON <i>Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint</i>	89
Denis SAINT-AMAND <i>D'une fin-de-siècle à l'autre. Passage furtif dans La Salle de bain</i>	99
Sjef HOUPPERMANS <i>L'autre fugitive</i>	109
Laurent DEMOULIN <i>Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint</i>	121

Jean-Philippe TOUSSAINT <i>Un inédit</i>	135
---	-----

Varia

Paul ARON et Bibiane FRÉCHÉ <i>Les relations littéraires entre la Belgique et l'Espagne (1830-1914)</i>	137
--	-----

Chroniques

Chronique des Archives et Musée de la littérature	167
Thèses et mémoires	171
Revue	173
Comptes rendus	177
Index	187

Dans nos prochaines livraisons :

Presse et Littérature
Art contemporain et littérature
L'Histoire littéraire des femmes
Littérature et photographie
Maurice Maeterlinck

Laurent DEMOULIN (*Université de Liège*)
Pierre PIRET (*Université catholique de Louvain*)

Introduction

Depuis la publication de *La Salle de bain*, il y a vingt-cinq ans, Jean-Philippe Toussaint n'a cessé de surprendre, tant il a su se renouveler au travers de ses huit romans, de ses quatre films, de son travail de photographe et de plasticien. Récipiendaire du Rossel et du Médicis, traduit dans une trentaine de langues, Toussaint est aujourd'hui un auteur reconnu. Son œuvre n'a pourtant à ce jour donné lieu à aucune publication monographique en français. *Textyles* a voulu remédier à cette lacune, en mettant en chantier un numéro pionnier et, à ce titre, résolument ouvert : mettre en perspective les différentes facettes de l'œuvre en multipliant les angles d'approche, tel fut l'objectif qui présida à l'élaboration du présent dossier. Spécialistes des études littéraires, du cinéma et de la photographie s'y côtoient, qui développent des analyses s'attachant à dégager les modes de composition et les principales caractéristiques esthétiques de l'œuvre, à montrer comment elle radiographie les discours contemporains et à la situer dans l'histoire de la littérature.

Si Toussaint se renouvelle, un style perdure ¹, reconnaissable entre tous – qui rend son écriture à la fois singulière et représentative d'une des tendances majeures de la littérature contemporaine. Un trait esthétique semble jouer ici un rôle pivot : l'omniprésence, voire l'omnipotence, du narrateur et la position d'énonciation singulière qu'il adopte ont ainsi retenu prioritairement l'attention des commentateurs. En tentant de soustraire Marie, personnage central de ce qui demeure pour l'instant une trilogie (*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie*), à l'emprise du narrateur, en tentant de la saisir telle qu'en elle-même, Jacques Dubois révèle la primauté du point de vue qui préside à l'œuvre et le caractère sémiotique du monde chez Toussaint : comme chez

1 La question de l'unité de l'œuvre, au travers des ruptures de ton et des fortes évolutions qu'elle connaît, demeure toujours discutée. Elle reparait ici dans plusieurs articles, en particulier dans ceux de Frank Wagner et de Laurent Demoulin.

Proust d'ailleurs, le personnage est composé non par le biais d'un portrait, ou d'un discours, ou d'un caractère, mais par l'accumulation d'une multitude de signes, ce qui explique nombre d'effets de lecture produits. Dans le cas présent, c'est la composition mythologique de Marie que Jacques Dubois met en lumière.

Frank Wagner étudie cette position narrative en poéticien du récit, montrant combien, de ce point de vue, l'œuvre de Toussaint se signale par sa forte unité. Elle s'avère en effet soutenue, de *La Salle de bain* à *La Vérité sur Marie*, par une « profession de foi perspectiviste », comme le montre la comparaison de passages similaires par leur thématique mais situés aux antipodes de l'œuvre. Par delà la question des ruptures et des continuités, il souligne la subjectivité continuent au travail dans le texte et y relève « une aspiration à la *mimèsis* comme transfiguration créatrice » qui « transite par l'exploration des propriétés intrinsèques du *medium* littéraire ».

L'article de Frank Wagner se termine en laissant la parole à Toussaint à la faveur d'un passage de *Fuir* qu'analysent également ici Isabelle Ost et Mireille Raynal-Zougari : le narrateur du roman y réfléchit aux « figures dans l'espace » que dessine un plateau tournant sur lui-même sur la table d'un restaurant chinois. Toute l'œuvre de Toussaint, depuis ses premières pages, est traversée par une méditation philosophique au sujet de l'immobilité et du mouvement ². Si dans *La Salle de bain* comme dans *La Mélancolie de Zidane*, cette réflexion se nourrit des Grecs et de Zénon, dans le passage que cite Frank Wagner, elle s'associe à un rite oriental. C'est que, entre Jean-Philippe Toussaint et l'Extrême-Orient, se sont tissés au fil du temps de nombreux liens : le plus grand succès éditorial de l'écrivain concerne la traduction japonaise, par Kan Nozaki, de *La Salle de bain* en 1990 ³ et, en retour, dix ans plus tard, le Japon entrait dans l'œuvre grâce à *Autoportrait (à l'étranger)* avant d'occuper une place prépondérante dans *Faire l'amour* et dans *La Vérité sur Marie*, tandis que la Chine servait de décor halluciné à *Fuir*. Mais, indépendamment de ces faits somme toute circonstanciels, une affinité plus profonde lie peut-être Toussaint, en tant qu'écrivain méditatif, à la pensée orientale. Cette affinité est interrogée par Pierre Piret. En prenant appui sur la notion d'« énergie romanesque » – récemment proposée par l'écrivain

- 2 Toussaint explique d'ailleurs l'histoire du narrateur et de Marie au moyen de ce paradigme : « Il y a comme ça dans la relation entre le narrateur et Marie, qui n'arrêtent pas de se séparer et en même temps qui n'arrêtent pas de faire l'amour, une espèce de moment entre l'immobilité et le mouvement. » (Propos tenus en novembre 2009, lors de l'émission de télévision *Le Cercle littéraire de la BNF* animée par Laure Adler et Bruno Racine, que l'on peut voir sur le site [jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com) à la page <<http://www.jptoussaint.com/la-verite-sur-marie.html>>)
- 3 À la fin de l'année 2003, soit avant sa réédition en poche, *La Salle de bain* s'était vendu, en français, à 85 000 exemplaires (dont 55 000 l'année de sa parution), alors que ce titre avait alors dépassé les 100 000 exemplaires au Japon et que *Monsieur* avait atteint à peu près le même score.

pour situer son travail –, Pierre Piret montre que celui-ci relève d'une pensée de l'écrit non herméneutique, une pensée très proche de celle que François Cheng a dégagée dans ses travaux sur « l'écriture poétique et le système des arts chinois ».

À partir d'une analyse approfondie du court-métrage *Fuir*, Jean-Benoît Gabriel révèle, de son côté, l'importance de l'énonciation dans le travail cinématographique de Toussaint, qui emprunte certains procédés au genre documentaire, mais les détourne par un effet de décadre comparable à celui qu'on trouve dans ses romans. Un tel détournement est très significatif, dans la mesure où c'est la fonction de la caméra qui est en cause : si, dans le documentaire, elle est indice, trace de réel, chez Toussaint, elle est d'abord persécutrice, comme chez Beckett, qui est, avec Proust, une référence majeure de l'écrivain.

Le dossier passe ensuite du court au long métrage avec l'article que Mireille Raynal-Zougari consacre à *La Patinoire* (1999). La question centrale de cette contribution est celle du burlesque, abordée ici à la lumière des travaux de Gilles Deleuze et de Peter Král. Mireille Raynal-Zougari suit ainsi un double fil, qui va du burlesque en général (et de Jacques Tati en particulier) au film de Toussaint et de son film à ses romans. Il en ressort une esthétique et une éthique particulières, un regard à la fois poétique et provocateur porté sur le quotidien. Aux antipodes des grands récits explicatifs, le burlesque pratiqué par Toussaint souligne le caractère aléatoire du monde.

Qu'il use de la plume ou de la caméra, Toussaint interroge donc toujours sa propre énonciation à travers la construction narrative. Or, cette position narrative confère à son écriture sa valeur analytique à l'égard des discours contemporains : de même que l'aléatoire répond au discours de la physique quantique, de même le travail de Toussaint interroge les possibilités de la création dans un monde qui a connu des innovations techniques sans précédent. C'est à l'analyse du discours construit par Toussaint au sujet de trois techniques liées à l'image que s'attache Olivier Mignon : la télévision, le cinéma et la photographie. Il démontre que les unes et les autres n'ont pas du tout le même statut dans l'œuvre. Le déferlement télévisuel n'induit pas les mêmes effets que le cinéma : ce dernier, parce qu'il contient son propre contre-champ, « apparaît comme un intermédiaire entre nous et le monde », tandis que la télévision paraît s'adresser directement au spectateur. La photographie selon Toussaint bénéficie, quant à elle, d'un statut privilégié : elle permet un salutaire « retour sur soi » et un « modèle sur lequel opérer [une] réinscription dans le temps ».

Lors de son analyse des rapports de Toussaint à la photographie, Mignon convoque les scènes nombreuses dans l'œuvre, où le narrateur est confronté à son image dans le miroir. La question de la technique s'articule ainsi à celle du sujet : cela nous amène à la contribution d'Isabelle Ost qui aborde, elle aussi, par un autre biais, cette articulation. Son analyse commence par mettre

au jour certaines dichotomies qui traversent les romans de Toussaint : la technique, dont la temporalité est linéaire et induit de la vitesse, s'oppose ainsi à la discontinuité et à la lenteur du registre subjectif et de l'introspection. Ost explique ensuite que le texte de Toussaint ne s'arrête pas à ces paradigmes, mais les déjoue tout en les construisant. De plus, l'œuvre, dans son évolution, ne donne pas toujours les mêmes réponses quand se posent les mêmes questions. Les oppositions qui structuraient *L'Appareil-photo* ou *La Télévision* sont renouvelées dans *Faire l'amour* ou dans *Fuir* : la technique y devient déstructurante. Il s'ensuit un nouveau désarroi du sujet que Toussaint ne se contente pas de décrire : à travers ses personnages, il y répond.

L'œuvre de Toussaint fait donc droit aux malaises spécifiques du sujet contemporain : elle les met en scène et les interroge à sa façon – ce qui peut sans doute expliquer, pour une part, sa résonance sinon son succès. Sylvie Loignon souligne ainsi l'importance du motif de la mélancolie dans les textes de Toussaint : repérant les grands traits mélancoliques (pétrification et ruine, liquidité et humeur, iconographie de la mélancolie au miroir, etc.), elle en démontre l'importance à la fois thématique, métaphorique et structurale, la perception aporétique du narrateur, entre désir et peur de la fin, entre désir et impossibilité de se connaître, relançant sans cesse l'écriture.

Sjef Houppermans montre, de son côté, comment Toussaint dépasse l'orientation dite postmoderne (détachement, ironie, désinvolture, distanciation), parce qu'elle est chez lui redoublée d'une dimension tragique, qui tient à la prégnance d'un point de non-savoir irréductible et inquiétant – lequel se traduit parfois par le surgissement de ce que Freud nommait l'inquiétante familiarité (*Unheimliche*), provoquant l'effet d'angoisse également mis en lumière par Jean-Benoît Gabriel. Analysant cette face pascalienne de l'œuvre, Sjef Houppermans en dévoile toute l'ambivalence et montre l'affinité profonde qui la lie, sur ce point, à celle de Marcel Proust.

Le troisième apport du présent dossier concerne l'histoire de la littérature, la plupart des commentateurs s'étant attaché à repérer les héritages, filiations, influences dont témoigne le travail de Toussaint, lequel ne manque pas de multiplier les références intertextuelles. De Pascal à Proust, de Kafka à Beckett, des burlesques américains aux penseurs orientaux, du baroque au postmoderne, ce sont quelques jalons essentiels de l'œuvre qui sont analysés dans ce dossier. Denis Saint-Amand situe, quant à lui, *La Salle de bain* dans le contexte de la fin de siècle et compare sur cette base l'univers de Toussaint à celui des romans de la fin du XIX^e siècle, montrant combien cette position « finale » se traduit par des ressemblances à la fois thématiques et contextuelles.

Le dossier se clôt sur l'article programmatique de Laurent Demoulin, qui se penche sur la question des brouillons de l'écrivain. Décrivant le nouveau site conçu par Jean-Philippe Toussaint et Patrick Soquet, il en révèle les potentialités de ce point de vue et propose quelques pistes de travail au travers d'une analyse génétique de quelques brouillons disponibles de *L'Appareil-*

photo et de *La Vérité sur Marie*. Il croise, ce faisant, diverses questions travaillées dans le reste du dossier et démontre ainsi combien les brouillons sont révélateurs du projet, conscient ou non, de Toussaint.

Pour compléter le dossier, Jean-Philippe Toussaint nous a aimablement autorisés à publier un texte inédit en français. Il nous également cédé gracieusement les droits de la photographie qui orne la couverture. Nous l'en remercions vivement.

En résumé, Toussaint est lu ici essentiellement à travers trois prismes, chacun des articles en convoquant parfois plus d'un : celui des jeux sur la narration et l'énonciation, celui de l'analyse du malaise contemporain et celui de l'histoire littéraire. Mais d'autres aspects du dossier pourraient être soulignés. Nous en retiendrons encore rapidement deux, qui ont chacun trait au parcours de Toussaint. D'abord, il est frappant de constater que l'écrivain paraît ici indissociable du cinéaste et du photographe, voire d'un théoricien de l'image contemporaine. Même si, bien entendu, les romans tiennent toujours le haut du pavé, films, court-métrages et photographies ne jouent nullement le rôle de violon d'Ingres et semblent faire partie intégrante de l'œuvre, trait qui participe sans doute à sa modernité. Ensuite, en ce qui concerne sa production littéraire, Jean-Philippe Toussaint n'est plus seulement considéré comme l'auteur de *La Salle de bain* : la geste de Marie a particulièrement intéressé les critiques réunis ici. Aussi est-ce bien une œuvre en cours qui est étudiée dans ce volume – et la photographie qui en est prise constitue un premier instantané ⁴.

4 En ce qui concerne les références et les notes, tous les articles du dossier ont recours aux mêmes abréviations pour renvoyer aux titres des romans de Jean-Philippe Toussaint : on lira « *La Salle de bain*, Minuit, 1985 » sous le sigle *SdB*, « *Monsieur*, Minuit, 1986 » sous celui de *M* et *AP* désignera « *L'Appareil-photo*, Minuit, 1989 ». *Rtc* signifie ici « *La Réticence*, Minuit, 1991 » ; *Tv*, « *La Télévision*, Minuit, 1997 » et *AE*, « *Autoportrait (à l'étranger)*, Minuit, 2000 ». « *Faire l'amour*, Minuit, 2002 » se limitera au laconique *FA*, « *Fuir*, Minuit, 2005 » à *Fu* et « *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2009 » à *VM*. Enfin, le dossier compte au moins un *MZ*, abréviation de « *La Mélancolie de Zidane*, Minuit, 2006 ». Même quand il existe une édition de poche, c'est à l'édition originale des Éditions de Minuit que renvoie la pagination.

Jacques DUBOIS

Université de Liège

Avec Marie

Est-il une vérité de ou sur Marie ? Son amant-narrateur nous dit connaître cette vérité, de façon intuitive tout au moins. Mais comment faire confiance à un homme qui est un personnage sans nom et sans statut ? De plus, ce narrateur est plus que discret sur l'identité de sa Marie de Montalte. Alors même qu'il la fréquente de manière assidue dans trois histoires distinctes (il existe désormais un « cycle de Marie » !), il ne l'autorise guère à s'exprimer, ne donnant accès ni à sa conscience ni à sa parole. Et c'est comme s'il nous la proposait en pure icône, ce qui, il est vrai, correspond d'assez près au métier de styliste que pratique la jeune femme. Est-ce parce qu'elle s'occupe d'art et de mode qu'on la trouve souvent dans la pose un peu glacée des modèles de magazine ?

Il est sûr par ailleurs que Marie et son narrateur d'amant sont épris l'un de l'autre alors même qu'entre eux cela ne marche jamais vraiment : leurs étreintes sont sporadiques et inabouties et relèvent de la partie de cache-cache à laquelle ils se livrent d'un épisode à l'autre. C'est à se demander si Marie existe vraiment et n'est pas en fin de compte le produit d'un rêve ou d'un fantasme. Il est d'ailleurs plein de sens que le héros-narrateur de Jean-Philippe Toussaint s'installe volontiers dans la même position que celui du Marcel Proust de la *Recherche* et tel qu'il en vient de temps à autre à imaginer les faits et gestes accomplis par Marie alors qu'il n'est pas auprès d'elle (le narrateur proustien rapporte, lui aussi, des scènes auxquelles il n'a pu assister), ce qui pourrait valoir comme aveu d'une invention de toutes pièces.

Mais, faisant preuve de bonne volonté, donnons une chance à Marie et parions sur sa réalité charnelle et spirituelle, et ce pour une raison simple. C'est que, même si cette Marie nous échappe bien souvent, nous ne pouvons faire autrement que l'aimer et en conséquence désirer la connaître, vouloir l'approcher, et mieux encore peut-être. Or, lui donner chance d'exister autrement qu'elle ne le fait ne

peut vouloir dire que la libérer de son amant-narrateur, la rendre autonome, pour autant que ce soit possible. Qui s'en plaindra ? Après tout, ce personnage qui la raconte se comporte envers elle de façon si accaparante, si possessive qu'il mérite une leçon. Donc pleins feux sur Marie.

Marie sémiotique

La phrase que profère le plus souvent Marie est : « Pourquoi tu ne m'embrasses pas ? » Et ceci dès les premières pages de *Faire l'amour*. Hors de cela, grande continence verbale, une continence contribuant au sentiment d'irréalité que la jeune femme peut laisser. Et pourtant, la même Marie fait montre d'une expressivité abondante, comme si elle compensait son mutisme par d'autres formes de communication. Elle apparaît ainsi comme celle qui sans trêve « fait signe » sans ouvrir la bouche. Il est donc une exubérance sémiotique de son être qui mérite qu'on s'y attarde, d'autant plus qu'elle a partie liée avec la beauté de Marie, une beauté qui va sans dire. À remarquer dès à présent que le narrateur, dont la prolixité agace, décrit peu le corps de Marie. Aucun blason ici, alors même que Jean-Philippe Toussaint affectionne les séries et les listes. D'où proviennent donc les signes, voire les signaux que la jeune femme émet ?

Soit la toute première page de *Faire l'amour*. Les amants sont dans un taxi et Marie pleure. Qu'importe la raison de ses larmes. Elle pleure comme une femme sait pleurer et elle pleurera encore en plus d'une occasion. « Personne n'avait [...] ce don inné des larmes » (*FA*, p. 55). On pourrait dresser le florilège des larmes de Marie, les plus retenues étant aussi les plus belles. Voyez cette larme unique alors que Marie fait l'amour, yeux couverts des lunettes de la Japan Airlines :

[...] une larme sous le mince rebord noir des lunettes de soie lilas de la Japan Airlines, une larme immobile, à peine formée, qui tremblait tragiquement sur place, indécise, incapable de glisser davantage le long de sa joue, une larme qui, à force de trembler à la frontière du tissu, finit par éclater sur la peau de sa joue [...]. (*FA*, p. 31)

Ou voyez cette autre quasiment sèche et qui s'écoule alors que l'héroïne débarrasse les armoires de son père défunt :

Elle l'avait fait avec résolution, en pleurant à peine, pratiquement à sec, les larmes allant se mêler aux moisissures et aux poussières. Ses yeux étaient rougis et picotaient, comme si elle avait de l'asthme, et elle reniflait doucement, en laissant couler sur ses joues cette humeur salée, transparente et légère. (*VM*, pp. 153-54)

Mais retenons surtout ce moment où, à la fin de *Fuir*, Marie s'abandonne enfin à la douleur de son deuil. Or, ses larmes, abondantes cette fois, se répandent dans la mer, car, nue, elle est en train de se baigner. Et la voilà donc qui mêle son liquide salé à celui de la mer, comme si de la sorte elle avait enfin rejoint son élément. Et le narrateur de collaborer à ce moment fort, comme s'il en saisissait le caractère essentiel, ce qui s'avérera dans la suite :

[...] je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. (*Fu*, p. 186)

Voilà qui instaure Marie en femme liquide, requise par toute forme de l'élément aquatique. C'est en naïade pacifiée qu'elle vient de rejoindre l'eau purifiante. En revanche, quand, battue de la pluie et de la neige et à demi vêtue, elle déambule dans un quartier de Tokyo la nuit, sa personnalité humide offre une image moins rassurante. Mais, en dépit de la violence climatique, elle s'abandonne de plus belle à son élément de prédilection, étant « très belle dans sa robe de soie bleu nuit étoilée dans la nuit enneigée, le visage baigné par les lueurs fauves d'une lanterne toute proche » (*FA*, pp. 72-73). On peut évoquer encore l'orage estival qui accompagne la crise cardiaque de son partenaire d'un soir et la voit appeler des secours (« Marie, nue à la fenêtre, indifférente au vent et à la pluie, qui guettait l'arrivée de l'ambulance », *VM*, p. 27). Par ailleurs, et cela peut surprendre, sa fluidité native n'entraîne jamais que la jeune femme se liquéfie dans l'action. Au milieu de la bourrasque, elle fait front de manière hargneuse.

Bien normalement, Marie est aussi une rêveuse de la liquidité comme l'indique tel passage singulier du beau finale de *Fuir*, où deux événements de sa vie sont rapprochés de manière suggestive. Venant d'enterrer son père et de perdre de vue son amant (où est-il donc passé alors qu'elle l'a aperçu à l'église ?), elle est en plein désarroi. Elle va alors réparer son mal-être en absorbant, alors qu'elle erre dans Portoferraio, force crèmes glacées dans une sorte de frénésie gustative où la transformation du solide en liquide joue un grand rôle. Et c'est l'occasion pour le récit de rappeler l'un des comportements extravagants de la créatrice de mode qu'elle est, celui où elle choisit de vêtir ses modèles de « robes » en sorbets venant fondre sur les corps ainsi habillés :

[...] Marie avait créé une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses œuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un printemps-été archimbolde, glaces, sorbets, granita, frulatto et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur

le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid. Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles, avait décliné les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et les sirops, quelques mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets aux corps, dans une fantaisie de couleurs et de tons chair, mangue, citron, mandarine, pêche, melon, pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orage qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noirs, le cassis, les mûres et la myrtille. (*Fu*, pp. 159-60)

Comment ne pas voir dans ce morceau de bravoure un délicieux écho de ce passage de *La Prisonnière* où Albertine Simonet célèbre avec une éloquence toute proustienne les glaces du Ritz moulées en paysages et monuments et dit prendre plaisir à les faire s'écrouler fondantes dans sa gorge. Et Proust de parler de « la volupté physique de sentir en elle quelque chose de si bon, de si frais, qui lui causait l'équivalent d'une jouissance »¹. Chez Albertine – qui, par son goût des belles robes et toilettes, apparaît en créatrice de mode en puissance –, tout comme chez Marie, il est un érotisme évident de la dégustation glacière, qui se colore de sadisme chez la première, de tragique chez la seconde. L'une comme l'autre prennent un plaisir rare à la mutation aquatique d'un semi-solide. C'est pourquoi encore Marie se plaît à déguster des fruits de mer genre oursins et se reconnaît dans tout ce qui fond. Ne serait-elle pas elle-même un « gelato » ? En tout cas, on en mangerait.

La signalétique liquide du personnage peut prendre des formes d'expression plus obliques ou plus symboliques, mais ancrées encore dans des façons d'être et de faire. Marie qui s'adonne à un métier où l'organisation a une grande part ne le fait que dans une manière de désordre inspiré, traduit en profusion incontrôlée. Elle apparaît ainsi comme celle qui se répand en un excès d'objets et se complaît dans leur dispersion gratuite. Elle ne se déplace qu'en multipliant les bagages, elle empile ses robes d'exposition sur un lit, elle répand sur le sol le contenu d'un bahut qui lui déplaît. Grande actrice de sa propre existence, elle se présente volontiers en diva qui disperse et laisse fuir ses biens autour d'elle. Elle est par ailleurs collectionneuse, qui, par exemple, accumule chez elle les lampes design. Tout cela au plus près de son métier, avec ce qu'il suppose de bon goût mais aussi de sens de la vanité des choses. Tout cela au plus près des attentes de son narrateur qui n'aime rien tant qu'énumérer les unités d'une série en termes choisis et savoureux.

La liquidité de Marie se traduit donc en expansion de soi et de tout ce qui la prolonge, une expansion dynamique dans la mesure où les petits chaos d'objets qu'elle fait naître ne vont pas sans un certain art ou tout au moins un

1 PROUST (Marcel), *La Prisonnière*, Paris, Gallimard, coll. Folio, 1991, p. 120.

certain chic. Par ailleurs, le narrateur insiste avec agacement sur sa tendance à laisser tout ouvert, à ne jamais fermer les contenants alors même qu'elle accumule les contenus :

[...] elle reprit le cours indolent de ses préparatifs et acheva de remplir rêveusement ses valises sur le grand lit défait, réunissant nonchalamment les sacs près de la porte d'entrée, sans toutefois rien fermer (Marie ne fermait jamais rien, ni les fenêtres ni les tiroirs – c'était tuant, même les livres, elle ne les fermait pas, elle les retournait, ouverts, à côté d'elle sur la table de nuit quand elle interrompait sa lecture). (VM, p. 83)

Voilà la femme liquide devenue femme ouverte, ce qui se conçoit bien. Lirait-on pour autant en Marie comme dans un livre ouvert ? Pas sûr. C'est qu'elle est dite aussi « imprévisible et fantasque, tuante, incomparable » (FA, p. 60). Telle est la star sans doute, avec ses caprices qui alimentent en texte une image de l'éternel féminin. Mais accrochons tout de même au passage ce « tuante » et prenons-le au sérieux. Marie est une femme libre, libre de ses humeurs et de ses mouvements. Ceux qui rangent, comptent, questionnent, ferment, oblitèrent, ceux-là l'insupportent. Et cela concerne également son amant-narrateur (il n'est d'ailleurs guère que lui en récit). Mentalement, oui, elle le tue, tant elle voudrait qu'il vive au rythme de ses désirs non exprimés en clair. Entre eux deux, d'ailleurs, c'est facilement la guerre. Deux gestes résument ces rapports belliqueux. Moments de ponctuation dans le récit, ils disent une violence soudaine de l'un envers l'autre. Dans *Faire l'amour*, à même un quartier de Tokyo nocturne et enneigé, les amants recrues de fatigue sont collés l'un à l'autre en quête d'une jouissance qui se refuse, et le narrateur : « je lui enfonçais le doigt dans le trou du cul » (FA, p. 91). Pulsions vengeresses à même le plaisir. Autre étreinte des mêmes dans *Fuir*, où l'héroïne, trop ou mal caressée, administre à l'amant « un coup de chatte dans la gueule » qui le rejette au loin. Échange de mauvais procédés à distance textuelle et sexuelle.

Marie plus que nue

Trou de cul et chatte, nous sommes cette fois au plus intime du corps de Marie et sur le mode obscène. Cela va de pair non pas avec une description du corps de la jeune femme, toujours éludée, mais avec le fait que le personnage est toujours plus ou moins en instance de déshabillage et de nudité. Son corps ouvert est aussi corps découvert. Mais les choses ne sont pas aussi simples. Et d'abord ce paradoxe : la si déshabillée Marie est une pro du vêtement dans ce qu'il a de plus luxueux. Elle est même doublement dans la mode puisqu'elle fait parade des parures qu'elle conçoit et promeut dans des expositions. Elle sait aussi se refaire une beauté, maquillage aidant, en un tournemain. Mais

paradoxe vraiment ? Car enfin chacun sait que se vêtir avec recherche et ostentation, c'est pour la femme satisfaire à un narcissisme du corps en même temps que renvoyer au caché qui est sous le vêtement, ce caché si précieux qu'il ne sera montré qu'aux élus. Justement, avec Marie, les lecteurs sont au nombre de ces élus puisqu'ils voient abondamment Marie en petite tenue et pas seulement lors des ébats amoureux.

Ainsi la nudité entre à son tour dans le système des signes et de signaux émis par une Marie si constamment muette. Redisons-le, le corps de Marie n'est pas décrit en ses constituants. Nous ne connaissons pas sa coloration, ses formes, le grain de sa peau. Marie ne serait-elle pas belle à la façon de ces modèles standardisés dont on connaît par avance la silhouette et le gabarit ? Nous aimons trop Marie pour le croire. En fait, à bien y regarder, ce dont nous ne nous privons pas, la nudité de Marie possède deux modes d'expression plus personnels et faisant sens chacun à sa manière.

En premier, il y a cette image de base, qui va se répétant : Marie en tee-shirt. Tenue d'aujourd'hui dans laquelle on dort, on flâne, on vaque. Semi-robe pour jeune fille ou femme qui ne s'accompagne de rien ou presque. Ah si, tout de même, de tongs ! Dans ce simple appareil, la nudité se cache et se montre tout ensemble ou bien encore elle est en lutte avec la vêtue, à qui va l'emporter sur l'autre. Cela nous vaut une Marie cul nu qui, réitérée, fait penser à quelque gamine *easy going*. Qu'elle circule ainsi de la chambre au living et du jardin à la plage, où est le mal ? C'est d'un naturisme relooké pour nouvelles générations. Mais il y a aussi dans ce tee-shirt en T d'épouvantail comme un renoncement à la fierté de soi. Marie ne porte-t-elle pas pour dormir d'« amples tee-shirts grisouilles » (*VM*, p. 41), qui en disent long ? Chez la combative, le tee-shirt est le repos de la guerrière.

En second lieu, il y a la Marie grande prêtresse du déshabillage. Celui-ci va bien normalement de concert avec l'acte amoureux et les premières pages de *Faire l'amour* nous gratifient d'un véritable effeuillage qui, chemin faisant, s'avérera de grande mélancolie. Piquons au vol. Taxi : « Elle n'avait plus qu'un chemisier blanc déjanté et froissé qui s'ouvrait sur son soutien-gorge noir et sortait légèrement de la ceinture de son pantalon. » (*FA*, pp. 13-14) ; chambre d'hôtel : « les épaules nues, ne portant plus que ce fragile soutien-gorge noir en dentelle » (*FA*, p. 21) ; lit dans la chambre : « Marie s'était déchaussée et ne portait plus que son pantalon noir, assez ample, dont elle avait ouvert le premier bouton qui donnait sur son slip noir transparent » (*FA*, p. 26) ; lit encore : « l'échancrure de son pantalon qui laissait maintenant apparaître la presque totalité de son slip transparent derrière lequel se devinait la masse dense et sombre des poils de son pubis » (*FA*, p. 28) ; lit enfin mais à deux : « elle s'empara de ma main et l'enfonça dans son slip, resserra les cuisses autour de sa prise » (*FA*, p. 28). Strip-tease scriptural digne de Robbe-Grillet, avec au passage un signe corporel distinctif malgré tout (« la masse dense et sombre des poils »), et manœuvre libidinale annonçant l'étreinte.

Toutefois, le déshabillage de Marie n'a pas le plus souvent une portée libidinale. Cette professionnelle du vêtement ne supporte pas que ses habits l'entravent. Femme moderne qui brise le tabou de la nudité, elle tient qu'il est un temps pour chaque chose et que la mise à nu n'est pas en permanence synonyme de pulsion érotique. Se dévêtir pour elle est retrouver l'aisance d'un naturel. Soit ce croquis de plage :

[...] perdant assez vite patience, elle revint vers moi pour enlever carrément le pantalon, et retourna marcher ainsi au bord de l'eau, jambes et fesses nues, ne portant plus que sa chemise largement ouverte qui battait sur ses flancs. (*Fu*, p. 176)

Le narrateur, lui, s'émeut visiblement à ce dévoilement mais sans prêter pour autant une intention provocante à sa compagne. En deux circonstances toutefois, il doit bien constater que celle-ci donne à voir son corps nu au mépris de toute pudeur et avec une franchise qui l'excède. Soit deux épisodes à forte charge symbolique encadrant *La Vérité sur Marie*. C'est d'abord celui de la crise cardiaque dont est victime Jean-Christophe de G. alors qu'il sort du lit de l'héroïne et qu'un orage d'été accable Paris. C'est ensuite celui de l'incendie qui gagne la partie de l'île où Marie occupe la maison paternelle et qui menace le cercle équestre où elle fait du cheval.

Dans le premier épisode, la jeune femme est bien normalement nue (l'amour, la chaleur). Mais surviennent les secouristes appelés en hâte : Marie reste en tenue d'Ève comme sans y penser. Elle finit cependant par passer un tee-shirt au milieu de l'indifférence des messieurs présents et requis par l'urgence de l'action. Mais conservons à l'esprit cette vision d'une Marie nue et bien nue face à un presque cadavre et aux accompagnants de la mort.

Dans l'autre épisode de nudité intempestive, Marie et son amant fuient l'incendie en camionnette, elle vêtue de ses classiques tee-shirt et tongs. Les pulvérulences qui émanent du feu de forêt souillent les deux fuyards. Vient le moment où le narrateur estime que « Marie devait se sentir mortifiée de ne pas avoir de culotte » (*VM*, p. 197). Mais c'est bien lui le pudibond, qui glose sur l'incompatibilité de la nudité et du feu. Toujours est-il qu'il va se défaire en une scène burlesque de ses pantalon et caleçon pour imposer ce dernier à Marie. Une pantalonnade vraiment. Mais, de sa part, c'est ne pas voir que la jeune femme aime aller croupe nue parmi les éléments déchaînés. Fille du feu comme elle est fille de l'eau, elle sacrifie ici à un culte élémentaire où, en fin de compte, la nudité lui sert de parure.

Que cette même nudité, partielle ou totale, soit langage chez la jeune femme et manière d'émettre des signaux, comment en douter ? La meilleure preuve qu'elle nous en donne est ce moment où son amant l'appelle depuis Kyoto où il séjourne. Il réveille à Tokyo une Marie qui pour une fois prend la parole. Alors cette dernière de dire : « Tu sais, je suis toute nue dans le lit. » (*FA*,

p. 164) Sur le plan d'un romanesque basique, c'est clairement un appel. Mais, d'un point de vue plus absolu, il en va autrement. Ici définitivement la nudité de Marie troue le texte de sa lumière et de son intensité et, revendication d'une façon d'être, établit le lien entre toutes les autres mentions du corps nu de la jeune femme. Elle est la vérité de l'héroïne. Mais pour dire quoi exactement ?

Tout cela atteste d'une insolence qui est tantôt désinvolture joyeuse et tantôt refus maussade. Insolence de celle qui, concevant les vêtements les plus somptueuses, n'aime rien tant qu'aller sans rien sur elle. Insolence de celle qui, mêlée au monde très exhibé et très public du luxe (stylisme, art contemporain, expositions et courses de chevaux) se tient de préférence dans des postures de retrait social. On dira que l'excentricité paradoxale est le fait des divas et qu'en un sens l'héroïne ne fait que reproduire une image typée de la féminité. Mais on peut aussi estimer qu'il s'agit d'une tendance plus profonde, la volonté d'échapper aux contraintes et obligations du monde comme il va. De cette tendance, le récit propose des traductions diverses. Voici Marie ne montrant qu'indifférence envers ses partenaires japonais. La voilà qui fait de l'enterrement de son père une affaire strictement personnelle. La voilà encore qui prétend n'avoir pas été la maîtresse de Jean-Christophe de G. et ajoute qu'avec lui elle ne s'est « préoccupée que de son propre corps, de sa propre jouissance » (VM, p. 34). Ou la voilà encore tellement repliée sur elle-même au cours des étreintes avec son amant-narrateur que l'on est tenté de parler d'un onanisme à deux. Serait-elle enfermée dans un solipsisme narcissique ou veut-elle déjouer l'emprise toujours reconduite des hommes ? Dans *La Vérité*, l'heureuse relation finale (« l'ultime distance qui séparait nos corps était en train de se combler », VM, p. 205) ne suffit pas à annuler le climat de ratage sexuel qui émane de tout le cycle et s'apparente à une sortie de jeu.

Marie, que le narrateur imagine si aisément quand elle n'est pas là, lui échappe trop facilement lorsqu'elle est présente. Et c'est pour lui une énigme continue. À quoi attribuer les manifestations récurrentes de son indépendance ? Le narrateur choisit d'y voir une manière de rébellion native et caractérielle qui s'accorde à son style – dans tous les sens du terme – et la rend pour lui si aimable. En particulier, une formule inspirée va nous le dire. C'est, en fin de cycle, ce moment où l'héroïne s'est dévêtue au milieu des flots et progresse d'une nage résolue avec masque sur le front et maillot de bain au poing, un maillot « qui était devenu son étendard, le pavillon pirate de sa nudité dans la mer » (VM p. 177). Belle métaphore et qui en dit long. Elle dit le lien avec la mer. Elle dit l'autonomie rebelle. Elle dit la création comme rupture et audace. Elle dit même la pratique amoureuse comme manière de bousculer les usages et conventions. Elle arrange bien l'amant-narrateur qui en profite pour mettre en exergue une flibusterie mentale justifiant des comportements aberrants – comme de circuler nue en société. Mais c'est là manière aimable de résoudre l'énigme de « la vérité sur Marie » trop commodément et telle qu'on puisse y croire entièrement. C'est, à nos yeux, l'essence même de Marie qui est en

cause, une essence que le récit en trois volets entrevoit et qui peut se donner à concevoir aux lecteurs passionnés de la belle Marie.

Mythologique

Pour aller à plus essentiel, il importe de transposer les données du texte que nous avons rassemblées sur un autre registre. Soit Marie liquide, Marie ouverte, Marie découverte. Donc une Marie proche de la nature et de ses éléments. Or, notons encore que cette Marie excelle à composer des bouquets, à entretenir le petit jardin paternel, à traiter avec un cheval. Nous voyons aussi sa délicate personne braver avec vaillance la neige, l'orage, le feu. Pour le dire d'un mot, notre héroïne manifeste une relation au cosmos qui est pour le moins intense. De roman à roman, on la voit même entraînée dans une ronde des perturbations climatiques que l'on dirait provoquées par sa seule présence. Risquons d'avancer que Marie est elle-même élémentaire autant que cosmique. C'est jusqu'à sa pratique professionnelle qui est entraînée dans le jeu. On l'a vu avec les crèmes glacées – cet élément qui croise subtilement nature et culture. On le voit avec une ample métaphore que risque le narrateur lorsqu'il reconnaît, lors de la fuite en voiture pendant l'incendie, le drapé des robes de la styliste glacées dans la chute des rudes falaises insulaires. Et, là encore, quelque catastrophe cosmique est suggérée en même temps que l'écriture se déploie en virtuosité lexicale :

J'apercevais au loin les profils enténébrés du grand à-pic rocheux qui longeait la côte, avec ses versants torturés, qui tombaient dans la mer comme les pans pétrifiés d'une robe de collection de Marie [...] je fonçais droit devant moi le long des côtes déchiquetées, en emportant dans mon sillage ce cortège de robes fantomatiques en roches volcaniques, des robes de couleur lave ou magma, qui mariaient les ténèbres du basalte aux roches métamorphiques, mêlaient des granites et des porphyres, des ophiolites, des cipolins et des calcaires, des paillettes de mica et des veines d'obsidienne. (VM, p. 196)

Que le héros-narrateur projette ici sur le monde ambiant un désir diffus, comme excité par l'écriture, pourrait faire croire à une indexation métaphorique de la jeune femme de portée ornementale et sans incidence sur son statut. Aller en ce sens serait ne pas voir que Marie de Montalte n'est pas exactement ou entièrement des nôtres et qu'une lecture résolue de son caractère cosmique l'entraîne, si peu soit-il, hors de notre monde trop humain.

Pour rendre compte des suggestions du texte sans nuire à sa cohérence, rien n'est plus sûr que de voir en elle un être qui, partiellement au moins, tient de la mythologie. Encore faudrait-il savoir laquelle sans rien omettre du

caractère si contemporain de la personne en cause. Provisoirement au moins, proposons de voir en Marie une nymphe à la manière antique, nymphe qui court à demi nue et se meut avec facilité au milieu des éléments, même si parfois la guette tantôt la frayeur et tantôt la tristesse – car la fureur des dieux est toujours là qui couve. Donc un être partagé entre le divin et l'humain, entre l'onirique et le réel, entre le spirituel et le charnel. C'est ce qui fait évidemment le charme singulier du personnage mais le rend aussi réfractaire à une prise entière et complète. Faut-il envier ou plaindre son amant-narrateur d'avoir fait la rencontre d'une personne aussi étrange dans notre bas monde ? En gros, il n'a guère conscience de ce qui lui arrive. Mais on le voit tout de même s'interroger sur l'identité de sa compagne – sur sa vérité, comme il dit. Et, tout perplexe et décontenancé qu'il soit, il est sur le bon chemin lorsqu'il désigne la si libre Marie comme étant sa « petite pirate ». Il n'est pas loin non plus de reconnaître son caractère cosmique et s'étonne à peine de la voir créer des robes en sorbets fondants.

Quant à la nymphe même, elle se débat dans un monde fort inapproprié à son essence profonde. D'autant que celui qui lui a donné le jour biologiquement et que nous ne voyons jamais, retiré qu'il est dans une manière de grotte puis « décédé », ne peut être qu'un dieu. Il y a ceci cependant et qui n'est pas peu : la nymphe Marie affirme son appartenance dans la pratique d'un art qui l'élève au-dessus des humains. Elle eût pu être top model et en a parfois l'allure. Mais elle fait bien mieux. Elle tire spectacle des robes de beauté qu'elle conçoit et participe ainsi d'une discipline rare et fastueuse qui démultiplie la magnificence de son être. De plus, comme on l'a vu, son stylisme, comble de la culture, est maintes fois renvoyé au naturel et à l'élémentaire. En même temps, notons-le aussi, en bonne nymphe qu'elle est, elle manifeste tout un côté voyou, toute une trivialité d'allure, faite de sauvagerie, faite de larmoiements et de brusqueries, de coups de chatte et de coups de cul, bref une flibusterie, en effet.

Mais notre lecture s'autorise aussi de ce que le texte contient plus d'un indice reliant Marie à l'univers mythologique. Ainsi, au début de *La Vérité*, alors que Christophe de G. et l'héroïne se sont aimés, l'atmosphère qui entoure les amants se dégrade comme sous l'effet de l'orage qui gronde et envoie sa chaleur lourde dans la pièce. Or, à cet instant, Marie se met à danser sur une musique « piratée » (!), ses bras se tordent de façon serpentine, le souffle d'un ventilateur fait tourbillonner sa chevelure, et la voilà comparée à Méduse en personne. Dans le même mouvement se voit incriminé « son goût pour le désordre, pour le bazar, pour le chaos, le bordel noir, les tourbillons, l'air mobile et les rafales » (VM, p. 15). Dêité maléfique, comme on voit, et cette fois associée à l'air plus qu'à l'eau. Comment s'étonner que, peu après, dans une sorte d'ultime étreinte, le partenaire connaisse un fiasco ? La grande castratrice l'a médusé sans doute, l'a pétrifié peut-être, lui a en tout cas jeté un sort. Malaise et mort s'ensuivront sous peu.

L'héroïne est encore celle qui, au terme de *La Vérité sur Marie*, jubile pendant sa baignade à voir des méduses s'approcher d'elle, qui porte un masque de plongée effrayant. Elle est enfin celle qui, dans la même scène et alors que le narrateur espère venu le moment de s'accoupler à son amante, aperçoit une oreille de Vénus au fond de la mer, se dégage et plonge : elle « bascula à la verticale vers le scintillement entraperçu, en me présentant, avant de disparaître le *Noli me tangere* le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer » (VM, pp. 177-78). Comme quoi Méduse a maints visages, Vénus plus d'un tour dans son sac et Marie plusieurs liens avec certaine mythologie profonde. Elle est dite aussi, au début de *Faire l'amour*, ophélienne « dans son lit mortuaire d'étoffes alanguies et de couleurs de cendres », ce qui conjoint autrement encore onde, nudité et mort.

Ainsi la nymphe dénudée balancerait, au gré des événements et des humeurs, entre coquinerie plaisante et malfaisance, jouant ainsi sans surprise dans un double registre. Dans tous les cas, elle porte sa nudité ou semi-nudité avec une parfaite aisance, disant : ne faites pas tant d'histoires, il n'y a rien à voir. En même temps, elle n'ignore rien du pouvoir séducteur de son *Noli me tangere* comme de la courbe de sa croupe. Mais elle n'appuie pas et poursuit sa course vagabonde.

Voilà donc Marie en nymphe des bois, des jardins et de la mer (en néréide en ce cas). Mais nymphe aussi des aéroports et parfois nymphe en chambre. Voguant toujours à quelques centimètres au-dessus du sol de toute façon. Excessive, fantasque, voltigeuse, larmoyante, toujours là où on ne l'attend pas, tuante encore une fois. Une et multiple, antique et moderne, mythique sans religion et, à l'occasion, « petite pirate » (comme celle qui enchaîne Andromède sur un rocher marin, défiant ainsi Persée, l'ennemi juré de Méduse ?). Oui, Marie de Montalte est un peu tout cela.

Or, qui sont nos nymphes modernes si ce ne sont pas les « femmes de la mode », des stylistes jusqu'aux top modèles, qui toutes savent comment marcher en effleurant le sol ? Ces nymphes-là ne se déplacent plus nues, sauf quand on les surprend dans les coulisses de l'exploit. Mais leur propriété magique est d'annuler par avance toute différence entre vêtue et dévêtue. Être nue ne représente pour elles qu'une tenue parmi d'autres, que le corps endosse sans honte et qui ne dévoile rien. Et se parer, somptueusement le plus souvent, signifie pour leurs charmantes et irréelles personnes exhiber une nudité potentielle, faire état d'un corps qu'un rien dévêtirait. Entre deux, pour elles encore, il y a ces tenues de flânerie et de semi-nudité, qui déniaient ironiquement l'existence de toute frontière entre états opposés. Il en va bien ainsi avec la belle Marie qui mêle un peu tout ça et qui, heureuse de se montrer, lève la censure entre le nu et le vêtu. Et l'on y croit d'autant plus volontiers que le texte du roman suggère l'équivalence entre nudité et vêtement par divers procédés (les crèmes glacées, les roches...), en un tourniquet dont notre nymphe contemporaine est l'axe vivant et troublant.

Frank WAGNER

Université Rennes 2

**Monsieur Jean-Philippe Toussaint
et la notion de Vérité
(Pour une poétique perspectiviste)**

Tout était selon.
(Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*)

L'évolution de l'œuvre littéraire toussainienne pourrait se résumer d'une formule qui, en France, connut un certain retentissement dans le champ politique : *le changement dans la continuité*. Autrement dit, si, dès *La Salle de bain*, Toussaint place au centre de sa création, sur le plan thématique, la dialectique de la mobilité et de l'immobilité, celle-ci peut également être identifiée comme le principe dynamique qui régit l'enchaînement des dix volumes publiés à ce jour. Toutefois, sans nier telle modification tonale, telle inflexion de la topique, ni occulter l'indéniable maturation stylistique de la prose de l'écrivain, je mettrai ici principalement l'accent sur les éléments récurrents, à valeur de signature. Cela revient-il à homogénéiser artificiellement l'œuvre, sous la pression de l'illusion rétrospective ? Non, car ce parti pris critique est assumé en toute lucidité.

En outre, loin de toute prétention positiviste à l'« objectivité », j'entends *a contrario* pleinement assumer la subjectivité de ma vision. Il n'est donc pas illégitime de considérer ces lignes comme relevant du désir de faire droit à l'interprétation de Copenhague (voir *M*, p. 27) dans le champ des études littéraires – doublé d'une forme de mimétisme à l'égard de l'œuvre étudiée, où l'influence de l'observateur sur le phénomène observé induit une esthétique perspectiviste qui suscite une redéfinition de la notion de « vérité ».

Éléments pour une poétique de l'œuvre

Établir une poétique de l'œuvre toussainienne exigerait la production d'analyses détaillées, excédant largement le cadre restreint de cette étude. Aussi me contenterai-je d'énumérer un certain nombre de schèmes structurels fédérateurs, avant d'examiner plus attentivement certains d'entre eux, en

raison de l'intérêt de leurs implications phénoménologiques. Au nombre des structures récurrentes que Toussaint met en place dans ses textes, il est ainsi possible de repérer le *chronotope*, référentiel et authentifiant, qui fonctionne selon une logique d'emprunts déformés et déformants à divers lieux du monde réel contemporain. Édifiant autant d'« univers contrefactuels »¹, Toussaint élabore ainsi une topographie romanesque marquée par une forte tension entre une référentialité de façade et sa discrète subversion, obtenue notamment par la corruption de référents amalgamés ou intriqués, ce qui lui permet de renouer avec une conception de la *mimèsis* comme transfiguration créatrice.

En régime romanesque canonique, le cadre spatio-temporel diégétique, ou chronotope, donc, accueille divers *personnages*, dont les interrelations déterminent les contours d'une intrigue. Voilà un deuxième élément de permanence de l'œuvre. Tout d'abord, chacun peut se convaincre du rôle majeur joué dans tous ces textes par un protagoniste aux allures d'anti-héros, que son seul point de vue prédomine ou, cas le plus fréquent, que la voix narrative qui résonne dans l'espace textuel soit en outre la sienne. Cette figure de grand inadapté, opposant au cours du monde la considérable force d'inertie de son « involontarisme », constitue une indéniable constante. Ensuite, cette caractéristique a partie liée avec la raréfaction du personnel actantiel dans ces fictions : si le protagoniste y attire à ce point l'attention, c'est aussi parce que, aux antipodes de la galerie de portraits réaliste-naturaliste, le roman selon Toussaint propose une fiction pauvre en personnages. Pour autant, il n'y a nullement éradication de cette composante majeure du roman traditionnel ; simplement, présents en nombre réduit, les autres personnages seront plus ou moins précisément caractérisés en fonction de leur relation, qualitative et quantitative, avec le foyer central du texte.

Ce point n'est pas sans conséquences sur la facture particulière que revêt *l'intrigue* dans ces fictions, plus pauvres encore en événements marquants ou en enchaînements de péripéties qu'en personnages, au point que Toussaint a pu passer pour un écrivain du « presque rien ». Pourtant, selon moi, l'intrigue *persiste* dans ses romans, mais sous une forme *déstructurée* – ce qui correspond à un nouveau schème récurrent. Quand bien même sur le mode de la réduction ou du brouillage, les fictions toussainiennes recèlent toujours des constituants diégétiques, engagés dans des interactions, et susceptibles d'exercer un réel impact sur les lecteurs. Le problème tient ici en grande partie aux outils d'analyse utilisés : ceux de la narratologie traditionnelle se révélant inopérants face à cette œuvre, on aurait tout intérêt à troquer leur conception statique car exclusivement spatiale de l'intrigue contre celle, dynamique car en prise sur le temps de la réception, que préconise la narratologie post-classique². Qu'on considère chacun des volumes ou le tissu qui les unit, on s'aviserait alors que la quête d'une « énergie romanesque pure » que

1 PAVEL (Thomas), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1988.

2 Voir BARONI (Raphaël), *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2005.

revendique Toussaint ³ repose en particulier sur une temporalisation très concertée de la narration – effets de rythme compris.

Ce qui nous conduit à la prise en compte d'un nouveau facteur unifiant : le rôle central que joue la *temporalité* dans cette œuvre. Encore convient-il ici de distinguer, à des fins d'analyse, deux acceptions de la notion, même si elles fusionnent évidemment dans l'écriture de l'œuvre : la temporalité comme technique et/ou comme topique. Sur le premier de ces deux plans connexes, la gestion de la temporalité narrative chez Toussaint se révèle anomique, en particulier lorsque l'on prête attention à l'*ordre* narratif, c'est-à-dire aux relations de la temporalité du récit et de la temporalité de l'histoire ⁴. Sur fond d'imprécision des marqueurs temporels, ce qui les rend plus difficilement perceptibles, surviennent en effet de très fréquents bouleversements de la chronologie narrative. Ainsi par exemple à la fin de *Monsieur*, où le récit de la « conquête » d'Anna Bruckhardt par le protagoniste, accompli en narration rétrospective, est compliqué d'analepses et de prolepses dont amplitude et portée sont très délicates à déterminer, de sorte que le lecteur éprouve de grandes difficultés à dater les (non-)événements qui sont relatés. Ainsi, antérieurement, dans *La Salle de bain*, dont le montage narratif, plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord, épouse la forme d'un ruban de Möbius ⁵, comme le suggère la reprise littérale de plusieurs phrases de la première partie du livre à quelques pages de la fin de la troisième partie. Ainsi, plus ponctuellement, dans *L'Appareil-photo*, où le récit de leçons de conduite prises douze ans plus tôt rompt et duplique sur un mode décalé l'évocation de celles que le protagoniste s'apprête à prendre au moment où débute le roman (*AP*, pp. 33-48). Ainsi, enfin, dans les trois derniers romans, au sein des divers volumes ⁶ comme à l'échelle du cycle, ce qu'Éric Loret résume ainsi : « L'ordre spatio-temporel, apparemment vaporeux, est en fait assez strict : *Fuir* se déroule l'été précédant l'hiver de *Faire l'amour* et *La Vérité sur Marie* s'ouvre l'été suivant, puis remonte en flash-back vers le printemps et s'achève sur la même île d'Elbe que *Fuir*. » ⁷ Ajoutons que si les distorsions de l'ordre narratif sont fréquentes, Toussaint joue parfois également sur la fréquence (l'ellipse centrale de *La Réticence*) et sur la vitesse (ce qui détermine autant d'« anisochronies » ou variations du *tempo* romanesque : soudaines accélérations du rythme narratif sur fond d'apparente immobilisation de la durée).

3 Propos recueillis par DESPLECHIN (Marie), « Jean-Philippe Toussaint : “Je cherche une énergie romanesque pure” », dans *Le Monde des Livres*, 18 septembre 2009.

4 Sur ce point comme sur ceux qui suivent, voir GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1972, et GENETTE (Gérard), *Nouveau Discours du récit*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1983.

5 Voir DELANNOI (Gil), « Cruel Zénon », dans *Critique*, n° 453, décembre 1995.

6 En particulier dans la deuxième partie de *La Vérité sur Marie*, où le récit des événements survenus au *Tokyo Racecourse* (*VM*, p. 142) repose sur des analepses enchâssées.

7 LORET (Éric), « Marie a tout pris », dans *Libération. Cahier Livres*, 17 septembre 2009.

Le systématisme de ces distorsions renseigne ainsi non seulement sur la dimension délibérée du phénomène, mais aussi et surtout sur l'importance qu'il revêt aux yeux de l'auteur, ce qui n'a guère de quoi surprendre quand on prend acte de l'omniprésence de la temporalité considérée cette fois comme topique – véritable point nodal de l'œuvre. Difficile ici de choisir un extrait à des fins illustratives, car chacun des textes publiés, quelles que soient sa longueur ou sa structure, recèle au moins une séquence dévolue à l'évocation du flux temporel, se déployant très rarement sur le mode euphorique, dans l'extrême majorité des cas sur le mode dysphorique. Voici donc, parmi bien d'autres, deux extraits prélevés dans les volumes qui constituent respectivement pour l'heure les points de départ et d'arrivée de l'œuvre :

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

[...] pensive, le visage grave, elle [Marie] regardait la ville qui disparaissait entièrement sous une brume pluvieuse, les yeux perdus au loin, avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé, que quelque chose s'achève, et que, chaque fois, un peu plus, nous nous approchons de la fin, de nos amours et de nos vies. (*VM*, p. 80)

S'il est un point sur lequel le compas de l'écrivain n'a pas bougé, c'est bien celui de cette obsession pour le caractère inexorable du flux temporel et les conséquences tragiques qui en résultent pour une créature mortelle et douée de conscience. Que cette fascination aux accents morbides soit (« Olé. ») ou non tempérée par l'humour, on aura remarqué les liens, sur fond de perspectivisme, d'une phénoménologie du quotidien et de la réflexion métaphysique. On constate donc que, tant sur le plan de la technique narrative que sur celui de la topique, la temporalité constitue l'un des éléments fondamentaux de la poétique de l'œuvre toussainienne.

Un dernier exemple, similaire dans son principe, devrait pourtant favoriser la mise au jour d'un nouvel élément de permanence dans l'œuvre étudiée :

[...] je pris conscience que le temps avait passé depuis mon départ de Kyoto. Et, si j'y fus si sensible ce jour-là, ce n'est pas uniquement parce que mes sens, engourdis par la grisaille du jour et l'alcool que j'avais dans le sang, me portaient naturellement à la mélancolie, mais c'est aussi parce que je me suis soudain senti triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps. Ce n'était guère le fruit d'un raisonnement conscient, mais l'expérience concrète et douloureuse, physique et fugitive, de me sentir moi-même partie prenante du temps et de son cours. (*AE*, p. 119)

Si, avec ces lignes, identiques dans leur teneur à celles de *La Salle de bain* et de *La Vérité sur Marie*, il y a tout de même du nouveau sous la pluie, c'est en raison de la nature de leur source énonciative, combinée avec le statut du texte où elles figurent. Cet extrait provient en effet d'*Autoportrait* (à l'étranger), que l'on peut considérer comme la « réponse » de Toussaint à la vogue que connaissait déjà l'autofiction à la fin des années 1990. En effet, pour reprendre la terminologie genettienne ⁸, ce texte relève non plus de la *fiction* mais de la *diction* – même si le poéticien a, le premier, relativisé l'apparente dichotomie induite par ce *distinguo* typologique ⁹. Toussaint s'y « exprime » en son nom propre et, en dépit de certaines exagérations et/ou déformations ludiques, inscrit ces pages en dehors du régime fictionnel dont relevaient tous ses textes antérieurs. Or cette apparente nouveauté aux allures de rupture est paradoxalement plutôt le gage d'une forme de permanence ou de stabilité accrue de l'œuvre, qui y gagne encore en cohérence. Car la parution d'*Autoportrait* engage une manière de recatégorisation des fictions précédentes, dont l'origine autobiographique des thèmes, des situations et de la voix narrative se trouve ainsi tardivement mise en lumière – de sorte que le lecteur familier des textes antérieurs est à même de repérer tout un jeu d'échos. Par exemple, l'identité de la dédicataire de *La Réticence* (« Pour Madeleine ») est rétrospectivement éclairée par le « contrat de diction », conclu de façon indirecte et humoristique dès la page 9 d'*Autoportrait* : « [...] j'appellerai Madeleine Madeleine dans ces pages, pour m'y retrouver [...] », avant d'être rappelé de façon plus « classique » à la page 45 : « Je dédie ces pages corses à ma femme et à mes enfants (je remercie mon coéquipier) ». Ou encore, l'évocation par l'auteur de sa tenue vestimentaire à l'occasion d'un concours de pétanque autorise un clin d'œil auto-intertextuel (« [...] vous voyez un peu la touche que j'avais, on m'appelait Monsieur », *AE*, p. 40) au deuxième roman publié, etc. Bref, *Autoportrait* incite à relire les textes précédents et à lire les textes suivants à la lumière du fameux « effet-Bovary », devenu

8 GENETTE (Gérard), *Fiction et Diction*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1991.

9 Dans *Fiction et Diction* même, où, réfléchissant à la dualité de ces « deux » régimes, le poéticien milite en faveur d'une position « gradualiste » ou « intégrationniste », et plus encore dans un article ultérieur intitulé « Fiction ou diction », *Poétique*, n°134, avril 2003.

« effet-Toussaint » : le protagoniste de ses romans, c'est (un peu, beaucoup...) lui.

Considérée sur un plan général, cette « découverte » n'a rien d'une révélation bouleversante, surtout à une époque, le début du ^{xxi}^e siècle, où, pour le meilleur et pour le pire, la résurrection de l'auteur alimente à la fois nombre de productions littéraires et de réflexions théoriques. L'idée qu'un romancier puise dans son vécu biographique pour alimenter ses fictions n'est plus même un tabou, et ne constitue à vrai dire qu'un truisme bien banal dont on se demande pourquoi il continue de susciter l'enthousiasme ébahi de la critique. Mais dans le cas particulier de cette étude, les implications de la publication d'*Autoportrait* méritaient d'être mentionnées car, là où on aurait pu s'attendre à une césure dans l'œuvre à la faveur d'un changement de régime scriptural (diction vs fiction), c'est plutôt l'inverse qui se produit. Tout spécialement, les particularités de la voix narrative à l'œuvre chez Toussaint s'en trouvent éclairées.

En effet, il s'agit là d'une nouvelle constante de l'œuvre, et non des moindres : à l'exception de *Monsieur*, qui peut d'ailleurs être quelque peu relativisée ¹⁰, tous les textes à ce jour publiés par Toussaint reposent sur une narration de type extra-homodiégétique ¹¹, c'est-à-dire que le narrateur primaire y est présent en tant que personnage à l'intérieur de l'histoire qu'il raconte. Ce choix technique se révèle à plus d'un titre instructif : tout d'abord, la figure qui en résulte est celle d'un narrateur-personnage auctorial, d'autant plus que sa caractérisation met l'accent sur son intérêt pour la pensée, l'art, voire pour l'écriture. La tentation d'une assimilation – même nuancée – du narrateur et de l'auteur, à laquelle incite notamment *Autoportrait*, s'en trouve donc renforcée. Qu'il s'agisse ou non de fictions, la voix qui résonne dans les textes toussainiens présente en effet les mêmes caractéristiques formelles, sur le double plan stylistique et narratologique, et l'instance qui l'assume témoigne d'un même type de rapport au monde, inadapté et décalé pour cause de priorités accordées à la réflexion phénoménologique et métaphysique. Peut-être, suivant la typologie genettienne, pourrait-on éprouver la tentation de distinguer des degrés d'intensité au sein de cette relation de personne unitaire, ce qui conduirait à différencier les textes à narration autodiégétique ¹² (dont le narrateur est personnage *principal* de l'histoire racontée) et les textes à narration homodiégétique (où le narrateur, considéré sous l'angle de son rôle actantiel, ne remplit qu'un rôle d'importance secondaire). Mais ce *distinguo*, de toute façon difficile à établir formellement, ne me semble pas décisif.

10 Dans la mesure où, même si ce roman est conduit en narration hétérodiégétique, il est très clairement centré sur le personnage « éponyme » ou « personnage-titre », dont agissements et pensées constituent l'essentiel de l'histoire racontée.

11 Au sens que Genette donne à ces termes dans *Figures III*.

12 GENETTE (Gérard), *Figures III*, *op. cit.*, p. 253.

Perspectivisme et « Vérité »

Cela provient des liens de la voix et du point de vue, dont l'interaction détermine ce que les narratologues nomment une « situation narrative ». Que la relation de personne soit homo- ou autodiégétique, selon Genette, de ce choix vocal découle une détermination *a priori* du mode, qu'il désigne par le terme de « préfocalisation »¹³. Autrement dit, sauf infraction délibérée aux conséquences déréalisantes, un récit à narrateur-personnage est, par convention autant que par déterminisme technique, focalisé sur l'instance narrative qui le gouverne – même si, bien sûr, l'accent focal peut porter davantage sur l'un des deux pôles représentés par le « je-narrateur » et le « je-personnage », comme il peut fluctuer de l'un à l'autre sur la diachronie du récit. La prise en compte de cette caractéristique narratologique basilaire est fondamentale pour l'analyse de l'œuvre toussainienne, car elle renvoie à ce que j'ai déjà nommé son *perspectivisme*. Tous ces textes proposent en fait le récit, partiel et partiel, du rapport au monde d'une *conscience* individuelle, dont l'inévitable subjectivisme est pleinement assumé, jusqu'en ses conséquences relativistes – non seulement assumé mais en outre légitimé par la convocation ponctuelle du code scientifique (les références à la physique quantique dans *Monsieur*, par exemple). Le choix récurrent de la narration homodiégétique, loin d'être « gratuit », se révèle donc au contraire parfaitement motivé, qui par les liens qu'il entretient à la phénoménologie, elle-même prolongée en une réflexion métaphysique, constitue le fondement de l'esthétique toussainienne.

Ce que viennent d'ailleurs confirmer même les apparentes infractions à l'orthodoxie narratologique. Pour mémoire, Genette emploie le terme de « paralepse »¹⁴ pour désigner un « excès d'informations » par rapport au code de focalisation dominant. Par exemple, dans un récit homodiégétique préfocalisé sur le narrateur-personnage, donc conduit en focalisation interne dominante sur cette instance, toute exploration non modalisée de l'intériorité psychologique d'un autre personnage correspondra à ce cas de figure. C'est bien ce qui se produit dans *Fuir* où, en dépit de la restriction de champ *a priori* induite par une relation de personne homodiégétique, l'instance narrative restitue à plusieurs reprises les sensations, sentiments et pensées du personnage de Marie. En particulier, compte tenu de la situation narrative élue, toute la séquence où le narrateur-personnage, alors *absent*, évoque le comportement de Marie se rendant aux obsèques de son père en tenue d'équitation (*Fu*, pp. 148-151) fait paralepse¹⁵. Comment interpréter un tel « dysfonctionnement » dans un roman où, par ailleurs, la vraisemblance est

13 GENETTE (Gérard), *Nouveau Discours du récit*, op. cit., p. 52.

14 GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., pp. 211, 213, 221-222.

15 En raison notamment d'un jeu pervers sur les modalisations et leur « gommage », qui nécessiterait une analyse autonome.

loin de faire l'objet d'une contestation frontale ? On peut, me semble-t-il, y voir la confirmation en acte(s) du rôle fondateur du perspectivisme dans l'esthétique romanesque mise en place par Toussaint : même lorsqu'il est centré sur un autre personnage, Marie en l'occurrence, le texte se développe toujours depuis la conscience médiate où il trouve son origine, l'instance narratrice, de sorte que le réalisme du narré se trouve sinon anéanti, du moins déporté sur un autre plan.

Même si certains brefs passages de *Fuir*¹⁶ semblent proposer des « explications » embryonnaires du phénomène, c'est surtout dans *La Vérité sur Marie* où, sur fond de situation narrative inchangée, les paralepses perdurent, que prolifèrent les séquences autoréflexives, à la faveur desquelles se déploie un véritable art poétique intégré au roman. La première de ces « incises » consiste en un « commentaire » de cet élément péritextuel crucial qu'est le titre du roman, dont les présupposés sont ainsi mis au jour :

Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. (VM, p. 74)

Dans ces lignes se donne à lire une manière de profession de foi perspectiviste, qui disqualifie par là même toute prétention à quelque vérité objective que ce soit. Mais c'est surtout dans le long passage des pages 163 à 168, qu'il faudrait pouvoir citer intégralement, que le recours aux ressources métatextuelles aboutit, par-delà le cas particulier du personnage de Marie, par-delà même *La Vérité sur Marie*, à la formulation d'un *credo* esthétique de portée beaucoup plus générale. Sur fond de parallélisme avec la vie onirique (rêve nocturne et/ou rêverie diurne), cette séquence métatextuelle nous livre non seulement le « mode d'emploi » du roman où elle est interpolée, mais aussi la conception de la littérature qui le sous-tend :

J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, *mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité*

16 Aux pages 148 et 182 notamment.

proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. (VM, p. 166, je souligne)

Cette « vérité idéale » n'est autre que la « vérité romanesque », qui s'accommode de flottements du point de vue (les paralepses) ou d'entorses revendiquées aux lois de la physiologie (le vomissement du cheval Zahir, au nom bourgeois (VM, pp. 137-138)), et ne peut être atteinte qu'à condition d'assumer pleinement le subjectivisme de cette vision qu'est aussi la création littéraire :

Car il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même, comme dans *L'Île des anamorphoses*, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature, finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne. (VM, p. 168)

Dont acte : le « basta avec moi maintenant » de la page 81 a fait long feu, et le lecteur comprend désormais mieux pourquoi. À la lumière de telles considérations, on constate donc que, chez Toussaint, ne s'exerce nul retour à un réalisme soucieux d'exactitude factuelle ou de véridicité « objective », mais une aspiration à la *mimèsis* comme transfiguration créatrice qui, dans la mesure où elle transite par l'exploration des propriétés intrinsèques du *medium* littéraire, ne rompt pas en visière avec le projet moderniste, mais tend plutôt, en le déplaçant et en l'altérant, à le relancer tout en le dépassant.

Reste, pour mettre un terme à ce parcours, à préciser que ce recours au métatextuel constitue une bonne illustration du changement dans la continuité qui assure à la fois la cohésion et le dynamisme évolutif de l'œuvre de Toussaint. *Continuité*, car le métatextuel était présent dès les premiers textes, dont l'axiologie et les présupposés, en particulier, faisaient l'objet d'une représentation récurrente au sein même des fictions, de l'éloge de la dame blanche (*SdB*, p. 80) à l'évocation de la façon de « fatiguer » une olive (*AP*, p. 50) en passant par le récit de l'expérience de Schrödinger (*M*, pp. 26-27), etc. Mais *changement*, car s'il advenait que soient dialectisés les rapports de la pensée et de l'expression, c'était presque toujours sur un mode déceptif, concluant à l'irréductibilité du flux mental à la formulation langagière¹⁷. Avec *La Vérité sur Marie*, si le métatextuel perdure, c'est dans une perspective plus optimiste, où les pouvoirs de la création littéraire semblent désormais exaltés – au moins ponctuellement.

17 Sur le métatextuel et ses implications dans les premiers romans toussainiens, que l'on me permette de renvoyer à WAGNER (Frank), « Le miroir et le simple (Des récits postmodernes) », dans *Œuvres & Critiques*, XXIII, 1, 1998.

De ces pôles connexes, changement et continuité, mobilité et immobilité, autre et même, c'est à l'observateur, renonçant à prendre les vessies positivistes pour des lanternes scientifiques, et assumant *a contrario* le subjectivisme de la vision qui préside à sa (re-)construction mentale de l'œuvre, qu'il appartient d'établir les proportions respectives. Même si, au fil du temps et des textes successifs, tonalité, topique et style toussainiens ont évolué, j'ai ainsi tenté de démontrer qu'en revanche nombre de facteurs de pérennité s'imposaient à l'attention : chronotope, personnages, intrigue, temporalité, voix, point de vue, autoréflexivité – tous paramètres qui constituent les linéaments de la poétique de l'œuvre. Mais il me faut bien admettre, au nom même du perspectivisme dont il a été abondamment question, qu'un autre critique, procédant à des opérations de sélection et de combinaison différentes¹⁸, puisse pour sa part mettre plutôt l'accent sur ce qui a varié sur fond de permanence. Un passage de *Fuir*, décrivant le repas de trois convives assis face à une table tournante, illustre bien ce selon moi nécessaire *aggiornamento* épistémologique, et me permettra en outre de céder le mot de la fin à Jean-Philippe Toussaint :

Et il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité. Et, tendant le bras pour me mettre moi aussi de la partie, je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposé – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises. (*Fu*, p. 76)

18 Voir BAYARD (Pierre), *Enquête sur Hamlet*, Paris, Minuit, 2002.

Pierre PIRET

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Portrait de l'artiste en Oriental

Mes livres lui faisaient le même effet bénéfique que la médecine chinoise, qui, sans jamais employer de grands moyens, lui procurait un étrange bien-être. J'avais été enchanté par cette métaphore (un médecin chinois, voilà ce que j'étais, dans le fond) (*AE*, pp. 69-70).

La Chine, le Japon, l'Orient plus largement, occupent une place importante dans la vie et l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : il s'est rendu en Asie à plusieurs reprises, son œuvre y est lue et appréciée, et ses expériences asiatiques transparaissent dans ses romans, les derniers en particulier. Plus fondamentalement, on perçoit intuitivement, à le lire, une forme d'affinité élective avec la pensée et l'esthétique orientales, qui s'affirme parfois explicitement, comme dans cette évocation d'une promenade à Kyoto, dans les jardins du Nanzen-ji :

Perdu dans le silence et la tranquillité des lieux, je me suis senti soudain en harmonie avec le temps. Il m'apparut alors que mes gestes, quand je n'y prenais pas garde, avaient souvent quelque chose d'imparfait, d'irréfléchi et de brutal, pour ne pas dire d'occidental.¹

À ma connaissance, Toussaint ne fait pas mention, dans ses entretiens, de rencontres ou de lectures particulières qu'il aurait faites et qui permettraient de parler d'influence précise, repérable. Interroger ce tropisme oriental n'en demeure pas moins utile pour situer son travail : le lire à la lumière de certains

1 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai fait ma première photo », publié sur le site *Bon à tirer.com*, mai 2001, <<http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>>.

préceptes éthiques et esthétiques dits orientaux permet de rendre compte de la position énonciative particulière qu'il construit et de la fonction qu'il attribue, ce faisant, à l'écriture.

Dans le texte cité, c'est l'expérience de la photographie – et de l'art plus largement – que Toussaint repense à partir de cette référence : pour faire sa première photo, sa première vraie photo, il fallait qu'il se départît de son attitude occidentale, « sans grâce et sans méthode », pour faire droit à une « expérience intime » explicitement référée à l'Orient, une expérience caractérisée par le renoncement à soi et la disponibilité subjective, et débouchant sur une forme d'harmonie. Une telle transformation constitue l'un des ressorts principaux de l'œuvre de Toussaint : focalisés sur des personnages caractérisés par les difficultés qu'ils éprouvent dans leurs relations au monde, à l'autre et à eux-mêmes (dépôt amoureux, malentendus insurmontables, regard persécuteur de l'autre, inadéquation avec soi-même, sentiment de vivre dans un monde où tout n'est que stratégies, faux-semblants, jeux de rôles, etc.), tous ses romans tendent vers une possible résolution, qu'elle prenne la forme d'un accommodement (*Monsieur*) ou d'un franchissement (songeons à *L'Appareil-photo*, où il s'agit de passer « progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être », p. 94), qui peut déboucher en effet sur un sentiment d'harmonie (voir les dernières pages de *Fuir*).

Ces deux derniers exemples indiquent que ce désir d'harmonie relève moins de l'ordre du bien-être que de celui de la vérité. La révélation ne mène pas au bonheur, mais au « désespoir d'être » ; elle est synonyme de lucidité, de traversée des semblants qui régissent d'ordinaire la vie humaine. À ce titre, elle se présente également comme un idéal d'écriture, un idéal que Toussaint appelle « l'énergie romanesque » et que la référence orientale peut éclairer.

L'énergie romanesque

Dans plusieurs interventions récentes ², Jean-Philippe Toussaint a tenté de définir son travail d'écriture à partir de cette notion qui n'a, que je sache, jamais été discutée, mais qui ne va pourtant pas de soi. Cette énergie, c'est celle qui se dégage, sans qu'on sache pourquoi, de certaines œuvres, de certaines pages, et qui transporte le lecteur. Toussaint laisse entendre que l'évolution

2 Dans un entretien avec Magdalena Hrozínková en octobre 2006 (<<http://www.radio.cz/fr/article/84694>>) ; lors de la chaire de poétique de l'Université catholique de Louvain en mars 2008 ; dans l'entretien de mars 2009 avec Chen Tong (« Écrire, c'est fuir. Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009 », repris dans *Fuir*, Paris, Minuit, coll. Double, 2009, p. 183) ; lors de sa rencontre avec Marie Desplechin à propos de la sortie de *La Vérité sur Marie*, en septembre 2009 (« Jean-Philippe Toussaint : "Je cherche une énergie romanesque pure" », *Le Monde*, vendredi 18 septembre 2009), etc.

de son œuvre tient à l'exigence qu'il s'est progressivement imposée de s'en tenir à cette seule énergie, ce qui impliquait de se débarrasser de tous les autres éléments, l'humour et la désinvolture en particulier, qui maintenaient autrement – artificiellement ? – la tension romanesque.

Plus fondamentalement, Toussaint définit l'énergie romanesque par opposition au récit :

Sans intrigue, sans personnages, qu'est-ce qui fait tenir un livre ? Il lui faut une énergie intérieure. L'humour en était une. Désormais, je cherche une énergie romanesque pure.³

Comme le remarque Marie Desplechin, Toussaint a recours dans ses romans à tous les ingrédients et « lois du genre » romanesques (« passion, sexe, mort, trafics, périls, voyages, fuites et poursuites, continents, mers, villes et campagnes, détails mémorables et scènes grandioses, et de l'amour, en continu »⁴), mais pas à l'intrigue, qui, d'ordinaire, sert à les lier. Toussaint affirme également, de son côté, vouloir suspendre le rôle romanesque du personnage. Il me semble qu'il réagit de la sorte à une certaine conception du récit, qui n'est certainement pas nouvelle, mais qui domine la littérature actuelle (et le cinéma), comme en témoigne par exemple la mode du récit de vie (biographie, biographie romancée, autobiographie, autofiction). Elle revient à instaurer une corrélation stricte entre cohérence narrative, consistance subjective et signification : être soi, c'est se raconter pour donner un sens à sa vie. Dans *Vie de Samuel Belet* (1944), Ramuz a donné de cette conception du récit une très belle définition :

Chaque pas que j'ai fait a été comme quand, avec les yeux, on va d'une lettre à l'autre dans les livres ; prises séparément, elles ne sont rien, et les mots eux-mêmes ne sont rien ; on doit aller jusqu'au bout de la phrase : c'est au bout de ma route que le sens est venu.⁵

Samuel Belet, le personnage-narrateur, après avoir longuement subi les caprices de la vie, découvre subitement le sens de son existence, c'est-à-dire d'un même coup la direction jusque-là inaperçue de sa trajectoire et la signification de son destin. Son existence s'accomplit dans ce déchiffrement narratif qui confère après coup à sa vie – multiple, aléatoire, insensée – sa tenue.

Or, dans les romans de Toussaint, il s'agit plutôt de déjouer les ruses du récit et l'emprise des significations qu'il impose au sujet. Dès l'incipit de

3 Phrase rapportée par DESPLECHIN (Marie), « Jean-Philippe Toussaint : "Je cherche une énergie romanesque pure" », *op. cit.*

4 *Ibidem.*

5 RAMUZ, *Vie de Samuel Belet*, Paris, Gallimard, coll. L'imaginaire, 1944, p. 244.

L'Appareil-photo, le récit se voit ainsi on ne peut plus clairement désamorçé : avec la désinvolture qu'on lui connaît, Toussaint enclenche la machine narrative en mentionnant l'advenue de deux événements, mais il déçoit aussitôt l'attente qu'il a suscitée. Le narrateur n'aura de cesse de se soustraire au sens (direction et signification) dicté par son projet d'apprendre à conduire (et c'est bien, en effet, de conduite qu'il s'agit !). À ce tracé narratif attendu, et clairement présenté comme aliénant (il implique un dossier à remplir, des règles à respecter, un cadrage institutionnel du sujet, qui ne peut se réaliser qu'en se conformant aux demandes de l'Autre), il oppose alors une autre « méthode », métaphorisée par la fameuse olive, méthode qui mène, on l'a vu, au « désespoir d'être » (*AP*, p. 94), qui vise à capter la vie même (voir l'image finale du « papillon vivant », *AP*, p. 127) et dont l'horizon semble abolir toute signification : elle consiste à « foutre la paix » à la pensée pour la laisser « converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant » (*AP*, p. 32). La transformation subjective mise en scène dans *Fuir*, qui débouche sur l'effet d'harmonie évoqué auparavant (retrouvailles avec soi-même, avec Marie, participation cosmique au mouvement du monde), procède d'une révélation de cet ordre :

Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la 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 ⁶, 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. (*F*, pp. 51-52)

Ce moment de révélation et d'émergence subjective, significativement lié à la mort (du père de Marie, en l'occurrence), se signale par deux traits remarquables. D'une part, s'il y a, comme chez Ramuz, révélation, celle-ci s'opère au-delà de toute signification : c'est un « afflux », un « ébranlement », une « lézarde », une expérience qui relève du « ne pas savoir ». D'autre part, cette révélation ne produit aucun effet d'après-coup, ne permet aucune relecture ni aucune réorganisation des épisodes vécus ; elle est simplement ouverture, dégel, relance du mouvement de la vie (*Vivre* était le titre provisoire du livre quand Toussaint y travaillait ⁷).

6 Ce sont précisément les verbes par lesquels Toussaint définit « l'énergie romanesque ».

7 Voir TOUSSAINT (Jean-Philippe) et TONG (Chen), « Écrire, c'est fuir », *op. cit.*, p. 176.

L'énergie romanesque procède d'une expérience homologue (Toussaint le laisse entendre lorsqu'il compare l'effet produit par la voix de Marie à ceux de la pensée, du rêve ou de la lecture), qui la distingue de l'énergie que peuvent générer le récit ou les significations (morales, politiques, philosophiques, religieuses, etc.). Ceux-ci peuvent, certes, nous transporter, mais ils confinent le roman dans l'ordre des semblants, c'est-à-dire de ce qui s'interprète, n'existe donc qu'aux yeux de l'Autre ⁸, ramène la vie aux cadres signifiants partagés. « L'énergie romanesque pure » suppose le franchissement de cette limite, non pour se complaire dans la dérégulation, mais pour renouer avec ce que Toussaint nomme l'être.

Il importe de préciser que cette pensée de l'être, que Toussaint met en scène dans *L'Appareil-photo* – non sans ironie, certes, mais l'ironie interdit-elle la sincérité ? –, ne relève pas de la métaphysique, mais de l'expérience subjective. Elle entretient d'évidentes affinités avec le bouddhisme Zen. Il s'agit pour le sujet de lâcher prise, de se déprendre de soi, de ses intentions, de ses illusions, non pas pour s'abandonner au Tout-Autre, mais pour rejoindre son propre mouvement intérieur. Évoquant un trajet dans Hanoï dans *Autoportrait (à l'étranger)*, Toussaint file la métaphore du torrent :

Le temps s'écoulait et je n'y pouvais rien, j'étais entraîné dans le flux de la circulation de Hanoï, toute cette intense circulation qui s'écoulait en même temps que moi dans les rues comme de l'eau dans le lit d'un torrent, n'affrontant jamais l'obstacle, mais l'évitant toujours, l'esquivant et poursuivant sa route, sinuant, se faulant, repartant et avançant toujours, suivant son chemin sans jamais rien contraindre, sans jamais rien forcer, n'imposant rien, et pourtant irrésistible, impérieuse, avec la force du vent, la nécessité des marées. (*AE*, pp. 86-87)

C'est bien, une fois encore, de chemin, de route, de direction qu'il est question : l'émerveillement provient précisément de ce que la route toute tracée (par le système des signifiants, par la communauté, par l'institution, par tout ce qui fait loi) se voit ici pervertie au profit de chemins de traverse où c'est le sujet lui-même qui trace sa route. Toussaint subvertit ici le paradigme occidental opposant la volonté, la domination, la maîtrise, le projet à l'abandon, la dépossession, la perte. L'eau du torrent n'est pas soumise à l'aléatoire, à l'errance, à la stagnation, mais pas non plus à la directivité d'un tracé prédéterminé ; elle obéit à son propre mouvement, son propre principe.

8 Marie Desplechin rapporte, non sans humour, les précautions que prend l'auteur, à l'image de ses personnages, pour minimiser cette part de l'Autre : « Jean-Philippe Toussaint est prévenant, poli, réservé, étonné parfois, courtois. Il pousse l'obligeance jusqu'à anticiper les questions qu'on ne comptait pas lui poser » ; « il apportait des réponses précises, en guide chevronné de son histoire » (DESPLÉCHIN (Marie), « Jean-Philippe Toussaint : "Je cherche une énergie romanesque pure" », *op. cit.*).

Sans doute est-ce à cette ambition que répond le phrasé singulier de Toussaint : un phrasé liquide en quelque sorte, qui assouplit la langue, la fluidifie pour lui permettre de capter, « dans les anneaux nécessaires d'un beau style », comme disait Proust (le plus grand écrivain français, selon Toussaint), le flux mouvant de la pensée.

Comme certains de ses contemporains, Toussaint jette en somme le soupçon sur cette croyance selon laquelle l'homme aurait la possibilité de se raconter – et du même coup de se connaître. Pour lui, au contraire, « écrire, c'est fuir », c'est-à-dire échapper aux significations imaginaires, aux petites histoires qu'on se raconte pour soumettre les aléas du réel aux routines du signifiant, à ce que Lacan nommait de façon suggestive le « *disque-ourcourant* »⁹ – courant parce que le signifiant, c'est par définition ce qui est partageable, commun. Mais, et nous retrouvons là une des grandes questions à laquelle la modernité littéraire s'est affrontée, cette échappée ne va pas de soi : comment ne pas retomber dans l'ornière de la signification ? comment déjouer la tentation herméneutique tout occidentale ? Selon Lacan, celle-ci s'est affirmée de la façon la plus nette dans la doctrine dite du logico-positivisme, qui « procède de cette exigence qu'un texte ait un sens saisissable », ce qui revient à exclure tout énoncé « pris en flagrant délit de non-sens » et donc à condamner le « discours mathématique »¹⁰ ! Révélant les impasses auxquelles mène cette position réductrice, Lacan lui oppose d'autres pensées de l'écrit, celles qui président aux mathématiques, mais aussi à l'écriture chinoise. C'est à celle-ci que je ferai référence pour situer la subversion opérée par Toussaint (ce qui n'empêche pas de reconnaître aussi la pertinence de la référence mathématique, pour une analyse de *La Salle de bain*, par exemple).

Le Vide médian

Cette autre pensée de l'écrit a été remarquablement dégagée par François Cheng dans ses travaux portant sur l'écriture poétique, mais aussi, plus largement, sur le système des arts chinois¹¹. Cette pensée se signale notamment par la valeur particulière qu'elle reconnaît au vide (en tant qu'il est lié au souffle), pivot de toute la tradition chinoise depuis le *Livre des Mutations*, dont sont issues les deux grandes doctrines du taoïsme et du confucianisme.

9 LACAN (Jacques), *Le Séminaire. Livre XX : Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1975, p. 34.

10 LACAN (Jacques), *Le Séminaire. Livre XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 2006, p. 59.

11 CHENG (François), *L'Écriture poétique chinoise, suivi d'une anthologie des poèmes des Tang*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1996, 286 p. ; *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, Paris, Seuil, coll. Points Essais, 1991, 157 p.

Le concept de vide occupe une place prépondérante dans la cosmogonie et l'anthropologie chinoises, où il connaît deux statuts distincts. Le premier est celui du *Dao* (ou *Tao*) d'origine, Vide suprême, souffle primordial, relevant de l'ordre nouménal, pour reprendre le vocabulaire de François Cheng, échappant donc à l'expérience humaine. Selon Lao-zi ¹² (ou Lao Tseu), le *Dao* d'origine engendre le Deux, à savoir le *Yin* (principe féminin de la douceur réceptive, identifié à la Terre) et le *Yang* (principe masculin de la force active, identifiée au Ciel), et le Deux engendre à son tour les dix mille êtres, c'est-à-dire l'ordre du phénoménal. Mais Lao-zi dégage une étape intermédiaire entre le Deux et les dix mille êtres, celle du Trois, où le vide trouve sa deuxième forme, celle du Vide médian ¹³, qui participe, lui, de l'expérience phénoménale, dans la mesure où il dynamise les oppositions structurant le Deux, lesquelles, sans lui, seraient statiques « ou se trouveraient dans une opposition stérile » ¹⁴.

Comme le montre Cheng, le Vide médian opère ainsi comme une fonction logique dont les enjeux sont sémiotiques. Le poème de Lao-zi, comme nombre de poèmes des origines, met en scène la prise de l'ordre symbolique sur le réel, sa structuration en réalité via le signifiant et les oppositions fondamentales (ici condensées dans le *Yin* et le *Yang*) qu'il construit (dont la différence signifiante fondamentale, à laquelle tout humain est soumis, celle de la différence sexuelle). La pensée occidentale tend à penser cette emprise du signifiant sur le monde en privilégiant les signifiants eux-mêmes et les rapports différentiels qu'ils entretiennent : chez Saussure, exemplairement, les signifiants forment un système de relations différentielles totalisant. Dans la sémiotique chinoise, le Vide médian vient faire contrepoids à l'emprise du signifiant et la subvertir, c'est pourquoi « ce n'est pas l'Un qui commande le Deux, mais le Trois qui transcende le Deux » ¹⁵. À ce titre, le Vide médian se conçoit, non comme la négation de l'être, mais comme son unique mode de présence ; non comme la négation de la signification, mais comme sa condition même :

Le souffle du Vide-médian est donc le contraire d'un lieu neutre et creux, d'un *no man's land*. C'est une entité dynamique en soi. ¹⁶

Le Vide médian établit ainsi une circulation signifiante, un renvoi incessant – mais une chose demeure constante : le Vide même, où s'origine le souffle, qui tend sans cesse à s'incarner, se nommer, au risque de perdre sa constance.

12 Voir le chapitre 42 de *La Voie et sa vertu*, cité par François Cheng, et l'analyse qu'il en donne, dans *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, pp. 29-31. Voir aussi CHENG (François), « Lacan et la pensée chinoise », dans *Lacan, l'écrit, l'image*, Paris, Flammarion, coll. Champs inédit, 2000, pp. 137-139.

13 Que Cheng écrit sans trait d'union dans *L'Écriture poétique chinoise*, avec dans *Lacan, l'écrit, l'image*.

14 CHENG (François), *L'Écriture poétique chinoise*, *op. cit.*, p. 137.

15 *Ibidem*, p. 143.

16 *Ibidem*, p. 137.

C'est pourquoi l'essentiel pour la pensée chinoise, c'est ce Vide même. Pour le dire en une formule, tout l'enjeu consiste alors à penser, non par les mots, mais entre les mots.

Une autre interprétation du Trois, complémentaire de la première, justifie la place reconnue au Vide médian dans l'éthique et l'esthétique chinoises : « le Trois, dérivé du Deux, désignerait le Ciel (Yang), la Terre (Yin) et l'Homme (qui possède en esprit les vertus du Ciel et de la Terre, et en son cœur le Vide). »¹⁷ Cette position reconnue à l'humain détermine fondamentalement le système des arts chinois et explique notamment le lien étroit qu'entretiennent la poésie et la peinture, lien qu'incarne idéalement la calligraphie. Celle-ci a engagé l'ensemble des arts chinois à se concevoir comme pratique symbolique plus que descriptive : elle « a libéré l'artiste chinois du souci de décrire fidèlement l'aspect extérieur du monde physique » pour focaliser l'attention sur son geste, qui tend à reproduire « l'acte du Créateur »¹⁸. Pour ce faire, l'artiste s'attache, au cours de son apprentissage, à dessiner « une grande variété d'éléments de la nature et du monde humain », mais en les soumettant à « un processus de symbolisation » qui les transforme en « unités signifiantes », qu'il s'agira ensuite de combiner « selon certaines lois esthétiques fondamentales »¹⁹. Une telle pratique, en accord avec la pensée chinoise du signe, confère au Vide médian une place primordiale :

Ainsi, dans les réalisations d'un tableau, le Vide intervient à tous les niveaux, depuis les traits de base jusqu'à la composition d'ensemble. Il est signe parmi les signes, assurant au système pictural son efficace et son unité.²⁰

La poésie chinoise est semblablement habitée par le Vide médian – Cheng s'attache à le démontrer systématiquement, en analysant les poèmes qu'il réunit aux plans lexical et syntaxique, prosodique et stylistique, thématique et rhétorique. Elle tire parti de l'écriture idéographique pour engendrer un langage spécifique, distinct de la langue parlée. Deux caractéristiques de cette écriture doivent ici être soulignées : son autonomie par rapport à la langue parlée et la résistance du signe idéographique au système. Ce signe est « indépendant du son et invariable », il forme « une unité en soi »²¹. Obtenus par stylisation, visant « moins à copier l'aspect extérieur des choses qu'à les figurer par des traits essentiels », les « idéogrammes se présentent non pas comme des marques arbitrairement imposées, mais comme autant d'êtres doués de volonté et d'unité

17 *Ibidem*, p. 30.

18 *Ibidem*, p. 21.

19 *Ibidem*, p. 22.

20 CHENG (François), *Vide et Plein. Le langage pictural chinois*, op. cit., p. 73.

21 CHENG (François), *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 11.

interne »²². La poésie exploite ces caractéristiques par un minutieux travail d'ellipse, de réduction des liens syntaxiques, de déstabilisation des attentes thématiques, si bien que les poèmes se présentent comme des suite de mots simplement juxtaposés et que la tradition veut qu'on donne des poèmes chinois, comme Cheng le fait, une traduction littérale (qui produit ce sentiment de décousu) et une traduction dite interprétée. Ce travail de *déliaison* n'est pas simplement ornemental ; il a « pour effet de restituer aux idéogrammes leur nature ambivalente et mobile »²³. Ainsi le poète chinois travaille-t-il moins les idéogrammes eux-mêmes que le Vide médian qui les sépare et qu'il s'agit d'accentuer pour exploiter la force propre des idéogrammes et restaurer le souffle de la langue. De la sorte, le poète, par le biais du Vide médian, renoue avec le souffle originel du Tao (d'où la valeur rituelle reconnue à la poésie).

Le poète chinois conteste en somme les modes de signification habituels de la langue, ceux que la linguistique moderne a mis en lumière. Il soustrait le signifiant au système différentiel de la langue (dans la langue, il n'y a que des différences, disait Saussure), empêchant, comme le dit Cheng, la dilution de la signification dans la chaîne²⁴. Ce faisant, il entrave le processus de constitution des significations via le code, la convention, c'est-à-dire le « *disque-ourcourant* »²⁵. Entrant en confrontation avec la langue parlée, la poésie contrecarre le processus d'anomie caractéristique de tout usage des signes : elle relance sans cesse la signification, empêchant les signifiants de se figer, de se stéréotyper, de dériver. Ce travail de combinaison d'unités signifiantes distinctes, détachées, opère à tous les niveaux de la langue, y compris au niveau rhétorique :

Plutôt qu'un élément pris dans une chaîne rigide, chaque figure est une unité libre qui, par ses multiples composantes (phonie, graphie, sens normal, image symbolique, contenu virtuel dans les systèmes de correspondances, etc.) irradie dans tous les sens.²⁶

Ainsi l'écriture offre-t-elle la possibilité de traverser les semblants qui régissent d'ordinaire la vie humaine, en tant qu'elle est soumise au règne du signifiant et des enchaînements automatiques, conventionnels, qu'il génère.

Une telle conception de l'écrit éclaire le travail de Toussaint. Dans une conférence non publiée²⁷, il insistait ainsi sur l'importance qu'il accorde aux

22 *Ibidem*, p. 14.

23 *Ibidem*, p. 39.

24 « Comme chaque idéogramme forme une unité autonome et invariable, son pouvoir signifiant ne se dilue que peu dans la chaîne. » (CHENG (François), « Lacan et la pensée chinoise », dans *Lacan, l'écrit, l'image, op. cit.* p. 150)

25 Voir *supra*, note 9.

26 CHENG (François), *L'Écriture poétique chinoise, op. cit.*, p. 105.

27 Lors de la chaire de poétique de l'UCL, voir *supra*, note 2.

blancs qui séparent les paragraphes dans ses textes, ceux-ci ayant pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée au détriment des enchaînements signifiants. Mais, pour justifier le rapprochement avec l'écriture poétique chinoise, pour le rendre plus concret aussi, mieux vaut en passer par l'analyse d'un extrait donné :

À Tokyo, nous étions remontés immédiatement dans notre chambre, nous avions traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui se mirent à se balancer doucement sous nos yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel, les lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs, puis, l'onde passée, la lumière ayant vacillé au plafond en plongeant un instant l'hôtel dans l'obscurité, les lustres, encore en mouvement, se rallumèrent en plusieurs temps dans le hall et se remirent en place dans le frissonnement à rebours de milliers de paillettes de verre transparentes retrouvant peu à peu leur immobilité. (FA, p. 15)

Les hôtels jouent un rôle important dans l'œuvre de Toussaint et leur description est toujours travaillée ²⁸. Comme la plupart, celle-ci se signale par son caractère extrêmement partiel, bien que nous soyons au début du roman et que nous découvriions l'hôtel en question. Loin de la description planifiée, complète, balzacienne, pour ainsi dire, autant que de celle, certes déliée, mais tendant à l'exhaustivité, qu'on retrouve dans certains nouveaux romans, Toussaint concentre l'attention sur un détail isolé, décontextualisé : les trois lustres dont la description s'enlève sur fond d'absence. En détachant ainsi un détail de son contexte, tel un poète chinois, Toussaint lui rend sa force propre d'objet, refusant de diluer l'expérience qui en est faite dans quelque signification globale.

Le détail devient alors en lui-même signifiant. En résulte la poéticité caractéristique de l'écriture de Toussaint : comme le dit Cheng, l'élément isolé irradie dans tous les sens. Il produit différents effets thématiques (illumination, éblouissement, cliquetis, etc.) aussi bien que stylistiques (l'écriture se met au diapason, produisant un cliquetis sonore), si bien que le paragraphe se transforme en véritable petit poème en prose ²⁹. Plus largement, il instaure une tension,

28 Voir TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », dans *Constructif*, octobre 2006, pp. 6-16.

29 Cette exploitation irradiante des motifs me semble caractéristique du travail de Toussaint : elle peut produire des effets poétiques, comme ici, mais aussi comiques. L'humour de *La Télévision*, par exemple, doit beaucoup à ce procédé (le motif de la télévision réapparaissant sans cesse, sous des formes très diverses et parfois saugrenues).

également opérante dans l'écriture poétique chinoise, entre valeur référentielle et valeur métaphorique. Le trio de lustres renvoie métonymiquement à l'hôtel, mais il témoigne surtout d'un mouvement souterrain, sismique, qui déclenche une surenchère métaphorique, les lustres étant comparés par exemple à des « cloches de cathédrale s'ébrouant lentement » (où l'on retrouve la liberté des figures évoquée par Cheng ³⁰). Et ce mouvement chthonien renvoie lui-même à l'état d'esprit des personnages : les lustres s'ébrouent comme à leur intention, dans un « irrésistible grondement de détresse de la matière », qui prête à celle-ci un sentiment éprouvé en fait par le narrateur et Marie.

Le travail d'écriture opéré sur le motif du trio de lustres atténue ainsi les significations attendues pour faire advenir l'effet d'harmonie évoqué auparavant. Au cours de ce moment de résonance mystérieuse, le narrateur et Marie franchissent l'écran des semblants et des malentendus, communiant en silence dans la même détresse : tout est mis à l'unisson d'une même vibration. La métaphore pastorale, qui condense les différents registres de la comparaison (cloches de cathédrale / cloches du troupeau s'ébrouant), prend alors tout son sens. Et l'harmonie, ici encore, n'est pas synonyme de bien-être, mais plutôt de lucidité. Elle ne procède pas de la rencontre entre deux êtres, deux entités, deux plénitudes, mais les fait participer l'un et l'autre du même vide qui les sépare. Ce travail d'écriture témoigne de ce que, tel l'artiste chinois, Toussaint s'est libéré « du souci de décrire fidèlement l'aspect extérieur du monde physique » ³¹ pour faire droit au seul geste de la combinaison signifiante. Comme le photographe des jardins du Nanzen-ji (voir *supra*), comme le joueur de bowling de *Fuir*, l'écrivain échappe au figement des représentations par :

L'union retrouvée du regard et de la main, le secret du geste juste. En tout, la précision, le reste n'est que pathos. (*F*, p. 107)

Ainsi la quête de « l'énergie romanesque pure » s'apparente-t-elle à un traitement singulier du problème de la signification. Si la référence orientale s'avère opératoire pour lire Toussaint, c'est parce que son projet romanesque implique, qu'il en soit conscient ou non, une subversion d'un des piliers de l'Occident, à savoir l'idéal d'une herméneutique totalisante. Jouant de la métaphore et de la métonymie, Toussaint fait droit à l'association libre, dont procède le caractère digressif de ses romans, à la logique de l'inconscient, structuré comme un langage ; mais ce processus conduit au-delà de tout déchiffrement possible : il s'agit bien de prendre en défaut la logique du signifiant,

30 La comparaison est en effet multiple : les lustres sont comparés à des cloches de cathédrale (ils semblent ainsi s'adresser au couple, comme les cloches appellent les fidèles à communier le temps d'une célébration), mais aussi, comme le suggère le participe présent « s'ébrouant », aux cloches signalant un troupeau, troupeau dont la mise en mouvement produirait le grondement évoqué.

31 CHENG (François), *L'Écriture poétique chinoise*, op. cit., p. 21.

pour franchir l'écran des semblants et renouer avec le mouvement, condition de l'énergie romanesque. L'être visé au-delà des semblants a en ce sens partie liée avec le vide, le rien, la mort. « Parfois, oui, la mort me manquait », constate mystérieusement le narrateur de *L'Appareil-photo* (p. 106). Elle est cette énigme inconnaissable, indéchiffrable, et la source de toute chose.

Jean-Benoît GABRIEL

Université de Namur – Université Paris 7 – Denis Diderot

Fuir l'image avec désinvolture

(autour du court métrage *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint)

Parallèlement à son travail littéraire, Jean-Philippe Toussaint s'aventure parfois du côté du cinéma. Il adapte ses romans dans des longs métrages de fiction ou se met en scène lisant des extraits de ceux-ci dans des films documentaires ¹. Chaque film est une expérience nouvelle : le romancier semble vouloir adapter la forme cinématographique aux particularités de tel ou tel roman ². Pour ce qui concerne les fictions, il a scénarisé *La Salle de bain* (réalisé par John Lvoff) et réalisé trois autres longs métrages : *Monsieur, La Sévillane* (adaptation de *L'Appareil-photo*) et *La Patinoire* (scénario original).

Quand Ange Leccia lui propose de participer à l'exposition *Travelling* programmée à l'espace Louis Vuitton pour juin 2009, en réalisant un court métrage, Jean-Philippe Toussaint y voit une nouvelle occasion d'expérimenter les moyens du film et choisit d'adapter non pas un roman entier, cette fois, mais une scène seulement du roman *Fuir*, celle de la fuite en moto.

Pour rappel, la scène en question est celle dans laquelle les trois personnages, Zhang Xiangzhi, Li Qi et le narrateur, quittent précipitamment la salle de bowling à la suite d'un appel téléphonique et enfourchent, à trois, une moto pour traverser la ville de Pékin et atterrir dans une arrière-cuisine

1 Tous ses films, produits par *Les films des Tournelles*, référencés sur le site <www.jptoussaint.com> sont très difficiles à trouver car non édités en dvd (excepté *La Patinoire*, le seul d'ailleurs qui n'ait pas d'origine littéraire).

2 Par exemple, dans *La Sévillane* (adaptation de *L'Appareil-photo*), il joue à plusieurs reprises sur le son qu'on ne parvient pas à entendre (hommage à la dernière scène de *La Dolce Vita*). Pour l'adaptation de *La Salle de bain* (réalisé par John Lvoff), Claude Murcia pointe cette volonté d'expérimentation dans le travail paradoxal sur l'espace : « Le défi de *La Salle de bain* est d'utiliser le cinéma – art kinésique s'il en est – à contre-emploi (comme Venise), aux fins d'immobiliser le monde, d'emprisonner le temps en picturalisant l'image. » (MURCIA (Claude), « La relation ironique à l'espace (à propos de *La Salle de bain*, de John Lvoff) », dans *Le Je à l'écran*, L'Harmattan, 2006, p. 274)

où Zhang Xiangzhi vient cacher finalement un sachet contenant de la drogue. Dans le film, la scène se termine autrement : ils se contentent de fuir pour échapper à leurs poursuivants, sans qu'il soit fait allusion à la drogue.

A priori, rien de particulièrement original dans ce choix, puisque la fuite se présente comme un sujet somme toute classique du cinéma : dans ses nombreuses variantes, il permet d'exploiter les potentialités combinées du temps et de l'espace, en profitant de la tension narrative qui lui est inhérente. Cependant, c'est dans le traitement de ce motif que Jean-Philippe Toussaint innove par rapport à ses précédents films. En effet, cette fois, il utilise deux types d'images : celles « enregistrées » par des caméras de surveillance et celles « écrites » par une caméra à l'épaule, pour reprendre des termes chers aux frères Dardenne. Car, comme ses aînés et beaucoup d'autres cinéastes qui ont cherché à donner une forme *documentarisante* à leur fiction, Jean-Philippe Toussaint se sert de ce nouveau code, mais en le détournant un peu de son intention première qui est de viser le réel.

Filmer avec désinvolture

Pour donner une forme documentarisante à leur fiction, les réalisateurs combinent le point de vue et la prise uniques, comme si le sujet l'exigeait ; ils donnent ainsi l'impression que ce qui s'est passé devant la caméra, au moment du tournage, était réel et donc unique et fugitif. Cette immédiateté *aurait* provoqué inévitablement des ratages dans l'image et le son, dont on doit se contenter au montage, prise unique oblige. Les ratages de tous ordres (tremblement, éloignement, flou, sous-exposition, décadrages, saturation du son, etc.) peuvent alors être identifiés, dans le film monté, comme des indices de factualité³ qui accentuent l'effet de réel. Le choix formel de Toussaint prend ainsi tout son sens.

Ce qui le distingue toutefois des auteurs de fiction qui ont exploité ce genre⁴, c'est l'intention singulière qu'il donne à la caméra. Car si elle poursuit les fuyards, c'est dans le but de les rattraper et de les coincer. Or, dans un documentaire qui se respecte (ou une fiction qui l'imité), la caméra se doit de rester discrète et de ne pas gêner « le réel en train de se faire » pendant le tournage. À l'écran, sa présence ne se fait donc sentir que sous l'apparence d'une simple marque d'énonciation : un tremblement léger peut rappeler au

3 GABRIEL (Jean-Benoît), « Indices de factualité dans la fiction cinématographique », dans *Enjeux*, été 2009, Volume 75, pp 97-110.

4 Faut-il rappeler que la tradition documentaire en Belgique a vraisemblablement favorisé ce déplacement chez les réalisateurs belges de fiction ? Aux côtés des films de Luc et Jean-Pierre Dardenne (*La Promesse*, *Rosetta*, *Le fils*, *L'Enfant*, *Le Silence de Lorna*), on peut aussi évoquer ici *C'est arrivé près de chez vous* de Rémy Belvaux, André Bonzel et Benoît Poelvoorde, et citer, entre autres, *Folie Privée* et *Ça rend heureux* de Joachim Lafosse.

spectateur qu'elle est portée, mais bien souvent ce tremblement est juste perçu comme « un peu de vie » donnée au cadre. Jean-Philippe Toussaint adopte au contraire une option radicale où la caméra se montre beaucoup plus présente et même intrusive. Elle est ostensiblement « diégétisée », pour reprendre l'expression de Yannick Mouren ⁵. Elle est intrusive à travers les écrans de surveillance qui le sont par nature, elle est intrusive également quand elle s'invite à la course poursuite, très proche des poursuivants, braquant le faisceau de son projecteur sur des instants parfois intimes, comme ce long baiser échangé par les deux passagers, sur la moto – qui correspond au « serrement de main » dans le roman. De plus, le film, adoptant parfois le point de vue des poursuivants (le spectateur est transporté dans la salle des écrans de surveillance) ou celui d'une caméra éloignée de l'action (on a affaire à une ocularisation zéro : un point de vue objectif et dominant de la moto qui s'éloigne) déroge aussi au principe du point de vue unique (notons toutefois qu'il est très difficile de garder un point de vue unique sur la durée d'un film, même si celui-ci ne fait *que* 14 minutes ; ce qui est vrai également pour le roman, comme Jean-Philippe Toussaint ne manque pas de le faire sentir quand il en joue, notamment dans le troisième volet de la quadrilogie, *La Vérité sur Marie*). Autre écart par rapport au « code » : les ratages ostensibles de l'image ne semblent plus être imputables à un documentariste chevronné qui, surpris, reprend la maîtrise de son appareil et corrige les quelques tremblements ou flous occasionnés par un déplacement imprévu du sujet, comme c'est le cas chez les auteurs évoqués. Alors que ces ratages révélaient la présence, dans ces films-là, d'un « narrateur implicite », ils dénoncent plutôt, dans celui-ci, celle d'un « filmeur empirique » ⁶ incompetent qui se montre incapable de stabiliser l'image ou de capter d'un peu loin un personnage en gros plan, voire de corriger le point de la caméra qu'il a en main.

Par cette caméra intrusive et ces maladroites de débutant, le film transgresse délibérément les règles du genre, fût-il nouveau ⁷. Il semble dire : je fais du cinéma « comme les frères Dardenne » et, en même temps, je m'en moque. Cette attitude rappelle singulièrement celle qu'on perçoit dans les romans où le narrateur prend lui aussi des libertés par rapport à la narration. Cette désinvolture affichée semble bien être une attitude commune vis-à-vis des deux arts que l'auteur pratique : un détachement, une liberté du narrateur vis-à-vis de la narration ou du filmeur vis-à-vis du film. Une fuite ?

5 MOUREN (Yannick), « La caméra diégétisée », dans *Cinéma et audiovisuel. Nouvelles images, approches nouvelles*, sous la direction d'Odile Bächler, Claude Murcia et Francis Vanoye, L'Harmattan, 2000, pp. 92-102.

6 C'est François Jost qui fait cette distinction dans JOST (François), *Un monde à notre image*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1992, p. 82.

7 S'il est contemporain, il faut reconnaître qu'il n'est pas vraiment « nouveau » (rappelons-nous les expériences d'Agnès Varda, Michelangelo Antonioni, Maurice Pialat, Alain Cavalier...).

Fuir la capture

Le verbe « capter » et les substantifs « captation », « capture » font partie du vocabulaire du cinéma. Et pour cause : techniquement, il s'agit de prendre quelque chose (on dit aussi « prise de vue », « prise de son »). François Niney, pour les films du réel, utilise la très belle expression « prise de vie »⁸. Mais « capter » (du latin *captare*, « essayer de prendre », nous dit le *Petit Robert*) implique que ce quelque chose risque bien d'échapper si on ne l'attrape pas. Ce geste essentiel qui dit l'interception (prendre au passage) est mis à nu quand il est question de filmer une fuite et que c'est la caméra elle-même qui tient le rôle du prédateur. La fuite révèle la nature prédatrice de la caméra qui cherche effectivement à « mettre en boîte ».

Parmi les quelques choix d'adaptation du roman au film, la présence de poursuivants identifiés comme des agents de sécurité, qui suivent le parcours des fuyards sur des écrans de surveillance d'abord, en voiture de police ensuite, voire en moto (cela reste ambigu : la moto qui les suit est plus volontiers identifiée comme une moto-travelling de l'équipe de tournage), transforme la caméra en piège ou en arme d'interception. Par cette présence policière, c'est l'intention de captation du dispositif cinématographique qui est dénoncée.

Filmer, nous dit ce film, c'est chercher à prendre, à attraper. Pour capter le réel qui échappe, deux attitudes sont possibles – qui sont celles de la chasse : attendre ou poursuivre. La première, être en place et attendre⁹, c'est la fonction des caméras de surveillance précisément, très présentes dans *Faire l'amour*, où les écrans des moniteurs du *Contemporary Art Space* de Shinagawa, que le narrateur observe, ne parviennent pas à garder dans leur cadre la silhouette de Marie :

[...] quand je vis soudain Marie apparaître dans le tableau, silhouette solitaire que je voyais se mouvoir lentement devant moi sur l'écran. Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de l'un et surgissant dans l'autre. Parfois, *fugitivement* [je souligne], elle était présente sur deux écrans à la fois, puis, tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, et, immédiatement, c'était étrange et même un peu douloureux, elle me manquait, Marie me manquait, j'avais envie de la revoir. (*FA*, pp. 125-126)

La présentation fantomatique du personnage de Marie (« silhouette solitaire », qui se meut lentement, « comme en apesanteur », réduite métonymiquement à un « manteau noir sur fond blanc », apparaissant et

8 NINEY (François), *L'Épreuve du réel à l'écran*, Bruxelles, De Boeck, 2002, p. 55.

9 C'est l'attitude du cadre dans *Nue Propriété* de Joachim Lafosse.

disparaissant) suggère en l'occurrence l'incapacité des écrans à fixer ce qui passe à travers, à garder dans les bords circonscrits du cadre l'objet fuyant. Dans le film *Fuir*, les trois personnages échappent aussi aux écrans des caméras de surveillance, notamment à celui du parking souterrain, en sortant précipitamment par la gauche du champ dans lequel ils étaient entrés à leur insu, par l'arrière-plan. Le spectateur reste, quelques secondes, dans le point de vue physique du surveillant (ocularisation interne ou plan subjectif), devant un plan vide, c'est-à-dire sans personnage ou, plus exactement, déserté.

La deuxième attitude est celle de cette caméra en chasse, qui poursuit son sujet comme elle poursuivait Rosetta dans le film des frères Dardenne, laquelle semblait elle aussi vouloir échapper à quelque chose. À la différence majeure qu'ici, la caméra s'avère menaçante comme un fusil braqué sur un gibier en fuite. C'est ce que connote ce projecteur pointé sur les personnages à moto et qui va jusqu'à éblouir le conducteur, par une sorte de métalepse (le monde où l'on raconte s'introduisant dans celui que l'on raconte)¹⁰, comme en témoigne son geste de gêne. Le faisceau lumineux, s'il est un indice (au sens peircien) troublant de l'existence d'une caméra, permet également de cerner doublement les personnages dans un rond de lumière (« cadre » – si l'on peut dire – dans le cadre) et de les immobiliser dans leur mouvement. Or on sait, depuis *La Salle de bain*, que « la mort [...] est immobilité » (*SdB*, p. 38). Ce projecteur qui fige est une réminiscence des phares, dans le roman *Fuir*, « qui nous aveuglaient et nous capturaient un instant dans leurs faisceaux comme des lapins paralysés » (*Fu*, p. 113). Ce faisceau lumineux sera également décrit comme une arme menaçante, dans la poursuite du cheval de *La Vérité sur Marie* où il est tantôt assimilé à un viseur (« Ils ne le perdaient plus de vue dans la lumière des phares, ils l'avaient *en ligne de mire* [je souligne] », *VM*, p. 108) tantôt à une arme (« [...] de sorte que le cheval se sente poursuivi par une ligne de lumière mobile et aveuglante, effrayante, éblouissante comme une *ligne de feu* [je souligne] », *VM*, p. 109). Le phare de cette moto surprend également, en le figeant, on l'a évoqué, le flagrant délit du baiser – figement accentué par le bruit de la sirène de police qui se fait entendre à ce moment précis. En somme, l'intrusion de ce phare dit non seulement l'agression que constitue l'acte de filmer, mais témoigne également d'une désinvolture à l'égard de l'écriture cinématographique car l'ambiguïté demeure : qui filme ? Les poursuivants diégétiques ou le filmeur maladroit ? Le refus du contrechamp laisse ouverte l'interprétation.

Cette volonté de fuir une caméra, c'est-à-dire un œil, pour échapper à une menace de mort, rappelle le célèbre et unique film de Samuel Beckett intitulé explicitement « Film ». Dans ce film, un personnage – joué par Buster Keaton, fait tout pour échapper au regard : il fuit d'abord le regard de la

10 L'apparition inopinée, en amorce, dans un coin du cadre, du rétroviseur de la moto-travelling provoque le même effet de désimmersion de l'univers diégétique.

caméra (il longe les murs en lui tournant précautionneusement le dos) qui s'avère assassine puisque les personnages secondaires qui ont le malheur de la regarder en face s'effondrent tous, épouvantés, à son passage ; il fuit ensuite, dans son appartement, tous les yeux ou ce qui y ressemble (miroir, regard du poisson dans son bocal, dossier de chaise en forme d'yeux, boutons, etc.). Car c'est bien *l'œil* qu'il fuit – celui du premier plan. Et quel œil ? Lorsque, par imprudence, il laisse entrapercevoir son visage dans un reflet de glace, le spectateur se rend compte qu'il est borgne et comprend que c'est son propre œil qui le pourchasse depuis le début. Alors, quand l'œil-caméra a enfin pu opérer un travelling circulaire pour l'observer de face, le personnage n'a plus d'autres solutions que de cacher son visage dans ses mains. Intituler ce film-ci « film », n'est-ce pas suggérer que le film est, par essence, prédateur – comme le suggère le court métrage *Fuir* qui aurait pu s'intituler *Fuir l'image* ? ¹¹

Osons aller un peu plus loin dans l'analogie. En effet, si l'on accepte un moment l'idée que, chez Jean-Philippe Toussaint, il y a un jeu d'identification relative entre le narrateur homodiégétique et l'auteur ¹², on peut alors voir le passager de la moto (narrateur dans le roman) fuir son double, le filmeur (ou l'auteur lui-même puisque, rappelons-le, il cosigne l'image au générique du film) ou, selon l'expression de Jean-Michel Frodon, cet « étrange poursuivant surnuméraire du film : le cinéma lui-même (...) comme si le regard du réalisateur était la menace qui fait courir le trio » ¹³. Réciproquement, on pourrait dire qu'en filmant, Jean-Philippe Toussaint cherche aussi à fuir son propre geste de cinéaste, tout comme le personnage joué par Buster Keaton fuit son propre œil.

11 Lire l'article d'OST (Isabelle), « Le langage de l'image. Beckett et Deleuze face aux arts de la reproductibilité technique », dans *La Littérature à l'ère de la reproductibilité technique*, textes réunis par Pierre Piret, Paris, L'Harmattan, coll. Champs visuels, 2007, où celle-ci ose la métaphore du prédateur : « le sujet ravalé au rang d'effet produit par la caméra-œil fauve » (p. 278). À mettre sans doute en parallèle avec cette caméra subjective qui avale tout sur son passage, dans le court métrage *Oh no I can't stop it* de Sbgisniew Rybczinski évoqué par François Niney (*op. cit.*, p. 217).

12 Même s'il n'y a pas lieu de confondre auteur et narrateur, Jean-Philippe Toussaint a lui-même reconnu, lors d'une des quatre conférences données dans le cadre de la chaire de poétique à l'UCL en mai 2008, qu'il y avait quelques points communs entre lui et certains narrateurs : dans *La Salle de bain*, le narrateur a 29 ans – son âge à l'époque, il est chercheur et belge comme l'indique la couleur verte de son passeport ; dans *La Télévision*, c'est la même situation familiale et la même calvitie, ajoutera-t-il. L'acteur Tom Novembre qui incarne le personnage principal dans *La Salle de bain* et *La Patinoire* partage lui aussi quelques caractéristiques physiques avec l'auteur.

13 FRODON (Jean-Michel), « Comme un torrent », article non référencé, inséré sur le site <www.jptoussaint.com>.

S'évader dans le hors-champ

Le hors-champ est, dans ce film, le lieu où l'on veut aller. Il faut échapper au cadre-piège des caméras de surveillance ou au cadre-fusil de la caméra qui poursuit. Le cadre-piège ou cadre-cage est représenté dès le premier plan du film, par un volet de boutique s'abaissant dans toute la largeur du champ, annonçant d'emblée l'intention générale du film. À l'instar de cette devanture de boutique qu'on ferme et qui occupe tout l'écran, d'autres écrans-cadres apparaissent dans les romans de Jean-Philippe Toussaint : dans *La Télévision*, le narrateur aperçoit une étudiante nue dans l'immeuble en face, « dans l'encadrement quasiment télévisuel de sa fenêtre illuminée dans la nuit [...] » (Tv, p. 46) ; dans *La Salle de bain*, sa fenêtre devient la paroi d'un aquarium, « J'approchai mon visage de la fenêtre et les yeux collés contre le verre, j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium » (SdB, p. 32) ; dans *Faire l'amour*, les grandes baies vitrées de la piscine font office d'écran large sur la ville, « je m'avançai sans bruit jusqu'à la paroi de verre et me remis à observer en silence la ville endormie devant moi » (FA, p. 46) ; dans *L'Appareil-photo*, le narrateur avec son amie et le père de celle-ci longent « [...] la vitrine d'un salon de coiffure où des dames qui se sentaient observées prenaient un air intelligent sous des casques à permanente, bonjour mesdames » (AP, p. 65). Ces extraits laissent entrevoir l'idée d'un pouvoir du voyeur sur le vu, lequel est pris dans la clôture que représente le cadre, comme Buster Keaton se trouvait acculé dans son propre appartement. De même, l'expression « se sentaient observées » sous-entend une certaine menace représentée par le regard. Le narrateur-observateur devient parfois narrateur-observé et éprouve le même sentiment d'impuissance sous le regard « posé » ou « jeté » dans le dos : « Des gens attablés dans l'étroit local nous voyaient à travers la vitre, je sentais leurs regards, je sentais leurs regards posés sur nous » (FA, p. 81) ; « [...] je voyais qu'on me jetait des regards à la dérobée » (FA, p. 127) ; « Je sentais qu'il m'observait, je sentais son regard dans mon dos » (Fu, p. 107). Dans *La Réticence*, le regard de l'autre – Biaggi – est lié à l'enfermement du narrateur. C'est, du moins, ce que sa paranoïa lui fait croire : « quelqu'un [...] qui, ce soir encore, avait guetté ma sortie pour aller fermer la baie vitrée derrière moi afin d'être sûr que je ne puisse pas rentrer, et qui se trouvait là maintenant, à quelques mètres de moi, immobile dans la nuit derrière le tronc d'un arbre de la terrasse. Biaggi, ce quelqu'un, c'était Biaggi. » (Rtc, p. 51)

Le narrateur veut voir, mais ne veut pas être vu. « Être vu », c'est « être pris », comme le suggère l'expression « je suis vu ». Jean-Paul Sartre, dans *L'Être et le néant* décrit cette prise par le regard :

Le regard que manifestent les yeux de quelque nature qu'ils soient [on pense à la caméra], est pur renvoi à moi-même. Ce que je saisis

immédiatement lorsque j'entends craquer les branches derrière moi, ce n'est pas qu'il y a *quelqu'un*, c'est que je suis vulnérable, que j'ai un corps qui peut être blessé, que j'occupe une place et que je ne puis en aucun cas, m'évader de l'espace où je suis sans défense, bref que je *suis vu*.¹⁴

Il filme, mais veut échapper à la prise que représente l'image. Aussi filmer de manière désinvolte, c'est permettre, par maladresse, de mal voir, c'est-à-dire de mal prendre. C'est la désinvolture du filmeur empirique qui permet de sortir du champ, devenir flou, s'effacer. L'intention est d'aller vers le lieu où les images sont absentes, de cadrer le hors-champ, de ne montrer que des traces, des indices, voire l'absence de trace. Cette intention était déjà formulée dans *L'Appareil-photo* :

Un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière [...] on me verrait *fuir* [je souligne] sur la photo » (AP, pp. 112-113).

« Fuir sur la photo » évoque les ratages du film *Fuir*, où l'image n'est jamais vraiment nette, ni bien cadrée. Les personnages échappent sans cesse au champ : soit en sortant par un des cinq lieux possibles (les quatre bords du cadre et l'arrière-plan dissimulé par un élément de décor) – étant donné que le sixième, occupé par la caméra, ce contrechamp refusé¹⁵, est celui duquel vient le danger ; soit en s'effaçant à l'intérieur même du champ, par le tremblement, le flou ou la sous-exposition. Il faut toujours sortir du cadre, d'une manière ou d'une autre, tout en laissant une trace. Ce cadre pourrait bien être celui des codes du film ou du roman. Être là sans y être, ou y être mais avec distance, en s'en dégageant, c'est étymologiquement la *désinvolture* (de l'italien « desinvolto », développé, déagagé) de Jean-Philippe Toussaint tant en littérature qu'en cinéma.

En effet, il le reconnaît lui-même : « Dans un livre, on peut être à la fois éminemment masculin et féminin, à la fois germanique et latin, à la fois grave et insolent, à la fois sérieux et *désinvolte* [je souligne]. Mais c'est un véritable autoportrait, mon Dieu ! »¹⁶ S'il transgresse les règles du film pour échapper au « cadre » qui est, on l'aura compris, à la fois celui de l'image et celui des codes, il opère de la même manière avec les règles du roman. Non seulement il manifeste, mais il revendique cette désinvolture vis-à-vis

14 SARTRE (Jean-Paul), *L'Être et le néant*, Paris, Gallimard, 1943, p. 316.

15 Voir les six endroits physiques du hors-champ décrits par BURCH (Noël), *Praxis du cinéma*, Paris, Gallimard, coll. Le Chemin, 1969.

16 Extrait des propos recueillis par TRAN HUY (Minh) pour *Le Magazine Littéraire*, octobre 2009.

de l'art de la narration : il dit que raconter des histoires ne l'intéresse pas. À la question de savoir ce qu'est devenu un personnage du début du roman et dont il n'est plus jamais question ensuite, il répond qu'il faut mettre ça du côté de la désinvolture, ajoutant : « je n'avais pas de cahier des charges »¹⁷. Il avoue, dans le même esprit, que le classement chiffré des paragraphes proposé dans *La Salle de bain* ne renvoie à rien. Ne faut-il pas voir également de la désinvolture dans le choix même des noms de personnage, comme s'il se plaisait à compliquer gratuitement et ironiquement les choses pour le lecteur, sans égard à l'efficacité narrative : Monsieur s'appelle « Monsieur », il y a deux Georges dans la même pièce (*Rtc*, p. 27), deux « Marie » pour le même homme et un Jean-Christophe qui s'appelle en fait Jean-Baptiste (*VM*, p. 66). Cette désinvolture apparaît dans le langage même, par ces petites conclusions insolites où le narrateur prend ses distances par rapport à ce qu'il dit, comme s'il était la voix de l'auteur lui-même : il conclut une démonstration par un « Olé » (*SdB*, p. 38) ; il se donne la liberté de choix et, au passage, se permet de jouer avec les sons par un « au paprika pourquoi pas » (*M*, p. 9) ; il affiche un fatalisme détaché avec les « Ma foi, dit Monsieur » (*M*, p. 22) et les « Tout était selon » (*M*, p. 27). Voilà pour le « hors-cadre ».

Pour le « hors-champ », cela correspond, dans son œuvre romanesque à toutes les formes de « blanc » – silence, non-dit, absence d'explication, fragmentation, espace physique entre les paragraphes, qui témoignent d'une grande attention portée à tout ce qui n'est pas écrit, et qui fait, selon lui, les grands livres, ceux qui laissent de la place au lecteur : « Je partage la théorie de Robbe-Grillet selon laquelle ce qu'il y a de plus fort, dans un roman, c'est ce qui manque »¹⁸. Le hors-champ concerne aussi la question du « savoir » dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : que sait le narrateur en fin de compte ? Quelle est cette Vérité sur Marie ? La focalisation externe qui prive le narrateur d'un certain savoir, est peut-être aussi ce qui fait dire aux critiques que l'écriture de Jean-Philippe Toussaint est « cinématographique ». Ce que le narrateur prétend savoir est souvent de l'ordre de l'intuition (« je sus alors avec certitude » *Fu*, p. 110 et « je connaissais Marie d'instinct », *VM*, p. 74) et doit être confirmé par la vision, fût-elle *fugitive* (« ce que je vis de mes yeux, fugitivement », *Fu*, p. 110). Il reconnaît en revanche que des choses lui échappent : « Je ne sais pas comment il avait trouvé le moyen de mettre son casque dans les escaliers » (*Fu*, p. 111) ; « Ce qui s'est réellement passé entre Marie et Jean-Christophe de G. [...] personne ne pouvait réellement le savoir » (allusion au factuel encore, *VM*, p. 47). Le hors-champ est aussi l'endroit vers où il va : « Je marchai assez longtemps dans l'obscurité, ne sachant pas où j'allais » (*AP*, p. 107) ; « je ne sais pas où nous allions, je la

17 Propos recueillis lors de la chaire de poétique, *Comment j'ai créé mes personnages*, UCL, 2008.

18 Propos recueillis par KAPRÉLIAN (Nelly), pour *Les Inrockuptibles*, septembre 2009.

suivais » (*FA*, p. 116). Dans le film *Fuir*, il se laisse entraîner également, sans rien savoir, ni où, ni pourquoi, puisqu'il n'y est même pas question de drogue.

Dans ce court métrage, où l'auteur s'improvise, avec désinvolture, cinéaste du réel, le personnage s'évade vers le hors-champ autant que le cinéaste se dégage des codes de la fiction documentarisante. Cette désinvolture trouve un écho dans l'œuvre romanesque, où le narrateur pratique le hors-cadre, comme l'auteur écrit le hors-champ. Dans les deux cas, en littérature comme en cinéma, le lecteur-spectateur est laissé face à des traces, des indices dont il doit se contenter, comme ce détail à partir duquel le narrateur de *La Vérité sur Marie* dit pouvoir tout reconstituer. C'est avec désinvolture que Jean-Philippe Toussaint pousse ses personnages vers le hors-champ salutaire et se démarque lui-même de tout cadrage littéraire ou cinématographique, mais c'est avec sérieux qu'il ouvre le champ et offre une large place au lecteur-spectateur.

Mireille RAYNAL-ZOUGARI

Université de Toulouse-Le Mirail

Mise en scène de l'écrivain en cinéaste patineur

La Patinoire (1999) est un film burlesque qui met en images un monde ludique et poétique à travers le tournage périlleux d'un film d'amour tragique. Jean-Philippe Toussaint y développe les formes et les thèmes propres à son œuvre scripturale, en particulier le comique et l'autodérision, le hasard et la surprise, la dérive et l'arrêt brusque, la vitalité et la déperdition d'énergie, la mécanique d'une logique interne et l'effet inattendu, la virtuosité et le ratage. Ce faisant, il traduit en postures et en situations burlesques le travail de l'écriture et incarne, par des figures cinématographiques, des principes esthétiques qui sous-tendent toute son œuvre.

Mouvement de monde

[...] la mort qui est immobilité. Olé.
(*SdB*, p. 38)

La Patinoire condense plusieurs caractéristiques du burlesque analysées par Gilles Deleuze dans *L'Image-temps*. Le film repose d'abord sur le hasard propre au burlesque qui met en relation deux « séries causales indépendantes »¹. La structure narrative du film, dans son ensemble, reflète une articulation entre un déterminisme marqué et un hasard qui vient perturber celui-ci. Elle a une ligne directrice très forte – il s'agit de présenter à Venise, dans un futur proche, un film encore en plein tournage en France –, mais l'action s'achève de façon inattendue, lorsque le directeur du festival de Venise, malade, meurt pendant la projection du film, au moment où il va décider de l'accepter ou de le refuser.

1 DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps*, *Cinéma 2*, Paris, Minuit, coll. Critique, 1985, p. 87.

Par ailleurs, la patinoire, qui provoque une inadaptation du personnage à l'espace où il évolue (inadaptation soulignée par le contraste instauré entre la plupart des personnages, qui ne savent pas patiner, et la présence sur le tournage de l'équipe nationale lituanienne de hockey sur glace), fait violemment et rapidement converger les trajectoires, ménage le choc de mouvements souvent non intentionnels. Les chutes sont parfois provoquées mais le plus souvent non programmées, et l'arroseur lui-même se trouve arrosé, comme le cinéaste qui, après avoir violemment agressé un photographe trop pressant, se voit à son tour victime d'une chute qui le mène aux urgences – et lui permet ensuite d'arborer une minerve à la Erich Von Stroheim. Une des caractéristiques du personnage burlesque est l'incompétence, qui joue toutefois habilement avec le hasard. De fait, dans le film, les patineurs amateurs, assujettis à un environnement hostile, qui les soumet à des trajectoires aléatoires, n'ont d'autre solution que d'en tirer profit comme ils le peuvent. Peter Král, grand théoricien du burlesque, souligne « [l']apparente inconscience du comique qui est une forme de sagesse : une façon de mettre le hasard de leur côté en lui faisant confiance, et en mettant leur destinée entre ses mains. Au cœur de l'action la plus effrénée, le comique se comporte en somnambule qui agit autant qu'il se laisse agir. »² Le hasard est également un moteur de la vie des personnages qui peuplent les romans de Toussaint : « si, à ce moment-là, un bruit ne s'était pas produit dans la rue [...], qui m'avait fait tourner la tête vers les fenêtres et m'avaient fait remarquer que les vitres étaient très sales dans le salon [...], je n'aurais sans doute jamais eu l'idée de laver les vitres à ce moment-là. À quoi cela tient parfois, n'est-ce pas. » (*Ty*, pp. 115-116)

Le burlesque est la forme poétique de la catastrophe potentielle, l'actualisation de toutes les possibilités inédites et négatives du corps, des objets, du monde : la glace fond sous la chaleur des projecteurs, l'actrice pieds nus sur la glace risque d'attraper des engelures, les hockeyeurs pourraient heurter les membres de l'équipe cinématographique – ce qui arrive d'ailleurs en partie –, sans compter toutes les chutes attendues, dont certaines se produisent. L'espace s'ouvre, dans la mesure où il paraît peu maîtrisé : le chef opérateur momentanément cloué sur un fauteuil après une chute se voit encore poussé et emporté sur une trajectoire, dans un mouvement du monde que le personnage subit. Le milieu de la patinoire hypertrophie la crainte que l'on peut éprouver à l'égard d'un monde plein de possibles excessifs susceptibles de se décentrer en permanence, sous l'effet de corps qui, dans un premier temps, en menacent la stabilité, en perturbent les repères. Ainsi, le film reflète ce que Deleuze considère comme le dernier âge du burlesque, le plus abouti : « le nouveau burlesque ne vient plus d'une production d'énergie par le personnage, qui se propagerait et s'amplifierait comme naguère. Il naît de ce

2 KRÁL (Peter), *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, coll. Stock cinéma, 1984, p. 81.

que le personnage se met (involontairement) sur un faisceau énergétique qui l'entraîne, et qui constitue précisément le mouvement de monde, une nouvelle manière de danser, de moduler »³.

On sait l'importance dans tous les textes de Toussaint de ce mouvement de monde, de ce « passage du temps » (*AE*, p. 119), qui est à l'image de cette forme générale donnée par la succession d'états changeants, de cet ordre cosmique subsumant la multitude de désordres qui sont, eux, insaisissables. Il s'agit du mouvement même du temps, que le narrateur évoque comme un « [m]ouvement extérieur manifeste, qui [le] déplaçait malgré [son] immobilité » (*SdB*, p. 51). À Hanoï, le narrateur accepte d'être inscrit dans ce flux temporel que propose la circulation dense et ininterrompue : « Je glissais dans les rues, les pieds frôlant l'asphalte, me laissant entraîner dans la circulation et dans le cours du temps, j'acceptais le mouvement de la vie et je l'accompagnais sans résistance, mes pensées elles-mêmes finissaient par se fondre dans le cours de la circulation. » (*AE*, pp. 85-86) Cette fluidité est paradoxalement rendue par le film burlesque tout en heurts et chocs qui ponctuent superficiellement une forme générale immuable, le mouvement perpétuel. Le film burlesque traduit en termes euphoriques, en situations qui font sourire, ce qui, en termes tragiques, est une course éperdue vers rien, vers la fin certaine. De fait – chez Tati notamment – le burlesque manifeste volontiers une improductivité opposée à l'action tournée vers une fin. Les récits de Toussaint, plus encore que ses films, mettent souvent en scène de tels moments de pure improductivité, d'actions annulées, de perte de temps : « Les marches étaient larges, recouvertes de moquette fixée par de fines tiges dorées. Arrivé au palier du premier étage, il hésita à poursuivre et, s'accordant un ultime répit, redescendit au rez-de-chaussée pour prendre plutôt l'ascenseur. » (*M*, p. 42) Bien sûr, l'ambassadeur, lui, représente l'efficacité : « Désormais les exigences qui s'expriment sont qualitativement nouvelles ; elles ont pour noms : réalisme dans les objectifs, conjugaison de toutes les capacités, rigueur dans la gestion. Rigueur. Le mot me ferait sourire. » (*SdB*, pp. 28-29) Le propre du burlesque justement est de développer une logique différente de la logique attendue et conventionnelle.

Mouvement de corps et mouvement de moi

Dans ce mouvement de monde, le corps est pourtant intensif et violemment investi, puisque l'attention se porte sur un geste, intensifié, coupé de toute logique linéaire, simplement présent au moment où il s'effectue. On notera ainsi le plaisir presque sadique du cinéaste à faire un grand nombre de prises pour la chute du personnage joué par son rival amoureux. Le corps mécanique fascine

3 DELEUZE (Gilles), *L'Image-temps, Cinéma 2, op. cit.*, p. 89.

par ailleurs par la coexistence en lui de l'équilibre fragile et de la présence intense du geste, comme le fait apparaître la productrice raidie (Marie-France Pisier), traversant la patinoire laborieusement mais très dignement dans son costume imperméable en plastique qui rappelle le costume de Madame Arpel dans *Mon oncle*, de Tati. La plasticité et l'élasticité des corps s'adaptent à un monde qui bouge, en pleine mutation, lui-même plastique : le corps burlesque est l'instrument d'une adaptation au monde global, total, mouvant, rapide. L'autonomie du corps et des parties de corps est portée à son intensité la plus grande, soit dans l'élasticité, soit dans la raideur, soit dans la chute, soit dans la lévitation – que permet le patin à glace. Toutes les potentialités du corps sont libérées, mais de façon extrême, ce qui comporte un danger, danger auquel tout individu social essaie de parer. Tel est le cas d'un personnage de récit de Toussaint, Monsieur : « Il devait, et il le savait bien, essayer de s'enervier un peu dans les circonstances de la vie, progressivement sans doute, par étapes, et de manière à éviter que toute la tension qu'il emmagasinait n'explosât d'un seul coup. » (*M*, p. 84) En tout, il s'agit d'une lutte, d'une reconquête du corps par lui-même, il s'agit de calmer l'outrance, comme le suggère le cinéaste héros de *La Patinoire* qui refuse le jeu outrancier d'un comédien shakespearien postulant comme figurant dans son film. Le cinéaste incarné par Tom Novembre, qui prend pour exemple Robert Bresson et le cite dans le film, pourrait faire sienne cette définition bressonienne du « modèle », impassible, neutre, remplaçant l'acteur : « ni enflure, ni surcharge »⁴. Les « modèles » bressoniens sont « mécanisés extérieurement, libres intérieurement. Sur leur visage, rien de voulu. "Le constant, l'éternel sous l'accidentel." »⁵

De fait, le cinéaste de *La Patinoire* (Tom Novembre) adopte tour à tour le masque lunaire et mutique keatonien ou le visage hiératique de Von Stroheim, dénués d'affects, pures présences formelles et graphiques. Le burlesque efface le héros et le réinscrit dans une humanité générale hors des normes et des codes, anonyme et brute, plastique.

On peut comprendre alors que ce mouvement de corps implique aussi le mouvement du moi, animé par un principe d'identité défaite. La vision du monde de Toussaint peut alors rappeler celle de Paul Valéry : « Mon idée la plus intime est de ne pouvoir être celui que je suis. Je ne puis pas me reconnaître dans une figure finie. Et MOI s'enfuit toujours en ma personne, que cependant il dessine ou imprime en la fuyant. »⁶ L'être est saisi dans l'actualité d'un geste, d'une pensée ou d'un affect, instantanés donc passagers, supports légers d'un moi mouvant. Du personnage burlesque, Peter Král dit : « son corps n'est

4 BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, Paris, Gallimard, 1975, rééd. Folio (1995), p. 53.

5 *Ibidem*, p. 57.

6 VALÉRY (Paul), *Tel Quel*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1960, p. 572.

qu'un lieu de passage, prêt à recevoir des "moi" multiples »⁷. La complexité du personnage burlesque, sommaire psychologiquement, vient plutôt de la variété des situations dans lesquelles il est pris et des figures multiples qu'il semble tour à tour incarner, rappeler, dans un tourbillon de postures et d'enveloppes qui se superposent. Ainsi, Toussaint dans *La Patinoire* brouille les identités par les références culturelles – surtout cinématographiques : la tenue de Fantômette pour l'assistante jouée par Mireille Perrier, les lunettes du héros de *Terminator*, la référence à Sylvester Stallone – Sylvester est le nom de l'acteur américain –, les lunettes de Mickey, le héros de *Tueurs nés*, d'Oliver Stone, la minerve d'Erich Von Stroheim, les nombreuses références à Tati pour le choix des couleurs et le graphisme des corps⁸. Le personnage burlesque est le support d'une image momentanée, d'une réalité psychique transitoire, flottement qu'il matérialise physiquement. Déjouant l'illusion d'une apparence fixe, les personnages glissent d'une identité à une autre, dynamique notamment stimulée par le recours aux doubles, aux sosies, aux postures et comportements mimétiques ou ressemblants. Ainsi, la doublure de l'actrice – le cascadeur interprété par Gilbert Melki – a-t-il mieux compris le film que l'actrice principale, qui est idiote. Ainsi, au moment du visionnage des rushes, les deux hommes – rivaux auprès de l'actrice – se penchent-ils tous les deux pour ramasser la boucle d'oreille que celle-ci a fait tomber devant elle. Du même coup, chaque personnage résume une forme universelle, chacun pouvant tour à tour figurer comme héros d'une scène poétique, lyrique, comique, ce que Tati avait déjà exploité. Ici, le groupe, l'équipe, sont mis en valeur – de même que chez Tati : comme en témoigne le générique de *Mon oncle*, celui-ci démocratise le comique en ne le concentrant plus sur un héros, mais en le diffusant sur toutes les figures qui gravitent autour d'un Hulot commun et médiateur de tous les personnages. Le burlesque réactive les potentialités du visible, rend possible l'émergence de figures grâce à l'intensification de chaque détail visuel qu'il permet. Ainsi la productrice incarnée par Marie-France Pisier mérite l'attention que lui porte la caméra, qui la suit dans sa traversée périlleuse de la patinoire sous le regard muet de tous. Dans ce mouvement, sa victoire sur les éléments – son adaptabilité typiquement burlesque à un espace difficile – acquiert une beauté et une grandeur d'autant plus remarquables que la catastrophe était attendue : le burlesque permet ce type d'extrémité, dans la caricature ou dans la grandeur. Pure présence dans l'instant, fruit d'une localisation contre la globalisation, l'individu se situe dans le groupe et non hors du groupe, homme sans qualités et non héros : « Petitjean » et « Moineau » sont les noms de ces héros présents

7 KRÁL (Peter), *Les Burlesques ou Parade des somnambules*, Paris, Stock, coll. Stock cinéma, 1986, p. 25.

8 Jean-Philippe Toussaint a écrit un texte figurant dans le catalogue publié à l'occasion de l'exposition à la cinémathèque française, du 8 avril au 2 août 2009, *Tati, deux temps, trois mouvements...*, Paris, Naïve, 2009.

dans le film. Comme ils sont humbles et relatifs, les personnages burlesques montrent la relativité voire la vanité de toute tension, intention, agitation et apparaissent souvent comme des spécialistes du ratage, de l'inachèvement. Ils font semblant de faire, et peuvent, au fond, paraître velléitaires, non par manque de volonté, mais par une volonté inaboutie. Toussaint se souvient de Beckett, de ses fausses actions, de cette inertie du mouvement – « allons-y », disent souvent Vladimir et Estragon, sans bouger. Lors du tournage du film, l'assistante et le cinéaste échangent ce dialogue : « Ils sont prêts. » / « Bon ben allons-y. » / « Arrêt déjeuner. » La productrice, qui suit l'avancement du tournage, s'adresse au cinéaste : « Cela s'est bien passé ? » / « Très bien. » / « Vous avez tourné combien de plans ? » / « Aucun, c'est ce qui était prévu. » Les personnages des récits de Toussaint manifestent aussi cette énergie pure sans objet, cette finalité sans fin, comme le révèle la formule qui ouvre et clôt *La Salle de bain* : « Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. » (*SdB*, p. 15 et p. 123)

Mouvement de signes

Un regard neuf

Le burlesque est dans l'immanence, dans l'évidence concrète. Il réactive le littéral, revient au premier degré. L'autonomie donnée au gag plutôt qu'à l'intrigue permet de refonder notre rapport au monde, sous la forme d'un court-circuit avec le réel, qui n'est pas encore pacifié par du discours et de la logique rationnelle. Il s'agit de faire de l'inconnu avec du connu, de poétiser le réel en suggérant les rapports visuels et matériels des objets et des corps dans l'espace, en réhabilitant un ordre purement graphique et matériel des choses – de la même façon que Hulot confond une dalle et une corolle de nénuphar dans *Mon oncle* ou un lampadaire et une tige de muguet dans *Playtime*. Ainsi les baguettes chinoises utilisées pour le déjeuner aident-elles Taquin le patineur (incarné par Jean-Pierre Cassel) à expliquer une figure : elles sont assimilées aux jambes réelles de l'ancien patineur, qui fait ensuite la démonstration debout à côté de la table. Le monde est vu comme étrangeté, et de fait, la langue étrangère domine dans le film puisque la communication est difficile entre les Lituanais et les cuisiniers asiatiques, entre les Lituanais et le metteur en scène. Le burlesque est un filtre posé sur la réalité, filtre poétique qui suggère une ressemblance incongrue entre les choses. Le burlesque défait les catégories, fait éclater le réel en toutes ses facettes, détourne les objets de leur fonction, de leur identification mécanique. Ce burlesque est souvent présent dans les récits de Toussaint. Par exemple, dans *La Salle de bain*, le médecin qui a invité le narrateur à dîner lui propose de jouer au tennis avec lui

le lendemain. Comme le narrateur n'a pas de short, le médecin lui en procure un, qu'il dépose à côté de son assiette, sur la table : « Un peu vers la fin du repas, alors que, bien involontairement, je m'apprêtais à m'essuyer la bouche avec le short, la femme de mon médecin me le prit des mains, et tout en continuant de parler, me tendit une serviette à la place. » (*SdB*, p. 105) Le regard neuf voit dans un ordre et dans un autre, en adoptant une plasticité mentale : « à 27 ans, bientôt 29 » (*SdB*, p. 15) ; « Grillé, c'est bon aussi, le poisson cru » (*AE*, p. 55). L'inadéquation ménagée en permanence garantit la distance avec les choses, source d'étonnement et parfois de répulsion, comme le suggère l'extrait suivant :

Et il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même réalité. Et, tendant le bras pour me mettre moi aussi de la partie, je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposé – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises. (*Fu*, pp. 75-76)

Cette surimpression constante d'une image et d'une autre a pour effet de les réévaluer. Tout l'humour de *La Patinoire* vient de cette collusion des registres démystificatrice, collusion visible à l'écran par un spectateur actif qui formule lui-même le rapprochement, alors que dans le récit celui-ci est énoncé par le narrateur.

Collusion de registres, inversions des valeurs

Le burlesque détourne les objets de leur usage ou de leur valeur, fait basculer une image dans une autre. Il joue sur les décalages. Dès lors, le jeu des signes vaut pour une vision inédite, vision poétique ou critique du monde. Les substitutions sont parodiques ou dégradantes – l'Alfa Romeo rouge devient l'ambulance rouge. Les décalages révélant l'aspect dérisoire des choses et des êtres apparaissent par exemple dans l'onomastique – Sylvester, l'acteur ainsi assimilé à Sylvester Stallone, devient « Sylvestre » dans la bouche du chef opérateur, Taquin, les époux Petitjean ou Monsieur Moineau constituent les personnalités mondaines du cocktail de début de tournage. Les chants entonnés à la fin par l'équipe, sous la houlette du cinéaste, produisent également un décalage : il s'agit d'un chant inventé par les étudiants pendant les grèves de 1976, fustigeant les ministres de l'époque, Soissons et Saunier-Seïté et d'un chant de la jeunesse ouvrière et communiste des années 1920, « La Jeune garde ».

En outre, l'acteur, joué par Bruce Campbell – acteur dans le film d'horreur de série B *Evil Dead* – se voit démystifié dans sa virilité prétentieuse : le corps de l'acteur sûr de lui s'extirpe de la voiture par la vitre à moitié bloquée d'une portière, au moment où il arrive sur le tournage. Le tigre dessiné sur son casque est le signe d'une prétention enfantine et ridicule, ses lunettes le rapprochent de Stallone, son blouson estampillé « USA » fonctionne comme une affiche ostentatoire de sa différence et de son orgueil. Il regarde une cruche surélevée pour lui permettre de poser son regard – dans la scène de la chute –, avant que l'actrice n'arrive – il est donc en partie humilié, lui-même réifié – et lorsque l'actrice arrive et remplace la cruche, elle n'en est que la doublure et se trouve à son tour rabaissée, puisque l'acteur dit au caméraman : « *It was better before* » – l'actrice est effectivement présentée comme inférieure à la cruche pour orienter le regard de l'acteur.

Un semblable effet de décalage est obtenu par la collusion de registres culturels inconciliables : « Quand on cadre à l'épaule, il faut se protéger les dents... on dirait du La Bruyère », s'exclame le cinéaste. Quand l'équipe et les personnalités patinent ensemble en chantant des paroles anticléricales, le prêtre accompagnant l'équipe lituanienne patine et chante avec eux. Dans une large mesure, *La Patinoire* est un remake parodique du *Mépris* de Jean-Luc Godard, comme le suggèrent l'Alfa Roméo, les acteurs en peignoir, la rivalité amoureuse, le début qui filme la caméra, et la fin qui se passe en Italie, au milieu de décors de films, comme le début du *Mépris* se passait à Cinecittà. L'iconographie religieuse est aussi convoquée : Dolores est la douleur, la chute de celle-ci et la chute de son amant rappellent les représentations des descentes de croix ou du sacrifice d'Abraham. Le burlesque apparaît comme une mise en mouvement des signes du fait de ces identités inédites, de cette nouvelle réalité mentale qui se superpose au réel, de cette pure fiction qui émerge en permanence dans le réel.

***Le burlesque dit que le réel est fiction,
la fiction réalité et l'écriture un déplacement permanent***

Le cinéaste cite comiquement Bresson pour faire comprendre aux hockeyeurs lituaniens, auxquels ses propos sont traduits, qu'ils ne doivent pas jouer un vrai match : « Dans ses *Notes sur le cinématographe*, je ne sais pas si vous les avez lues, Bresson dit que pour atteindre le vrai, il faut souvent passer par le faux. » La citation originale est la suivante : « Dans le mélange du vrai et du faux, le vrai fait ressortir le faux, le faux empêche de croire au vrai. Un acteur simulant la peur du naufrage, sur le pont d'un vrai navire battu d'une vraie tempête, nous ne croyons ni à l'acteur, ni au navire, ni à la tempête. » ⁹

9 BRESSON (Robert), *Notes sur le cinématographe*, op. cit., p. 31.

Le thème du film est bien le passage sans transition entre le réel et la fiction : le film tourné évoque une liaison amoureuse et un meurtre, et cette liaison a bien lieu entre l'acteur et l'actrice, que convoitait le cinéaste. Finalement, le meurtre est détourné en la mort accidentelle du directeur du festival de Venise. La confusion des sentiments des acteurs, du réalisateur et des personnages est l'occasion de surprises multiples. Les hockeyeurs, ignorant le principe même de la comédie, jouent pour de vrai et ne peuvent s'arrêter.

La patinoire est bien métaphorique d'un dispositif scriptural : le défi consiste à tourner un film sur une patinoire, et non seulement à propos d'une patinoire. Le dispositif est la patinoire. De même, l'écriture peut être considérée comme un glissement et un passage, un déplacement permanent mais qui peut aussi risquer de patiner, voire de s'arrêter brutalement, faute de matière – Toussaint ne se fait pas d'illusion sur « la matière, disons-le, très ténue, de [ses] livres » (*AE*, p. 114) – ou du fait d'une improvisation aux conséquences aléatoires, improvisation affichée par les personnages, comme Monsieur qui finit par embrasser Anna Bruckhardt : « Hip, Hop. Et voilà, ce ne fut pas plus difficile que ça. La vie, pour Monsieur, un jeu d'enfant. » (*M*, p. 111) Le fil sans fin de l'écriture de Toussaint ressemble aux chutes sans fin de Keaton, signes d'une persévérance têtue, comme il existe une persévérance têtue du texte. Le monde burlesque est un ensemble de forces plus que de formes, et l'on y relève surtout une logique fonctionnelle absurde, comme dans le roman, dans la fiction, logique qui se porte elle-même, qui s'autogénère, et dont le principe moteur se trouve en elle-même, souvent sur un mode comique – jeux de mots, enchaînement visuel incongru. Le burlesque gagne en exaltant une logique qui n'a pas de sens mais qui a une forte signifiante. Une dépense énergétique, une infinité de mouvements possibles, une logique machinale y sont portées à leur terme ou tendues vers un terme, dans une dynamique d'exténuation, d'épuisement qui n'est pas l'inertie mais l'émanation d'un désir et d'une joie de vivre sur fond de néant.

Conclusion

Le burlesque apparaît comme une vision dynamique de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint reposant sur le goût des écarts et des décalages qui mettent en valeur le pur signifiant, visuel et sonore – le burlesque repose sur un malentendu, mal vu mal dit –, et portant une attention aiguë à l'aspect fantastique et poétique du quotidien, par surdimensionnement du détail, actualisation hypertrophiée des possibles, des gestes et des remarques déplacés. S'y développe une poétique axée sur les signifiants, sur une logique matérielle et plastique de la relation qu'entretiennent les êtres et les choses. En outre, le burlesque comme critique du monde fait tomber les masques, permet d'aller au-delà des apparences, sur un mode poétique et provocateur.

Il met en valeur le fonctionnement du monde par la mise en mouvement et le déplacement un peu iconoclaste de ce qui constitue ce monde. La vision burlesque met le monde à la portée de tout imaginaire qui se contenterait de relever les détails, de pousser jusqu'au bout une image, ou de déplacer cette image. Il ressemble à une thérapie par applications locales, comme le suggère l'admiratrice japonaise de l'auteur à Nara : « [...] mes livres lui faisaient le même effet bénéfique que la médecine chinoise, qui, sans employer les grands moyens, lui procurait toujours un étrange bien-être » (*AE*, p. 69).

Olivier MIGNON

Université catholique de Louvain (Louvain-la-Neuve)

Presque sans lumière

Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint

On imagine aisément la méprise : un amateur de lettres, ignorant tout encore de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, déambule autour des tables d'une librairie ou erre sur Internet, et découvre la liste de ses écrits ; deux titres – *L'Appareil-photo* et *La Télévision* –, par leur proximité formelle et sémantique, retiennent son attention. Poursuivant ses investigations, il apprend de son libraire ou moteur de recherche favori que le Belge est également l'auteur d'une poignée de films, expose ses photographies ici et là et, par dessus le marché, touche à la peinture. Il n'en faut pas plus pour que notre quidam soupçonne l'écrivain d'une obsession pour « les images », et qu'il pressente par conséquent une écriture soit hautement « visuelle », usant de procédés cinématographiques et résolument assimilée au régime du simulacre ; soit, au contraire, distante, critique, matinée de considérations sociologiques et forte de sa conviction d'une extériorité possible à notre environnement médiatique ¹.

Bien entendu, il n'en est rien. Certes, les images – non littéraires, s'entend – apparaissent sous des formes diverses dans les romans de Toussaint : photographies et flux télévisuel, mais aussi peintures, images numériques, représentations oniriques, vidéos de surveillance et installations vidéo. Sans véritablement être au cœur de l'intrigue – contrairement à ce que laissent

1 Nous empruntons l'expression d'« environnement » à l'artiste et théoricien Victor Burgin, qui n'a cessé d'approfondir et d'étendre la portée de cette notion. On entend ici par « environnement médiatique » l'ensemble des manifestations iconiques rencontrées par l'individu contemporain à travers la publicité, la télévision, les journaux, les ordinateurs, etc. Voir notamment BURGIN (Victor), « Modernism in the Work of Art », dans *The End of Art Theory : Criticism and Postmodernity*, London & Basingstoke/New Jersey, Macmillan Press/Humanities Press International, 1986, p. 20. BURGIN (Victor), *In/Different Spaces : place and memory in visual culture*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1996, pp. 22-23.

malicieusement penser les deux titres évoqués –, leur présence indique une articulation subtile dans le cours des événements. Elles n'occupent pas le centre de l'attention ; leur action serait plutôt périphérique, environnante, usant le narrateur par leur insistance, l'air de rien, et le sommant *in fine* de s'interroger sur leur nature. Elles n'abondent pas et ne se singularisent nullement ; leur simple statut d'image suffit à préoccuper le héros.

Aussi, une pensée du visuel est-elle également à l'œuvre. À l'égard de cet environnement médiatique, les protagonistes délivrent parfois, avec ironie, perplexité ou agacement, l'une ou l'autre sentence bien sentie. Cependant, ces réflexions dérivent souvent vers des considérations plus générales, philosophiques ou sentimentales. En outre, l'interrogation sur l'image est articulée à une interrogation métaphysique qui semble elle-même témoigner d'une réticence – pour ne pas dire d'une méfiance – à l'égard du registre visuel. Le motif de l'aveuglement se révèle ainsi récurrent : c'est dans l'obscurité d'une cabine de photomaton que survient le *satori* du héros de *L'Appareil-photo* (AP, pp. 93-94) ; c'est dans le « propre regard » du narrateur de *Faire l'amour* que Marie craint de voir finir le flacon d'acide chlorhydrique (FA, p. 11) ; c'est « comme ça qu'il faudrait regarder activement la télévision : les yeux fermés » (Tv, p. 162) ². Une cécité désirée, une économie volontaire de visibilité qui apparaît bien souvent – paradoxe ténu – comme la condition d'une clairvoyance ou d'une lucidité inespérée. Les héros de Toussaint, de manière générale, aiment le silence et l'obscurité. *La Télévision* s'achève bien sur ces mots : « Je me recouchai en arrière dans le lit et je demeurai un long moment sans bouger dans le noir en savourant simplement cet instant d'éternité : le silence et l'obscurité retrouvés. » (Tv, p. 270)

Les images seraient donc *a priori* dotées d'une valeur négative. Non pas qu'elles soient fausses – là n'est pas la question ; elles seraient plutôt *inoportunes*. On les voit effectivement s'inviter lorsqu'on ne les attend pas, occuper abusivement l'espace et l'attention, se rappeler à l'esprit d'un narrateur réticent ou prétendre à une objectivité qui, certes incontestable, est en la circonstance parfaitement déplacée. Ainsi en est-il, par exemple, des photos d'identité que le narrateur de *L'Appareil-photo* résiste à fournir pour compléter son dossier d'inscription (« je n'avais toujours pas les photos, non, ce n'était même pas la peine de m'en parler », AP, p. 11) ou de ce téléviseur qui polarise le salon des Schweinfuth dans *La Télévision*. Mais le summum de l'image intempestive surgit sans aucun doute dans *Faire l'amour* :

Il est sans doute probable que si nous avions joui maintenant, nous aurions pu calmer nos sens enfiévrés par la tension nerveuse et la trop grande fatigue accumulée depuis le début du voyage et nous endormir

2 De même, on trouve à l'orée de *La Télévision* cette remarque sibylline : « Par principe et par commodité, je ne regardais jamais de films à la télévision, par exemple (de la même manière que je ne lis pas de livres en braille). » (Tv, p. 9)

là comme des bûches, enlacés dans ce grand lit défait. Mais le désir grandissait toujours, la jouissance nous gagnait, et, les lèvres serrées, gémissant dans les bras l'un de l'autre, nous continuions de nous aimer dans l'obscurité de cette chambre d'hôtel, quand j'entendis soudain un minuscule déclic derrière moi, et, dans le même temps, la pénombre de la chambre fut envahie par une clarté bleutée d'aquarium, silencieuse et inquiétante. Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien ne le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. [...] [M]algré l'intensité brûlante de mon désir, je fus anéanti par cet incident, et, fixant avec hébétude ce message silencieux sur l'écran, je fus incapable de poursuivre un instant de plus notre étreinte. (FA, pp. 34-35)

Image impromptue, aussi malheureuse qu'insignifiante, qui balaie ensemble la précieuse pénombre et l'ultime tentative d'harmonie des corps. Sa forme autant que son message (« *You have a fax. Please contact the central desk.* ») importent peu ; sa seule présence indiscreète suffit à interrompre les ébats. Et c'est là une première constante des images convoquées par Toussaint : rares sont celles qui *signifient* quoi que ce soit au narrateur. Dans le meilleur des cas, elles le concernent « malgré elles », et on les voit alors révéler comme par inadvertance une vérité affective ou factuelle, une vérité qui chemine à travers une panoplie de signes stériles et que le narrateur vient saisir avec étonnement.

Il s'agit donc de comprendre comment et pourquoi ces images restent, la plupart du temps, étrangères aux protagonistes, pour quelles raisons règne souvent entre eux une mésentente tacite. À cette fin, il convient de distinguer avant tout ce qui relève du télévisuel et du photographique – distinction qui ne se résume pas au face à face des deux romans précités mais qui court, de manière souterraine, à travers l'ensemble de la production de Toussaint.

La clarté laiteuse du téléviseur

« Après le dîner, je me rendis dans le salon voisin et m'assis devant la télévision, où défilaient silencieuses, incompréhensibles, des images de catastrophe. » (SdB, p. 56) Face à ce flux inintelligible, le narrateur de *La Salle de bain* ébauche aussitôt une méditation sur la dépendance des images au son, cherchant à combler ce vide de sens d'autant plus saisissant qu'il frappe des séquences visiblement tragiques. Mais c'est sans compter sur les ruses et les ressources de la télévision : « Une vue générale d'un stade de football interrompit ma réflexion, deux équipes s'échauffaient sur le terrain. » (SdB, p. 56) La méditation s'arrête ici... Un peu plus tôt, il nous faisait partager sa passion pour les émissions radiophoniques sportives, qu'il écoute « la lumière

éteinte, parfois les yeux fermés » (*SdB*, p. 13), étant « d'avis que le football gagne à être imaginé » (*SdB*, p. 13). La télévision s'impose donc d'emblée dans l'œuvre de Toussaint non seulement comme antithèse de la radio – elle qui invite, dans la pénombre et l'intimité, au bercement de l'imagination – mais aussi, et surtout, comme l'ennemi juré de la pensée.

Dès les premières pages de *La Télévision*, Toussaint revient sur cet épisode d'interférence télévisuel par un compte rendu minutieux des effets produits sur l'esprit par le flot ininterrompu des images :

[La télévision] émet en effet en permanence des signaux en direction de notre esprit, des petites stimulations de toutes sortes, visuelles et sonores, qui éveillent notre attention et maintiennent notre esprit aux aguets. Mais, à peine notre esprit, alerté par ces signaux, a-t-il rassemblé ses forces en vue de la réflexion, que la télévision est déjà passée à autre chose, à la suite, à de nouvelles stimulations, à de nouveaux signaux tout aussi stridents que les précédents, si bien qu'à la longue, plutôt que d'être tenu en éveil par cette succession sans fin de signaux qui l'abusent, notre esprit, fort des expériences malheureuses qu'il vient de subir et désireux sans doute de ne pas se laisser abuser de nouveau, anticipe désormais la nature réelle des signaux qu'il reçoit, et, au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, les relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des images qui lui sont proposées. (*Tv*, pp. 25-26)

C'est bien un trait qu'on attribue communément au téléspectateur lambda que cette passivité malsaine et irréprensible, physique autant que spirituelle. L'accent est mis, dans ce passage, sur l'incapacité quasi neuronale à supporter cette avalanche de stimuli sans se retrancher dans une attitude spécifique, à la fois fœtale et somnambulique, entre l'éveil et l'indifférence. Ce n'est pas tant que le téléspectateur refuse par paresse de s'élancer dans la pensée, c'est que ses tentatives sont impitoyablement submergées par de nouvelles vagues, de nouvelles sollicitations. Le narrateur de Toussaint n'est pas tant irrité par le flux de la télévision comme tel (les bêtises qu'il diffuse, les clichés qu'il véhicule, la vulgarité qu'il systématise), que par sa puissance et sa vitesse incomparables ; ce qui l'agace, c'est de se faire *doubler*. Car au fond la télévision, c'est un flux, à l'instar de la pensée – moins noble, peut-être, mais tout de même (Godard : « En gros, c'est un égout, la télévision, un tube qui charrie des signaux »³). Elle pourrait inviter le cours de la pensée à l'accompagner ; au lieu de cela, elle en mime le mouvement, se superpose à son modèle et le paralyse sans ménagement.

3 GODARD (Jean-Luc), « La télévision fabrique de l'oubli », dans *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Paris, Cahiers du cinéma, 1998, pp. 237-241.

Par son déluge d'images toutes différentes et indifférentes, la télévision a la capacité singulière d'attirer perpétuellement l'attention tout en maintenant une distance catégorique. Elle est à la fois proche et lointaine, ou, selon Toussaint, « fluide » et « étanche ». Son action s'opère non pas à l'intérieur mais bien en lieu et place de l'esprit. « Elle interdit tout échange de richesse entre notre esprit et ses matières. » (*Tv*, p. 26) C'est, là aussi, une supercherie abondamment dénoncée que cette prétention de la télévision à « communiquer ». Serge Daney, critique et théoricien du cinéma passé dans les années 1980 à une réflexion plus globale sur l'Image, avait pris l'habitude de distinguer ce qui relève de l'image et du visuel.

Le visuel, ce serait la vérification optique d'un fonctionnement purement technique. Le visuel est sans contre-champ, il ne lui manque rien, il est clos, en boucle, un peu à l'image du spectacle pornographique qui n'est que la vérification extatique du fonctionnement des organes et de lui seul. Quant à l'image, [...] ce serait plutôt le contraire. L'image a toujours lieu à la frontière de deux champs de forces, elle est vouée à témoigner d'une certaine *altérité*. [...] L'image est toujours *plus et moins qu'elle-même*. [...] Qu'il y ait aussi *de l'autre* (petit ou grand, ça dépend mais peu importe), c'est donc ça, l'image de cinéma. Et qu'il n'y ait que *de l'un* (ni grand ni petit, mais très vite « gros », enflé, plein de lui-même), c'est le visuel de télévision.⁴

La distinction établie ici entre image et visuel signale moins une différence ontologique qu'une différence de *posture* : là où le cinéma apparaît comme l'intermédiaire entre nous et le monde, la télévision se complaît dans une attitude suffisante. Mais, aussi lumineux et providentiel soit cet extrait, Daney ne nous y explique pas pour autant – il le fait ailleurs – en quoi l'image diffère en pratique du visuel, par quels procédés l'image de cinéma se révèle plus ouverte à l'autre. L'explication tient dans la notion de « contre-champ » brièvement évoquée. Ce qui manque cruellement à la télévision, c'est effectivement cela : cette contradiction, cette répartie ou ce rebond d'autant plus cruellement absents que le mode de l'*adresse* sur lequel elle campe fallacieusement en laisse attendre la venue. Des « images dirigées aveuglément sur tout le monde en même temps et adressées à personne en particulier » (*Tv*, p. 21). Le droit de réplique du spectateur lui est continuellement retiré et différé, d'où son état de lassitude mêlée d'espoir. Un monologue inépuisable et condescendant, un égotisme déguisé en prodigalité – ainsi apparaît la télévision. L'image de cinéma, quant à elle, ne prétend aucunement s'adresser au spectateur, elle ne vise pas un public

4 DANÉY (Serge), « Montage obligé. La guerre, le Golfe et le petit écran », dans *Devant la recrudescence des vols de sacs à main. Cinéma, télévision, information*, Lyon, Aléas, 1997, pp. 163-164.

particulier, ne feint pas de tenir compte de ses goûts et expériences ; elle se présente *a priori* comme autonome, intégrant son propre contre-champ, et c'est de cette altérité pleinement éprouvée au sein du film que le spectateur peut s'emparer.

Si le héros de Toussaint apprécie ces moments où la télévision se voit privée du son, qu'elle soit seule face à lui ou démultipliée derrière les fenêtres d'un immeuble voisin, c'est précisément parce qu'elle se voit *altérée*. Dépoussée de l'une des deux parties sur laquelle rebondit et s'entretient éternellement son soliloque, la télévision laisse la place à la réplique du spectateur, qui peut alors prendre la forme spirituelle de l'imagination ou de la contemplation.

La pénombre de la cabine

Le jugement est donc sans appel : la télévision est notamment reconnue coupable de mensonge et de séquestration de la pensée. Ce qui relève du photographique, de son côté, ne subit pas une telle réprobation, et ce, pour une raison très simple : la photographie ne se résume pas à cet environnement médiatique (magazines, affiches, écrans) qui nous est quotidiennement imposé ; elle résulte aussi d'un *acte* à la portée de tous.

Le narrateur de *L'Appareil-photo*, qui avait voulu jadis « faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (*AP*, p. 112), ce narrateur réalise soudain qu'il l'a prise quelques jours plus tôt.

[J]'avais soudain réussi à l'arracher à moi et à l'instant en courant dans la nuit dans les escaliers du navire, presque inconscient d'être en train de photographier et pourtant me délivrant de cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps et dont je comprenais à présent que je l'avais saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs de mon être. (*AP*, p. 112)

Il constate un peu plus tard, en examinant les négatifs, que « la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence » (*AP*, p. 116). Cette séquence est exemplaire. Comme la plupart des photographies convoquées par l'écrivain, sa fonction représentative est essentiellement décevante, sa dimension esthétique s'avère accessoire, et le discrédit est même jeté ici sur sa matérialité : son existence est tout bonnement compromise. Pour autant, ce maintien à l'état de potentialité est de peu d'importance au regard de l'expérience libératrice qui fut à son origine.

Dans un court texte intitulé « Le jour où j'ai fait ma première photo », Toussaint décrit l'une de ses visites dans les jardins du Nanzen-ji, un temple de Kyôto qui lui était alors familier :

Perdu dans le silence et la tranquillité des lieux, je me suis senti soudain en harmonie avec le temps. Il m'apparut alors que mes gestes, quand je n'y prenais pas garde, avaient souvent quelque chose d'imparfait, d'irréfléchi et de brutal, pour ne pas dire d'occidental.⁵

Et tandis qu'il s'apprête à prendre une photographie, l'écrivain se ravise. Il s'assied, respire et laisse le vide se faire dans son esprit. Il se relève peu après et reprend sa promenade, quand soudain il aperçoit son ombre projetée sur un mur.

Très lentement alors, avec la lenteur juste des gestes apaisés, je soulevai l'appareil à la hauteur de ma poitrine, et, cadrant mentalement la photo, la cadrant d'instinct sans porter les yeux à la hauteur du viseur, d'un doigt sûr et précis, léger et sans tension, j'appuyai sur le déclencheur et fixai mon ombre sur la paroi. [...]

Et peut-être venais-je de mesurer là encore une fois ce que je savais déjà intuitivement, que la photo – et l'art – était une expérience de vie, une expérience intime dont le sens résidait davantage dans sa réalisation que dans les œuvres elles-mêmes.⁶

Ainsi s'éclaire la valeur paradoxale que Toussaint accorde à la photographie : l'événement dont elle témoigne, c'est moins l'objet mis devant la lentille que l'ensemble des circonstances qui ont précédé le déclenchement. L'intention première, maladroite, sagement ravalée, suivie d'un instant de méditation, puis le geste lent et assuré du cadrage, la précision de la capture, cette longue maturation est comme achevée, contresignée par la photographie. Sans nul doute, l'auteur pourrait faire sienne la phrase de Denis Roche : « ce qu'on photographie, c'est le fait qu'on prend une photo »⁷. Il apparaît en effet que Toussaint partage – sans peut-être le savoir – certaines réflexions de Roche, elles-mêmes assez caractéristiques d'une certaine pensée du médium photographique dans les années 1980. Trouvant en partie son origine dans les écrits de Rosalind Krauss, cette conception entend souligner, avec l'appui des travaux du sémioticien Charles Peirce, la dimension indicielle de l'image

5 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai fait ma première photo », publié sur le site *Bon-à-tirer.com*, mai 2001, <<http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html>>.

6 *Ibidem*.

7 ROCHE (Denis), *La Disparition des lucioles (Réflexions sur l'acte photographique)*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1982, p. 73. Cité par DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique*, Bruxelles, Édition Labor, 1983.

photographique⁸. À la différence de l'icône ou du symbole, l'indice (*index*) entretient avec son référent une connexion dynamique et physique (le feu et la fumée, le pied et son empreinte, l'homme et son ombre) ; la photographie appartient à cette catégorie de signe en ce qu'elle atteste par définition de la présence d'un objet singulier en un moment bien précis du temps. Ce que permet une telle compréhension du médium, c'est d'enjamber les débats sur la fonction mimétique de la photo, l'interminable question de la ressemblance entre image et référent. Ainsi que Philippe Dubois l'a synthétisé dans un ouvrage pionnier :

[A]vec la photographie, il ne nous est plus possible de penser l'image en dehors de l'acte qui la fait être. La photo n'est pas seulement une *image* [...], c'est aussi, d'abord, un véritable *acte iconique*, une image si l'on veut, mais *en travail*, quelque chose que l'on ne peut concevoir en dehors de ses circonstances.⁹

Seulement une présence

Là où Toussaint se singularise, c'est dans une certaine radicalisation de cette lecture du médium, dans la mesure où il tend à évacuer « les œuvres elles-mêmes ». C'est le modèle de l'empreinte qui compte avant tout, et le support qu'il privilégie – puisqu'il en faut un – n'est autre que cette pellicule fragile et extensible qu'est la mémoire, logée au fond de cette *camera obscura* qu'il nomme volontiers « esprit ». La métaphore de la chambre noire nécessaire à l'imprégnation d'une image n'a ici rien d'excessif, si l'on en juge par la récurrence du motif d'un personnage installé dans un espace confiné, obscur et silencieux, les yeux souvent clos, tâchant de fixer un événement, une pensée, une parole : « assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce » (*AP*, pp. 126-127) ; « nous continuions à échanger quelques mots à voix basse dans le noir, moi debout dans la cabine téléphonique [...] j'imaginais très bien Marie nue sous les draps dans cette chambre d'hôtel surchauffée » (*FA*, pp. 163-164) ; « j'écoutais Marie en silence, j'avais fermé les yeux, et j'entendais sa voix passer de mon oreille à mon cerveau » (*Fu*, p. 50). Toutefois, le lieu de *recueillement* qui mérite le plus pleinement ce titre n'est autre que la cabine de photomaton à l'intérieur de laquelle le

8 Voir notamment KRAUSS (Rosalind), « Notes sur l'index » [1977], dans *L'Originalité de l'avant-garde et autres mythes modernistes*, Paris, Macula, 1993, pp. 63-91 et KRAUSS (Rosalind), *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, Paris, Macula, 1990.

9 DUBOIS (Philippe), *L'Acte photographique*, op. cit., p. 9.

personnage de *L'Appareil-photo*, dans un moment d'intense présence à lui-même, médite sur sa nature d'être pensant.

J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, et je ne me pressais pas d'introduire les pièces dans la machine. Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. [...]

C'était la nuit maintenant dans mon esprit, j'étais seul dans la pénombre de la cabine et je pensais, apaisé des tourments du dehors. (AP, p. 93)

Pareil à son auteur dans les jardins du Nanzen-ji, le personnage aura résisté un temps avant d'accomplir la capture d'une image ; il aura attendu le moment opportun, le *kairos*, les circonstances enfin adéquates pour que l'empreinte photographique coïncide avec une imprégnation intime de l'événement. Car avant toute capture d'image s'impose au préalable un cadrage « mental », « d'instinct » comme le dit l'écrivain. Or, ceci a pour corollaire qu'une photographie digne de ce nom en vienne à témoigner autant des circonstances d'un lieu et d'un temps donné que de l'état singulier auquel le photographe s'est alors abandonné. En d'autres termes, puisque la photographie « authentique » n'apparaît qu'à la faveur d'une rare coïncidence à soi, il n'est de cliché digne de ce nom qu'une manière d'autoportrait – « seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière ». Nul hasard, donc, si le sujet de ce que Toussaint appelle sa « première photo » consiste en son ombre projetée fortuitement sur un mur. Au-delà d'une banale mise en abyme de la fonction indicielle, il faut plutôt y voir le portrait le plus fidèle qui soit de l'écrivain, en ce moment privilégié de vide intérieur où une silhouette fugitive acquiert autant de valeur et de pertinence que le corps qui lui est lié.

Qui connaît un tant soit peu la production de Toussaint se rappelle l'une ou l'autre description d'un narrateur découvrant son image dans un miroir : « Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici ? » (*SdB*, p. 116) ; « on ne distinguait aucun reflet de mon corps dans la glace » (*Rtc*, pp. 58-59) ; « c'était un regard terriblement inquiet qui me regardait là dans la pénombre, comme si c'était de moi que je me méfiais » (*Rtc*, p. 113) ; « c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur » (*Tv*, pp. 237-238) ; « mon visage, dans le miroir, était méconnaissable » (*FA*, p. 102) ; « j'examinai mon visage dans le miroir, inexpressif » (*Fu*, pp. 67-68) ; « je vis ma silhouette se déplacer à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, mon visage invisible disparaissant dans l'ombre » (*VM*, p. 49).

La confrontation avec le miroir apparaît indéniablement comme une scène récurrente et chaque fois impérieuse. Elle s'avère souvent déconcertante, inquiétante, mais le sens que revêt cette forme d'interpellation – à savoir interroger sa présence *hic et nunc* – n'en est pas moins bénéfique ; elle est un accès à ce poignant « sentiment d'être là » (*MZ*, p. 7) qui est l'apanage de Zidane et autres héros de Toussaint, à un moment fatidique de leur existence.

Ce rapport problématique des personnages à leur propre image constitue de toute évidence la clef pour saisir le statut réservé aux images dans les romans de Toussaint. Si le télévisuel est à ce point dénigré, c'est parce qu'il interdit absolument tout retour sur soi ; entre soi et soi, il est là qui fait écran. Le photographique, quant à lui, aussi fâcheuses que puissent être parfois ses manifestations concrètes, fournit le modèle sur lequel opérer cette réinscription dans le temps : faire la nuit dans son esprit et s'imprégner du cours des choses. Comme inventeur de la peinture – et, pourrait-on dire aujourd'hui, « de toute image » – Leon Battista Alberti avait retenu la figure de Narcisse – « car peindre est-il autre chose qu'*embrasser par les moyens de l'art la surface d'une nappe d'eau* »¹⁰. Le héros-type de Toussaint en représente peut-être la figure antithétique, ou l'héritier ayant retenu la leçon du mythe : ce qu'il observe et désire dans ces reflets rencontrés au gré du hasard, c'est, au-delà de son image, et précisément parce que celle-ci lui semble problématique, ce perpétuel bain révélateur, cette surface liquide qui accueille sans broncher ce que la vie tend devant elle. Le narrateur de *Faire l'amour*, lui, plutôt que de s'abîmer éternellement dans son image, « assis au bord de l'eau, nu dans la pénombre » (*FA*, p. 50), préfère se laisser « glisser à la verticale dans le bassin » (*FA*, p. 50) pour ainsi devenir lui-même, l'espace d'un instant, « le cours du temps » (*FA*, p. 52).

10 ALBERTI (Leon Battista), *De Pictura* [1435], traduit et présenté par Danielle Sonnier, Paris, Éditions Allia, 2007, p. 39.

Isabelle OST

Chargée de recherches FRS-FNRS, UCL et FUSL

Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint

Dans le dernier roman de Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, le narrateur est brusquement alerté au milieu d'une orageuse nuit d'été par un coup de téléphone de Marie, le suppliant d'accourir toutes affaires cessantes dans son appartement parisien. Au moment d'arriver à proximité de la porte cochère de l'immeuble, dans la pluie battante et l'angoisse de la précipitation, il nous livre une description, à la manière d'un travelling avant de caméra, de la scène dramatique en train de s'y dérouler : gyrophares des ambulances, blouses blanches des infirmiers, enfin sortie d'une civière portant un corps. L'instant de la perception de ce corps humain étendu sur cette civière, corps dont le narrateur ne peut savoir s'il est mort ou vivant, est rendu par ce passage :

Mais ce n'était pas Marie, c'était un homme, je voyais ses chaussettes qui dépassaient de sous une mauvaise couverture qui recouvrait son corps. Je ne voyais que des détails, isolés, agrandis, sortis de leur contexte et attrapés au vol, les chaussettes, sombres, omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes, le poignet, terrible, où était fixée la perfusion, un poignet livide, jaunâtre, cadavérique, le visage, blanc, sur lequel j'avais porté plus particulièrement mon attention, scrutant les traits et essayant de le reconnaître, mais en vain, un visage simplement invisible, qui disparaissait sous le masque à oxygène. (VM, pp. 43-44)

Description particulièrement fragmentaire, partielle, que je rapprocherais d'un autre passage plus loin dans le roman, où le narrateur réfléchit à sa perception des événements :

Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant. [...] Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. (VM, pp. 73-74)

Ce double extrait, dont le second donne en l'occurrence son titre au roman, éclaire le travail d'écriture du récit – sinon de toute l'œuvre de Toussaint : un travail de suture du texte, de raccommodage du tissu textuel à partir de détails, de lambeaux de réel, dont l'imagination du narrateur est l'artisan, et duquel l'identité des personnages (narrateur y compris), duquel la vérité ne serait pas l'origine mais l'effet ¹.

De cette vérité qui se fait jour, émanant de la texture des récits, il semble que l'on puisse tirer le fil : une façon d'analyser les romans de Toussaint consisterait à montrer comment s'opère ce travail de raccommodage, comment se tisse le texte en un discours qui produit ses effets de réel. Il s'agira donc de relire quelques romans choisis de cette œuvre en montrant comment s'y assemblent les dispositifs discursifs, mobiles. Dans cette perspective, on analysera comment chaque récit de Toussaint agence de façon singulière sa narration pour répondre aux discours et médias techniques contemporains.

L'Appareil-photo : pouvoir et savoir

À la lecture de plusieurs romans de Toussaint, on perçoit intuitivement une certaine cohérence entre ceux-ci, cohérence dont on pourrait dire grossièrement qu'elle tient à la coprésence systématique de deux réseaux de signes inversement polarisés. L'un de ces deux réseaux aurait pour points nodaux des éléments de l'ordre du technique, et serait rythmé par une temporalité de type linéaire, induisant la vitesse ; tandis que l'autre, marqué par la temporalité discontinue de la lenteur et de l'intempestif (au sens nietzschéen du terme), se rangerait du côté de l'ordre du réflexif et, partant, du subjectif. Le premier formerait un système (au sens fort du terme), structure close et collective : elle exercerait sur l'individu une force normative, force d'oppression, et, en ce sens, aurait trait à l'organisation de ce que l'on pourrait appeler le « pouvoir ». Le second, au

1 Que l'identité du narrateur soit également l'effet du travail de couture du réel par l'écriture est encore indirectement signifié par un autre passage du texte où les vêtements de celui-ci, jetés en tas, sont les marques de son absence corporelle, de sa progressive disparition (voir VM, pp. 54-55).

contraire, forme beaucoup plus souple, se caractériserait par sa puissance latente de désorganisation, de « dé-normalisation », donc de résistance aux systèmes de pouvoir, parce qu'il serait producteur de « savoir »². Cette opposition, assez schématique à ce stade, peut être observée tout d'abord dans *L'Appareil-photo*.

Thématiquement, l'ensemble de ce roman s'articule autour du permis de conduire que souhaite passer le narrateur. Ce thème, renvoyant directement à la voiture, attire notre attention sur le nombre de scènes qui ont lieu dans un moyen de transport, lesquels font série dans le récit : non seulement les scènes en voiture (leçons de conduite, trajets vers l'école, le supermarché, etc.), mais encore celles de l'avion (deux allers-retours), celle du métro et celles du bateau vers l'Angleterre. Ce développement de séries forme un système structurant le roman, système organisé – notamment par les horaires –, institutionnalisé et codifié – nécessité de posséder une licence de conduite, par exemple –, marqué par une accélération de la temporalité, due à la mobilité et au déplacement rapide des corps dans l'espace grâce aux médias techniques. En outre, ce système topographique que dessine l'espace social est également ponctué de lieux qui sont des zones ayant une finalité pragmatique définie, telles que l'école de conduite, la gare, le port, le supermarché, l'hôtel, le restaurant, etc. Par opposition, il est manifeste que les deux protagonistes (le narrateur et Pascale) se caractérisent plutôt par leur extrême lenteur, voire leur flegme, qui constitue en définitive une force de résistance face à cette réalité structurée de l'espace-temps du récit. Résistance qui, d'une part, crée un effet de décalage (et, partant, justifie le ton ironique omniprésent dans le roman) ; et dont, d'autre part, il résulte une lutte latente et lente contre le système du pouvoir, et ce grâce au fait que l'apparente passivité du narrateur, sa lenteur, est, à l'entendre, la condition même de l'activité de pensée, laquelle peut seule produire, *in fine*, le surgissement de l'intempestif dans la linéarité du temps – comme en témoigne notamment ce passage :

Et tandis que je continuais de m'attarder dans cette cabine en suivant tranquillement le cours de mes pensées, je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude ; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette, si vous voulez, en appuyant très légèrement de temps à autre, et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. (AP, p. 50)

- 2 Ces concepts de pouvoir et de savoir, dans un sens très large, sont bien connus dans la pensée de Foucault, qu'ils traversent de part en part ; ils sont par ailleurs retravaillés par Gilles Deleuze, dans son *Foucault* (Paris, Minuit, 1986/2004).

On notera que cette scène se déroule dans la cabine de toilettes d'une station-service. Or les cabines, ces espaces géométriques, rectangulaires, coupés du monde extérieur, semblent être des endroits propices à l'activité réflexive – trois cabines serviront à cet usage, une cabine de photomaton et une cabine téléphonique, outre celle des toilettes. Aussi apparaissent-elles comme des espaces transitionnels entre les deux réseaux (pouvoir et savoir) : bien qu'elles appartiennent à première vue au premier, de par leur finalité pragmatique définie (ainsi que leur spatialité close), le narrateur, par l'usage qu'il en fait – valorisant l'intériorité protectrice qu'elles offrent –, les arrache à cette finalité « normale », pour en subvertir, d'une certaine façon, la fonction – nouvelle forme de résistance à l'ordre du pouvoir opéré par l'acte de penser, qui possède sa logique propre.

En outre, connecté à ces espaces transitionnels, paradoxaux, un élément du récit reçoit une fonction semblablement ambivalente : l'appareil-photo, véritable point aveugle du roman. Objet relevant de la technique, il appartient pourtant aussi, dans l'expérience qu'en fait le narrateur, au second réseau – et par là remet finalement en jeu cette opposition un peu trop simpliste et dualiste entre les deux types de réseaux. En effet, dès le début du récit apparaît, de façon d'abord anodine, le motif de la photo d'identité, nécessaire pour compléter le dossier d'inscription à l'auto-école : une photo servant à identifier, figer l'individu dans un éternel présent, cataloguer sa présence dans le système organisé et normatif, photo pour l'exécution de laquelle on comprendra progressivement que le narrateur éprouve une réticence certaine ³. C'est pourquoi le vol de l'instamatic sur le ferry va donner lieu à une réaction non maîtrisée de panique de sa part (*AP*, p. 103), véritable terreur envers la photographie, et en particulier l'autoportrait : synonyme de mort, parce que mortifiant son objet pour l'éternité, la photo déclenche l'angoisse existentielle qui vient désamorcer sa fonction pragmatique et structurante ⁴.

D'où, par contraste, ce qui constituerait l'idéal de la photographie pour le narrateur, une image unique et impossible, image paradoxale du mouvement-immobilité, de l'absence-présence, du plein et du vide, du sujet en apparition

3 La scène où sont décrites les photos d'identité, finalement réalisées dans un photomaton, montre bien que ces clichés annihilent l'individualité du personnage, la singularité du sujet (*AP*, pp. 96-97). D'autres passages du roman, portant implicitement ou explicitement sur le mode de représentation que constitue la photographie, montrent son caractère paradoxal : elle est à la fois une construction à partir du réel, un découpage de la réalité (cadrage) et en même temps elle se caractérise par sa parfaite homogénéité avec le réel, qui provoque son « indécence involontaire », sa quasi obscénité intrinsèque (voir *AP*, pp. 110 et 119-120).

4 L'instamatic finit d'ailleurs jeté à la mer, dans un geste qui mime de façon évidente un suicide : ce geste témoigne bien du rapport chez Toussaint entre appareil technique et mort (voir dans *Fuir*, le lien entre portable et mort du père de Marie), et, plus spécifiquement, entre photo et perte d'être, voire impossibilité radicale d'être – « Parfois, oui, la mort me manquait », dit le narrateur juste avant de jeter l'appareil dans les flots (*AP*, p. 106).

et disparition simultanées – image refoulée qu’il faut sortir de soi dans un geste de délivrance :

[...] si j’avais gardé l’appareil-photo, j’aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j’avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j’avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière. [...] Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l’étendue de l’immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j’avais sous les yeux. (*AP*, pp. 112-113)

Point de rencontre des deux réseaux topographiquement et temporellement différenciés, la photographie a donc directement trait à ce qui émerge de ce heurt, à savoir le sujet, son désir et son angoisse d’être et de ne pas être à la fois – être au présent, mais aussi dans un passé-futur, caractéristique de la pensée, qui échappe constamment à ce présent. Incapable de s’identifier à une image de lui-même (photo d’identité), de se laisser pleinement traduire par ces traits imaginaires, le narrateur montre que, loin de rester aliéné au pouvoir émanant du système que contribue à construire la technique, auquel il est pourtant soumis pour une part, il parvient aussi à s’y soustraire (autoportrait de fuite), voire à en assujettir certains éléments. Et c’est bien grâce à ce court-circuit opéré par le personnage de Toussaint que la cohérence entre ses romans, qui nous apparaissait d’abord sous la forme d’une opposition figée entre deux réseaux de signes inversement polarisés, va se redessiner sous la forme d’un dispositif plus complexe.

***La Télévision* : technique et auratique**

Pour le vérifier, prenons un second cas, celui de *La Télévision*, roman dans lequel on peut retrouver cette cohérence – ce qui ne réduit en rien son originalité par rapport à *L’Appareil-photo*, l’humour et l’ironie y étant par exemple beaucoup plus marqués. La similitude des titres déjà nous guide : tel l’appareil-photo, la télévision constitue un point nodal du roman. Loin de se réduire à une simple thématique – qu’il est aussi, vu que le narrateur se livre

régulièrement à des réflexions sur la télévision –, ce point nodal occupe une fonction beaucoup plus décisive : à l'instar de l'appareil-photo, la télévision – qui désigne à la fois un objet appartenant au domaine de la technique (le téléviseur) et un phénomène social exerçant une fonction unificatrice et normalisatrice cardinale sur la collectivité (standardisation de l'imaginaire) –, tout en organisant un premier réseau, structurel, le fera aussi dysfonctionner.

Ici encore, des temporalités bien distinctes s'entrelacent : temporalité de la télévision, qui concentre la rapidité ainsi que la linéarité du mouvement, et temporalité plus diffuse de la passivité et de la lenteur qui semble rythmer les journées du narrateur, toujours aussi flegmatique et passif en apparence – à tout le moins dans son attitude face au travail, mais aussi dans des détails, tels que sa négligence par rapport à l'arrosage des plantes promis à ses voisins. D'une part donc, un réseau qui s'organise autour de cet objet technique, dont le pouvoir de fascination est souligné maintes fois dans le récit ; et d'autre part, un réseau plus hétérogène allant des séances de natation au cours desquelles la plongée dans la fluidité de l'eau favorise le flux de la pensée – « je continuais à travailler ainsi tranquillement à mon étude en faisant mes longueurs de bassin » (*Tv*, p. 167) –, au temps consacré aux repas, aux plantes, etc., sur fond de ce livre qui s'écrit sans pourtant progresser ligne à ligne, l'écriture n'obéissant pas aux logiques de la structure ⁵ – réseau non organisé et non linéaire, discontinu, qui, une fois encore, est celui de l'activité réflexive, subjective. Significative à cet égard, cette scène où le narrateur regarde par la fenêtre plusieurs téléviseurs allumés dans l'immeuble d'en face, dont l'un diffuse ses images dans le vide, sans regard pour les capter (*Tv*, pp. 203-205) : au son de la série américaine qui parvient dans son dos répond la série de télévisions, démultipliées, dupliquées à l'identique, comme à l'infini – l'humain évacué de l'espace-temps de la machine. Le contraste avec l'essai que le narrateur tente d'écrire, un livre forcément unique, singulier – mais qui même temps reste virtuel, de l'ordre du possible et non de l'effectif –, se manifeste clairement, de même que dans ce passage où s'affirme le heurt des temporalités (le narrateur est occupé à regarder la mire) :

[...] mais du mouvement encore, rapide et affolé, s'accélérait toujours à perdre haleine, comme cette lancinante prise de vue subjective d'une locomotive d'une ligne de S. Bahn lancée à toute allure sur ses rails dans la périphérie de Berlin. La télévision est déraisonnablement formelle, voilà ce que je me disais à présent sur le lit des Drescher, qui semble couler en permanence au rythme même du temps, dont elle semble contrefaire le passage dans une grossière parodie de son cours, où aucun

5 « [...] dans la perspective même d'écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu'écrire. Mais il ne fallait peut-être pas en abuser (tel serait en effet le seul petit danger qui pourrait me guetter ces temps-ci) » (*Tv*, p. 90). Voir aussi par exemple, la scène qui a lieu dans la piscine, (*Tv*, pp. 166-167).

instant ne dure et où tout finit par disparaître à jamais dans la durée, au point que l'on peut parfois se demander où vont toutes ces images une fois qu'elles ont été émises et que personne ne les a regardées, ni retenues, ni arrêtées, ni à peine vues, survolées un instant du regard. Car, au lieu que les livres, par exemple, offrent toujours mille fois plus que ce qu'ils sont, la télévision offre exactement ce qu'elle est, son immédiateté essentielle, sa superficialité en cours. (*Tv*, pp. 158-159)

Cette mise en tension de la télévision et du livre fait songer aux réflexions de Benjamin sur la reproductibilité technique de l'œuvre d'art ⁶ : un texte bien connu dans lequel le philosophe épingle le changement de statut de l'art au tournant du XX^e siècle, sa perte d'aura (valeur d'authenticité) due à l'accélération croissante de la reproduction des œuvres, mais surtout due au fait que les moyens techniques de reproduction soient devenus eux-mêmes des finalités artistiques, reléguant au second plan le geste de la main. On y songe d'autant plus que l'étude dont il est question dans le roman doit être consacrée à un peintre, le Titien, et plus particulièrement au statut de l'artiste face au pouvoir, à partir de l'anecdote du pinceau que celui-ci aurait laissé choir (pinceau qui prolonge et souligne le travail de la main dans la peinture) – en somme, une mise en abyme de la tension entre savoir (artistique) et pouvoir.

Toutefois, de même que, pour Benjamin, il ne s'agit pas simplement d'opposer les arts « techniques » aux arts « auratiques », mais de montrer que c'est la signification même de l'œuvre d'art que la technique a modifiée sans retour, on ne peut à nouveau se contenter d'opposer de façon duelle les deux réseaux, savoir et pouvoir : car si la télévision, pour laquelle le narrateur éprouve à la fois tentation et rejet, est bien le point central du réseau technique et structurel, elle représente aussi pour le narrateur un incitant à la pensée, moteur d'une résistance au système. Il n'est pas anodin que le dénouement de la tension latente à travers tout le récit, due au rapport du personnage à la télévision, se produise dans le dernier paragraphe, lorsque celui-ci semble soudain renouer avec son désir, dans un apaisement ultime, après avoir regardé défiler les images mobiles à l'écran, mais aussi l'avoir éteint. En effet, l'attitude singulière du narrateur au fil du livre, cet apparent blocage de l'affect si caractéristique des personnages de Toussaint, tient à un décalage constant du sujet par rapport à la réalité, en particulier la réalité sociale, décalage qui est d'ailleurs source d'humour (voir les scènes avec les voisins, la rencontre au parc de Halensee, etc.) et qu'on attribuait tout d'abord à sa « passivité ». Celle-ci relève en fait d'une pose qui est celle du spectateur, et particulièrement du spectateur télévisuel : ainsi le narrateur raconte-t-il les événements comme s'il contemplait sa propre existence de la même manière que l'on regarde la

6 BENJAMIN (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique », dans *Œuvres III*, traductions de Maurice Gandillac, Rainer Rochlitz et Pierre Rusch, Paris, Gallimard, coll. Folio essais, 2000, pp. 268 à 316.

télé. C'est pourquoi la télévision, loin de se réduire à son aspect thématique, construit l'écriture, et fonctionne dans le roman comme point de production de l'énonciation : une énonciation entre les lignes desquelles apparaît le sujet – apparaît et disparaît, à la fois éliminé par la déshumanisation qu'opère la télévision, et pourtant émergeant en tant que sujet dans l'attitude *ré-flexive* (réponse du sujet) qu'elle lui impose.

Fuir, Faire l'amour et La Vérité sur Marie : trilogie du désir

Si l'on retrouve un important réseau de type technique dans chacun de ces trois récits ⁷, dessiné par des séries répétitives de déplacements en avion, bateau, train, moto, voiture – *Fuir* présentant assurément le plus grand nombre de scènes de voyage dans des transports divers, sans compter ce nouvel objet « transitionnel » qu'est le téléphone portable –, ce réseau fonctionne de façon fort différente par rapport aux romans précédents. Cette fois, la technique n'est plus le point d'appui d'un système normatif, d'une structure organisée par une temporalité strictement linéaire, mais elle est au contraire le vecteur d'une spatio-temporalité souple et mouvante. En effet, l'extrême rapidité des déplacements – en ce compris les déplacements virtuels instantanés auxquels force le téléphone –, transportant brutalement les personnages d'un endroit à l'autre, créant soudainement des coupures et raccords dans l'espace (tel un montage cinématographique), produit ici un effet déstructurant. S'il en résulte assez clairement un sentiment d'aliénation, voire de paranoïa chez le narrateur, doublé d'un sentiment d'oppression, ce sentiment émane de la désorganisation structurelle et de la reconfiguration permanente des espaces auxquels sont confrontés les personnages – on songe par exemple aux multiples images que voit défiler le narrateur de *Fuir*, dans une succession si rapide qu'il s'en dégage un effet d'intraduisible permanent. Effet magistralement analysé par celui-ci dans le passage suivant :

Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau – alors que les plats restaient immobiles sur leurs bases et que leurs positions relatives sur la table ne changeaient pas –, il m'apparut qu'un changement de perspective était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois

⁷ Dans *La Vérité sur Marie*, c'est la scène de la crise cardiaque qui articule de la façon la plus frappante l'emprise de la technique sur l'humain : en contraste total avec la scène d'amour qui précède, où le corps est dévoilé dans toute sa sensualité vivante, la manipulation du corps inerte du personnage masculin par les infirmiers le déshumanise entièrement, tas de chair abandonné au traitement technique de la médecine, matière organique sur laquelle se greffe le dispositif de réanimation.

depuis la veille, et que de nombreuses questions qui m'étaient apparues jusque là mystérieuses – en particulier pourquoi Zhang Xiangzhi nous avait accompagnés à Pékin –, s'éclairaient maintenant d'un jour nouveau et pouvaient même trouver une explication rationnelle des plus simples, à mesure que je comprenais mieux – ou croyais mieux comprendre, car bien des choses continuaient de me demeurer obscures – la situation. [...] Et il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité. Et, tendant le bras pour me mettre moi aussi de la partie, je saisis le bord du plateau et le fis tourner lentement entre nous au centre de la table en me demandant quel serait le nouvel agencement de la réalité qui nous serait alors proposé – car je n'étais peut-être pas au bout de mes surprises. (*Fu*, pp. 74-76)

Cette scène de *Fuir*, qui a lieu dans un restaurant de Pékin où le narrateur s'est attablé avec un homme et une femme chinois, personnages restant opaques et énigmatiques pour lui, nous offre une image exemplaire de ce que pourrait être la lecture de tous les romans de Toussaint – mais plus particulièrement des trois derniers, *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie*, qui font bloc. Car ceux-ci, davantage encore que les romans précédents – et ce en raison notamment de la fonction différente qu'y occupe la technique –, se prêtent au jeu d'une multiplicité de lectures, à l'image de celles que le narrateur tente de faire de ce qu'il voit et de ce qui lui arrive, mais qui s'éliminent l'une l'autre, n'ayant pas plus de consistance que de simples effets d'optique – ce dont ce plateau de mets, « immobiles sur leurs bases » mais mobiles dans leurs positions relatives, nous donne la métaphore. En effet, en fonction de la position de l'œil observant, d'autres effets de lectures, des dispositifs discursifs nouveaux se créent : chaque roman, à sa manière, est construit sur le principe de la pluralité des réalités, voire de l'effacement de la frontière entre réalité et imaginaire – dualité qui n'a plus lieu d'être, leur différence s'effaçant dans le flou des impressions, couleurs et odeurs confondues, qui assaillent le personnage.

Sur fond de cette réalité instable et de cette spatialité mobile qu'impose la technique se greffe la relation entre la figure du narrateur et celle de Marie, relation expérimentée dans ces trois livres, dont la prétention à former une ligne de force stabilisatrice est d'emblée mise à mal par le dispositif d'ensemble du récit, constamment reconfiguré. Ainsi, le rapport qui se tisse entre le déchaînement des éléments naturels d'une part, répété dans chacun des trois romans, et les orages de la passion qui unit Marie au narrateur d'autre part, est manifeste. Toutefois, il ne s'agit pas de décrire

le paysage comme miroir des sentiments (houleux) des personnages – on serait là dans une esthétique romantique du reflet, de la représentation –, il s'agit pour Toussaint de créer véritablement un raccord, une contiguïté – que la narration ne tente jamais d'expliquer – entre les éléments naturels et le désir de ces personnages, désir exacerbé par ces phénomènes extrêmes que sont le feu, la tempête, la chaleur, l'orage, le tremblement de terre, etc. Prenons justement le cas du tremblement de terre à Tokyo (*Faire l'amour*) : ce séisme ne fonctionne pas dans le récit comme simple métaphore de la violence entre Marie et le narrateur, mais il agit réellement sur les nerfs, à la manière d'un électrochoc, pour déclencher chez Marie une poussée de désir sexuel irrépessible. Aussi l'amour dans cette trilogie se décline-t-il sur le mode de la passion, de l'érotisme, d'une tension continue, de la violence et de la mort – tempérés par quelques brefs répit, dans l'eau de la mer ou de la piscine notamment – avec, en vrac parmi les déchirements du désir, la fiole d'acide qui brûle tel le regard, la fièvre, la tache de sang et la mort du père, la course-poursuite sur l'île d'Elbe, la fuite du cheval Zahir et les ravages de l'incendie, et bien sûr les larmes de Marie.

Pour finir : « l'effet Marie »

Dans le séminaire *Encore*, Lacan pose que « la réalité est abordée avec les appareils de la jouissance », avant d'ajouter que « d'appareil, il n'y en a pas d'autre que le langage »⁸. Le langage chez l'être parlant serait donc l'appareil de la jouissance, laquelle constitue le plus irréductible de la subjectivité. Ainsi, des dispositifs d'écriture de Toussaint choit, comme une épure, quelque chose de la jouissance du sujet – point de résistance au système, point de déstructuration absolu, effet de la fuite en avant de son désir. Or c'est à travers ces seuls effets que nous percevons la réalité, ou plutôt qu'elle est agencée (puis déconstruite et ré-agencée, encore et encore) : il n'y en a pas d'autre abord possible qu'à travers le prisme de cet appareillage langagier, ce dispositif discursif. C'est pourquoi Marie n'est, en définitive, que le produit du chaos, Marie aux multiples facettes qui se déclinent sur le mode de l'outrance, Marie dont la seule vérité est la somme des effets kaléidoscopiques de ce dispositif d'écriture. Dispositif qui n'est jamais seulement structure (système clos à fonction normative, temporalité linéaire et effet d'aliénation sur l'individu), ni seulement opposition du pouvoir et du savoir, mais enchevêtrement du

8 LACAN (Jacques), *Le Séminaire. Livre XX : Encore*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1975, p. 52. On trouvera également cette idée dans le séminaire *L'Envers de la psychanalyse*, où Lacan désigne par le terme d'« appareil » les quatre discours (LACAN (Jacques), *Le Séminaire. Livre XVII : L'envers de la psychanalyse*, texte établi par Jacques-Alain Miller, Paris, Seuil, coll. Le champ freudien, 1991, pp. 13 et 57).

pouvoir, du savoir et de la subjectivité qui en émerge – point de fracture, ce dont il y va pour Lacan dans la jouissance.

C'est pourquoi la radiographie que ces romans opèrent quant à la place de la technique dans notre civilisation montre de façon exemplaire, à travers les questions récurrentes qui dessinent la cohérence de cette œuvre, que Jean-Philippe Toussaint s'inscrit pleinement dans le champ du contemporain. Si le personnage de Toussaint semble à première vue faire preuve d'empathie, voire d'apathie face à une réalité qui le dépasse, il possède néanmoins toujours, à travers le travail de l'écriture, une capacité à se soustraire aux structures et discours du pouvoir, et même à nous en faire voir l'envers. Ainsi Toussaint ne se contente-t-il pas de constater l'éclatement du sujet contemporain dans les structures collectives qu'impose la technique – la dissolution de la représentation et les discours « à la mode » qui en découlent, aliénation, voire mort du sujet, écrasé par le pouvoir diffus de la machine sociale inhumaine –, mais il répond à ces discours en expérimentant les processus conjoints de structuration *et* de déstructuration ; et partant, les processus d'émergence du sujet, irréductible. Car ces romans nous rappellent que la résistance de la subjectivité et de la singularité face aux discours dominants, soutenus par les dispositifs techniques actuels à caractère déshumanisant, résulte, plutôt que d'une lutte ouverte et consciente, de ses points de faiblesse et d'« immaîtrise » – son angoisse et sa jouissance, là où « ça » déraile, « ça » échappe. Aussi « Marie » est-il le nom de ce qui échappe, de ce qui fuit, de cette force de déstructuration, quelquefois dévastatrice, l'un des signifiants dont cette écriture s'appareille pour observer ses effets de fracture, ravageurs tel un tremblement de terre – Marie, le nom d'une vérité

qui ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. (VM, p. 166)

Sylvie LOIGNON

Université de Caen

Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint

La Mélancolie de Zidane évoque le coup de tête du célèbre joueur de football lors de la finale de la Coupe du monde. Ce geste rend compte, selon Jean-Philippe Toussaint, de ce qu'est la mélancolie : porté par « la perception douloureuse de l'écoulement du temps » (MZ, p. 10), lié à la « tristesse de la fin annoncée » (MZ, p. 10), un tel coup de tête donne lieu à deux envies inconciliables : d'une part, finir en beauté, ce qui implique d'accepter sa mort, d'autre part, rater sa sortie, mais laisser des perspectives ouvertes. L'œuvre de Toussaint serait mélancolique, en ce qu'elle donne à voir ce geste impossible, qui tout à la fois veut finir sans en finir, est acceptation de la mort et refus obstiné de celle-ci. L'œuvre met en scène son impossible accomplissement tout autant que la hantise de la fin comme creuset paradoxal, par des motifs et figures privilégiés – notamment le lien amoureux et sa rupture, l'omniprésence de la mort et du deuil, l'absence – à partir desquels elle ne cesse de montrer sa renaissance. La mélancolie à l'œuvre dans les récits de Jean-Philippe Toussaint est tout à la fois disparition – de soi, du monde représenté, de la fiction elle-même – et création.

Le cheval échappé

Chaque récit est marqué par la hantise de la fin – dont le motif emblématique est la mort de l'amour en ce qu'il préfigure la fin de toute chose. Une telle hantise inscrit au creux de la fiction des figures de l'absence qui mine le matériau fictionnel et exacerbe la mélancolie comme deuil inachevé de soi et du monde. Le traitement de l'histoire d'amour révèle ce double deuil : le lien amoureux s'insinue dans la fiction, dès *La Salle de bain*, comme ce qui cristallise la montée de la mélancolie et non pas comme ce qui la combat.

Le traitement réservé à ce lien dans les œuvres de Toussaint suggère cette proximité avec la fin comme relance paradoxale de la fiction. Ce double mouvement opposé est sensible dans la trilogie *Fuir, Faire l'amour* et *La Vérité sur Marie* qui donne à voir une relation amoureuse qui n'en finit pas de finir ou de ne pas finir – ce que montre la question posée à l'orée de *Fuir* : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » (*Fu*, p. 11), et qui relance sans cesse l'écriture. Dans cette trilogie, à l'image de l'œuvre tout entière, la mort d'un amour est le signe de la Mort : l'amour cristallise ce qu'il en est de la mélancolie et permet de croiser ses motifs privilégiés, tels les voyages ou encore les appels téléphoniques. Le lien amoureux, motif romanesque par excellence, tisse autour du sujet un réseau de signes funestes : c'est par téléphone que le narrateur de *Fuir* apprend la mort du père de Marie, que le narrateur de *La Vérité sur Marie* apprend le malaise et la mort à venir de Jean-Christophe (Jean-Baptiste) de G. Le lien amoureux et les variations du récit autour d'une possible déliaison rendent compte d'un réel marqué par la pesanteur, l'engourdissement et l'absence, autant de caractéristiques de la mélancolie. Dans les récits, le narrateur semble comme absent aux autres et à lui-même : il est sans cesse confronté à l'image de sa propre absence, comme à celle de sa propre mort. Il s'agit d'écrire la fiction d'une absence, en ce qu'elle évoque cette disparition du sujet, cette mort dans une vie en cours. Mais à force d'évoquer cette disparition du sujet à soi et au monde, cet engourdissement de l'être et de ses perceptions, la fiction se vide peu à peu du matériau fictionnel traditionnel, devenant en quelque sorte une « fiction absente », comme refusée. En effet, les personnages apathiques et en retrait de la réalité que sont le narrateur de *La Salle de bain* ou de *Monsieur*, brillent par leur(s) absence(s). Ces absences semblent redoublées par l'écriture de Toussaint, qui creuse le récit de parenthèses, dédouble l'énonciation en l'absentant à elle-même, ou en donnant à entendre une autre voix, discordante qui commente ironiquement non seulement la fiction mais le récit lui-même mené par un narrateur malmené.

Ainsi, le narrateur de *La Vérité sur Marie* constate-t-il sa propre absence en la présence de Jean-Christophe (Jean-Baptiste) de G. aux côtés de Marie dans la deuxième partie du récit : « Je regardais Marie, et je voyais bien que je n'étais plus là, que ce n'était plus moi maintenant qui étais avec elle, c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait. J'avais sous les yeux une image saisissante de mon absence. » (*VM*, p. 147) Cette absence est également figurée par deux fois dès la première partie : d'abord lorsque le narrateur voit ses vêtements comme le signe même de sa propre disparition (p. 54), puis dans une scène en miroir dans la première partie : à l'image incomplète, béante de Jean-Christophe (*VM*, p. 71) répond la vue au miroir du narrateur où de même le visage est élidé (*VM*, p. 49). Cette image de soi impossible témoigne de la difficulté à saisir l'identité du sujet dans l'ensemble de l'œuvre, difficulté qui va de pair avec une conscience exacerbée de toute

chose. Dans *L'Appareil-photo*, le récit tend vers la révélation d'une image inédite, qui dirait l'entière du sujet – photographie impossible en ce qu'elle écrit non pas la lumière mais l'obscurité, non pas le sujet mais son absence : « quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière » (AP, p. 112). Le sujet est ici toujours fuyant, insaisissable, pris dans un naufrage annoncé, comme il est pris dans une conscience exacerbée de lui-même. Placé au centre de la fiction, le sujet serait donc le lieu tout à la fois d'une disparition et d'une création. Le sujet ne fait que mettre au jour le geste même de l'écrivain ; ce geste trouverait une nouvelle figuration en Zahir, dont le nom évoque une nouvelle de Borges. Ce cheval dont l'échappée constitue presque entièrement la deuxième partie de *La Vérité sur Marie* se fait allégorie de la fiction : le visible dont il porte le nom ne demeure que sous forme de trace, de souvenir, travaillé par l'imaginaire, et autour duquel rien n'advient, que la persistance du réel. Ce cheval, qui vomit contre toutes les règles de la réalité, convoque le geste et le regard – il doit être maîtrisé et séduit par Jean-Christophe, fait advenir le récit quand bien même celui-ci se place sous le signe de l'impossible. Le cheval échappé, dont Montaigne faisait une image de l'esprit, détermine la relation des personnages entre eux, à l'image du narrateur et de Marie qui se sont « seulement frôlés dans l'obscurité, effleurés des joues et caressés du cou, comme des chevaux tremblants, effarouchés et émus » (VM, pp. 57-58). De même il participe de la structure de l'œuvre en établissant un lien entre les trois parties : à l'image du vomissement du narrateur, dans la troisième, qui le rapproche de Zahir évoqué dans la deuxième.

Faisant le cheval échappé, la fiction de Jean-Philippe Toussaint joue de l'apparition et de la disparition, fait des écarts, rend compte de la persistance du réel en passant par le détour de l'imaginaire. Cet art du détour permet d'apprivoiser la fiction par une écriture tout entière absorbée par le regard et la main, cela même qui détermine le geste juste, à l'origine de la réflexion sur la mélancolie dans *La Mélancolie de Zidane*.

Le regard et la main

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint rêve en effet de l'union retrouvée du regard et de la main, comme le rappelle déjà le narrateur de *Fuir* : « L'union retrouvée du regard et de la main, le secret du geste juste. En tout, la précision, le reste n'est que pathos. » (Fu, p. 107) L'œuvre rêve de précision – et il n'est peut-être pas anodin de rapprocher ce rêve de celui d'un idéal de géométrie, si tant est que celle-ci soit « indolore, sans chair et sans idée de mort » (Fu, p. 100). Un tel idéal est visible dès l'épigraphe de *La Salle de bain*, préfigurant le titre de la deuxième partie : « L'Hypoténuse ». La

géométrie permet d'associer à la précision l'élosion de la souffrance. Ce rêve apparaît comme l'origine et l'horizon de l'écriture, palliant la souffrance mélancolique mais la nourrissant tout autant, puisque ce rêve n'aboutit jamais chez Toussaint qu'à une forme fuyante. Si les récits se donnent pour enjeu et objet de fatiguer la réalité, comme c'est le cas de l'olive dans *L'Appareil-photo* par exemple, la réalité fatigue les protagonistes. Elle fait de la résistance, et semble intangible, refusant le geste juste et précis selon deux paradigmes : la pétrification et la liquéfaction, la pierre et l'eau. Ces deux paradigmes déclinent une série d'oppositions : celle de la souplesse et de la rigidité, celle du mouvement et de l'immobilité. Dans *L'Appareil-photo* notamment, le narrateur est non seulement indolent mais somnolent, face à une réalité plus dure que jamais :

[...] la réalité à laquelle je me heurtai, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. (*AP*, p. 56)

Cette pétrification signale une réification du monde propre à la mélancolie et qui trouve peut-être son mode privilégié d'être dans cette façon dont l'écriture elle-même fait sienne l'évocation de la pierre. C'est aussi à travers le motif des ruines que vient affleurer le délabrement de toute chose par l'effet du temps. Ainsi, dans *Fuir*, le narrateur s'attarde-t-il sur la présence de ruines ou de constructions à l'abandon qui attestent de ce passage du temps et métaphorisent sa propre mort :

J'avais déjà remarqué la présence de mines de fer abandonnées sur le bord de la route, mais jamais, comme aujourd'hui, je ne fus frappé par le caractère funèbre des paysages de désolation que les mines de fer désaffectées avaient laissées dans la nature, traînées de cicatrices rougeâtres au cœur du maquis, blessures ouvertes, longues plaies roses et poussiéreuses qui se consumaient au soleil et desquelles se dégageait comme une beauté lugubre. (*Fu*, p. 174)

Les ruines et autres paysages de désolation matérialisent la souffrance qui envahit le narrateur tout au long du récit. L'image des blessures, plaies et cicatrices signale bien cette présence extérieure d'un corps souffrant et déplace la souffrance de l'intérieur vers l'extérieur, d'une souffrance psychique vers une souffrance physique. L'écriture elle-même devient une écriture des ruines, en ruines, comme le montre la préférence pour les fragments, ce que Pascal Quignard appelle des « morceaux où se lit quelque chose de séparé par la

mort, par le temps, isolé, désolé pathétiquement dans la relique »¹. Si les récits de Jean-Philippe Toussaint montrent un personnage sans cesse en décalage avec la réalité, comme pour mieux se protéger de ses arêtes, ils n'ont de cesse de mettre en évidence la raréfaction du réel sur laquelle ils reposent, raréfaction qui va de pair avec une allégorisation. Pour Walter Benjamin, « les allégories sont dans le domaine de la pensée ce que les ruines sont dans celui des objets »², si tant est que « chaque objet, chaque personnage peut en signifier un autre », si tant est que la ruine impose une disparition devenue présence paradoxale de ce qui est absent. Dans *Monsieur* par exemple, au peu de matière romanesque et fictionnelle répond l'alternance entre le récit à proprement parler et des pages consacrées à la description de minéraux. Le texte lui-même donne à voir sa propre propension à réifier les êtres et le monde, et *in fine* sa propre pétrification.

Mais, parallèlement à ce motif de la pierre et de la pétrification, affleure une rêverie de l'eau qui n'est pas sans rappeler l'influence de Cronos, considéré comme la divinité de la pluie ou de la mer : si les larmes sont très présentes, notamment dans les trois derniers récits de l'auteur, c'est le mouvement même du temps et partant de la mélancolie qui se dit sous une métaphore liquide. Outre la réminiscence du mythe de Cronos, une telle métaphore rejoint la théorie des humeurs qui établit un lien entre la mélancolie et la bile noire, ce que Jean Starobinski appelle « le Styx intime »³. La pluie, dès *La Salle de bain*, apparaît comme l'image même non seulement du temps mais de la pensée. La métaphore liquide imprègne l'œuvre : ainsi en est-il de la « vague de mélancolie » qui s'empare du narrateur dans *Autoportrait (à l'étranger)* (AÉ, p. 116), ou du courant du temps qui emporte tout sur son passage, ou encore de cette « mer sombre derrière [l]es yeux fermés, une mer infinie, irrémisiblement figée » (SdB, p. 86) qu'est la journée à venir pour le narrateur de *La Salle de bain*.

Si le geste juste vise à saisir avec justesse la réalité et à lui donner forme, l'élément liquide est à l'opposé informe, ou plutôt il ne prend une forme qu'à être contenu. Le récit s'emploie donc à donner forme à ce qui n'en a pas. Les sens des personnages semblent troublés et la description placée sous le signe de Saturne se fait tremblé des formes et des contours. Dans *L'Appareil-photo*, le narrateur tente de fixer les impressions qui lui viennent à contempler la pluie tomber dans un faisceau lumineux, et la pluie a alors le « tremblé ouvert d'un contour de Rothko » (AP, p. 93), ou encore les « contours cotonneux » (AÉ, p. 18) qui caractérisent pour le narrateur de *Autoportrait (à l'étranger)* l'œuvre

1 QUIGNARD (Pascal), *Une gêne technique à l'égard des fragments*, Montpellier, Fata Morgana, 2001, p. 44.

2 BENJAMIN (Walter), *Origine du drame baroque allemand*, Paris, Flammarion, 1995, p. 191.

3 STAROBINSKI (Jean), « L'Encre de la mélancolie », dans *Mélancolie, génie et folie en Occident*, sous la direction de Jean Clair, Paris, Réunion des Musées nationaux / Gallimard, 2005, pp. 24-30.

de ce peintre. Ce tremblé serait la seule forme possible de la mélancolie, forme sans forme qui épuise le dire. Il faudrait à l'écrivain inventer des formes en mouvement (AP, p. 125), des formes à géométrie variable, qui permettent un réagencement de la réalité ou l'existence d'une réalité autre, intérieure, comme pensée. Car ce n'est pas tant la réalité qui résiste que la forme – résistance inacceptable pour l'artiste quel qu'il soit, comme le rappelle l'auteur dans *La Mélancolie de Zidane*.

Un tel travail sur la forme et sur la réalité amène à rendre compte par l'écriture de ces formes en mouvement si bien que l'écriture métamorphose, voire déforme, la réalité par le biais des métaphores et des comparaisons. L'écriture donne à voir ce refus d'une forme figée – à travers l'œil du narrateur-personnage. Saisie du monde, le regard mélancolique du narrateur s'attache à dépeindre la venue des ténèbres et les ravages du temps à travers des paysages accidentés et inaboutis. Ainsi, dans *La Vérité sur Marie*, la pierre et l'eau s'échangent leurs propriétés, nature et culture se rejoignent : la nature vue par le narrateur est transfigurée par l'art tandis que les robes de collection de la créatrice deviennent de vrais paysages pris dans la tourmente :

J'apercevais au loin les profils enténébrés du grand à-pic rocheux qui longeait la côte, avec ses versants torturés, qui tombaient dans la mer comme les pans pétrifiés d'une robe de collection de Marie, avec ses drapés tourmentés, ses plissés, ses feuilletés, ses arêtes verticales et ses bouillonnés rocheux façonnés par le vent et écorchés par la tempête. (VM, p. 196)

La forme est ici comme travaillée par le mouvement, dans une évocation qui reprend les codes du Romantisme ⁴ pour côtoyer le sublime. Si le narrateur s'attache à la perception du mouvement infinitésimal du temps, ce mouvement inexorable donne lieu tantôt à une tentative de le fixer, comme la mort dans une vie en cours – on connaît l'image du papillon, symbole lui-même de l'éphémère, qui clôt *L'Appareil-photo* –, tantôt à une respiration contemplative, comme émanant d'un spectateur impuissant face à une réalité qui se « dérobe ». Se dessine un décalage, voire une discordance d'avec le monde comme d'avec soi-même, qui ouvre à un sublime en mode mineur. On se souvient que Kant a montré comment « le mélancolique a surtout le sentiment du sublime », se montrant par là-même « très sensible à la beauté dont il attend non seulement qu'elle le charme mais qu'elle l'émeuve en lui inspirant de l'admiration. » ⁵ Si les récits de Jean-Philippe Toussaint s'attardent ainsi sur des gestes et des regards, c'est qu'ils ont à voir avec « l'évidence et

4 Précisément l'esthétique des ruines chère au Romantisme réapparaît çà et là dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint.

5 KANT (Emmanuel), *Observations sur le sentiment du beau et du sublime*, coll. Bibliothèque des textes philosophiques, Paris, Vrin, 2000, p. 30.

l'impossible », à l'image du bouquet composé par Marie dans *La Vérité sur Marie* œuvre d'art mélancolique et miniature qui associe à la beauté du geste l'horizon de mort, à l'exaltation de la création le sentiment de la fin, si tant est que ce bouquet vienne reposer à côté du père mort.

La mélancolie au miroir ⁶

Pris dans des paradigmes contradictoires qui déterminent l'évocation du sujet, celle de la réalité et celle de l'œuvre elle-même, les récits donnent à voir une perception paradoxale, caractéristique de la mélancolie. Ils s'élaborent autour d'une tension entre immobilité et mouvement qui a à voir avec l'omniprésence de la mort : soit que le monde évolue sans cesse alors que le sujet semble figé, soit que le mouvement lui-même soit finalement équivalent à l'immobilité – ce qu'illustre le paradoxe de Zénon, qui hante l'univers fictionnel de Jean-Philippe Toussaint comme sa réflexion sur la mélancolie. Ainsi le geste de Zidane n'a-t-il pas eu lieu (*MZ*, p. 16), ainsi le mouvement de toute chose n'est-il finalement qu'une tension vers l'immobilité, démonstration apportée dès *La Salle de bain* quand le narrateur signale les deux manières de regarder tomber la pluie – la première consiste à maintenir son regard fixé sur un point de l'espace quand la seconde consiste à « suivre la chute d'une seule goutte à la fois » (*SdB*, p. 35) :

Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. » (*SdB*, p. 35)

Ce lieu clos de la salle de bain, matrice de l'œuvre, souligne combien dans cette œuvre impassible il est paradoxalement question de la plus grande intimité – cette proximité de la pensée avec la mort que l'œuvre relance de récit en récit.

Cette intimité est en quelque sorte exhibée par le biais d'un autoportrait qui permet au narrateur de saisir le passage du temps et son rapport à la mort. Les autoportraits au miroir sont un lieu obligé de la fiction quand ils ne constituent pas l'essentiel de cette dernière. L'autoportrait fait ainsi surgir ce qu'il en est du visible, de son lien à l'imaginaire tout autant qu'à la mort ou au temps ; il rejoue la tradition iconographique de la mélancolie au miroir. Il donne à voir l'altérité en soi, et devient le lieu de surgissement d'une inquiétante étrangeté. C'est le cas dans *Faire l'amour* :

6 Nous renvoyons bien évidemment à la très belle étude de Jean Starobinski : STAROBINSKI (Jean), *La Mélancolie au miroir, trois lectures de Baudelaire*, Paris, Paris, éd. Julliard, coll. Conférences, essais et leçons du Collège de France, 1989, 96 p.

Mon visage, dans le miroir, était méconnaissable, les paupières et les pommettes bouffies, congestionnées, les yeux minuscules, à peine ouverts, qui lançaient un regard étonné et absent, pas sympathique, pas même attendrissant, presque méchant, mes lèvres étaient sèches et croûteuses, craquelées, ma langue blanche et pâteuse, les joues pas rasées, le cou piqueté de poils gris et noirs, drus, épars. Je regardais ce visage dans le miroir, je regardais ce visage déjà vieux et pourtant mien, et c'est un état qu'il est des plus étranges de devoir associer à soi-même, la vieillesse, ou tout du moins – car je n'étais pas encore vraiment vieux, j'allais avoir quarante ans dans quelques mois – la fin incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage. (*FA*, p. 103)

L'inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l'avancée de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l'immobilité (la persistance) de l'image de soi. Cette tension entre mouvement et immobilité rejoue sans cesse ce rapport à la mort et il n'est pas un récit qui ne dise ce mouvement dans l'immobilité. Le récit décline le mouvement, qu'il soit dans l'espace ou dans le temps, en fait des variations sur le même sujet. Dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, le narrateur prend les traits d'un voyageur qui subit et perçoit ce double mouvement. Le voyage n'est qu'une métonymie tout autant qu'une métaphore de la condition humaine – et le narrateur met en évidence la mort comme « mesure noire » (*Fu*, p. 135) de tout voyage. L'autoportrait se fait ainsi lieu où se croisent, où se confondent tous les voyages possibles, en exhibant la signification ultime : la progression de la mort et du temps. Au mouvement régulier et comme lisse du temps, s'opposent alors les destructions causées par celui-ci et sur lesquelles le narrateur effectue sans cesse un grossissement. Dans *La Salle de bain*, le narrateur tente de surprendre en vain les progrès d'une fissure sur le mur ou la progression du temps sur son visage :

Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères ça et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais. (*SdB*, p. 12)

L'autoportrait au miroir est l'un des *topoi* où s'exercent non seulement la mise à distance de soi à soi mais le deuil de soi-même, propre à la mélancolie.

Ainsi, le monde évoqué dans *Faire l'amour* est placé sous le signe de la mise à distance, par le biais d'une théâtralité généralisée – Tokyo ressemble à un décor de théâtre, quand les robes de Marie en sont les costumes. Au cœur de ce monde désorienté, le visage du narrateur devient singulièrement inquiétant, dans la mesure où il se fait, à travers l'évocation de l'œuvre d'un photographe, un *memento mori* où l'image de soi affirme sa force destructrice :

Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (FA, pp. 37-38)

Ce flacon d'acide chlorhydrique semble suggérer le poison noir, autre nom de la mélancolie selon la conception médicale de celle-ci. L'effet corrosif de la mélancolie est ainsi matérialisé par cet acide, tel un ennemi intime. Si les personnages affichent un idéal d'ataraxie (*Monsieur*), ou une « lassitude dans la manière d'être là » (*L'Appareil-photo*), l'écriture, elle, se fait tentative de lutter contre cet ennemi, de résister à ce mouvement inexorable, tentative de s'inscrire dans le temps, « de marquer des repères dans l'immatérialité de son cours, des incisions, des égratignures » (AÉ, p. 119). On voit comment l'écriture, pour impassible qu'elle se donne, s'apparente ici à une blessure, qui n'est pas sans rapport avec l'ironie cultivée par l'écrivain.

Là où le soleil se tait

Si l'écriture rend compte d'une souffrance subie ou à faire subir, si elle est « mordante », elle exhibe sa plaie, sa fissure, et joue de ses propres discordances. Force destructrice tout autant que création, elle surgit toujours sur un fond de ténèbres, tel l'autoportrait de Mapplethorpe évoqué dans *Faire l'amour*. Ce fond de ténèbres est célébration de la noirceur propre à la mélancolie, couleur du deuil, tout autant qu'abîme métaphysique. En effet, cette noirceur intérieure se déploie sur la réalité représentée et fait des récits de Jean-Philippe Toussaint des récits crépusculaires, enténébrés parfois, qui emmènent là où le

soleil se tait ⁷. Ils se font donc le plus souvent à rebours de l'heure mélancolique par excellence, à savoir l'heure de midi, heure de l'acédie exaspérée comme l'ont analysée Klibansky, Panofsky et Saxl ⁸. La venue du soir, la tombée de la nuit sont des moments privilégiés, en ce qu'elles rendent perceptible cette pensée de la mort qu'est la mélancolie. Il en est ainsi de *Fuir* où se multiplient les scènes de rêverie mélancolique au soleil couchant ou de nuit. Le récit semble placé sous le signe d'un soleil noir, en ce qu'il s'ouvre sur l'annonce par Marie de la mort de son père – elle ne peut alors que fuir la lumière quand le narrateur, à l'autre bout du monde, est entouré par l'obscurité de la nuit. Cette tombée du jour se donne à voir jusque dans les robes de l'héroïne qui vont jusqu'à « des tonalités sanguines et des couleurs d'orange qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noirs, le cassis, les mûres et la myrtille » (*Fu*, p. 160). Cette obscurité extérieure reflète la nuit en soi-même : ce sont les personnages eux-mêmes qui portent cette nuit, comme un écartèlement. Il en est ainsi de Monsieur : « Là, dans son esprit, régnait toujours la même lumière de nuit. » (*M*, p. 94). Ce personnage, véritable double du M. Songe de Pinget, rejoue en lui la nuit du monde et le drame métaphysique qui lui est lié – situation intenable qui ne trouve à s'énoncer que dans l'aporie d'un oxymore (« la même lumière de nuit »). Il est à croire que rien ne peut se soustraire à l'encre noire de la mélancolie : écriture ironique, paradoxale, oxymorique, cette encre noire joue de la répétition, de la relance tout comme d'un sens suspendu, pour rendre compte de cette pensée de la mort. C'est le cas dans *La Vérité sur Marie* – on n'en finit pas de verser des larmes sur une histoire qui renaît de ses cendres, et qui fait de celles-ci la matière même de son à-venir. Si le récit s'ouvre sur le ciel noir et menaçant (*VM*, p. 17), s'il se poursuit par l'évocation de Zahir disparaissant dans le noir de Narita, il se clôt également sur ce noir qui semble définir l'histoire, les personnages, et au-delà l'écriture romanesque elle-même dans son rapport à la « pensée » :

Marie et lui se mirent à pleurer, ils pleuraient dans les bras l'un de l'autre, des traînées blanches de larmes glissaient sur les joues noires de Peppino, qui les essuyait maladroitement de ses épaisses mains couvertes de suie, mais qui ne nettoyait rien, ne faisant que rajouter du noir au noir. (*VM*, p. 203)

L'écriture romanesque suggère ce qu'il en est de la pensée de l'homme dans les ténèbres du monde. Dans cette épiphanie des cendres, le récit devient alors pensif et les personnages songent, inlassablement. C'est peut-être qu'il faut chez Jean-Philippe Toussaint, non pas (se) soustraire (à) la noirceur mais la mettre au jour rajouter du noir au noir, indéfiniment.

7 Il n'est pas anodin que des références aux Enfers traversent l'œuvre, notamment dans *La Vérité sur Marie*.

8 KLIBANSKY (Raymond), PANOFSKY (Erwin), SAXL (Fritz), *Saturne et la mélancolie*, Paris, Gallimard, 1989, 742 p.

Denis SAINT-AMAND

F.R.S.–FNRS Université de Liège

D'une fin de siècle l'autre

Passage furtif dans *La Salle de bain*

Avec *La Salle de bain*, Jean-Philippe Toussaint entre dans le champ littéraire en proposant un roman à la structure d'apparence triangulairement complexe, dont le narrateur autodiégétique se distingue par un comportement peu conforme aux codes de conduite communs. Qu'il s'agisse du fait de déclarer à son hôte que sa façon de se vêtir ne vous plaît pas (*SdB*, p. 38), de se diriger vers Venise sur un apparent coup de tête et sans en toucher mot à quiconque (*SdB*, p. 49), d'élaborer, à l'image d'un enfant, un tournoi de fléchettes imaginaires et d'endosser successivement le rôle d'un représentant de chacune des nations qui y prennent part (*SdB*, pp. 83-84), ou encore de s'installer dans sa salle de bain pour y établir ses quartiers, cette anomie sans cesse réaffirmée et mêlée d'une proverbiale désinvolture infléchit logiquement le cours du récit. Face à cette rupture des rites d'interaction et à ces improbables mises en scène de la vie quotidienne, le lecteur peut être tenté de confronter le texte à d'autres productions qui participent de son encyclopédie : les incongruités comportementales du héros de *La Salle de bain* pourront de la sorte rappeler, en vrac, *L'Étranger* d'Albert Camus, *Un homme qui dort* de Georges Perec, ou encore, comme le note l'éditeur allemand Joachim Unseld ¹, *L'Homme sans qualités* de Robert Musil, autant de textes dont les personnages-phares partagent une certaine difficulté à se plier aux conventions en matière de sociabilité. L'humour grinçant et la concrétude vacillante chers à Beckett, la poésie comique de Buster Keaton et certaine angoisse kafkaïenne se retrouvent également, au fil des pages, dans le premier texte toussaintien. Mais, au-delà de ces héritages plus ou moins clairsemés, *La Salle de bain* fait vivement écho au corpus de récits symbolistes de la fin du XIX^e siècle que la critique a

1 UNSELD (Joachim), « Musil et Toussaint, en congé de la vie », trad. Bernard Lortholary, *Le Monde*, 28 novembre 2005.

réunis sous la qualification de « romans célibataires ». Laurent Demoulin, il y a quelques années, pointait déjà cette apparente filiation :

Notons qu'il existe d'étranges similitudes entre les premiers postmodernes et les débuts de la modernité romanesque décrits dans [*Le Roman Célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*²]. Le roman célibataire (ou décadent), qui va de 1884 à 1895, est centré sur un personnage improductif, statique, asocial, aimant les eaux mortes (notamment Venise !), sa construction est fragmentée et la fiction s'avoue comme artifice³.

Ces « étranges similitudes » méritent qu'on y revienne un instant. À l'image des célibataires hantant ces récits fin de siècle⁴, le héros de *La Salle de bain* témoigne en effet d'une certaine prédilection pour l'oisiveté. Intello glandeur, il se complaît tant que possible dans l'inactivité, laquelle constitue le moyen d'atteindre une immobilité portée à son paroxysme qui, à ses yeux, tient lieu de Nirvana. Cette inclination pour le figement est explicitement déclarée dans le roman, notamment à travers la demi-allégorie que constitue, dans la deuxième partie, le témoignage du narrateur au sujet de son goût pour l'œuvre picturale de Piet Mondrian :

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

L'expression de cet attachement pour les toiles du Hollandais cristallise les traits les plus saillants de l'*habitus* d'un « Je » qui impose au lecteur son auto-analyse d'immobile convaincu. Semblant négligé quand notre héros entreprend de mettre le cap sur Venise et quitte son quotidien de façon abrupte, le statisme

2 BERTRAND (Jean-Pierre), BIRON (Michel), DUBOIS (Jacques) et PÂQUE (Jeannine), *Le Roman Célibataire. D'« À Rebours » à « Paludes »*, Paris, Corti, 1996.

3 DEMOULIN (Laurent), « Génération innommable », dans *Textyles* n°14, 1997, p. 14.

4 À savoir : *À rebours* de Joris-Karl Huysmans (1884), *Ludine* de Francis Poictevin (1883), *Soi* de Paul Adam (1886), *Très Russe* de Jean Lorrain (1886), *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam (1886), *Les Lauriers sont coupés* d'Édouard Dujardin (1887), *Un homme libre* de Maurice Barrès (1889), *Sixtine* de Rémy de Gourmont (1890), *Un cœur en peine* de Joséphin Péladan (1890), *Bruges-la-Morte* de Georges Rodenbach (1892), *Valbert* de Teodor de Wyzewa (1893), *Le Livre de Monelle* de Marcel Schwob (1895) et *Paludes* d'André Gide (1895).

est malgré tout satisfait une fois passé le stade du voyage puisque, dans la cité des doges, l'eau, canalisée et rétive à l'écoulement, matérialise cet idéal de fixité. Logique dès lors que, une fois rentré à Paris, le narrateur recherche un environnement similaire et ne trouve rien de mieux que s'installer dans sa salle de bain, où l'eau est tout autant contrôlable et, la plupart du temps, immobile. Quoi qu'il en soit, le désir d'ailleurs qui habite le « Je » toussaintien et qui trouve une réalisation quand celui-ci gagne Venise ne s'oppose pas aux velléités des personnages des romans célibataires : au contraire, il s'agit, entre ces productions, d'une caractéristique commune supplémentaire. Dans le roman décadent, le héros, sédentaire enraciné, est malgré tout porté par une certaine idéalisation de l'exotisme et le voyage, reliquat d'une vision du monde romantique, reste un objectif en soi. Chacune des tentatives de départ tournant irrémédiablement à la confusion, le voyage des célibataires fin de siècle s'avère toutefois décevant : dans *Paludes*, le narrateur atterrit pitoyablement en banlieue, là où l'escapade à Londres programmée par des Esseintes, dans *À Rebours*, est rapidement compromise — le dandy se retrouvant en fin de compte égaré dans un troquet parisien —, tandis que l'exil flamand de Hugues Viane, dans *Bruges-la-Morte*, s'accompagne d'un épilogue tragique qui voit le héros, dépit, assassiner celle en qui il croyait retrouver sa chère défunte. À la manière de Viane échoué dans la Venise du Nord, le personnage de Toussaint recherche une ville d'eau morte, mais au lieu de trouver le calme espéré au bord des canaux, l'antihéros est rejoint sur les lagunes par Edmondsson, qui « vient le chercher » (*SdB*, p. 68) et perturbe malgré elle l'exil de son compagnon.

Si l'échec du voyage est incontestable dans *La Salle de bain*, il se distingue de celui rencontré par les célibataires, en ce sens que, chez Toussaint, la déconvenue est davantage exogène, qui se précipite par l'implication de l'autre. Cet autre, c'est ici Edmondsson, qui trouve Mondrian « chiant » (*SdB*, p. 84) et se pose en véritable antithèse du narrateur. Énergie faite femme, elle est le véritable moteur du ménage, « subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art » (*SdB*, p. 11). La forte antinomie qui se dessine ici provoquera, petit à petit, une crise au sein du couple, dont l'acmé se matérialisera en une symbolique fléchette décochée par le « Je » en plein front de sa compagne (*SdB*, p. 88). Une pirouette permet ici de souligner un autre point commun entre les romans décadents et celui de Toussaint : si le héros de ce dernier n'est pas célibataire à l'origine, il le devient plus ou moins au fil du récit, en prenant le large sans prévenir Edmondsson, tout d'abord, puis en provoquant le départ de cette dernière après leurs retrouvailles en Italie. Le retour du narrateur à Paris s'accompagnera certes d'une réconciliation amoureuse, mais il n'empêche que la crise vécue par le couple esseule quelque temps le héros, qui se rapproche *de facto* de l'état civil des Hubert d'Enragues, des Esseintes et autres Mauriat.

On le constate vite, plusieurs éléments unissent, au sein même du texte, ces romans de la fin du XIX^e siècle et *La Salle de bain*. Toutefois, au moment

de signaler ces intersections thématiques, Laurent Demoulin nuançait son propos en notant que « [le] roman célibataire diffère du roman minimaliste de 1985 par une espèce de complaisance du moi élitiste, par une mise en scène spéculaire de l'écriture et, sauf dans le cas de Gide, par une absence totale d'humour »⁵. Sans perdre de vue que le cadre considéré par l'article de Demoulin dépassait le seul cas de Toussaint, revenons un instant sur les divergences mises en lumière par le critique, en circonscrivant cette fois-ci l'analyse à *La Salle de bain*.

Il n'est pas nécessaire de discuter trop longuement les deux derniers points d'opposition mis en avant par Demoulin. La présence de l'humour dans le texte toussaintien est indéniable et celui-ci prend corps sous des formes diverses, ressurgissant par intermittences au fil de toute l'œuvre du romancier ; mais le rire importe tout autant dans le roman décadent. Se parant d'une couleur particulière, oscillant à l'envi entre le jaune et le noir, il est typique d'une fin de siècle désenchantée et favorable à l'autodérision, et fait le bonheur des amateurs d'ironie et de burlesque⁶. André Breton ne s'y trompe d'ailleurs pas en accordant une place importante à Huysmans dans son *Anthologie de l'humour noir* ; et si des extraits d'*À rebours* ne figurent pas au sommaire de cette dernière, c'est peut-être que le surréaliste a oublié l'épisode, aussi cruel que tordant, de la malheureuse tortue que des Esseintes, emporté par l'une de ses lubies dandystiques, fait recouvrir de pierres précieuses — pour le plus grand malheur de l'animal, qui finit par crever sous ce fardeau ornemental. Les élégants sarcasmes de l'impatient Daniel Prince, les situations vaudevillesques émaillant *Les Lauriers sont coupés* ou le ridicule de la jalousie de Mauriat dans *Très russe* témoignent eux aussi de l'incontournable dimension comique sous-jacente à ces textes célibataires.

La question de la spécularité n'oppose pas davantage la production romanesque décadente et le minimalisme toussaintien. *Paludes*, par son réputé jeu de mise en abyme du travail de l'écrivain, se signale par son haut degré d'autoréflexivité, tandis que les métaréflexions d'un des Esseintes et la description de sa bibliothèque engagent inévitablement un aller-retour entre énoncé et énonciation conférant au texte une forte dimension autotélique. En réalité, la totalité de ce corpus décadent procède, comme on le verra par la suite, d'enjeux stylistiques et narratifs bien spécifiques au sein du champ littéraire de l'époque et fait, peu ou prou, office de prise de position contre la production alors dominante. Mais il n'en va pas autrement, un siècle plus tard, du roman de Toussaint : les questions de style (de la numérotation des paragraphes à l'utilisation récurrente de la parenthèse⁷, en

5 DEMOULIN (Laurent), *op. cit.*, p. 14.

6 Voir à ce sujet GROJNOWSKI (Daniel), *Aux Commencements du rire moderne. L'Esprit fumiste*, Paris, Corti, 1997.

7 Par exemple : « J'allai refermer la porte derrière moi, et m'étant assuré que personne ne m'avait suivi, ouvris tout doucement le réfrigérateur (à la recherche d'une cuisse de poulet). » (*SdB*, p. 63)

passant par l'insertion de discours direct dans la narration ⁸) que pose l'auteur tout au long de *La Salle de bain*, sans en avoir l'air d'y toucher — et en allant un peu plus loin qu'« au bord du précipice de la mise en abîme », comme il le dit au sujet de *La Vérité sur Marie* ⁹ —, participent pleinement d'une réflexion sur la production littéraire de son temps, au sein de laquelle Toussaint est tenu par les impératifs du jeu de la distinction.

Moins évident, l'effet de « complaisance du moi élitiste » que Demoulin écarte de *La Salle de bain* nécessite qu'on s'y arrête. Du côté du roman fin de siècle, ces *ethos* et *hexis* complémentaires ne sont plus à démontrer : les héros peuplant ces textes sont des esthètes relativement jeunes, rentiers pour la plupart, fréquentant les salons et engagés dans une forme de quête du raffinement absolu. Dans *La Salle de bain*, le phénomène repose sur une certaine ambiguïté, dont les paragraphes douze et treize de la partie centrale du roman témoignent idéalement. Monologuant intérieurement sur la puissance du son par rapport à celle de l'image, s'engageant presque dans une réflexion métaphysique en imaginant le spectacle que produirait la diffusion de l'enregistrement des « ultimes bruits de[s] souffrances » de « la vie des quatre-vingt-dix milliards d'hommes qui sont morts depuis que la terre existe » (*SdB*, p. 56), le narrateur suspend brutalement ses pensées, harponné par un sujet infiniment plus important :

Une vue générale d'un stade de football interrompit ma réflexion, deux équipes s'échauffaient sur le terrain. Je me levai précipitamment et, accroupi en face de l'appareil, tâchai d'obtenir le son. (*SdB*, pp. 56-57)

Cette interruption toute prosaïque constitue l'illustration par excellence d'un véritable paradoxe inhérent au personnage toussaintien quant à une position sociale qu'il ne parvient à tenir que difficilement, au prix de quelques adaptations plus ou moins cohérentes. Jeune chercheur en histoire, celui-ci n'hésite pas à se délester de son statut d'intellectuel pour goûter les plaisirs d'un divertissement plus léger, à savoir regarder un match de foot à la télévision ou écouter un disque de Charles Trenet (plutôt que de Frank Zappa — *SdB*, p. 42). Toussaint, de cette façon, met en place un narrateur alternant posture élitiste et autodérision, recherche du raffiné et délassement dans l'ordinaire, tiraillé qu'il est entre sa dotation culturelle et une aversion pour le snobisme. Dans la première partie du roman, au paragraphe trente-huit, notre héros prend de la sorte en grippe un couple de connaissances d'Edmondsson, qu'il appelle,

8 Par exemple, la discussion entre le héros et le barman italien qui consiste en une sorte de match de *name-dropping*, ping-pong verbal de noms de cyclistes italiens et belges (*SdB*, pp. 61-62).

9 Voir DEMOULIN (Laurent), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Culture. Le Magazine culturel de l'Université de Liège*, [En ligne], mai 2009. URL : <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/entretien-avec-jean-philippe-toussaint>.

en singeant sarcastiquement sa compagne, « nos amis » (*SdB*, pp. 41-44). Dans ce passage, les « amis » — et particulièrement le jeune homme du couple, Pierre-Etienne, dont le seul prénom est quasi-caricatural, qui tend à indiquer certaine disposition à la fatuité — sont dépeints comme deux éléments imbus d'eux-mêmes et benoîtement amoureux. De véritables nuisibles, en somme, qu'il convient de remettre à leur place. Ainsi, quand Pierre-Étienne fait état de son parcours universitaire, puis de ses projets d'entreprendre une formation complémentaire en histoire, « comme s'il s'adressait à ses grands-parents » (*SdB*, p. 43), le héros rappelle discrètement qu'il occupe, lui-même, une position particulière au sein de ce petit monde :

Il craignait la sélection d'entrée ; parmi les candidats, expliquait-il en mangeant proprement, figuraient des énarques, des polytechniciens. Des discoboles, dis-je en reprenant une asperge. J'ajoutai, et je devenais sérieux, qu'il serait marrant que je fisse partie du jury. On crut que je plaisantais. Je laissai dire mais, si d'aventure T. me demandait de le seconder pour les entretiens de sélection, je n'eusse pas aimé être le candidat Pierre-Étienne (*SdB*, p. 44).

À travers cet extrait, à nouveau, s'illustre un double mouvement contradictoire, entre attachement et détachement de l'intelligentsia. D'une part, le narrateur s'écarte de sa position, en complétant de façon incongrue l'énumération des catégories de candidats aux désignations pompeuses évoquées par son invité. D'autre part, il tend à s'en rapprocher, non seulement aux yeux de ses invités (en signalant qu'il pourrait éventuellement faire partie du jury évaluant Pierre-Étienne), mais aussi aux yeux du lecteur, auquel il livre le fond de sa pensée en usant, détail non négligeable, de la deuxième forme du conditionnel passé (« je n'eusse pas aimé ») plutôt que de la première, plus courante. Toussaint place là une micro-marque de préciosité dans la bouche de son héros, ironique certes, mais contribuant néanmoins, par le rappel d'une compétence grammaticale assez élevée, à la constitution d'un *ethos* d'esthète.

La réticence éprouvée par le narrateur à l'égard du sentiment d'autosatisfaction est en réalité toute relative : c'est la vanité *des autres* qu'il n'admet pas, que ce soit celle des anciens propriétaires œnologues et avarés (au paragraphe trente-six de la première partie du triptyque — *SdB*, pp. 37-41), de Pierre-Étienne ou du couple français qui partage son hôtel vénitien et qui, d'après lui, « étai[t] ven[u] à Venise pour faire l'amour comme en mille neuf cent cinquante-neuf » (*SdB*, p. 66). Témoin d'une mauvaise foi productrice d'un effet comique, le mépris qu'il ressent pour ces passants prétentieux n'a d'égal que l'estime qu'il se porte. Pour preuve, le paragraphe vingt-cinq de la première partie, qui voit notre héros imaginer le déroulement de la réception à l'ambassade d'Autriche à laquelle il est convié, et son retour

triomphal auprès d'Edmondsson, à qui il raconterait ses exploits mondains et l'admiration générale qu'il aurait suscitée :

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

On voit bien, à travers cette petite projection gentiment mythomane, comment la « complaisance du moi élitiste » évoquée par Laurent Demoulin s'inscrit dans *La Salle de bain*. Certes, le héros toussaintien ne pose pas le raffinement en Saint-Graal ¹⁰, et — c'est sans doute là le chic du dandy contemporain — est capable de légitimer l'objet de consommation de masse, voire de le tenir en même estime que le produit *underground* (son affection se distribue équitablement entre l'art de Mondrian, les morceaux de Charles Trenet et le football), mais, en comparaison avec un Hugues Viane ou un des Esseintes, deux personnages conscients de leurs échecs respectifs, il pousse jusqu'à son comble une autocélébration certes truffée de traces ironiques manifestes, mais qu'il affirme avec d'autant plus de force qu'elle se dessine mieux, par contraste, en regard de la médiocrité de ceux qu'il côtoie.

Cette confrontation intertextuelle, on le voit, permet de mettre en lumière différents points communs entre les postures des personnages décadents et toussaintien, et entre les tribulations rythmant les récits dans lesquels ceux-ci prennent place. Mais plus encore que dans le seul texte, l'impression de filiation entre ces œuvres se précise et gagne en intérêt dès lors que l'on se penche sur les intersections communes qui unissent leurs contextes de rédaction respectifs. Le calcul est rapide : un siècle environ sépare le texte liminaire du corpus des romans célibataires, *À rebours*, publié en 1884, de *La Salle de bain*, paru en 1985. Sans chercher à mesurer les multiples évolutions qu'a connues le champ littéraire français entre ces deux dates, tenons-nous-en principalement à l'idée que, d'un siècle à l'autre, nous nous trouvons là aux prises avec deux époques de transition.

Cette transition se mesure entre autres à l'aune d'un problème commun, directement lié à une certaine logique du comble poétique : la question que

10 Nul « sens du Sacré » dans *La Salle de bain*, guère d'intérêt pour la joaillerie (il est bien question d'une montre offerte à Edmondsson, p. 70, mais c'est un détail, non un leitmotiv), pas plus que de longues considérations sur le contenu d'une bibliothèque idéale. Sur ce plan-là, le narrateur de *La Salle de bain* s'éloigne de la délicatesse hyperbolique de des Esseintes, de la retenue d'Hugues Viane et du *standing* de Daniel Prince.

se posent de façon similaire les romanciers symbolistes et la jeune garde postmoderne de laquelle participe Toussaint se résume à « comment donc réussir à produire quelque chose de neuf après ceux qui nous ont précédés ? » Ces prédécesseurs qu'il convient de faire oublier, au moins en partie, font dans les deux cas office d'épouvantail. D'un côté se présente le naturalisme, monstre d'exhaustivité qui s'incarne dans la figure d'Émile Zola ; de l'autre, on trouve une production délaissant fréquemment la fiction traditionnelle pour interroger le medium romanesque et ses rouages, le Nouveau Roman, sur lequel irradie la figure majeure de Samuel Beckett, qui se donne à lire rétrospectivement comme l'un de ses grands précurseurs. Héritage difficile à porter, sinon impossible à combler, le handicap est, chez les romanciers symbolistes, comme chez Toussaint, à la fois conscient et assumé. Joris-Karl Huysmans, qui comptait pourtant parmi les membres originels des Soirées de Médan, répondait de la sorte à l'enquête menée par Jules Huret sur l'évolution de la littérature :

Évidemment, le naturalisme est fini... [...] Tout a été fait [...]. La masturbation a été traitée, la Belgique vient de nous donner le roman de la syphilis, oui ! Je crois que dans ce domaine de l'observation pure, on peut s'arrêter là ! [...] Mais là où [Zola] est passé, il ne reste plus rien à faire : de même qu'après Flaubert, la peinture de la vie médiocre est interdite à quiconque et qu'après Balzac il est inutile de reprendre des Goriot ou des Hulot [...].¹¹

Jean-Philippe Toussaint, à l'occasion d'un entretien avec Laurent Demoulin, posait un constat plus ou moins similaire :

Je ne suis pas un continuateur ou un disciple, je ne me sens tenu par aucun engagement. [...] 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 [...].¹²

D'une époque à l'autre, on retrouve cette impression d'« arriver après la bataille » (l'expression est de Toussaint, au cours du même entretien¹³) et le problème de réussir à proposer, malgré tout, quelque chose de neuf. Il est à ce titre significatif de constater que, si les productions de ces héritiers présentent une certaine homologie, elles procèdent pourtant d'enjeux diamétralement opposés : là où les symbolistes tentent d'engager une déconstruction du récit,

11 HURET (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire*, 1891, parue en feuilleton dans l'*Écho de Paris*, rééd. Thot, Paris, 1982, pp. 162-163.

12 « Un roman minimaliste ? », entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005, dans *La Salle de bain, revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, pp. 25-30.

13 *Ibid.*, p. 26.

en proposant une esthétique du fragment (laquelle, dans le cas de Dujardin, va jusqu'à l'invention, revendiquée *a posteriori*, du monologue intérieur) et un détachement du prosaïsme, la déconstruction toussaintienne s'apparente paradoxalement (et malgré la présence très apparente d'une esthétique du fragment) à une reconstruction du récit, via notamment la réinsertion du personnage dans un récit traditionnel, par opposition aux romans vidés de héros de Robbe-Grillet et à l'éclatement de la narration que Beckett avait porté à son paroxysme dans des textes comme *L'Innommable* ou *Comment c'est*.

D'un point de vue contextuel, les romans célibataires et le texte de Toussaint se distinguent également par le rapport flottant qu'ils entretiennent avec la notion d'avant-garde, entendue comme un ensemble d'« idées et [de] formes d'expression en rupture avec l'idéologie et l'esthétique dominantes, généralement défendues et exprimées dans un manifeste par un groupe plus ou moins structuré »¹⁴. La première partie de cette définition s'accorde assez bien avec ces productions, mais l'absence, dans les deux cas, de dimension manifestaire et de collectif soudé infirme ce statut¹⁵. Concernant Toussaint, l'idée d'avant-garde est même anachronique — parce que les avant-gardes sont mortes avec *Tel Quel* et que les auteurs, refusant l'idée de groupe, préfèrent généralement faire cavalier seul. Pourtant, après *La Salle de bain*, on parlera des « Jeunes Minuit » (ou de « Nouveau nouveau roman »), comme *Les Inrocks* essayeront, dans la décennie suivante, de lancer un courant « déprimiste » emmené par Houellebecq¹⁶. D'un point de vue purement textuel, la rupture inhérente à l'avant-gardisme est également patente chez Toussaint : en assurant la réinsertion de personnages dans un récit structuré et cohérent, tout en s'astreignant, au sein même de la fiction, à conserver un écart notable avec la grande tradition romanesque, l'auteur prenait, en publiant son premier roman, le contre-pied de ses prédécesseurs, qu'ils soient liés au

14 BERTRAND (Jean-Pierre), « Avant-garde », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain) (dir.), *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., coll. Quadrige, 2004, pp. 40-42.

15 Dans le cas du roman célibataire, on pourrait éventuellement, en forçant le trait, souligner rétrospectivement la dimension manifestaire de l'un ou l'autre texte mêlant bilan et dimension prospective (certains fragments de l'enquête de Jules Huret et les préfaces respectives de *Là-Bas* et d'*À Rebours* de Huysmans — toutes deux écrites plusieurs années après la publication originelle de ces œuvres — témoignent mieux des velléités symbolistes que l'artificiel *Manifeste du symbolisme*, commande passée à Moréas par *Le Figaro* de Villemessant et parue dans les colonnes du supplément littéraire du journal en septembre 1886), mais il n'en demeure pas moins que les auteurs célibataires ne forment pas groupe et écrivent chacun de leur côté, symboles en cela d'une génération fondamentalement incapable de se fédérer. S'efforçant de produire du neuf, ceux-ci n'ont d'ailleurs pas véritablement conscience d'y parvenir : Huysmans, on le sait, ne reconnaîtra l'importance d'*À Rebours* que vingt ans après sa publication, tandis qu'un Dujardin ne se désignera inventeur du monologue intérieur qu'après que Joyce l'eut lui-même présenté comme tel.

16 Voir à ce sujet BERTRAND (Jean-Pierre) et GLINOER (Anthony), « La nouvelle génération romancière face à ses réseaux », dans DE MARNEFFE (Daphné) et DENIS (Benoît) (éds), *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, Le Cri/CIEL – ULB-ULg, 2006, pp. 250-262.

Nouveau roman, à *Tel Quel*, à *Change* ou à *TXT*. Avec l'efficacité d'un Zidane pastichant Panenka en finale de coupe du monde, Toussaint se positionnait de la sorte en novateur paradoxal, revenant à sa manière, en 1985, à un canevas éprouvé par des écrivains s'étant trouvés un siècle plus tôt dans une situation aussi délicate que la sienne — une manière de néo-romancier célibataire, en somme.

Sjef HOUPPERMANS

Université de Leiden

L'autre fugitive

La trilogie que constituent les romans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2008) et *La Vérité sur Marie* (2009) marquerait selon les critiques un tournant dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Le regard amusé teinté de nostalgie que l'auteur jette sur le réel, tel que le montrent les livres précédents depuis *La Salle de bain* (1985), aurait cédé la place à des fictions imprégnées d'une profonde mélancolie adoucie toutefois par une ironie lucide. Toussaint lui-même a d'ailleurs plus ou moins revendiqué cette réorientation.

Nous croyons pouvoir dire que la spécificité des textes de Toussaint consiste justement dans les variantes et les nuances que la rencontre entre le tragique et le burlesque façonne. C'est la résurgence maladroite, inaccoutumée, ingénue de la violence et de la véhémence au cœur d'un univers ludique, ironique, précieux qui permet de mesurer les limites de notre détachement postmoderne, ainsi que la déchirure essentielle que continue à creuser le désir dans nos vies. Sans vouloir perdre de vue les deux volets latéraux, examinons ici de plus près les modalités de cette confrontation dans *Fuir*, livre de mouvements trépidants autour d'un centre sans doute insaisissable, mouvements qui en tracent toutefois l'esquisse imaginaire.

Les titres de Toussaint, dans leur apparente simplicité, sont surtout des portes grandes ouvertes, ouvertes aussi sur des interrogations. « Faire l'amour » s'avère être aussi « défaire l'amour ». « La vérité sur Marie » reste à jamais énigmatique. Et « fuir », c'est le mouvement qui se précipite ailleurs, même si on ne sait pas trop ni ce qu'on fuit ni vers où on file. Fuir entre la panique et le besoin de liberté. Certes, la fuite à travers Pékin, qui constitue une bonne partie de la seconde section de *Fuir*, a un air de roman d'aventures, si bien que la présence en filigrane du cher Tintin s'impose à la mémoire (belgitude oblige). C'est une folle course en moto pour mettre à l'abri un paquet de drogue. De manière très « cinématographique » on suit

l'engin hurlant qui tour à tour se fraie une voie sur les grands boulevards et à travers de petites rues fort encombrées, ou même carrément transformées en restaurant en plein air. L'association avec un certain cinéma est si évidente que la divergence littéraire, la spécificité de la description sur la page en redeviennent pertinentes. La fuite est un mouvement de l'esprit, une attitude de désir qui se cristallise en une série de représentations oniriques. En résulte une cascade de phrases où les mots se bousculent et où le paradigme lettré est mis en trépidation par une syntagmatisation effrénée :

[...] en laissant derrière nous un sillage vide d'incrédulité et de stupéfaction, nous fuyions vers la sortie, passâmes en courant devant le vestiaire sans pouvoir échanger nos chaussures de bowling, ralentis par des gens qui descendaient que nous heurtions en les croisant, bloqués, englués dans un attroupement de dîneurs qui attendaient au seuil d'un restaurant qui venait d'ouvrir ses portes au premier palier que nous fendîmes sans ménagement, les écartant du bras, les bousculant, le cœur battant, pour se frayer un passage. (*Fu*, p. 110)

Mais cette fuite centrale par trop spectaculaire sert sans doute aussi de contraste à la fuite beaucoup plus insidieuse qui est celle de la femme (où « de » renvoie autant au sujet qu'à l'objet) : celle qui est constamment en fuite, c'est-à-dire Marie, celle que le « je » fuit éperdument, c'est-à-dire encore Marie ; c'est aussi la jeune femme qui pour un temps se substitue à elle, ici Li Qi, la compagne du voyage à Pékin (ailleurs, au début de *La Vérité sur Marie*, c'est, plus significativement encore, une autre Marie qui lui sert de doublure). Le mouvement de rapprochement et de distanciation avec la petite Chinoise mime en effet les intermittences du désir à l'égard de Marie, entre la transe de la jouissance et l'hébétéude de l'*aphanisis*. C'est d'ailleurs cette notion d'intermittences qui permet de deviner la référence majeure pour ces positions passionnelles. C'est *La Fugitive* de Proust qui accompagne à l'arrière-plan cette ballade d'amour et de deuil, de souvenirs insupportables et de réminiscences indélébiles. Deux attributs d'Albertine intensifient le lien avec Marie : les robes, car celles de la professionnelle en haute couture qu'est Marie ne manquent pas de rappeler les créations de Fortuny ; et la présence massive du cheval, car si on se souvient que la fuite d'Albertine dans la mort s'effectue par une chevauchée, Marie procède à une promenade à cheval théâtrale pour accompagner le cercueil de son père. Cette dimension chevaline, quasi cabalistique, sera dominante dans *La Vérité sur Marie* où c'est à travers le purgatoire (le transport du cheval par avion, et ses improbables vomissements, précédé de la fuite éperdue de l'animal sur le tarmac) et l'enfer (l'incendie sur l'île d'Elbe où périssent plusieurs chevaux) comme épreuves de type initiatique qu'une fin rédemptrice et paradisiaque peut s'entrevoir.

La fuite comme mouvement de prise de distance qui risque de tourner à la

catastrophe se retrouve dans la mise en scène de la baignade de Marie dans *Fuir* lors de laquelle le narrateur est saisi de l'effroi qu'elle se soit noyée. Ainsi disparaissait à jamais la jeune fiancée dans *La Captive* de Chantal Akerman. Ici on aperçoit en contrepoint avec les courses effrénées en Chine un autre ton qui nous éloigne de la plaine ludique des ébats postmodernes pour nous attacher autrement. Marie a donc donné ses vêtements au narrateur qui doit la rejoindre par voie de terre alors qu'elle-même va traverser la baie : « Je me hâtais toujours, pour arriver avant elle et pour calmer mon inquiétude croissante, le début de panique qui m'avait envahi et me faisait battre le cœur » (*VM*, p. 180). La phrase s'emballe, fouettée par la peur, surtout quand il se rend compte que c'est dans ces lieux qu'a pu avoir lieu l'arrêt cardiaque du père de Marie. Une fois entré lui-même dans la mer, il compare son passage par l'eau à la traversée de l'univers de la mort :

Je nageais dans l'eau noire, lourde, ample, sombre [...] je m'éloignais de la crique dans le silence de la nuit et mon inquiétude croissait à mesure que je perdais la côte de vue pour m'enfoncer dans l'immensité de la mer. Je pressentais sous moi des hauts-fonds marins et des profondeurs abyssales, la couleur de l'eau allait du bleu au mauve, avec des zones huileuses, noires et denses, impénétrables. J'ouvris les yeux sous l'eau, et j'aperçus un monde flou de ténèbres, de dénivelés et de gouffres, qui était comme le reflet en creux du relief accidenté de la montagne. (*VM*, p. 183)

Cette initiation prolonge le sentiment d'abandon dont il comprend alors que Marie l'a éprouvé également, mais c'est aussi ce passage par les ténèbres qui va permettre la chance de la résurrection. La longue alternance d'éloignement et de rapprochement, d'amour et de haine, de présence de l'autre à la fois nécessaire et insupportable, atteint son apothéose dans cette eau maternelle qui a pu emporter le père. Marie fond en larmes « m'embrassant et me frappant à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit » (*VM*, p. 185). Dans la longue phrase finale, houleuse et ondoyante comme la mer, dans les longues lames de l'écriture, se rejoignent les larmes de Marie et les eaux salées de la mer. Et le « je » essuie les larmes avec sa langue : « je sentais l'eau salée sur la langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. » (*VM*, p. 186) C'est la fin du roman et en effet la langue suit longuement les mouvements des corps et les gestes de leur symbiose. C'est réellement, concrètement, matériellement, la présence de Thalassa ¹ qui permet de résoudre les liens embrouillés, c'est l'osmose précœdipienne qui, au-delà du règne du père, rend son originelle splendeur au

1 La dimension essentielle de cette immersion marine se conjugue ici comme dans *Thalassa* de Thomas Ferenczi.

désir. Évidemment, telles le roulement des marées hautes et basses, les vagues de la tempête sentimentale vont reprendre le dessus, la vérité reste à dire et à redire.

C'est ainsi que la vérité romanesque peut apparaître qui se met résolument en position critique (c'est-à-dire discriminatoire) par rapport aux notions de vérité telles que les offre le discours culturel ou social. L'ère moderniste a connu la crise des grandes vérités métaphysiques et universelles, et dans sa traîne se sont multipliés les îlots de vérité subjective. Pourtant ce théâtre public de vérités partielles et anecdotiques (avec son cinéma de vérité, ses émissions de « réalisme » direct, ses interminables épanchements sentimentaux, son goût du scandale et du spectacle) ne réussit d'ordinaire qu'à exhiber la misère des affects et la pauvreté des réflexions. Sur France Culture, Toussaint ² s'est référé à Roland Barthes pour cerner sa propre conception de la « vérité » quand celui-ci a déterminé la fonction de l'art comme devant fouiller l'intime et non pas explorer le privé. C'est dans ce sens-là que la vérité romanesque est « idéale » ³. C'est une question d'« énergie romanesque » a ajouté l'auteur à cette occasion, énergie qui puisse « emballer » le lecteur. C'est la vérité de l'affect qui se transmet et permet de désindividualiser l'expérience intime-*extime*. Si ailleurs Toussaint a souvent dit que l'œuvre de Samuel Beckett était parmi les plus importantes de ses sources d'inspiration, c'est en effet auprès de l'auteur de *Premier amour* et de *La dernière bande* que peut se retrouver pareille conjonction de recherche de la vérité et d'insistance de l'affect fondamental ⁴.

Dans un autre entretien ⁵, Jean-Philippe Toussaint commente l'importance pour sa trilogie de la grande opposition entre l'immobilité et le mouvement qui se traduit aux différents niveaux du texte, dans les événements, dans la relation entre les personnages, mais également dans l'alternance de scènes dramatiques et de plages de sérénité, de pages où les détails s'accumulent relayées par des blancs. On peut en effet repérer partout dans l'œuvre ces rythmes vitaux, respiratoires, cyclothymiques même, où les heurts et les confrontations témoignent de la « force de l'oxymore ». Ainsi *Fuir* peut « (re) lire le monde » tel qu'il fonctionne dans ses rythmes essentiels.

Cette rencontre des pôles qui s'opposent se manifeste également par

2 « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, le 21 septembre 2009.

3 Toussaint rejoint ici une discussion séculaire sur le dosage de réalisme et d'idéalisme dans le récit dont Jan Herman décrit exemplairement les prémisses dans *Le mensonge romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

4 Deux représentations théâtrales récentes soulignent à merveille cette dimension : la version de *Premier Amour* jouée par Sami Frey au Théâtre de l'Atelier (novembre 2009) et la version néerlandaise de *La dernière bande* interprétée par Stefan Van Watermeulen sous la direction de Johan Simons du NTI de Gand (tournée automne 2009). Le premier rend magnifiquement la tendre ironie beckettienne alors que le second accentue l'élémentaire et le burlesque.

5 « L'atelier littéraire » de Pascale Casanova du 27 septembre 2009 (France Culture).

conséquent pour les diverses instances de la diégèse, accentuant de la sorte la profonde tendance manichéiste de l'œuvre (avec ses résonances pascaliennes et raciniennes). D'une part la collision des données s'inscrit dans une crise existentielle et narrative apparentée à la mise en question moderniste des valeurs traditionnelles ; d'autre part leur rencontre hyperbolique peut dresser toute une mécanique baroque ou burlesque qui emporte personnages et lecteurs. C'est au niveau de l'ensemble de la trilogie que l'emploi du temps prend surtout une allure labyrinthique. Le voyage au Japon n'est pas lié explicitement au séjour du « je » en Chine alors que les épisodes à Tokyo du dernier volume sont placés de manière encore plus fragmentaire pour s'insérer dans les va-et-vient de l'histoire d'amour avec Marie. C'est plutôt par leur force symbolique que par leur situation précise dans le temps que finalement les deux séjours à l'île d'Elbe prennent toute leur importance. Le temps par sa constitution en mosaïque nous incite certes à retrouver sous les aléas de la narration une suite chronologique logique, mais son morcellement et ses chevauchements résistent constamment à en raisonner l'écoulement. Ainsi se révèlent deux ressorts de la mise en texte : celui installé par le désir du narrateur, ses hésitations, son désordre mental, les poussées inconscientes qui défient le temps de l'horloge et par ailleurs l'encadrement de cette saga intime comme dirigée vers une dimension mythique où le temps des horloges est dépassé par une orientation affective intemporelle. C'est par et dans le récit que l'amour se sublime de la sorte. C'est aussi la raison principale, nous paraît-il, pour laquelle les saisons ne se succèdent pas en bon ordre mais se chevauchent et s'interpénètrent. Il n'y a plus de saisons (pour l'amour). Mouvement circulaire donc plutôt, ce qu'atteste aussi le début du livre, sa première phrase qui pose la question : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » Le conditionnel a ici toutes les caractéristiques de la virtualité fictionnelle et se love en cercle avec les larmes marines de l'ultime énoncé du livre.

Ce dépassement de la logique pour une autre vérité qui marie étroitement les observations précises, les déductions logiques, les raisonnements organisateurs et les empathies sentimentales, les hallucinations du jaloux et les intuitions instinctives, se reflète également au niveau de la narration et de la focalisation. La question de savoir « qui raconte quand » reste souvent sans réponse. Le lecteur est entraîné dans un dynamisme narratif qui ne permet pas vraiment de s'orienter à l'intérieur d'un cadre général ; on partage plutôt les changements de perspective du parcours actuel. C'est dans la dernière section de *Fuir* que cette confusion va s'exacerber notamment quand Marie s'empare complètement du point de vue tandis que la narration continue à être autodiégétique. Le « je » s'est cloîtré d'abord dans l'Auberge « l'Ape Elbana », l'abeille d'Elbe ⁶, et c'est lorsqu'il est sorti que Marie arrive, prise de « panique

6 Vous pouvez réserver votre chambre dans cet hôtel de la Salita Cosimo de Medici à Portoferraio. L'abeille rappelle Napoléon, mais aussi les Medici.

et d'effroi » (VM, p. 164). « Étais-je là, mort, sur le lit, derrière la porte ? » Jeu métaleptique, si l'on veut, mais également pourvu d'une touche d'*unheimlich*. C'est un frisson à la Magritte qui parcourt la scène surtout puisque la mort rôde dans ces contrées. Ceci ne fait qu'entériner la tendance du narrateur à se déplacer en Marie témoignant ainsi de son obsession relationnelle. Dans *La Vérité sur Marie* cette aliénation autant personnelle que narrative atteint son apogée quand de nouveau le bateau se rapproche de l'île d'Elbe. Cela amène la réflexion suivante concernant la nuit-clé pour l'imaginaire où meurt le rival principal, Jean-Christophe de G. (qui *en réalité* s'appellerait d'ailleurs Jean-Baptiste ⁷) :

Je n'avais pas été présent cette nuit-là, mais j'avais accompagné Marie en pensée avec la même intensité émotionnelle que si j'avais été là, comme dans une représentation qui serait advenue sans moi, non pas de laquelle j'aurais été absent, mais à laquelle seuls mes sens auraient participé, comme dans les rêves, où chaque figure n'est qu'une émanation de soi-même, recrée à travers le prisme de notre subjectivité, irradiée de notre sensibilité, de notre intelligence et de nos fantasmes. Même si je ne dormais pas, c'était le mystère irréductible du rêve qui était en train d'agir et de jouer en moi, qui permet à la conscience de construire des images extraordinairement élaborées qui s'agencent dans une succession de séquences apparemment disposées au hasard, avec des ellipses vertigineuses, des lieux qui s'évanouissent et plusieurs personnages de notre vie qui fusionnent, se superposent et se transforment, et qui, malgré cette incohérence radicale, ravivent en nous, avec une intensité brûlante, des souvenirs, des désirs et des craintes, pour susciter, comme rarement dans la vie même, la terreur et l'amour. (VM, pp. 167-168)

Si je cite ce passage *in extenso*, ce n'est pas seulement par admiration pour la souplesse et l'ampleur de la prose de Toussaint, mais surtout parce qu'ici se révèle le noyau de son art poétique, l'essentiel de sa rhétorique narrative, à savoir que les figures qui se supplémentent sont proches du théâtre onirique et attestent le lien intime entre littérature et inconscient. La vérité du texte est bien cette ouverture sur la scène du désir que marque et masque la rhétorique de la pléthore et du silence, des déplacements et des substitutions. L'écriture permet cette sortie de soi qui touche concurremment au cœur de la personnalité : là elle se sent étrangement familière à elle-même, pour sa terreur et sa gloire, mais avant tout pour en faire un acte de communication. Juste après le passage qu'on vient de citer, le narrateur se réfère à *L'île des anamorphoses* de Borgès, titre qui dit à merveille ce qui est en jeu ici. L'anamorphose invente ses

7 Et le père, cet autre mort qui hante la trilogie, s'y redouble.

transformations et ses métamorphoses autour d'un déplacement de perspective qui révèle et cèle la mort (ainsi dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, l'exemple clé)⁸. L'anamorphose prend volontiers des airs formalistes, maniéristes, ludiques : c'est autant pour plaire que pour subtiliser son fond secret qui en fait une danse macabre. Pareillement le jeu des variantes et des altérations virtuelles caractéristique de l'ère postmoderne, plutôt que d'être symptôme de l'indifférence et de l'indifférenciation, se constitue en défi du vide et en tant qu'exploration de l'inconnu qui hante la conscience.

Pour en revenir à *Fuir*, choisissons tel motif qui plus particulièrement peut illustrer cette mise en pratique de la rhétorique de l'inconscient⁹. C'est par excellence le cas pour ce qui concerne la présence obsédante du téléphone qui par sa *revenance*¹⁰ même exhibe sa fatale fonction. Tout au début de son séjour à Shanghai, le narrateur se voit équipé par son accompagnateur chinois d'un téléphone portable. Le sentiment d'être observé continuellement est particulièrement renforcé par cette présence obsédante. « Un inquiétude diffuse » s'empare de lui (*Fu*, p. 12). Peu après l'accompagnateur, Zhang Xiangzhi, essaie d'établir le contact avec Marie sur son propre portable qu'il remet ensuite au « je ». Celui-ci comprend qu'une secrétaire de l'entreprise de Marie est à l'appareil. « Me sentant de plus en plus mal, je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication, et je lui rendis précipitamment l'appareil, comme un objet incandescent qui me brûlait les doigts » (*Fu*, p. 18). On aperçoit déjà qu'un mélange quelque peu inquiétant entre le comique et le tragique s'installe pour cette donnée touchant au cœur des malentendus et des mésententes, à savoir les dérives de la communication. Cet effroi du téléphone est accentué par les conversations bizarres que peut avoir l'accompagnateur, ainsi dans le train filant vers Pékin où il se met à hurler à l'adresse de son écouteur de « brèves scansions de syllabes crépitantes qu'il lâchait à un rythme de pistolet-mitrailleur. » (*Fu*, p. 36) La violence gronde et aboutira à la fuite avec la drogue mais elle se transmet également aux relations sentimentales que ce soit avec Li Qi, la petite amie chinoise, ou encore et surtout avec Marie.

Cette situation va se préciser pendant la nuit dans le train. La connivence entre Li Qi et le narrateur les mène de leur wagon-couchettes aux toilettes où l'intimité entre en concurrence avec l'exigüité des lieux, mais où bientôt la scène érotique glisse vers l'absurde quand retentit le fameux téléphone portable. La réaction conserve un aspect burlesque (serait-ce un nouveau coup du guide ?) mais en même temps le côté angoissant se précise :

8 Voir les études de Baltrusaitis sur l'anamorphose.

9 En se servant de cette terminologie, on pense aux études de Pierre Bayard, plus spécifiquement ici à son livre sur Laclos (*Le Paradoxe du menteur*, Minuit, 1998), vu que c'est de liaisons dangereuses qu'on parle.

10 Le téléphone a en effet un aspect fantomatique qui scelle sa connexion avec la strate inconsciente du texte.

[...] je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. 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. (*Fu*, p. 44)

En effet, quand enfin il a pu saisir l'appareil et établir la communication, il entend la voix lointaine et faible de Marie qui lui annonce la mort de son père. Spatialement la coïncidence établie par la communication est fort curieuse : d'une part le train qui file dans la nuit chinoise ; d'autre part Marie parcourant les salles du Louvre à la recherche de la sortie à cinq heures de l'après-midi. Ce récit de mort et de deuil et du désarroi de Marie fait que le narrateur va communiquer de plus en plus étroitement avec elle, se fondant en elle, mariant parfaitement sa perspective, réussissant ainsi une jonction complète, une copulation virtuelle totale. Et le récit va doublement combiner l'envolée baroque des mots et des phrases avec leur profond enracinement dans les plis de la mort et de la violence. C'est que Marie est fouettée par la lumière trop crue des espaces à grandes fenêtres et aux miroirs omniprésents telle la Galerie d'Apollon ainsi que par tous les symboles d'un soleil écrasant. Telle Phèdre fuyant sa culpabilité insupportable, Marie court vers l'ombre et ne retrouve le calme que dans une stase littéraire quand elle se met à décrire « d'une voix douce et déchirante le plafond peint avec d'infinies précisions, me chuchotant au téléphone à travers les milliers de kilomètres qui nous séparaient la position des personnages et l'agencement des petits nuages dans le ciel bleu » (*Fu*, p. 50).

À la violence du jour trop éclatant, exhibant la vérité de la mort, la mort du père trop proche souvent, trop loin subitement, répond à l'autre bout du monde la flagellation du vent et de la nuit, l'obscurité menaçante et sa grave voix d'ombre. Un moment l'unité fut non plus celle des peaux et des lèvres, mais leur regret même dans un court-circuit entre inconscients. « J'avais refermé les yeux et tout se confondait dans mon esprit, la vie et la mort, le soleil et la nuit, la douceur et les larmes, je continuais d'entendre la voix de Marie contre ma tempe et je serrais doucement le corps de Li Qi [le corps « liquide »] dans mes bras dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée » (*Fu*, p. 53). Et il ressent toute l'ampleur de cet abandon et de cette perte encore quand il se penche dangereusement à la fenêtre du train où de nouveau la préciosité de la description ne fait qu'accentuer la mélancolie. Quel que puisse être l'air de pastiche et d'imitation, sous le charme des figures

se poursuit le dialogue de la nuit et de la violence que ne réussit à dompter que provisoirement (mais heureusement) l'élégance des énoncés :

Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent qui m'assaillait, 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. (*Fu*, p. 58)

Si le motif de la fuite peut renvoyer à Proust, c'est plus vrai encore probablement pour ce qui concerne le thème du téléphone et de ses liens avec la mort. On sait que c'est au téléphone que « Marcel » va être frappé par la précarité de l'existence (de celle de la grand'mère, mais encore de tous ceux qu'il aime et dont il a besoin). L'« électricité » permet de franchir le vide de l'absence, mais en même temps cet abîme s'ouvre dans toute sa netteté jusqu'à l'aveuglement.

L'amour, événement-clé de la trilogie, dynamisme essentiel, événement au sens où l'entend Alain Badiou, se révèle dans toute sa vérité passionnelle (la trilogie est une sorte de *traité des passions*), quand la violence et la mort hantent la scène. Et les événements majeurs au niveau terrestre, géologique et météorologique, accompagnent et encadrent ces moments d'intense révélation. C'est le tremblement de terre au Japon dans *Faire l'amour* (*FA*, p. 115 : « le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour »). C'est entre autres le souffle de la mer à la fin de *Fuir*, l'orage qui fait paniquer le cheval de prestige, l'incendie qui ravage l'île d'Elbe, qui pareillement soulignent l'essence des événements sentimentaux. Ce qui peut avoir l'air postmoderne (au sens de fioritures gracieuses mais gratuites) dans les descriptions qui présentent le surgissement de ces émotions est en réalité apparenté au règne du baroque où la sublimation et l'essor asymptotique correspondent étroitement à l'effroi devant l'innommable.

Vers la fin de *Fuir*, à l'auberge de l'abeille d'Elbe aux résonances bourdonnantes, le narrateur appelle Marie au téléphone. « Elle ne répondit pas tout de suite, puis, d'une voix hésitante, une voix très faible, très fragile, à peine audible, méconnaissable – comme si elle avait froid, qu'elle frissonnait – elle me dit qu'elle ne pouvait pas me parler maintenant, que ce n'était pas possible ». Et c'est à ce moment-là qu'il entend en-deçà du « blanc » de la voix un faible son de cloches dont il aperçoit bientôt l'« écho » dans la rue, « un son de cloches régulier, lugubre » : « et je compris alors que ces notes graves qui résonnaient dans le silence, c'était le glas qui sonnait pour le père de Marie » (*Fu*, p. 144). Souffle de la mer, trompettes navales (c'est l'étymologie de « glas »), chant de mort et de désir, dans le silence des voix, c'est de cette évocation profonde que le téléphone témoigne.

Le téléphone ainsi est connecté à la dimension de l'*Unheimliche* provoquant un rapprochement extrême – on est dans la voix, l'oreille, la pensée de l'autre – conjointement avec un sentiment d'éloignement, de distance absolue, de complète étrangeté. Étrangeté familière ¹¹, trop familière, mortellement intime. C'est également ce qui peut expliquer l'état où se trouve le « je » une fois installé dans sa chambre d'hôtel pékinoise. Il observe sa figure livide dans la glace et regarde ensuite par la fenêtre « les passants, étranges, lointains, qui semblaient se déplacer davantage dans les brumes ouatées de mon imagination que dans les rues réelles de Pékin où ils se trouvaient » (*Fu*, p. 68). C'est la frange de la mort qui interpénètre la vie et la rend trouble, confuse, comme suspendue. De la même manière partout la vie courante dans *Fuir* montre des brèches et des blessures, partout des travaux, des chantiers, des démolitions. Rien n'est vraiment intact, partout se montrent les traces de l'usure, des avaries, des endommagements. La relation avec Marie est la plateforme autour de laquelle circule pour le « je » le reste de l'univers dans un grand mouvement alternant de départs et de repli. Ainsi il analyse son état à l'hôtel de la manière suivante :

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 fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le percevait. (*Fu*, p. 68)

La distance entre « je » et « on » stigmatise le processus de la désindividualisation que l'*Unheimliche* entame et entérine. Le roman de Toussaint où elle est peut-être le plus explicite serait *La Réticence*, où la langue en suspens marque l'énigme de l'absence. Dans la Trilogie, la dimension en question est plutôt souterraine et reste mystérieuse et secrète en partie, comme l'est par nature la passion.

Pourtant cet aspect peut parfois se manifester plus ouvertement en tant que symptôme : c'est par exemple le cas au moment d'un repas à trois dans un restaurant de Pékin où on sert différents plats sur un grand plateau qui tourne. Parmi ces mets se trouvent des langues de canard « qui avaient dû être prélevées dans leur totalité depuis le fond de la gorge des canards ». Alors se produit une terrible association comparable à celle où les cheveux se transforment en serpents sur la tête de la Méduse :

11 La traduction traditionnelle d'inquiétante étrangeté rend mal la tension en allemand entre *heimlich* et *unheimlich*. « Étrangeté familière » (terme proposé par Jean-Pierre Rey) semble être plus proche de cet oxymore-clé de la psychanalyse (l'inconscient étant ma vérité la plus intime qui inéluctablement n'est pas vue, telle la mort qui hante la vie) .

J'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi – et cette image effrayante, que, sitôt apparue, je cherchai à chasser, vint ternir et comme envenimer le souvenir de douceur et de tendresse passées que j'avais gardé du contact réel de la langue de Li Qi dans ma bouche cette nuit dans le train, et, à ce souvenir pourtant délicieux, se substitua alors une sensation de dégoût, d'horreur, de révulsion physique, la sensation concrète et presque gustative d'avoir eu cette nuit dans la bouche, meuble et qui s'enroulait voluptueusement autour de ma propre langue, une de ces petites langues de canard effilées couleur rose brunâtre piquetées de papilles gustatives blanches et rêches. (*Fu*, p. 77)

L'association « fugitive » représente nettement la connexion entre le travail de l'inconscient et le motif clé du roman. Dans le court-circuit entre le trop proche et l'étranger absolu, entre la vitalité intense du baiser et la chair morte, se manifeste l'horreur qui émane de l'*Unheimliche*, de la catastrophe au cœur de l'existence. En écho de cette violence immémoriale, hors temps et omniprésente, on repère dans le texte toute la rumeur des voix en colère, des scènes de lutte et des images de démolition, ainsi particulièrement l'apparition du Chinois arrêté dans le train et dont le sang macule le passage.

Afin de résister à cette violence qui peut resurgir à tout moment (et qui menace avant tout l'entente du couple, se résorbant en cris et pleurs tantôt, ou encore résultant en un féroce « coup de chatte »), le récit se pare de beauté et de charmes, exploitant ce que Freud appelait jadis « prime de beauté », ainsi pour la phrase voluptueuse où les langues s'enroulent délicatement. Cette caractéristique essentielle du texte fait que, exemplairement, le contenu se déploie dans ses formes, où corps et vêtement se marient complètement (risquant de se métamorphoser en tunique de Nessus). C'est sans doute la raison principale pour laquelle Marie est une spécialiste de haute couture dont les créations ont une valeur esthétique qui enrobe les mots et dérobe la lettre. Cette mise en abyme figure parfaitement la séduction du dynamisme physique où le corps féminin dans ses voiles évolue comme sur la *catwalk*. Vers la fin de *Fuir*, une nouvelle constellation de couleurs se crée quand Marie va manger une fantaisie de glaces et que l'amalgame avec la mode signe et paraphe le mode d'emploi du roman, ceci non sans que la menace de la violence s'insinue quand il est noté qu'elle lèche les contours de son cornet « pour circonscrire l'hémorragie » (de la glace qui coule). La phrase suivante constitue alors une démonstration parfaite de la force séduisante des formes enchantées :

Il y a quelques années, Marie avait créé une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses œuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un

printemps-été¹² arcimbollesque, glaces, sorbets, granita, frulatto et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid¹³. (*Fu*, p. 160)

12 Rappelons que *printemps-été* sera l'enseigne où logera « la vérité sur Marie ».

13 Froid de canard sur les chairs de poule, en écho à la scène du restaurant. Cf. la scène des glaces dans *À la recherche du temps perdu* (volume III, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1988, pp. 635 sq) : pastiche de pastiche car le narrateur proustien se délecte à faire parler « trop bien » Albertine au sujet de son plaisir (gustatif) virtuel.

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint

jptoussaint.com

Longtemps, le lecteur désireux de recueillir, au gré des mille chemins aériens d'Internet, quelques informations au sujet de Jean-Philippe Toussaint atterrissait sur le site, très riche et très sagace, que l'Allemand Mirko Schmidt a consacré à l'écrivain. Désormais, une seconde possibilité s'offre aux internautes férus de littérature : le site que Jean-Philippe Toussaint lui-même a conçu avec le programmeur Patrick Soquet ¹. Inauguré le 20 novembre 2009, ce nouveau portail s'ouvre sur une mappemonde illustrant le caractère international de l'œuvre de Toussaint, dont les romans sont traduits en plus de trente langues : en fonction des villes où vous poserez votre curseur, Paris, Francfort, Canton, Prague, Rome, Tokyo, la page qui s'ouvrira sera écrite en français, en allemand, en chinois, en tchèque, en italien ou en japonais. Le site a d'ailleurs la particularité d'être extrêmement hypertextuel : où que le visiteur clique, il se retrouve transporté dans un nouveau lieu. Les illustrations, par exemple les couvertures de romans, ne grandissent pas quand on se pose sur elles – elles ouvrent une nouvelle porte. En outre, ce site est peu bavard : aucune explication inutile n'en ralentit le fonctionnement. Dans le même ordre d'idées, on n'y trouvera pas non plus de *blog*, ni de courriel des lecteurs, tandis que l'agenda des « événements » est très peu prolixe. À ce sujet, l'écrivain François Bon, qui commente de façon plutôt élogieuse le site de Toussaint sur son propre *blog*, se pose la question suivante : « C'est bien l'œuvre qui est mise en avant, en conservant une nette séparation d'avec le web comme écriture. Le site reste la médiation du livre (éditions, traductions)

1 Reléguons dans les notes les noms électroniques et difficiles à prononcer de ces deux sites. Le premier se nomme <www.jean-philippe-toussaint.de> et le second <www.jptoussaint.com>.

et de sa réception (entretiens, articles). Est-ce que ce n'est pas nier la spécificité même de l'Internet, basée sur l'interactivité et l'échange direct ? »² Il me semble au contraire que le site, en raison de son rapport à l'image et à l'hypertextualité, est loin d'être une simple vitrine de l'œuvre. Il s'apparente au contraire à une création formelle, très originale, qui se démarque de la plupart des sites d'écrivains et qui s'efforce d'être le moins littéraire et donc le plus « internetien » possible. Certes, François Bon n'a pas tort de dire que l'un des aspects les plus courants de ce média y est laissé de côté, mais l'on peut voir là une décision formelle audacieuse, qui n'a de valeur, précisément, que dans le cadre d'Internet – quand Mondrian, par exemple, se débarrasse de la figuration, son geste n'a de sens qu'au regard de la tradition figurative de la peinture occidentale : les arts décoratifs, de leur côté, sont abstraits depuis le néolithique. Par ailleurs, si l'interactivité est fascinante, elle a tendance, hélas, à propager sur la grande toile un babil sempiternel et indistinct, dont on est préservé ici.

Cette sobriété formelle trouve sa contrepartie dans la richesse du contenu. Le site propose de nombreux textes, revues de presse, articles, mémoires et thèses, entretiens, scénarios de films... et une quantité impressionnante d'images diverses, photographies prises par Toussaint, croquis ou couvertures de romans. Il est également loisible d'y visionner plus d'un petit film, tels que des extraits de courts ou de longs métrages réalisés par Toussaint ou des entretiens. Mais c'est une autre ressource de ce site qui va ici attirer notre attention : l'écrivain y a consigné une grande part des brouillons de ses romans.

Il s'agit, me semble-t-il, d'un geste à la fois neuf et radical. Je ne vois qu'un seul antécédent : la décision de Francis Ponge de publier en 1971 une grande partie des brouillons du poème « Le pré » pour constituer le livre *La Fabrique du Pré* avant qu'en 1977 toutes les versions de « La figue (sèche) » ne forment le livre intitulé *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Mais *La Fabrique du Pré*, ouvrage luxueusement illustré publié chez Skira était par ailleurs un livre d'art : la radicalité de la démarche avait quelque chose d'aristocratique. Rien de tel ici : c'est au monde entier et gratuitement que Jean-Philippe Toussaint ouvre toutes grandes les portes de son atelier.

Description succincte d'un corpus immense

Qui fait cliquer sa souris sur l'entrée « Brouillons » de la première page consacrée à *La Salle de bain* découvre un texte extrait de *Mes bureaux*, qui s'ouvre sur les mots :

2 BON (François), « Jean-Philippe Toussaint sur web », <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1955>>, 22 novembre 2009.

Je n'ai gardé aucun des brouillons de *La Salle de bain*, je les ai tous brûlés avant de quitter l'Algérie, des centaines de brouillons que j'ai brûlés un soir au coucher du soleil dans les poubelles publiques de la Cité d'Aïn d'Heb à Médéa quelques jours avant mon départ.³

Le visiteur cherchera également en vain les brouillons de *Monsieur*. En revanche, il aura accès à ceux des dernières pages de *L'Appareil-photo* et de pages qui auraient pu prendre place à la fin de *La Réticence*, mais que l'écrivain a laissées de côté. La section « Brouillons » de *La Télévision* contient également un passage supprimé, ainsi que différentes versions de la même scène et quelques notes manuscrites. La typographie de *L'Appareil-photo* et de *La Réticence* rappelle les temps héroïques de l'écriture : ces textes sont dus à une machine à écrire traditionnelle. En revanche, les caractères des extraits de *La Télévision* sont ceux d'un ancien traitement de texte. Mais, dans les trois cas, il s'agit de pages scannées contenant pour la plupart des remarques manuscrites (parfois difficiles à déchiffrer).

Il en va autrement de la trilogie constituée par *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie* : là, Toussaint nous livre directement ses différents fichiers Word sous format PDF. On a accès ainsi à des versions intégrales. Il y manque évidemment les addenda manuscrits, mais nous ne serons pas totalement privés de ceux-ci : une partie des pages imprimées et annotées ont été scannées et mises en ligne. Seule la fin de *Faire l'amour* est ainsi proposée au public (en cinq versions différentes), mais le dossier de *La Vérité sur Marie* est beaucoup mieux fourni à cet égard (qui contient les variantes annotées de la scène de la fuite du cheval dans l'aéroport), et plus encore celui de *Fuir*⁴.

Il est donc possible de dégager deux époques dans la matérialité du parcours de Toussaint. Au temps de ses trois premiers romans, l'écrivain utilisait la machine à écrire : il dactylographiait une version, la corrigeait à la main et la retapait ensuite en intégrant ces corrections. La seconde version était à nouveau corrigée à la main puis retapée. L'opération pouvait être répétée de nombreuses fois : l'un des derniers paragraphes de *L'Appareil-photo* a ainsi été réécrit à treize reprises.

Le passage au traitement de texte marque évidemment un changement de pratique. Toussaint écrit le texte à l'ordinateur puis il l'imprime⁵. Ensuite, il le

3 Il s'agit d'un texte inédit en français que l'on trouvera sur la page <http://www.jptoussaint.com/documents/6/68/Brouillons_Salle_de_bain.pdf>. Il est extrait d'un livre richement illustré, qui n'existe qu'en version italienne : TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, traduction de Roberto Ferrucci, Mestre-Venezia, Amos Edizioni, 2005, p. 22.

4 Quant aux livres plus courts, *Autoportrait (à l'étranger)* et *La Mélancolie de Zidane*, ils ne voient pas leurs différentes versions publiées sur le net.

5 Rien n'est laissé au hasard dans ce processus : même l'impression est pensée, comme en témoigne un entretien récent consacré aux conditions matérielles de l'écriture : « Je travaille sur des pages très pleines, en Helvetica, avec un petit interligne, ça donne de gros

corrige sur papier. Après quoi, au lieu d'apporter ces corrections directement sur le document maître, il duplique celui-ci et ne corrige que le document *word* issu de la duplication. Il conserve ainsi une trace électronique des différents états de son texte : nous avons désormais accès à ces nombreuses moutures.

Ajoutons à ce premier tableau que Toussaint a également consigné sur son site de succinctes notes préparatoires, des plans, des variantes, des « débris », dactylographiés ou manuscrits, la liste des corrections à apporter sur les épreuves, ainsi que de la documentation (par exemple, un entretien avec un pilote de Boeing réalisé afin d'écrire l'une des scènes phares de *La Vérité sur Marie*).

La matière est donc très riche et ne pourra pas être exhaustivement décrite ici avec les outils de la génétique textuelle : de toute façon, toute tentative de description détaillée est rendue inutile par l'accessibilité même des documents. Il n'est pas possible d'envisager non plus une analyse intégrale de ce corpus. Je me contenterai donc des quelques éléments donnés ci-dessus et de quelques commentaires concernant essentiellement deux romans représentés ici : *L'Appareil-photo* et *La Vérité sur Marie*.

***L'Appareil-photo* : la suppression et l'adjonction**

La fin de *L'Appareil-photo* est particulièrement elliptique et fragmentée. Après la longue séquence du voyage en bateau durant lequel le narrateur trouve l'appareil-photo éponyme sur un siège vide (*AP*, p. 102), plusieurs scènes se suivent sans nécessité apparente : l'une d'elles campe le narrateur dans un avion à l'atterrissage et la dernière le voit marcher sur une route déserte après avoir quitté la propriété d'amis dont on ne saura rien. Or, la seconde page des « brouillons » se présente comme suit :

Le week-end suivant, j'avais été convié à la campagne à l'occasion d'un anniversaire et, après le déjeuner, me promenant dans le parc, je quittai la propriété et marchai le long de la route.

Marche, description.

Il avait plu, des escargots.

Un village.

Un café.

Les photos.

blocs de texte qui ont un côté peu valorisant. J'aime bien qu'il en soit ainsi parce que si je suis satisfait malgré ces conditions ingrates, c'est que le texte est abouti. Et je sais que quand j'utiliserai une belle police, une mise en page plus soignée, il sera d'autant mieux mis en valeur. » (ARNAUT (Daniel), « Les chemins de la création : Jean-Philippe Toussaint », *Le Carnet et les Instants*, n°161, avril-mai 2010, p. 18)

Je quitte le café et, plutôt que de reprendre la direction de la maison, continuai ma route.

Quatre bras.

Cabine

Etc.⁶

Il s'agit sans doute plus d'une note, voire, en ce qui concerne les derniers mots, d'une notule⁷, que d'une première version. Mais elle est intéressante à au moins deux points de vue.

D'abord, elle illustre le fait que, à l'instar de Proust usant de ses fameuses « paperolles », Toussaint, dans son inlassable travail d'écriture et de réécriture, a tendance à amplifier un texte au départ succinct. L'analyse des autres versions le montrerait aisément : le passage en question ne cesse de s'allonger et de s'alourdir de notes manuscrites. Mais, en même temps, l'écrivain procède aussi à des changements (la scène n'aura pas lieu « après le déjeuner », mais dans la nuit) et, surtout, à des suppressions : les escargots suggérés ici n'apparaîtront pas dans le texte définitif. Quant au café, il connaîtra un début de développement : une des versions intermédiaires nous apprenant que « Quelques lumières étaient encore allumées au deuxième étage de l'auberge, dont l'enseigne en bois représentait un notable en perruque qui portait le jabot. »⁸ Mais, dans le roman définitif, ces détails ont disparu : l'établissement désert laisse seulement deviner « des ombres de chaises dressées sur les tables de l'arrière-salle » (AP, p. 117). Une amplification n'est donc jamais acquise, chez Toussaint, et les phases d'adjonction sont parfois suivies de phases de suppression.

L'Appareil-photo : la motivation et l'ellipse

Les suppressions ont sans doute plusieurs raisons d'être : le motif des escargots, par exemple, était peut-être simplement trop pauvre, ou banal, ou dépourvu de résonance. Et les nombreuses ratures hachurant certaines pages des brouillons sont avant tout la trace d'une attention à la musique de la langue, mais deux points purement narratifs retiennent ici l'attention.

6 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *L'Appareil-photo*. Brouillons manuscrits avec corrections. Fin du livre ». Je ne note pas ici l'adresse complète de la page, qui est très longue : on la trouvera aisément sur le site jptoussaint.com.

7 Barthes distinguait la « notula », marque elliptique, mot rappelant une « idée », et la « nota », recopiée à partir de la notula et présentant déjà une forme (voir BARTHES (Roland), *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil Imec, 2003, pp. 137-141).

8 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *L'Appareil-photo*. Brouillons manuscrits avec corrections. Fin du livre ». Les mots « en bois » sont ajoutés à la main sur le dactylogramme.

D'abord, dans ces notes, le narrateur quitte sans raison ses amis et s'éloigne sur la route de façon tout à fait asociale, alors que, dans le roman final, il a pris congé d'hôtes qui se proposaient de le reconduire en voiture à la gare. Il a préféré s'y rendre à pied : c'est peut-être devenu inhabituel, mais cela n'a rien d'inexplicable. Ce sont les circonstances qui l'amèneront ensuite aux « quatre bras » et à la « cabine » téléphonique déjà présents dans les notules : la gare est fermée et il ne se rend pas tout de suite compte qu'Orléans, la ville la plus proche, est en fait distante de dix-sept kilomètres. Sans doute, en pareil cas, devant les portes fermées de la gare, la plupart des voyageurs rebrousseraient-ils chemin et demanderaient-ils l'hospitalité pour la nuit à leurs amis. Néanmoins, le comportement du personnage apparaît justifié et s'il se retrouve de façon insolite en pleine nuit à un croisement de routes désert près d'une cabine téléphonique, c'est surtout dû à un concours de circonstances (le fait que la scène a lieu durant la nuit et non plus dans l'après-midi trouve d'ailleurs peut-être là son origine). Au contraire, le comportement asocial imaginé par Toussaint au moment de la rédaction de ses notes paraît beaucoup moins normal et rappelle le personnage en crise de *La Salle de bain*, qui quitte Paris et sa compagne sans raison apparente pour s'enfermer dans une chambre d'hôtel à Venise. Or, s'il est lui aussi angoissé, le personnage de *L'Appareil-photo* ne l'est pas autant que son alter ego de *La Salle de bain* et, quand ses attitudes sont tout de même insolites, elles n'expriment pas la même violence que, par exemple, le fameux lancer de fléchette au front d'Edmonsson dans la chambre vénitienne. Entre les deux romans comme entre la note et le texte définitif du second d'entre eux, un glissement s'est opéré : le décalage des situations propres aux romans de Toussaint n'est plus dans *L'Appareil-photo* le seul fait du personnage, il est passé au niveau de la narration elle-même : il provient davantage du narrateur et de sa façon de raconter⁹.

Nuançons toutefois le propos : *La Salle de bain* présente déjà une narration par fragments, bien entendu, et cela à plusieurs niveaux : au niveau des paragraphes numérotés ainsi qu'à celui des trois parties du livre, « Paris », « L'hypoténuse », « Paris », qui jouissent chacune d'une relative autonomie¹⁰.

9 Osera-t-on ici une hypothèse hasardeuse ? Cette différence entre *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* explique peut-être que, presque partout dans le monde, le premier des deux romans obtienne un succès nettement plus considérable que le second, pourtant sans doute plus abouti à bien des égards et d'une écriture mieux maîtrisée. Pour le dire d'une formule rapide, la description d'un personnage en crise a davantage de chance de toucher un large public que la démonstration de la crise du roman.

10 Comme la fin de « Paris [2] » ressemble et reprend plus ou moins exactement des phrases de « Paris [1] » (le § 49 p. 121 est proche du § 1 p. 15, par exemple), deux ordres de lecture sont théoriquement possibles : celle que propose le livre et qui suit l'ordre du récit « Paris [1] », « L'hypoténuse », « Paris [2] », et une autre, qui suit peut-être (rien n'est sûr) l'ordre de l'histoire : « L'hypoténuse », « Paris [2] », « Paris [1] ». Voir à ce sujet DELANNOI (Gil), « Cruel Zénon », dans *Critique*, n°463, décembre 1985, reproduit dans *La Salle de bain revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, pp. 12-13.

Mais cette fragmentation a tendance à se désigner elle-même : elle est spectaculaire et ostentatoire, notamment en raison de la numérotation des paragraphes. Les chiffres qui suivent chaque alinéa ont un double rôle : ils fonctionnent comme des signes du découpage du texte tout en proposant une manière de lien entre les parties, une scansion visible. La fragmentation mise en place dans *L'Appareil-photo* se passe des liens et des chiffres. Elle est plus discrète, plus souple, intériorisée, pourrait-on dire, et donc plus profonde.

Cela nous amène au second détail anecdotique que je voulais relever : les notes reproduites ici précisent que le narrateur-personnage avait été convié à un anniversaire, ce qui n'apparaît ni dans le roman final ni dans les différentes versions lisibles sur Internet. Il s'agit là d'une justification narrative et sa suppression illustre ce que je viens de tenter d'expliquer : la disparition de ce détail n'opacifie en rien le comportement du personnage, alors qu'elle rend la narration plus désinvolte et plus fragmentaire. Dans le même ordre d'idées, le récit ne s'encombrera pas du lien temporel qui ouvre la note : « Le week-end suivant ». La succession textuelle des paragraphes n'a pas besoin de la notation de la succession chronologique des jours.

***L'Appareil-photo* : aboutissement et transition**

Par ailleurs, ce second détail appelle une remarque d'un tout autre ordre : on imagine aisément la scène drolatique à laquelle aurait pu donner lieu ce goûter d'anniversaire que le narrateur quitte en douce. La réception à l'ambassade de la première partie de *La Salle de bain* permet en effet de s'en faire une idée. Le mot « anniversaire » lui-même, dans sa grandiloquence extrêmement familière, aurait pu donner lieu à cette ironie, fréquente chez Toussaint, qui consiste à parler avec un sérieux excessif (ou une poésie outrancière) de phénomènes triviaux (on songe notamment aux passages sur le foot dans *La Salle de bain*, à la description épique d'une partie de boule dans *Autoportrait (à l'étranger)* ou, mieux encore, au « *Fuck you* » exemplaire qui clôt une phrase somptueuse et très culturellement ornée de *La Télévision* ¹¹). Mais il n'en est rien : le motif potentiellement comique de l'anniversaire a disparu en cours de route.

Ce gommage n'a rien d'étonnant, dans la mesure où, à partir de la page 95 du roman, s'opère un changement d'état esprit : l'humour est totalement mis

11 Je ne résiste pas au plaisir de citer, au moins partiellement, en notes, ce morceau de bravoure : « On m'avait raconté qu'un jour, aux États-Unis, un journaliste d'une chaîne de télévision privée était parvenu à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête sur les raisons qui avaient pu expliquer son geste [...] 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 tourné vers les cieux 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*. » (Tv, 163)

en sourdine pour laisser place à un ton poétique. Jean-Philippe Toussaint s'en est expliqué dans un entretien qu'il m'a accordé naguère :

Oui, à partir de l'épisode de la traversée en bateau, le ton change. C'est la première fois dans mes livres qu'il y a un changement de ton. C'est aussi la première fois que j'emploie aussi longtemps une tonalité grave, sans contre-balancement, sans le « Olé ! » qui suit une réflexion sur le temps dans *La Salle de bain*... La gravité dans *La Salle de bain* est toujours nuancée par de l'ironie. Dans la dernière partie de *L'Appareil-photo* apparaît cette tonalité que je ne traiterai complètement que quinze ans plus tard, dans *Faire l'amour* et dans *Fuir*. Cette gravité, cette mélancolie ne m'habitaient pas particulièrement moi-même... Et il m'arrivait constamment d'écrire des scènes drôles, qui me faisaient rire, mais que je supprimais parce que ça ne correspondait pas à la tonalité plus grave ou plus poétique du passage. Je privilégiais la tonalité d'ensemble par rapport à la tonalité de détail.¹²

Il se pourrait donc que ce soit ce phénomène qui ait eu lieu ici : la tonalité poétique s'est traduite par un effacement de l'humour.

Par ailleurs, dans cette déclaration, Toussaint établit un lien entre les dernières pages de *L'Appareil-photo* et *Faire l'amour* ou *Fuir*. Ce rapprochement est tout à fait convaincant et il confère un double statut à *L'Appareil-photo*, qui apparaît à la fois, durant sa première partie, comme une sorte d'aboutissement de *La Salle de bain* et, dans sa finale, comme un lointain présage du virage dans l'œuvre que constituera *Faire l'amour*.

Chacun s'accorde pour considérer, en effet, ce dernier roman comme un nouveau départ dans l'entreprise romanesque de Toussaint. Il ne s'agit toutefois nullement d'une rupture totale. Outre les continuités (le narrateur, par exemple, présente partout à peu près la même complexion psychologique), il y a des prémisses, telles que la seconde partie de *L'Appareil-photo*.

Ce nouveau départ se marque, à mon avis, au moins de trois façons. La presse a remarqué d'emblée la plus visible d'entre elles, que je viens déjà d'évoquer – le transfert de souveraineté entre l'humour, qui domine les premiers romans, et une certaine poéticité, qui colore les trois derniers en date¹³. Deuxième élément : *Faire l'amour* présente une nouveauté qui va avoir une influence toujours croissante sur ce que l'on pourrait appeler la

12 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 13 mars 2007 », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. Double, 2007, p. 133.

13 Il faut, bien entendu, envisager *La Réticence*, roman plus angoissé que drôle, comme un cas à part : une parenthèse moderniste plus qu'une annonce de *Faire l'amour*. *La Télévision*, en revanche, est sans aucun doute le roman exploitant le plus en profondeur la veine humoristique de Toussaint.

« geste de Marie » : c'est l'apparition d'un véritable second personnage, en l'occurrence Marie, qui contrecarre l'omniprésence du narrateur. Marie, en effet, dont Jacques Dubois mesure ici avec brio l'ampleur, va jusqu'à éclipser son partenaire. Les personnages féminins antérieurs, Delon, Pascale, Anna ou Edmondsson, ne présentaient pas une telle densité d'être. Enfin, j'insisterai sur un troisième point, qui rejoint mes considérations sur l'ordre narratif dans *L'Appareil-photo* : le principe narratif même a changé. Les premiers romans étaient régis par le principe de ce que l'on peut appeler la « fausse anecdote » : une histoire se raconte bel et bien, mais elle se dénonce elle-même par sa propre insignifiance et crée un suspense dérisoire dont, bien souvent, le lecteur n'aura pas le dernier mot. La première page de *L'Appareil-photo* fonctionne à cet égard comme un petit manifeste :

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. (AP, 7)

Dans *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* ou *La Télévision*, les temps forts sont donc systématiquement évités tandis que les temps morts, attente ou inaction, se voient portés à la dignité d'éléments narratifs. Des romans comme *La Vérité sur Marie* sont construits exactement selon le modèle inverse : ils sont constitués d'une succession de scènes fortes, qui paraissent comme autant de prouesses descriptives : se succèdent au début de ce dernier roman 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 l'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... Par contre, 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 ici. On assiste à une succession de scènes, 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 ce récit englobant (si l'incendie sur l'île d'Elbe favorise peut-être, rien n'étant sûr là non plus, le rapprochement charnel des deux protagonistes, le haut-le-cœur du cheval n'y participe en aucune façon). Les scènes fortes valent pour elles-mêmes, comme des motifs. Et celles qui n'ont rien à voir avec l'intrigue générale ne se présentent nullement comme des digressions.

C'est bien ainsi, en tout cas, que Toussaint raconte la genèse de son dernier roman : le point de départ en est, précisément, le vomissement de Zahir :

La première image que j'ai eue de ce livre, c'est un cheval qui vomit dans la soute d'un Boeing 747 en vol. J'ai construit le roman pour arriver à cette scène-là. Car la force poétique de cette image me plaisait. Il s'est trouvé que, dès que j'ai commencé à travailler, je me suis informé sur les chevaux et j'ai appris qu'ils ne vomissaient pas. Ça commençait mal... ¹⁴

Il peut paraître étonnant d'entendre un écrivain expliquer ainsi que le vomi de cheval est une image poétique : preuve que la poéticité dont il est question n'a rien de romantique ou du suranné. Toujours est-il que le point de départ du roman n'est pas un rebondissement narratif de l'histoire des amours de Marie, ni un point de sa personnalité, mais un motif pur, étranger à l'anecdote. Cette conception des scènes denses, fortes, « poétiques », qui suffit à justifier l'écriture, rejoint sans doute la notion d'« énergie romanesque » que Toussaint emploie depuis *Fuir* pour commenter son travail et sur laquelle réfléchit dans ce volume Pierre Piret. L'énergie romanesque serait cette force intime qui permettrait à une scène de fonctionner par elle-même.

Quoi qu'il en soit, c'est l'écriture par fragments, telle qu'elle est affinée dans *L'Appareil-photo*, qui permet ces juxtapositions de scènes autosuffisantes dans *La Vérité sur Marie*. Toussaint, à partir de la même matrice d'écriture, le fragment, a inventé deux modèles narratifs voisins et contradictoires.

Suppression dans *La Vérité sur Marie*

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint propose à l'observation une moire de nuances si subtile que toute affirmation à son sujet demande sans cesse à être revue et corrigée. Certes, les scènes de la geste de Marie sont détentrices de leur propre énergie romanesque et valent en soi, mais Toussaint n'hésite pas parfois, comme il le dit dans l'un des entretiens cités *supra*, à privilégier « la tonalité d'ensemble par rapport à la tonalité de détail ». Il est soucieux si pas de la structure de son récit, du moins de sa dynamique globale. J'en viens, pour commenter ce point, à l'extrait des brouillons de *La Vérité sur Marie* que je me proposais de citer et de commenter quelque peu. Il s'agit d'un passage que l'on retrouve dans quatre versions différentes ¹⁵. Je donne ici la plus récente et sans doute la plus aboutie. En deux mots, situons le contexte. Marie et Jean-Christophe de G., son amant, sont au pied de l'avion qui doit leur permettre de quitter le Japon pour regagner l'Europe.

14 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Entretien avec Laurent Demoulin le 26 mai 2009 », site « Culture » de l'Université de Liège, <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/entretien-avec-jean-philippe-toussaint?section=cdu_5042>.

15 Dans le fichier « État du manuscrit. Fin juin 2007 », « État du manuscrit. Fin juillet 2007 », « État du manuscrit. Octobre 2007 » et « État du manuscrit. Fin janvier 2008 ».

Mais l'engin est fermé, prêt à décoller et plus aucune passerelle ne permet d'y accéder – situation qui s'explique par les péripéties liées à la fuite de Zahir, le pur-sang de Jean-Christophe de G. Il pleut et Marie fait de grands gestes dans l'espoir d'attirer l'attention des pilotes. Après quoi :

Marie avait fini par s'asseoir sur sa grosse valise grise bombée, et elle attendait sous la pluie en regardant les portes de l'avion qui demeuraient fermées. Jean-Christophe de Quelquechose s'était éloigné pour téléphoner, il marchait lentement sous la pluie sur le tarmac dans son grand manteau en cachemire, une main dans la poche et le portable à l'oreille, jetant lui aussi un coup d'oeil en direction de la cabine de pilotage pour essayer d'attirer l'attention de l'équipage, non pas ostensiblement, en faisant des grands signes comme Marie, mais de façon plus détournée, en essayant de placer ouvertement son corps dans leur champ de vision. Il n'obtint pas plus de résultat que Marie et revint vers elle, finit par s'asseoir à côté d'elle sur la valise. Tu sais ce qu'on va faire ? lui dit Marie, on va manger quelques sashimis en attendant, et elle ouvrit le petit sachet de sashimis de fugu sur ses genoux. Elle sortit une barquette, déchira avec soin le film de plastique et observa attentivement les six fines lamelles de poisson à la chair blanche et argentée réparties au fond de la barquette. Elle défit le petit bouchon du minuscule flacon de soja en forme de poisson qui accompagnait les sashimis et nappa soigneusement les six tranches de fugu de quelques gouttes foncées, denses, brunâtres comme du sang, qui ne tardèrent pas à se décolorer, se diluant peu à peu sous la pluie qui continuait de tomber. Elle referma le flacon et expliqua à Jean-Christophe de Quelquechose que les viscères du fugu contenaient un poison très violent, hyper toxique, parfois mortel. Jean-Christophe de Quelquechose la regarda. Et tu es sûre que c'est sans risque, lui dit-il. Non, ce n'est pas sans risque (avec moi, rien n'est sans risque, lui dit-elle, et elle le regarda en souriant). Elle s'empara d'une fine lamelle de fugu et la déposa sur sa langue, la lui offrit comme un baiser. Elle lui donna ainsi trois fois la becquée (*corpus fugi*, pour le mithridatiser, qui sait), puis mangea une fine lamelle à son tour. Ils mangeaient ainsi tranquillement leur sashimis, assis sur une valise au pied de l'avion immobile dans la nuit ¹⁶.

16 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *La Vérité sur Marie*. État du manuscrit. Fin janvier 2008 », sur le site jptoussaint.com. Notons au passage que l'on voit ici que Jean-Christophe de G., l'amant de Marie, s'est d'abord nommé, « Jean-Christophe de Quelquechose » (ou « de Quelque chose » dans d'autres versions). Dans les deux cas, il s'agit, pour le narrateur-personnage, d'être de mauvaise foi et de dévaloriser ce rival amoureux en s'attaquant à son nom (et, pour l'écrivain, de dénoncer subtilement cette mauvaise foi auprès du lecteur), mais le trait gagne en subtilité avec la nouvelle appellation. Le changement de nom permet surtout, à cet égard, la trouvaille la plus drôle et la plus piquante, celle qui fait avouer au narrateur, avec une mauvaise foi confondante, qu'il s'est trompé : « En réalité, Jean-Christophe de G. s'appelait Jean-Baptiste de Ganay [...] ». (VM, p. 69)

Pourquoi ce passage, retravaillé à plusieurs reprises, a-t-il été finalement supprimé ? Il s'agit pourtant d'une scène charmante et insolite : on y reconnaît bien le personnage de Marie, qui, dans la plus inconfortable des situations, reste impériale et insouciante, provocatrice et radieuse, énervante et magnifique sous la pluie japonaise. Mais, précisément, le problème que pose cette scène est peut-être lié à l'équilibre entre les personnages. Jean-Christophe de G., que le narrateur jaloux n'avait eu de cesse de dénigrer jusque-là, vient de gagner des galons dans la scène précédente : c'est lui qui a réussi, finalement, à maîtriser le pur-sang que personne ne parvenait à ramener à la raison. Il a non seulement été efficace, mais il a agi avec élégance et fermeté et, chose rare, il a impressionné Marie. Or, dans cette scène des fugu, il est à nouveau le jouet de sa maîtresse.

Le travail de réécriture de Toussaint a peut-être, d'ailleurs, consisté à atténuer cet aspect de la scène. Le dialogue inséré dans la narration a en effet varié en ce sens d'un état à l'autre du texte. Antérieurement, c'est Jean-Christophe de G. qui demandait, craintivement, à Marie si le fugu n'était pas un poisson contenant du poison, alors que dans la version citée, cette information est donnée au lecteur par Marie elle-même, dans une ultime provocation. Il n'empêche que Jean-Christophe de G. demeure un peu penaud et qu'il n'a pas l'air à la hauteur de sa flamboyante maîtresse quand il lui demande « Et tu es sûre que c'est sans risque ». Et de recevoir la bequée comme un animal ou un bébé ne le grandit peut-être pas non plus.

La distribution des fugu posait donc peut-être un problème quant à l'équilibre des forces entre les personnages. Une seconde hypothèse consisterait à dire que la scène, à nouveau, est trop humoristique et qu'elle ne cadre pas avec les grands tableaux dramatiques qui l'entourent (la course éperdue de Zahir auparavant, le décollage dans la tempête et le vomissement de l'animal par la suite). Elle aurait brisé, en quelque sorte, le courant continu d'énergie romanesque qui circule à travers toutes ces pages et dont la maladie du pur-sang constitue le point d'orgue.

Les deux hypothèses convergent en tout cas pour donner à penser que ce n'est pas à cause d'un défaut propre que cette scène devait disparaître, mais parce qu'elle ne s'intégrait pas harmonieusement dans l'ensemble du texte.

En guise de conclusion

« Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure, écrivait Flaubert. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. »¹⁷ La trame, riche et dense, des brouillons de Toussaint m'incite à éviter de conclure cet article vagabond par

17 FLAUBERT (Gustave), « Lettre à Louis Bouilhet », 4 septembre 1850, cité dans OSTER Pierre, *Dictionnaire de citations françaises* tome 2, Paris, Le Robert, collection « Les Usuels du Robert Poche », 1990, p. 403, citation n°4148.

des affirmations trop tranchées. Chaque observation n'éclaire qu'un coin du tissu, qui montre d'autres fils, croisés dans d'autres sens, dès que le regard se porte à un autre coin. Il ne nous reste qu'une certitude, au terme de ce premier voyage dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint : les romans, poétiques ou drôles, subtils, raffinés, intelligents, profonds, et merveilleusement écrits qu'il nous donne à lire et à relire ne sont pas tombés du ciel par un bienheureux hasard. Ils sont le fruit d'un travail à la fois patient, acharné et amoureux.

Un inédit

Le court texte qui suit est inédit en français : il s'agit de la fin d'un article paru dans une revue japonaise en 1996. Par leur ton et leur préoccupation, ces quelques lignes écrites à l'époque de La Télévision annoncent Faire l'amour et Fuir.

Assis dans les tribunes du Tokyo Kuramae Kokugikan Sumo Stadium, je ne quittais pas des yeux les lutteurs qui se préparaient sur le dohyo en jetant de larges poignées de sel en direction des cieux, mais ce n'était pas tant le spectacle de la lutte à venir que je goûtais à ce moment-là, ni même celui de tel ou tel lutteur, avec sa démarche lente, l'immense Konishiki, vacillant d'un pied sur l'autre pour regagner l'angle du dohyo, Takanohana et son visage d'estampe, blanc et impassible, son allure de bouddha, intense, impénétrable, Wakanohana et ses yeux de souris, brute lisse, quasiment féminine, les muscles courts, le chignon impeccable, mais plutôt le spectacle d'ensemble auquel il m'était donné d'assister ce jour-là, que j'essayais de savourer de tout mon être, de chacun de mes sens, le contemplant des yeux, mais aussi le palpant de mes mains en touchant le sol et les coussins à côté de moi, le percevant de la narine, écoutant bruire et vibrer le public, pour me sentir vivre moi-même, tout simplement vivre, intensément, éperdument, avoir soudain conscience d'être là, sur la terre, dans l'univers, perdu dans la foule, nulle part, partout, complètement dépaycé, à Tokyo, au Japon, vivant ce moment exceptionnel du temps et de l'espace où deux lutteurs, une seconde, se fracassent l'un contre l'autre avec fulgurance — et que, moi, lentement, dans ma loge, je portais simplement mon verre à mes lèvres pour accompagner la plénitude de cet instant d'une très légère saveur de saké.

Paul ARON et Bibiane FRÉCHÉ

Université libre de Bruxelles

Les relations littéraires entre la Belgique et l'Espagne (1830-1914)

L'espace culturel est traversé de courants et d'échanges en sens divers. Ceux-ci sont liés au rôle de médiateurs et à des points de contacts singuliers, mais aussi à la domination qu'exercent certaines zones et certaines langues. C'est le cas de la culture française au XVIII^e siècle, ou de la culture américaine au XX^e. Le monde hispanique occupe une position tout à fait singulière dans ce processus. Son influence culturelle est en recul constant depuis la défaite des Habsbourg face aux puissances du nord de l'Europe au XVII^e siècle, et ce recul est aggravé par le retard économique d'un pays demeuré principalement agricole. Par contraste, il est permis de rappeler que la bonne réputation des artistes et des écrivains belges à la fin du XIX^e siècle n'est due ni à la politique de prestige d'un pouvoir politique, ni à la situation centrale d'une capitale, mais bien à l'ouverture culturelle que permet le considérable développement économique du pays.

Les échanges littéraires entre la Belgique et l'Espagne au XIX^e siècle ne se situent donc pas sur une des grandes voies de la communication culturelle. Alors que, traditionnellement, la Belgique entretenait des relations suivies avec la France, mais aussi avec l'Angleterre et l'Allemagne, voire avec l'Italie (surtout dans le domaine des Beaux-Arts), l'Espagne demeurait un peu en dehors des circuits les plus fréquentés. Pourtant, à y regarder de plus près, la situation n'est pas si simple. La Belgique possédait des institutions dont la réputation internationale était considérable. Ainsi le Conservatoire de musique de Bruxelles a attiré de nombreux enseignants et élèves du monde entier, dont de nombreux Espagnols. Son développement industriel et son modèle politique ont suscité l'intérêt de personnalités qui, en les découvrant, ont découvert aussi son patrimoine culturel. En sens inverse, des voyageurs belges en quête d'exotisme, parmi lesquels plusieurs artistes peintres et des

écrivains, ont propagé une image de l'Espagne qui évolue fortement au long de la période considérée.

On voudrait aussi rappeler que les études de transferts culturels ne sont pertinentes que si elles envisagent l'ensemble des facteurs en cause, et non les seules influences littéraires ou artistiques. La politique, l'économie, la matérialité des voyages en sont des paramètres importants, qui mettent les œuvres en perspective. C'est pourquoi nous nous autoriserons d'un survol de relations se situant sur des plans souvent différents. Nous montrerons que les voyageurs belges décrivent un pays qu'ils voient d'abord à travers le prisme de son mythe romantique, tandis que leurs équivalents espagnols cherchent surtout un modèle pour un libéralisme encore en gestation. Dans le domaine littéraire, les revues belges font peu de place aux œuvres espagnoles ou catalanes, mais, à l'inverse, le symbolisme nordique imprègne en profondeur les mouvements d'avant-garde de la péninsule. Ces transferts sont complexes et asymétriques.

Du point de vue belge toutefois, l'Espagne n'est pas un pays comme un autre. On sait que le souvenir de l'occupation espagnole a été un argument essentiel de la définition de la jeune nationalité belge, et un référent essentiel des débats idéologiques qui l'ont nourrie. Il permet de comprendre l'orientation particulière que prendra le voyage en Espagne chez les auteurs belges, par contraste avec leurs confrères français : pour eux, l'image de l'Espagne n'est pas seulement un ailleurs, un espace exotique, mais un rappel des enjeux locaux, une problématique qui les renvoie à eux-mêmes. Même si cet état de fait est relativement bien connu, on commencera par le rappeler, parce que son rôle est essentiel dans la perception de « l'âme espagnole » par les Belges. On insistera sur les intérêts politiques et économiques des auteurs espagnols qui ont voyagé en Belgique, et on rappellera enfin combien les écrivains belges ont compté pour des auteurs péninsulaires à la recherche d'un langage novateur.

I. Les souvenirs noirs du Siècle d'or

Dans les milieux où elle s'énonce entre 1789 et 1830, l'identité nationale belge repose sur deux piliers idéologiques. L'un tient à sa différence à l'égard des puissances qui l'entourent, et qui ne partagent ni ses structures sociales, ni ses convictions catholiques. L'autre tient à son histoire, et aux luttes menées par les villes et communes contre les pouvoirs qui les ont administrées. Dans ce second registre argumentatif, le régime espagnol a eu une importance considérable. La « Belgique du temps de César », dont la description formait l'entame traditionnelle des premières histoires du pays, était une abstraction archéologique. Celle des Ducs de Bourgogne, qui ouvrait sur l'utopie d'une Lotharingie, « état tampon » entre les grandes puissances européennes, avait laissé plus de souvenirs, mais elle reposait sur la célébration d'un régime

dont les violences et les aventures étaient difficiles à défendre. La période espagnole, par contre, présentait l'avantage de confronter à une dimension européenne un localisme paré des couleurs de la défense des libertés civiles. Au milieu du XIX^e siècle, les historiens belges en font un sujet de prédilection. Paraissent alors les grandes synthèses — fondées sur une nouvelle exploitation des archives — d'Alexandre Henne, *Histoire de la Belgique sous le règne de Charles-Quint* (dix volumes publiés de 1858 à 1860), de Théodore Juste, *Les Pays-Bas sous Philippe II* (1855), et les très nombreux travaux de Louis-Prospér Gachard, l'archiviste du Royaume¹, que viendront relayer les cours de Jean-Jacques Altmeyer à l'Université de Bruxelles². Même s'ils n'étaient pas dépourvus d'arrière-pensées politiques, ces travaux étaient rédigés dans un esprit de sérieux, censé prendre quelques distances avec le romantisme qui avait, depuis le début du siècle, coloré de manière plus contrastée encore les figures centrales de l'occupation espagnole. Le texte de Friedrich von Schiller, *Histoire du soulèvement des Pays-Bas contre la domination espagnole*, avait été traduit par J.J. de Cloet en 1821, dans une version adaptée aux convictions catholiques de cet ancien professeur de rhétorique au collège d'Alost. Dans la foulée, la pièce *Marie de Bourgogne* d'Édouard Smits avait été créée à la Monnaie en mars 1823, et de nombreux peintres ont également traité les scènes les plus connues de l'occupation espagnole³.

- 1 Voir STENGERS (Jean), *Histoire du sentiment national en Belgique des origines à 1918*, t. 1, Bruxelles, Racine, 2000 ; AERTS (Erik), DE MECHELEER (Lieve), WELLENS (Robert), « L'âge de Gachard. L'archivistique et l'historiographie en Belgique (1830-1885) », dans *Archivi e storia nell'europa del XIX secolo, Alle radici dell'identità culturale europea*. Atti del convegno internazionale di studi nei 150 anni dall'istituzione dell'Archivio Centrale poi Archivio di Stato, di Firenze, Firenze, 4-7 dicembre 2002, a cura di Irene Cotta e Rosalia Manno Tolu, <<http://www.archiviodistato.firenze.it/nuovosito/index.php?id=440>> ; TOLLEBEEK (Jo), « Historical Representation and the Nation-State in Romantic Belgium (1830-1850) », dans *Journal of the History of Ideas*, Volume 59, Number 2, April 1998, pp. 329-353.
- 2 Charles POTVIN a donné la liste de ces travaux dans son *Histoire des lettres en Belgique. Cinquante ans de liberté*, Tome IV, Bruxelles, Weissenbruch, 1882. Voir aussi QUAGHEBEUR (Marc), « La légende de l'Espagne noire et le mythe national belge dans les lettres belges de langue française », dans *Hauts faits de guerre et légende noire : scénarios entre l'Espagne et les Pays-Bas: colloque international, Béthune, 25-26 mars 2004*, Madrid, Fundacion Carlos de Amberes, 2004, pp. 46-75.
- 3 Le Salon de 1836 présente en effet trois tableaux sur la mort du comte d'Egmont, par Désiré Defiennes, Ph. Kremer et Van Rooy ; Adèle Kindt expose *Philippe II et Élisabeth de France*. Navez peint *La Furie de l'Espagnol à Anvers en 1835*. Ferdinand de Braekeleer y expose sa *Fureur espagnole à Anvers en 1576*, tableau monumental représentant l'alliance entre des figures populaires et un noble incitant à la résistance, tandis qu'à l'arrière-plan, la tour gothique de l'église Notre-Dame ancre le tableau dans une réalité belge reconnaissable. Henri Leys peint le même sujet (1832-1836) tandis que Édouard de Bieffe présente le *Compromis des nobles* (1841) et que Louis Gallait expose successivement *L'Abdication de Charles-Quint* (1841), *Les Derniers Honneurs rendus aux comtes d'Egmont et de Hornes* (1851), *Les Derniers Moments du comte d'Egmont assisté par l'Évêque d'Ypres* (1853), *La*

On doit à Henry Moke (1803-1862) d'avoir transposé le mythe dans le premier récit littéraire important sur la période espagnole, et dans un modèle narratif dont la fécondité se prolongera longtemps. Cet auteur français (il est né au Havre et a été formé à Paris) a répondu, comme plusieurs compatriotes, à la demande sociale de francisation des élites belges. Particulièrement bien intégré dans son pays d'adoption, il est devenu un des principaux historiens de la jeune nation et un professeur réputé de l'Université de Gand (sa sœur, Marie-Félicité Moke, pianiste virtuose, fut fiancée à Hector Berlioz et l'épouse de Camille Pleyel)⁴. Ses romans, fort oubliés de nos jours, comptent parmi ceux qui vont transformer la période espagnole en moment fondateur de l'identité nationale. L'action du *Gueux de mer* (1827) se déroule au ^{xvi}^e siècle, au moment où la révolte des Provinces Unies pousse Philippe II à envoyer le duc d'Albe dans nos régions. Il a pour mission de réprimer les révoltes populaires, grand thème historique dans lequel s'exprime la dimension nationale, la révolte des « Belges » contre un envahisseur. Le héros s'appelle Louis de Winchestre et c'est un noble brugeois qui s'engage dans la résistance. Il protège Marguerite, sa fiancée, dont le père est naïf et croit à la possibilité d'un compromis avec les occupants. Pour le libérer, Louis devra aller jusqu'en Espagne. À son retour il participe aux combats sur terre et, surtout, sur mer, où il a rejoint les navires du Taciturne. Tout en assurant le lecteur de sa scrupuleuse objectivité, Moke reconnaît dans la préface la dimension idéologique de son récit :

Cet ouvrage a été composé dans le but d'offrir aux lecteurs le tableau fidèle d'une époque glorieuse pour la Belgique. On a voulu rappeler à ceux qui connaissent l'histoire de notre patrie, et montrer à ceux qui l'ignorent, quel fut l'excès de l'oppression sous laquelle un gouvernement étranger fit gémir ces malheureuses provinces ; comment nos ancêtres surent défendre leurs droits ; et par quel mélange extraordinaire de génie, de persévérance, de courage et de vertu, un homme, auquel nul autre encore n'a pu être justement comparé, donna la liberté à une partie des Pays-Bas et rendit moins insupportable le joug qui pesait sur l'autre.⁵

Ce roman à thèse met en place une scénographie inédite. D'un côté, Louis et son compagnon Dirk Dirkensen, joyeux Flamand d'origine populaire, incarnent l'alliance de l'aristocratie avec le peuple belge. Ils sont alliés aux Hollandais, et agents actifs des victoires militaires de la maison de Nassau.

Lecture de la sentence de mort aux comtes d'Egmont et de Hornes (1864), *Le Serment de Vargas devant le duc d'Albe* (1878).

4 VARENDONCK (Frans), *Henri Moke (1803-1862). Leven, werk en gedachtenwereld*, RU Gent, 1987.

5 MOKE (Henri), *Le Gueux de mer*, préface de Raymond Trousson, rééd. Bruxelles, ARLLF, 2001, p. 35.

De l'autre, Philippe II est décrit comme un tyran psychologiquement fragile et cruel. Les fantômes de ses victimes le hantent. Le narrateur montre ses traits déformés par la terreur après avoir donné l'ordre d'assassiner son épouse : « Il n'est plus temps ! répéta le roi, et un rire affreux contracta tous les muscles de sa figure : il n'est plus temps ! Mais je la vois [...] son ombre est là... Isabelle ! Don Carlos ! venez, venez aussi, venez avec elle dévorer mon cœur... »⁶ Les tortures qu'il aime à infliger aux prisonniers dans les caves voûtées de son château renforcent la noirceur du personnage. Le duc d'Albe est l'exécuteur fidèle de sa tyrannie, même si le portrait qu'en trace Moke est relativement modéré par l'apparition inattendue d'un fils bâtard qui mourra en défendant contre des soudards espagnols la fiancée de Louis et sa mère. C'est sous ses ordres que les Espagnols mettent Malines à feu et à sang.

Le talent littéraire de Moke se limite à une expression romantique souvent nourrie de lieux communs. Lorsqu'il écrit sans ironie : « C'était par une nuit sombre et froide, sur un champ de carnage, à la lueur effrayante d'un incendie, que se rejoignaient enfin le père et la fille, la sœur et le frère, l'amante et l'amant »⁷, il avoue les limites d'un style trop voué à l'imitation de Walter Scott. On pourrait dire la même chose des pièces de théâtre historiques qui fleurissent au milieu du siècle. Mais sa conception du mythe espagnol sera reprise, et son effet considérablement augmenté, par des auteurs plus originaux. Tel est le cas de Charles De Coster (1827-1879), qui publie en 1867 *La Légende et les aventures héroïques, joyeuses et glorieuses d'Ulenspiegel et de Lamme Goedzak au pays de Flandres et ailleurs*. Il ouvre son récit en présentant les enfances conjointes de son héros et de Philippe II. La sorcière Katheline prophétise ainsi : « Philippe deviendra bourreau, ayant été engendré par Charles cinquième, meurtrier en notre pays. Ulenspiegel sera grand docteur en joyeux propos et batifolements de jeunesse, mais il aura le cœur bon, ayant eu pour père Claes, le vaillant manœuvre sachant, en toute braveté, honnêteté et douceur, gagner son pain. »⁸ En bon archiviste, membre de la Commission chargée de publier les lois et coutumes anciennes, De Coster reprend aussi la liste des griefs que les communes belges adressent à un occupant peu soucieux de leurs privilèges. La litanie de ces crimes conclut l'ouvrage, juste avant que ne s'énonce le rêve d'Ulenspiegel de voir à nouveau alliées la Belgique et la Néerlande sous l'égide de la liberté. Ainsi les aventures picaresques d'Ulenspiegel sont-elles littéralement encadrées par un puissant parallèle symbolique : la « légende noire »⁹ de l'Espagne forme le contrepoint des aspirations de la jeune nation. Publié en 1857, peu de temps avant que ne paraisse la première esquisse du roman de De Coster dans la revue *Ulenspiegel, Mes vacances en Espagne* du libéral français Edgard

6 La pièce de Ghelderode, *Escorial*, reprendra ce dispositif.

7 MOKE (Henri), *Le Gueux de mer*, op. cit., p. 397.

8 Nous citons d'après la réédition Bruxelles, Espace Nord, 1984, t. I, p. 24.

9 Sur « l'Espagne noire », voir p. 147 (ici, 7).

Quinet faisait aussi un portrait sévère de Philippe II, décrit comme un « roi des morts, [qui] étend autour de lui la chaumine des cimetières »¹⁰, mais sans y mettre l'insistance de son confrère belge.

II. Voyageurs et écrivains belges en Espagne

Cette perception négative de l'Espagne est caractéristique de la littérature belge. En France, dans la première moitié du XIX^e siècle, l'image est au contraire plutôt positive¹¹. Elle fut pour Mérimée une patrie d'élection. Celui-ci commença à s'intéresser à elle en 1823-1824, lors de l'expédition menée par Louis XVIII pour rétablir le roi Ferdinand VII sur son trône, et il y fit son premier voyage de juin à décembre 1830. C'est à cette occasion qu'il fit la connaissance de la famille Montijo dont la fille, Eugénie, allait épouser Napoléon III. Par la suite, il séjourna régulièrement en Espagne. Il consacre des études à ce pays (*Lettres d'Espagne*, 1831-1832 ; *Histoire de don Pèdre I^{er}, roi de Castille*, 1847), la patrie d'une auteure supposée (*Théâtre de Clara Gazul*, 1825). On lui doit également des contes et des nouvelles (*Les Âmes du Purgatoire*, 1834) et le célèbre récit de *Carmen* (1845), dont a été tiré le livret de l'opéra de Bizet.

Avec le *Théâtre de Clara Gazul*, qui paraît en 1825 sous le couvert de l'anonymat, Mérimée lance une mode espagnole qui n'est pas dépourvue d'arrière-pensées politiques. L'éloge de la liberté et le rejet du despotisme, la vigueur du sentiment patriotique et le refus du militarisme étaient caractéristiques de la pensée politique des jeunes romantiques réunis autour de Stendhal et qui écrivaient dans *Le Globe*. L'expédition en Espagne du printemps et de l'été 1823, entreprise par les Bourbons pour écraser un régime libéral, donnait une actualité particulière à ce thème. L'éloge du peuple espagnol, la critique de l'Église, et les valeurs de courage et de sacrifice, habituellement associées aux combattants espagnols, sont autant de prises de position dont le public français ne pouvait ignorer la portée. En même temps, Mérimée se plaît manifestement à mettre en scène des héros à l'ancienne, partagés entre l'amour d'une femme et l'amour de la patrie, des moines inquisiteurs plutôt farcesques (l'un d'eux ne demande-t-il pas : « Est-il donc si nécessaire d'être chrétien pour être inquisiteur ? »), des déguisements et travestissements divers, et toute une atmosphère de cape et d'épée qui rappelle les sources où Corneille allait puiser son inspiration. Son Espagne de fiction est un pays de contrastes : elle défend les valeurs comme l'hospitalité, la

10 QUINET (Edgard), « Mes vacances en Espagne », dans *Œuvres complètes*, Paris, Pagnerre, 1857, p. 24.

11 Voir le très vaste ensemble de documents réuni par BENNASSAR (Lucile & Bartolomé), *Le Voyage en Espagne. Anthologie des voyageurs français et francophones du XVII^e au XIX^e siècles*, Paris, Laffont, 1998.

générosité, le sens du devoir, la noblesse de cœur, mais elle cultive aussi la violence et les passions excessives. Elle se donne à lire comme un ensemble de types et de thèmes romantiques dans lequel nombre de ses successeurs iront puiser. Par ailleurs, Mérimée attire l'attention des curieux sur la peinture espagnole et sur l'architecture des grandes églises espagnoles : de ce point de vue également, il fait œuvre de passeur de culture.

Cette vision est à la fois confirmée et amplifiée par Théophile Gautier. Celui-ci part en Espagne en mai 1840 pour y confronter « ses rêves » avec le *romancero*, les contes de Musset, les écrits de Mérimée et les *Orientales* de Victor Hugo. Son *Voyage en Espagne* oppose le paysage français qui fait « les délices des agronomes, des propriétaires et autres bourgeois » avec une « couleur locale » faite de « torrents capricieux comme des femmes », de somptueux spectacles montagneux ou des « pierres d'un gris bleuâtre, papelonnant le sol écaillé ». Les notations sont plutôt enthousiastes. Il s'était préparé à affronter une « auberge espagnole » caricaturale : « Nous nous attendions à des omelettes ornées de cheveux mérovingiens, entremêlées de plumes et de pattes, à des quartiers de lard rance avec toutes leurs soies, également propres à faire la soupe et à broser les souliers, à du vin dans des outres de bouc, comme celles que le bon chevalier de la Manche tailladait si furieusement, et même nous nous attendions à rien du tout, ce qui est bien pis. »¹² Bien nourri et assez convenablement logé, il regarde les choses d'un œil plutôt favorable. La découverte des danseurs espagnols est décevante, mais il découvre avec admiration les toiles du Gréco, 70 ans avant *Greco ou le Secret de Tolède* de Maurice Barrès, et les grandes églises gothiques, « l'épopée de pierre » de Felipe Bigarny à Burgos, une corrida à Madrid, la cathédrale de Tolède et la manufacture de tabac de Séville. Au total, pour Gautier, par la diversité des paysages et des mœurs, l'imprévu des déplacements et la beauté des villes, « le voyage en Espagne reste une entreprise périlleuse et romanesque » (p. 261), qui suscite la curiosité du voyageur moderne.

Les œuvres de Mérimée et de Gautier auront un grand retentissement. Ce sont elles qui dirigent le regard des voyageurs belges et français ; elles forment une *doxa*, un ensemble de lieux communs et de caractéristiques auxquels chacun se réfère désormais. Même les voyageurs qui visitent l'Espagne la perçoivent à travers les souvenirs littéraires. C'est pourquoi, il est intéressant d'observer l'image du pays non seulement dans l'œuvre d'écrivains reconnus, mais dans celle de bourgeois ou de clercs qui ont rédigé leurs récits sans trop de prétention artistique. On commencera par évoquer ceux-ci.

12 GAUTIER (Théophile), *Voyage en Espagne. Tras los montes*, Paris, Laplace-Sanchez, sd, et seconde édition revue, Paris, Charpentier, 1845, p. 22 (édition 1862).

Des voyageurs qui écrivent...

Président de la société d'archéologie de Belgique, et docteur en médecine de l'université de Strasbourg, médecin-chef des hôpitaux militaires, issu d'une grande famille limbourgeoise, Joseph de Kerckhove-Varent (1789-1867) découvre l'Espagne en mai 1858. Ce spécialiste de l'hygiène militaire jette un œil professionnel sur les lieux et les êtres : le climat de Madrid est « fécond en affections catarrhales », mais les maladies lymphatiques y sont fort rares ; à Valence, le climat « produit infiniment moins de malades ». Il visite l'hôpital de Madrid et celui de Valence, établissements bien tenus, quoique les salles à Madrid soient trop encombrées de malades. Les pharmaciens, dont l'accès à la profession est libre, sont trop nombreux et incompetents. Heureusement, « les docteurs en médecine et en chirurgie sont honorés en Espagne comme ils méritent de l'être. »¹³

Ce voyage lui a permis de revoir ses préventions contre les Espagnols : il se réjouit de constater que l'Espagnol est fier, mais qu'il « admet sans répugnance le fait de supériorités sociales », que la noblesse espagnole est « sans morgue et qu'elle ne connaît par l'orgueil », que l'Espagne « n'est pas travaillée, comme d'autres pays, par des haines ou querelles religieuses » et que son clergé « peut servir de modèle » ; l'enseignement primaire lui paraît être particulièrement bien organisé, ainsi d'ailleurs que le système pénitentiaire.

Un autre type de déplacement professionnel est celui auquel s'adonne le jeune bénédictin Gérard Van Caloen (1853-1932). Il a l'occasion de passer deux mois en Espagne, en 1879, et son compte rendu paraît dans *L'Ami de l'ordre* de Namur en 1880-1881. D'emblée, il se réjouit de découvrir les « mœurs patriarcales et chrétiennes » de l'Espagne catholique. Il bénéficie de lettres d'introduction auprès d'un certain nombre de personnalités du monde catholique, dont la plupart parlent « un latin excellent ». Il fait montre d'un grand intérêt pour les questions politiques liées au culte. Il rencontre des catholiques basques peu enclins à se soumettre au droit castillan. À Loyola, un jeune Basque catholique mais indépendantiste lui pose un petit problème de conscience car la sainte-Église « ordonne de respecter l'autorité légitime »¹⁴, alors que « l'indignation de cœurs nobles et généreux » suscite sa sympathie. Comme il a lu Théophile Gautier, et sans doute en partie calqué son itinéraire sur le sien, Van Caloen décrit la cathédrale de Burgos, mais également les mendiants, qui sont « nombreux, agréables, bien élevés, poétiques dans leurs gestes et chrétiens dans leurs paroles. » (p. 64) Bref, il se sent souvent chez lui, dans cette Espagne catholique :

13 KERCKHOVE-VARENT (Joseph-Romain-Louis de), *Notes d'un voyage fait en Espagne*, Anvers, J.-E. Buschmann, 1859, p. 12 sq.

14 VAN CALOEN (D. Gérard), *Au-delà des Monts ! Voyage en Espagne*, Paris-Bruxelles-Genève, Société générale de librairie catholique, 1881, p. 28.

L'Espagnol est franc, réfléchi, persévérant dans l'action, plein d'hospitalité et de charité chrétiennes. Tout cela, me paraît-il, est au fond de notre caractère belge, et, n'était-ce le malheureux esprit de légèreté que nous avons pris de nos voisins du Sud sans leur emprunter les excellentes qualités qui les distinguent, le Belge catholique et l'Espagnol catholique se ressembleraient beaucoup. (p. 73)

Le seul point sur lequel le jeune prêtre manifeste moins de compréhension est celui de la cuisine. Comme pour la plupart des Belges, le mélange de viandes et de légumes dans une sauce aux tomates lui paraît indigeste. Mais de surcroît, le vendredi est jeûné en Espagne, sauf pour ceux qui bénéficient de la « bille », une dispense de faire maigre, privilège accordé depuis les Croisades pour le soutien des Espagnols à la lutte contre les Musulmans. Et, précisément, Van Caloen ne dispose pas de ce précieux sésame...

Très différents par les opinions politiques du narrateur sont les souvenirs du comte Camille de Renesse (1836-1904)¹⁵. Il s'agit d'un journal de voyage rédigé de la fin mai au mois d'août 1865, et destiné à être envoyé à une jeune femme qui devait décéder du typhus peu de temps après. Le comte part en Espagne suite à la mort de son père, avec un ami médecin, le docteur Lebel, et son cousin, le comte du Monceau, qui venait, lui, de perdre sa jeune épouse. Les trois amis s'embarquent à bord du yacht du comte, ce qui est un moyen de se déplacer peu usité par les voyageurs en Espagne. On ne manque pas de sacrifier aux activités touristiques traditionnelles, mais la corrida n'inspire que dégoût au comte : « Dans aucun pays, je n'ai eu la vision plus nette de l'outrage fait au Christ par ceux qui se sont proclamés ses apôtres, ses disciples. Nulle part je n'ai vu de preuves plus palpables de l'abrutissement que peut produire la superstition et la tyrannie chez un peuple » (p. 114). Il faut savoir que Camille de Renesse eut une carrière d'homme d'affaires particulièrement entreprenant, à l'instar des Empain ou des Solvay, ses contemporains, et qu'il est enclin à juger la marche des choses de ce point de vue¹⁶. Le bilan de son voyage est sans concessions : l'Espagnol est orgueilleux et paresseux, les impôts sont trop lourds et la corruption universelle, tout marche à l'arbitraire, le chemin de fer, facteur de progrès, est insuffisamment répandu, ainsi que la presse. Bref, un pays trop peu développé pour un capitaliste moderne !

15 RENESSE (Camille de), *Deux mois en yacht. Voyage aux côtes de l'Espagne, du Portugal et du Maroc*, Nice, Imprimerie des Alpes-maritimes, 1899.

16 On lui doit notamment la construction de l'*Hôtel Kursaal de la Maloja*, une immense spéculation foncière en Engadine, qui a permis l'érection d'un monument pourvu des technologies les plus modernes et qui était destiné à accueillir l'aristocratie fortunée de toute l'Europe. Une faillite non moins retentissante que les campagnes de publicité qui en faisaient l'éloge marqua la fin de cette entreprise à laquelle de Renesse consacra cinq ans de sa vie et toute la fortune de son épouse. Voir BÖCKLI (Peter), *Jusqu'à la mort de la comtesse. Le drame autour de l'Hôtel-Palace du comte de Renesse à Maloja*, Bruxelles, Bruylant, 2009.

Par la qualité de leurs relations et les introductions dont ils bénéficient, ces grands bourgeois ont pu réaliser des voyages instructifs. Tel ne fut pas le cas des frères Montplaisir, qu'il faut mentionner pour l'anecdote seulement. Il s'agit du récit de voyage de deux frères assez naïfs, un peu surpris de se retrouver dans un pays « au milieu d'une foule qui parlait une langue dont nous ne comprenions pas le premier mot »¹⁷. Ils poussent jusqu'à la caricature leurs premières impressions : « Lorsque les toréadors se rassemblent en cortège et font leur entrée, rien qu'à les voir se dandiner sur les hanches, arrondir les jambes, on se dit : "voilà l'indice d'un peuple vain, léger et vaniteux, aimant beaucoup l'apparat et les applaudissements". » (p. 37) Leur récit ne présente que l'intérêt limité de montrer les préjugés des deux jeunes voyageurs. À l'inverse, les *Lettres d'Espagne* de la comtesse de Robersart à son amie Charlotte de Grammont et à quelques autres correspondantes sont remarquables par leur ouverture d'esprit et l'intérêt pour autrui. Ici, il ne s'agit pas tellement de faire connaître le pays, mais, sur le mode de la correspondance privée, de rendre compte des sentiments d'une jeune femme enthousiaste¹⁸. Les contemporains reconnaîtront à ces lettres des qualités littéraires issues du siècle précédent, la transcription d'une conversation vive et émotive et la capacité à rendre vivants les personnages et les anecdotes. Juliette de Robersart n'a pas de prétention à être reconnue comme un écrivain, mais elle est sans doute consciente de ses capacités littéraires lorsqu'elle écrit avec un peu d'ironie :

Que n'ai-je mieux que du temps, que n'ai-je du talent ? Il y aurait à dire de si grandes choses pour Dieu et pour l'Espagne ! Dix ans ne seraient pas trop à Santiago, rempli de figures de Christ, de sculptures de bois et d'ivoire, de ciselures, de curiosités, de monuments, à désespérer le dessin et la description. (p. 349)

Et des écrivains qui voyagent

C'est à un autre abbé que l'on doit l'œuvre littéraire la plus ambitieuse inspirée par un voyage en Espagne. L'abbé Hector Hoornaert (1851-1922) était volontiers nomade. En 1882, il a rendu compte d'une excursion en Norvège dans un solide in-12° de 452 pages. Surtout, il connaît l'espagnol, et il a traduit et adapté *La Nef du Marchand* d'après Calderon en 1898. *D'après les maîtres espagnols* (1899) se compose pour une part d'une étude

17 MONPLAISIR (Paul), *Voyage en Espagne*, Bruxelles, imp. A. N. Lebègue et Ce & lib. Office de publicité, s. d., p. 21.

18 ROBERSART (Comtesse J. de), *Lettres d'Espagne*, Paris, Victor Palmé, 1866, 2e éd., Paris, Watelier et Lille-Bruges, Société de Saint-Augustin, 1879, avec préface non signée de Louis Veuillot. Voir sur cette auteure : MORTIER (Roland), *Juliette de Robersart, une voyageuse belge oubliée*, Bruxelles, Le Cri, 2003.

sur la peinture espagnole, d'autre part de sonnets rédigés en hommage aux maîtres, qui relèvent du genre de la « transposition d'art ». Pour lui, cette peinture ne doit rien à la grâce et à la séduction de l'école italienne, toujours liée au néoplatonisme qui lui fait représenter des idées ou des compositions symboliques. Elle est réaliste, modeste et sans concession aux goûts du monde : elle constitue « la vraie peinture catholique »¹⁹, comme le montre la « Vision de Saint-Pierre » de Zurbaran, qui est au Prado :

Comme couleur, il n'y a que des gris, de la laine jaunâtre, des ténèbres fluides, et un soupçon de bleu sur l'écharpe de l'ange et sur la Jérusalem céleste qu'on découvre dans une atmosphère mystique. Du coup on est en plein pays de l'âme. Il y a à peine ce qu'il faut pour parler aux sens ; nous entrons directement dans l'au-delà des choses, où le saint va trouver bientôt sa récompense. (p. 15)

L'abbé défend aussi Goya contre sa réputation de libre penseur et de disciple des Lumières. Il en fait une sorte de brute primitive, une nature de « paysan aragonais », une « âme basse incapable de profondeur » et « il faut qu'il se montre franchement vicieux comme dans la *Maja* pour arriver à se surpasser. » (p. 96) Suivent 133 sonnets d'inégale valeur certes, mais dont certains ont un rythme soutenu, attestant de la maîtrise technique de l'auteur.

L'Espagne d'Émile Verhaeren a les mêmes tonalités sombres que celles de l'abbé Hoornaert, mais certainement pas pour les mêmes raisons. Le poète voyage avec son ami le peintre espagnol Dario de Regoyos en 1888. Curieusement, c'est aussi une sorte de voyage de deuil, le poète vient de perdre son père, et sa mère disparaîtra à la fin de son voyage ; il est dans l'état psychologique qui le pousse à rédiger les poèmes des *Soirs* et des *Débâcles*. Il envoie ses « Impressions d'artiste » à la revue *L'Art moderne*, au fur et à mesure. Dix ans plus tard, paraît *España negra*, signé par les deux artistes, dans la revue barcelonaise *Luz*, puis en février 1899 sous forme de livre, chez l'éditeur P. Ortega²⁰. Pour la première fois, le regard sur l'Espagne se dédouble pour former une œuvre conjointe, dont la paternité sera d'ailleurs sujette à discussion. On a fait remarquer que la couleur sombre de l'œuvre est sans doute surtout due au peintre parce qu'elle correspond au sentiment d'un certain nombre d'intellectuels espagnols de la période. Elle s'ajuste à la *leyenda negra*, qui est l'arrière-plan contre lequel réagissent les jeunes et les progressistes²¹. De fait, à lire les lignes de Verhaeren telles qu'elles

19 HOORNAERT (Hector), *D'après les maîtres espagnols*, Bruxelles, Oscar Schepens, 1899, p. 13.

20 VERHAEREN (Émile), *El Flamenco espagnol. Étude, textes, lettres inédites*. Peintures, dessins, bois de Dario de Regoyos, édité par Jean Warmoes, Bruxelles, Europalia, 1985.

21 DE PAEPE (Christian), « Les relations entre Verhaeren et le monde hispanique », dans *Littératures en contact- mélanges offerts à Vic Nachtergaele*, études réunies par Jan

parurent dans *L'Art moderne*, leur accent pessimiste est moins prononcé qu'on ne l'a dit, et il faut suivre Jacques Marx qui y voit une « mise en scène de ses propres dispositions mentales, sur fond de pessimisme fin de siècle » ²².

Verhaeren commence ses notes par une allusion au voyage de Théophile Gautier : il rêve d'emprunter les plus mauvaises routes, dans la diligence la « plus cahotante qui fût », car, pour lui : « mal logé, mal nourri ? qu'importe ? puisqu'on a le grand air, la mer, la montagne, l'ombre, le soleil, la vie ! » L'Espagne lui apparaît à travers une mémoire picturale jamais prise en défaut, et se transpose en tableaux rédigés avec verve :

On traversait des paysages où des rivières, reflétant de grandes collines vertes, dressaient devant la mémoire des tableaux de Courbet ; des coins de falaises, avec les monstruosité dragonsques de certains rocs, les marines de Monet ; puis c'était un Rousseau, puis un Corot, qui sollicitaient. Mais par-dessus tout, on songeait à telle chose non encore rendue, au tableau que chacun porte, original et fatal, en soi et dont une vallée traversée, une route de village parcourue vous indiquent des fragments. ²³

Cherchant le pittoresque, mais soucieux d'éviter les poncifs, Verhaeren se garde bien d'évoquer la corrida. Mais il s'essaie à l'exercice classique de l'hypotypose (la description vivante) en évoquant une course de veaux :

La course des veaux est la caricature de celle des taureaux. Tout le monde peut descendre dans l'arène ; d'ordinaire c'est un boucher de la ville, un colosse, qu'on choisit pour toréador. Des jeunes amateurs de courses s'y exercent, mais ce qui domine, c'est la farce. On agace le taurillon avec de vieux tapis, on promène devant la vache, assez flegmatique, de vieux éventails rouges, on la tire par la queue, on lui allonge des coups de canne.

Le même rejet du pittoresque, ou plutôt son détournement, se manifeste dans le portrait prévisible du gitan. Comme tous les lecteurs de Gautier et de Mérimée, Verhaeren est fasciné par ce personnage hors normes, mais il en fait tout aussitôt un équivalent de l'écrivain qu'il est. L'analogie est fondée, consciemment ou non, sur l'ambivalence du mot « bohème » :

Herman, Steven Engels et Alex Demeulenaere, Presses universitaires de Louvain, 2003, pp. 167-183.

22 MARX (Jacques), *Verhaeren, biographie d'une œuvre*, Bruxelles, ARLLF, 1996, p. 252.

23 VERHAEREN (Émile), « Impressions d'artiste », dans *L'Art moderne*, 17 juin 1888, pp. 196-197 ; 8 juillet, pp. 221-222 et 5 août, pp. 250-252.

Nous avons rencontré le premier type de gitano authentique en ce voyage où tant de bohèmes devaient nous solliciter. Celui-ci était sans doute marchand de mulets ou de poneys, mais avant tout il était le vaguant, l'errant infatigable, le coureur de lune, le tanné de la vie de misère, l'irrégulier obstiné, venu des lointains du rêve et ne pouvant s'acclimater en les villes immobiles. Aussi le poète. Car il n'est pas rare de rencontrer ici des gens du peuple, des inclassés et des inclassables au courant des règles les plus subtiles du vers et même inventeurs de rythmes nouveaux et rimeurs de chansons inédites.

Avec son ami Dario, Verhaeren cherche les impressions les plus vives. Ils tentent d'arriver à l'étape à l'heure du crépuscule afin de découvrir les villes dans le mystère de la nuit, ils tombent en arrêt devant les visages burinés de vieilles femmes en robe noire, ils fuient les constructions modernes et le confort pour vivre pleinement une sorte de « poétique des ruines » en accord avec leur sensibilité du moment. Il s'agit dès lors moins de faire connaître le pays que d'inventer une symbiose ajustée à leur tempérament esthétique. C'est que l'Espagne romantique s'éloigne à présent à grands pas. Le pays se modernise, des villes comme Barcelone et Madrid connaissent de grands bouleversements, et, n'en déplaise au comte de Renesse, le chemin de fer remplace de plus en plus souvent les diligences. Il devient donc possible de voyager de manière moderne, au moins sur quelques portions de l'itinéraire classique des touristes.

Verhaeren et de Rogoyos resteront amis et feront en 1901 un autre voyage en commun à travers le pays. Mais, sur le plan artistique, le poète belge n'écrira qu'une seule grande œuvre influencée par l'Espagne : son drame en prose et en vers libre intitulé *Philippe II*, publié au début de l'année 1901 au Mercure de France. Dans une large mesure, ce ténébreux règlement de compte entre un père et son fils reprend les lieux communs de la vision belge illustrée par Moke ou De Coster. Le roi est qualifié de « nocturne et faux », « morne et violent », ses crimes sont « rouges » et son étreinte « immonde » (p. 126) : le lexique de l'Espagne noire est ici éloquent. Mais il s'agit aussi d'une histoire d'amour entre Don Carlos et la comtesse de Clermont, et les vers des amants portent à l'évidence le souvenir d'une vision personnelle des soirées espagnoles. Ainsi, Don Carlos est ému devant le paysage :

O l'apaisante, et pure, et sereine lumière !
O la splendeur des montagnes pâles, là-bas !...
L'Escorial sommeille et ses jardins sont las
D'avoir été trop beaux, sous les midis de flamme.

Et la comtesse répond en écho :

Une douceur d'argent tombe sur la campagne ! (p. 123)

Mais elle a aussi le pressentiment de sa perte, et c'est dans la pure tradition romantique qu'elle ajoute :

L'air de l'Escorial est un air empesté
De violence sourde et de contrainte morne.
On n'y vit pas, Carlos, on y attend la mort. (p. 124)

Contrairement au récit de voyage qui lui permettait d'exprimer une sensibilité personnelle, Verhaeren ne parvient pas à éviter que son drame historique revienne aux thématiques nationalistes anciennes. La critique le lui reprochera à juste titre, car, de fait, au début du ^{xx}e siècle, cette vision de l'Espagne et ces lieux communs romantiques ont pris quelques rides.

Le premier écrivain belge qui a pris la pleine mesure des changements est le gendre de Félicien Rops, fidèle ami d'Émile Verhaeren, et grand amateur de peinture : Eugène Demolder (1862-1919). En compagnie de Lucien Guitry (comédien de renom et père de Sacha), Demolder traverse le pays en voiture automobile. Le récit de cette aventure opère un véritable basculement des visions antérieures qu'il va fortement contribuer à périmiser.

L'Espagne en auto est un des premiers récits de voyage en automobile. Demolder s'efforce de trouver une forme qui soit spécifique à ce genre nouveau. Son véhicule est rapide (entre 25 et 80 km/h !), et il tente de rendre cette rapidité par le moyen de la typographie, en répétant des lignes de points de suspension et le leitmotiv « Nous roulons ! » qui sont censés traduire l'impression de vitesse que ressentent les passagers²⁴. Des phrases nominales, scandent la succession rapide des paysages : « Deux flèches bleues, gigantesques : Burgos !... Puis un peuple de clochers dominant une ville ! »²⁵ En soi, l'automobile est porteuse de modernité²⁶. Elle oblige le narrateur à réviser les images traditionnelles du pays visité, et c'est ainsi que les charrettes tirées par les ânes, qui faisaient figure de décor exotique, deviennent le prétexte de scènes comiques. Le passage du lourd véhicule motorisé provoque l'effarement des « pauvres aliborons portant plumets et pompons comme tout âne espagnol qui se respecte », et suscite « les expressions d'effroi qui passent sur ces figures basanées, les contorsions de ces faces cuivrées et terreuses, la gesticulation effarée de ces Castellans qui tantôt cheminaient insouciantes, le sombrero sur l'œil, embossés dignement dans leur manteau couleur tabac, et

24 « Écrire la vitesse » est une tentative caractéristique des premiers ouvrages sur l'automobile. Voir : *Automobile et littérature*, éd. par F. Monneyron et J. Thomas, PU de Perpignan, 2005.

25 DEMOLDER (Eugène), *L'Espagne en auto. Impressions de voyage*, Paris, Société du Mercure de France, 1906, p. 29.

26 Voir les analyses recueillies par REVERZY (Éléonore) et DUCREY (Guy) (éd.), *L'Europe en automobile, Octave Mirbeau, écrivain voyageur*, Strasbourg, Presses universitaires, 2009.

qui maintenant par leurs ébats grotesques, éparpillent dans la boue leur bât et toute leur morgue » (p. 24).

La même nécessité esthétique brise le récit en séquences courtes et impressionnistes. Demolder n'éprouve plus le besoin de guider son lecteur, car entre-temps a paru le guide Baedeker *Espagne et Portugal* (dont la première édition est imprimée en 1900). Dès lors se multiplient les touristes, ces « fantoches cosmopolites » pour qui sont organisés de déplorables spectacles folkloriques : « Ah ! les gigotements fades, froids, édulcorés ! Ni entrain, ni ardeur ! Un ballet organisé pour une distribution des prix chez des demoiselles du Sacré-Cœur, qui se lanceraient. » (p. 188) L'exotisme s'est déplacé : la vraie danse espagnole était celle qu'on avait pu voir aux Expositions universelles de Paris en 1889 ou en 1900, pas la triste copie que l'on sert désormais dans les bouges de Séville. En Espagne, le musicien des églises n'est plus qu'un « minable artiste » qui exécute « de façon étriquée un petit air folâtre et canaille, à faire danser des gigolettes dans le plus polisson des bouis-bouis » (p. 34). L'époque du pittoresque est bien passée : « Tout se banalise » (p. 53). Puisque tout le monde voyage, comment justifier la rédaction d'un livre de voyage ? Désormais, il s'agit surtout de contempler ce qui ne peut être déplacé : le climat, les monuments historiques et, par-dessus tout, les tableaux des grands musées. Amoureux des arts, comme Verhaeren, Demolder voit le monde à travers leur filtre ; ainsi, lorsqu'il aborde la Castille, en deux pages, il voit un « paysage de Turner », il se remémore « les âmes de Beethoven et de Wagner » et évoque « le génie de Rembrandt ». La description des villes et des villages participe d'une picturalité de coloriste qui ne doit plus rien aux teintes sombres du romantisme :

Les femmes sont vêtues de ton groseille, fraise écrasée, olive, écarlate, rose, citron : toute cette fruiterie chante à merveille dans la chaude lueur que se renvoient les murs. Les fleurs absentes de la plaine se sont-elles fondues dans l'habit de ces matrones aux cheveux d'ébène ? Nous tombons au milieu d'une fête des oripeaux, dans un bourg fantastique, bâti de lumière et ombre bleue. (p. 74)

Le peintre pour lequel Demolder a les mots les plus élogieux est Goya. Il le comprend mieux que l'abbé Hoornaert, car les sujets ne heurtent pas sa sensibilité de laïc et de bon vivant. Le texte devient imitatif et tente de rendre la vivacité de la touche ou le réalisme des physionomies. Ainsi, à propos des fresques de San Antonio de la Florida, il écrit :

Voilà pour figurer des chérubins les Madeleines les moins repentantes : ces épaules dodues, ces ardents cheveux d'or, ces teints d'ambre et de rose, ces bouches sensuelles et ces yeux pleins d'amour suscitent des prières d'une passion autre que les prières qu'on murmure au pied du Christ. [...]

Ah ! si ces anges équivoques ouvrent un jour leurs ailes diaprées, ils nous conduiront à quelque enivrant paradis : l'un d'eux, en soulevant la draperie exquisement grise et tachée d'or qui forme le fond de la fresque, en indique le chemin. (pp. 46-47)

Avec Demolder, l'Espagne a ainsi changé de physionomie. Elle n'est plus une terre de brigands, un archaïsme européen, mais une destination culturellement intéressante et désormais accessible. Il est frappant de constater que la même année, un autre voyageur belge rapporte de son séjour espagnol des notations politiques et sociales totalement dépourvues de pittoresque. Il s'agit d'un journaliste nommé Jean Haize, et qui profite d'un reportage sur la conférence d'Algésiras (mars-avril 1906) sur le partage colonial du Maroc pour parcourir le pays ²⁷. Sa vision est très critique, notamment quant au rôle de l'Église dans laquelle il voit la cause principale des maux dont souffre le pays, les impôts donnés en affermage à des fermiers généraux, l'instruction publique défailante : « L'Espagne est parsemée de couvents et n'a pas d'écoles. [...] Une religion est bonne dans les âges primitifs d'une société, mais elle ne suffit plus quand cette société s'est développée, affinée. Il faut autre chose à l'esprit humain. » (pp. 34-35) Il prédit que : « ces deux forces, la religion et l'armée, ne voulant rien abandonner de leurs privilèges, n'hésiteront pas à noyer dans le sang les hérésies nouvelles » (p. 19). La mendicité est dépourvue de charme ou de grandeur, elle est liée au chômage et au manque de travaux publics :

Les ouvriers des champs, affamés, viennent demander un peu d'ouvrage dans les villes, à Grenade, à Malaga, à Séville. Mais il n'y a pas de travail pour eux, ni d'aumônes non plus. Ils devront s'en retourner plus tristes et plus désespérés vers leurs misérables foyers. Les bras de leur femme, de leurs enfants se tendront vers eux pour obtenir un peu de pain. Ils ont cette vision dans les yeux quand ils parcourent en bande les rues populeuses et qu'à la vitrine des boulangers ils voient les jolis gâteaux dorés. La tentation est trop forte. Ils pillent. (p. 120)

Même la célèbre fabrique de tabac de Séville a perdu tout charme ; elle n'est plus qu'une usine assez mal tenue : « Ces salles sont basses, voûtées, malpropres, obscures, pavées de carreaux rouges brisés. À gauche et à droite, des rangées de bancs boiteux, infects, sur lesquels des femmes roulent des cigares et des cigarettes. On voulait encore me faire voir une troisième salle semblable. J'ai demandé grâce. Quoi, ce sont là les jolies cigarières de Séville

27 HAIZE (Jean), *Impressions de voyage. Un mois en Espagne. La conférence d'Algésiras*, Tanger, Bruxelles, J. Lebègue et Cie, 1906. Nous n'avons pas réussi à identifier précisément cet auteur, qui est peut-être de nationalité française ; il se présente néanmoins comme le « seul représentant de la presse belge » à la conférence d'Algésiras (p. 140).

tant vantées, ces femmes laides, édentées portant sur leur figure l'empreinte de la misère ! Beaucoup sont venues au travail avec leur bébé, qu'elles allaitent devant tout le monde ou qu'elles endorment tout en travaillant, un pied balançant le berceau fait de quatre vieilles planches. » (p. 209) Dans un pays entré de plein pied dans le siècle nouveau, le journaliste se tourne vers ses contemporains et délaisse l'art et le folklore : « j'en ai tant vu dans mon voyage, de vieilles pierres, des tableaux quelconques, des marbres et des bois sculptés ! Cela commence à devenir une obsession. Je ne suis pas seulement venu ici pour admirer l'œuvre des siècles passés. » (p. 206) Ce commentaire désabusé mais attentif aux changements sociaux referme définitivement le dossier de l'Espagne ancienne.

On l'aura constaté : l'image de l'Espagne s'est transformée en cinquante ans. Aux premières impressions rédigées sous l'influence du voyage romantique succède l'attention portée aux facteurs de changement du pays et à sa modernité. Par rapport aux voyageurs et aux écrivains français toutefois, le facteur national n'est jamais absent. Qu'ils soient ou non des écrivains reconnus, les Belges ne peuvent s'empêcher d'insister sur la présence de l'Église, et donc sur le souvenir de l'Inquisition. Cette obsession est certainement motivée par l'usage que les différents partis ont fait du règne de Charles Quint et de Philippe II dans le courant du XIX^e siècle. Nous allons voir que les récits des Espagnols venus en Belgique sont tout autant marqués par leur position à l'égard du développement économique et politique d'un pays moderne.

III. Voyageurs espagnols en Belgique

Les récits dont nous venons de parler, ceux des voyageurs étrangers en Espagne, ne sont pas restés inconnus des intellectuels espagnols. On leur reproche de peindre une Espagne stéréotypée et anachronique²⁸. En réaction, les écrivains *costumbristas* se voudront des observateurs attentifs, précis et objectifs de la réalité, de la vie quotidienne, des coutumes et usages sociaux en vigueur dans les pays étrangers. Leurs textes paraissent notamment dans les nombreux périodiques qui incluent une section dénommée « Impressions de voyage »²⁹. Ils tentent de décrire avec pragmatisme et impartialité les avancées

28 Ramón de Mesonero Romanos, par exemple, critique la vision invraisemblable de l'Espagne que diffusent les écrivains-voyageurs, et principalement les Français tels que Charles Didier, Roger Beauvoir, Théophile Gautier ou Alexandre Dumas (voir RUBIO CREMADES (Enrique), « *Literatura de viajes : El Viejo Mundo y el Nuevo*, Salvador García Castañeda (coord.), Madrid, Castalia, 1999, pp. 159-168).

29 Voir RUBIO CREMADES (Enrique), « Mesonero Romanos : impresiones y recuerdos de su primer viaje por Europa (1833-1834) », dans *Homenaje a José María Martínez Cachero : investigación y crítica, creación*, Oviedo, Universidad de Oviedo, 2000, pp. 427-436.

du siècle, tout en comparant la situation des pays visités et celle de l'Espagne. Dans certains cas, ils impulsent des réformes sociales. Ainsi, les observations de Ramón de Mesonero Romanos (1803-1882) sur l'aide aux nécessiteux sont traduites concrètement grâce à la sollicitude du Marquis de Pontejos, *corregidor* (procureur du Roi) de Madrid. Des caisses d'épargne, comme la *Caja de Ahorros* dont Mesonero Romanos sera le premier secrétaire en 1839, et des établissements de bienfaisance, comme l'Asile San Bernardino, verront ainsi le jour³⁰.

C'est dans ce contexte littéraire qu'émergent plusieurs récits de voyageurs espagnols sur la Belgique. En 1841, Ramón de Mesonero Romanos écrit, sous le pseudonyme de *El Curioso parlante*, ses *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*³¹. Un an plus tard, Modesto Lafuente (1806-1866) publie anonymement les deux volumes des *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*³². Fils d'une famille influente de négociants madrilènes, Mesonero Romanos reprend les affaires familiales à la mort de son père en 1820. À la même époque, il écrit ses premiers textes sur les ouvrages et coutumes des Madrilènes, et devient l'un des initiateurs majeurs du *costumbrismo* romantique, se consacrant principalement à la vie dans la capitale espagnole. En 1822, il entreprend également une activité de chroniqueur dans des périodiques tels que *Indicador de las Novedades, de los Espectáculos y de las Artes* ou *Cartas españolas*. À partir de 1833, il effectue plusieurs voyages en Europe et fonde en 1836 le *Semanario pintoresco español* (1836-1857), qui accueille de nombreux récits de voyages et articles sur les coutumes madrilènes. Libéral farouche durant ses jeunes années, Mesonero défend les valeurs bourgeoises du travail, de l'économie et de l'ouverture aux innovations techniques, sans toutefois manifester ouvertement ses idées politiques dans ses écrits. Il modérera progressivement ses opinions, jusqu'à devenir très conservateur à la fin de sa vie. À la demande des lecteurs du *Semanario pintoresco español*³³, Mesonero publie la compilation des articles qu'il a fait paraître dans son périodique sur son voyage aux Pays-Bas et en Belgique. Le recueil ne se veut pas une description raisonnée et complète des deux pays. Il a pour objectif de réveiller les talents scripturaires des voyageurs espagnols, qui se taisent par modestie excessive, alors que de nombreux récits médiocres de voyageurs étrangers inondent quotidiennement la presse³⁴. L'auteur décrit par le menu les lieux qu'il visite, tout en introduisant des

30 *Ibidem*.

31 MESONERO ROMANOS (Ramón de), *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*, Madrid, Imprenta de M. de Burgos, 1841.

32 LAFUENTE (Modesto), *Viajes de Fray Gerundio por Francia, Bélgica, Holanda y orillas del Rhin*, Madrid, Mellado, 1842-1843.

33 MESONERO ROMANOS (Ramón de), *Recuerdos de viaje por Francia y Bélgica en 1840-1841*, *op. cit.*, avertissement.

34 *Ibidem*.

anecdotes de voyages ou des légendes et faits historiques, afin d'accrocher l'attention du lecteur. Comme de nombreux voyageurs, il se pâme devant la gare de Malines, point de convergence des chemins de fer belges : « Les poètes qui affirment que le siècle actuel manque de poésie, pourraient venir passer quelque moment avec moi dans cet établissement central de Malines, où j'aurais peut-être le plaisir de les faire changer d'avis. » (chapitre XIII) Mais c'est surtout le système général de communication instauré en Belgique qui interpelle Mesonero : selon lui, le gouvernement belge a popularisé le voyage en train, bouleversant la vie sociale, politique et marchande, alors que ce moyen de transport reste encore réservé à l'aristocratie en Angleterre. Il s'agit d'une politique dont l'Espagne devrait s'inspirer, au même titre que les réformes urbanistiques qu'il a observées en Belgique.

De son côté, Modesto Lafuente embrasse la carrière ecclésiastique pour respecter la volonté familiale et devient professeur de théologie et de philosophie. Après six ans de bons et loyaux services, il se reconvertit dans le journalisme et la politique. En 1837, il est nommé *oficial primero político* de León. La même année, il fonde *Fray Gerundio. Periódico satírico de política y costumbres* (1837-1844), dans lequel sont décrits les coutumes, habitudes politiques, vices et défauts de la société espagnole. Lafuente y diffuse ses convictions libérales et propose des avancées morales et matérielles pour la nation. Ses propos piquants l'amèneront très probablement à démissionner de son mandat politique en 1838 et à être nommé comme haut fonctionnaire à l'administration provinciale. En 1843 et 1847, il publie le récit de deux voyages de Fray Gerundio, avant de s'atteler à la rédaction des vingt-neuf volumes de la *Historia general de España* (1850-1867), qui le rendront célèbre. Libéral progressiste comme Mesonero³⁵, Lafuente désire améliorer le fonctionnement socio-économique, la gestion politique et la vie culturelle de la Péninsule, en s'inspirant des avancées européennes en la matière. Son récit de voyage aux Pays-Bas et en Belgique réalise la transition entre le *costumbrismo* et le roman social ou réaliste. Dans un langage simple et pédagogique, les descriptions y alternent avec les dialogues tenus par les deux personnages principaux. Le Frère Gerundio, progressiste modéré, est accompagné dans son périple par le pèlerin Tirabeque, moins cultivé et plus terre à terre. Se dégagent dès lors deux visions opposées de la société, le progressiste éclairé se heurtant à une conscience collective populaire pragmatique³⁶ : ainsi, lorsque Gerundio ou certains de ses confrères admirent les orientations libérales du gouvernement belge, Tirabeque ne relève que la qualité de la gastronomie locale (pp. 289-291) ; devant le Manneken Pis, Tirabeque peste qu'on l'ait emmené voir un enfant qui n'a rien de différent d'un enfant espagnol, tandis que le Frère

35 Dans les voyages de Fray Gerundio, Lafuente paraphrase d'ailleurs plusieurs fois son contemporain. Voir MATAS CABALLERO (Juan), « Presentación », dans *Viajes de Fray Gerundio*, León, Edileisa, 2006, p. 12.

36 *Ibidem*, pp. 7-17.

Gerundio interroge son guide sur le symbolisme du personnage (pp. 281-283)...

Des rapports de voyages plus officiels sont également publiés dans les années 1840. À la demande du ministre de l'Intérieur notamment, Ramón de la Sagra (1798-1871) se rend quatre fois en Belgique de 1838 à 1843. Il publie plusieurs rapports et notes, en espagnol et en français, sur l'instruction primaire et les établissements de bienfaisance belges et hollandais, ainsi que sur l'industrie belge et ses applications possibles à la situation espagnole³⁷. Inspiré par les nouveaux idéaux socialistes (par Proudhon surtout), il condamne la misère du peuple espagnol et plaide pour une amélioration des conditions de vie. Ses rapports de voyage, qui reflètent ses intentions réformatrices, analysent et proposent des solutions adoptées dans d'autres pays.

En 1847, enfin, le colonel Celestino del Piélagó (1792-1880) rédige un texte sur l'organisation administrative de la Belgique et sur son industrie, principalement sur ses fabriques d'armes³⁸. Ingénieur militaire, Celestino del Piélagó dirige de grands travaux publics. Il est membre fondateur de l'Académie royale des sciences exactes, physiques et naturelles. En 1844 et 1845, il est chargé par le gouvernement d'étudier les avancées dans l'art militaire en France, Angleterre, Belgique et Allemagne. Il écrit divers rapports, dans lesquels il met en garde contre l'armement médiocre des bataillons espagnols, comparé aux armées des pays qu'il a visités. Admiratif devant le développement économique fulgurant et l'excellente organisation administrative et militaire de la Belgique, Piélagó regrette que « son indépendance ne puisse durer que le temps de la paix ! ce beau pays ne cessera pas d'être le théâtre de la lutte des deux grandes Puissances entre lesquelles il est situé. On ne peut penser sans peine à cela, mais ce n'en est pas moins vrai. »³⁹ Le colonel d'infanterie et lieutenant-colonel du corps d'ingénieur avait sur ce point des vues prémonitoires, qui se révéleront hélas exactes, en partie, au siècle suivant.

37 SAGRA (Ramón de la), *Voyage en Hollande et en Belgique sous le rapport de l'Instruction primaire, des établissements de bienfaisance et des prisons, dans les deux pays*, Paris, Arthus Bertrand, 1839, 2 vol. (édition espagnole en 1844) ; *Informe sobre el estado actual de la Industria belga con aplicación á España*, Madrid, Impr. nacional, 1842, 310 p. ; *Notice sur l'organisation actuelle de l'industrie belge et sur la nécessité de sa réforme*, s.l., Panckouke, 1842, 27 p. ; *Notas de viage escritas durante una corta excursión á Francia, Bélgica y Alemania en el otoño de 1843*, Madrid, Imprenta de la Guía del comercio, 1844, 171 p.

38 PIÉLAGO (Celestino del), *Relación del viaje a Francia, el Rhin, la Bélgica é Inglaterra, que de órden del gobierno de S.M. hizo en 1844 y 1845 el Coronel Don Celestino del Piélagó, Teniente Coronel del cuerpo de ingenieros*, Madrid, Impr. nacional, 1847, 123 p.

39 « ¡su independencia no puede durar sino lo que dure la paz ! ¡ni este hermoso país dejará de ser teatro de la lucha de los dos grandes Potencias entre quienes está situado ! No se puede pensar sin dolor en ello, pero no es menos cierto. » (*ibidem*, p. 47)

C'est à la même époque que Carmen de Burgos (1867-1932) écrit ses lettres depuis la Belgique, les Pays-Bas et le Luxembourg ⁴⁰. Fille de diplomate, elle épouse le poète et journaliste Arturo Álvarez Bustos, fils d'un *governador civil* (gouverneur provincial) andalou, qui imprimait également le principal quotidien local. Malheureuse en mariage, elle abandonne son mari en 1901, après avoir suivi, durant les années précédentes, une formation d'enseignante. Elle est alors nommée professeur à l'École normale de Guadalajara et commence à écrire des articles journalistiques. En 1907, elle déménage à Madrid et intègre l'École normale de la capitale, avant de se consacrer définitivement au journalisme, à la prose littéraire et à la traduction. Première journaliste professionnelle, elle travaille pour le *Diario universal* sous le pseudonyme de Colombine. Elle sera aussi la première correspondante de guerre du pays. Très tôt, elle défend la place et la liberté de la femme dans la société espagnole, qu'elle désire améliorer en général selon les idéaux socialistes. Elle partage sa nouvelle vie avec Ramón Gómez de la Serna, écrivain influent de la « génération 1914 », avec qui elle entreprend divers voyages en Europe ⁴¹. C'est pourtant seule avec sa fille qu'elle se rend en 1911 en Belgique, d'où elle écrit des lettres destinées, quoi qu'en dise le titre, à son amant. Son récit de voyage est davantage axé sur la réflexion que sur la description. Avec ce voyage, Carmen de Burgos tente de se reconstruire, après une vie malheureuse. L'auteur décrit quand même les réalités sociales, mais sans les juger et les comparer avec l'Espagne, comme elle l'avait fait avec virulence dans *Por Europa* en 1906. Elle s'attarde longuement sur l'implantation du socialisme dans le monde ouvrier belge et réserve un chapitre à la maison du peuple de Bruxelles (notamment dans le chapitre xv « El Vaticano del Norte »). Les réflexions esthétiques prennent davantage de place dans l'ouvrage : Carmen de Burgos analyse les œuvres d'art qu'elle découvre en insistant sur la technique et l'histoire, mais aussi sur ses émotions. Si la peinture retient principalement son attention, elle s'attarde également aux autres arts, comme à l'architecture, dont elle décrit la perspective en changeant de point de vue dans ses descriptions. Sa passion pour l'art transparaît jusque dans son style métaphorique : « l'architecture de la mer », « parmi les accords de cette symphonie de gris » ⁴² sont les mots qu'elle utilise pour évoquer la mer du Nord.

En 1912 également, Alberto Insúa (1885-1965), journaliste et auteur de romans sentimentaux, consacre trois articles à la Belgique dans le *Mundo*

40 BURGOS (Carmen de), dite Colombine, *Cartas sin destinatario Bélgica – Holanda – Luxemburgo*, Valencia, F. Sempere y compañía, [1912].

41 Ses voyages sont consignés dans *Por Europa : Francia, Italia* (1906) et *Peregrinaciones : Suiza, Dinamarca, Suecia, Noruega, Alemania, Inglaterra, Portugal* (1916).

42 « la arquitectura del mar » (p. 12), « entre los acordes de esta sinfonía en gris » (p. 9).

*gráfico*⁴³. Plus tôt, le médecin et écrivain Benet Roura i Barrios avait dédié, en catalan, une vingtaine d'articles à la Belgique, dans le quotidien barcelonais *La Renaixensa*. Ayant voyagé en France, en Belgique et aux Pays-Bas, il y avait notamment visité des centres médicaux et scientifiques⁴⁴. En 1884, un autre Catalan, le prêtre Jacint Verdaguer, avait consacré un article à la Belgique, qu'il avait traversée pour se rendre à Paris après un séjour en Allemagne. Verdaguer, l'un des chefs de file de la Renaissance littéraire catalane, accompagnait le comte de Güell, protecteur d'Antoni Gaudí et beau-fils du Marquis de Comillas, protecteur de Verdaguer, qui était lui-même le chapelain de la famille⁴⁵.

La plupart de ces auteurs insistent sur le caractère libéral de la Belgique, ainsi que sur l'avancement industriel de ce jeune pays, dont l'une de ses réalisations majeures, les chemins de fer, attire spécialement leur attention. Le développement économique-social belge semble être un modèle dont on pourrait s'inspirer pour améliorer l'État espagnol, comme le soulignent implicitement ou explicitement les voyageurs.

Du côté des arts, tous les auteurs s'attachent aux peintres flamands des xv^e-xvii^e siècles, qui semblent être, dans l'imaginaire espagnol, une clef de la compréhension culturelle de la Belgique, tout comme les chemins de fer en représentent l'avancement industriel. Même Celestino del Piélagó, avant tout envoyé en mission militaire, souligne, dans son rapport, la beauté des tableaux de Rubens (comme la *Descente de la croix*), qu'il admire à Anvers⁴⁶.

Les vestiges de l'appartenance de la Belgique à l'Espagne, les institutions sociales et les ressemblances entre la Belgique et la France sont également des points qui intéressent les auteurs. Mesonero Romanos résume assez bien les éléments essentiels auxquels ont l'habitude de s'attacher les voyageurs espagnols : « un gouvernement juste, libéral et tolérant, une prospérité enviable, la richesse des cultures, de l'industrie et du commerce, la beauté des villes, la juste réputation de son école de peinture, des chemins de fer admirables qui font de ce pays le centre convergent de tous les pays les plus civilisés d'Europe » (chapitre xii). On ne s'étonnera donc pas de constater que la Belgique artistique de la fin de siècle constitue elle aussi un modèle qui alimente, voire renouvelle, la vision des artistes modernistes espagnols.

43 INSÚA (Alberto), « Bélgica », dans *Mundo gráfico*, Madrid, n°27, 1er mai 1912 ; « Bélgica : las dos almas de Amberes », n°34, 19 juin 1912 ; « Brujas, la muerta », n°46, 11 septembre 1912.

44 *La Renaixensa*, 13, 15, 16, 18, 19, 20, 29 août et 10 décembre 1899, et 27 septembre ; 10, 13, 23 octobre ; 6, 15, 24 novembre ; 4 décembre 1900, 4 janvier ; 5, 13 juin ; 11 juillet 1901. Merci à Ramón Pinyol pour cette information.

45 « À vol d'auccell. Apuntacions d'un viatge al Centre i Nord d'Europa », dans *Excursions i viatges*, Barcelone, 1887. Merci à Ramón Pinyol pour cette information.

46 PIÉLAGO (Celestino del), *Relación del viaje a Francia* [], op. cit., pp. 45-46.

IV. Catalans et Espagnols s'approprient la modernité belge

À la fin du XIX^e siècle, l'Espagne littéraire compte deux centres névralgiques ⁴⁷. Barcelone joue le rôle d'avant-garde : les années 1890 et 1900 sont marquées par le modernisme catalan, qui tente de rénover la culture locale. Du côté castillan, la « génération 98 » travaille à la régénération du sentiment national, après la perte des dernières colonies américaines de l'Espagne en 1898. À cette date, le modernisme catalan a déjà offert ses plus belles réalisations et commence son déclin. Le *noucentisme*, autre forme de modernisme, lui succédera vers 1906-1910 ⁴⁸.

En Catalogne, plusieurs artistes et intellectuels tentent donc de rompre avec l'esprit de la *Renaixença*. Ils ont pour ambition de transformer la culture régionaliste et traditionnaliste en une culture nationale moderne. Si leurs réalisations artistico-littéraires semblent très variées, voire peu cohérentes, elles ont en commun cette volonté de rompre avec la culture passée et de se détourner des productions culturelles madrilènes, dans un souci d'autonomisation régionale.

En 1889, Jaume Massó i Torrents fonde *L'Avenç*, seconde formule ⁴⁹, dans le but de mettre la littérature catalane au niveau des autres littératures européennes. La revue devient l'organe par excellence du Modernisme local. Il introduit en Catalogne les valeurs de la culture européenne fin de siècle, s'attachant particulièrement aux modes nordiques et germaniques. Tolstoï, Nietzsche, Hauptmann, Ibsen, Maeterlinck, mais aussi Wagner, Ruskin et les peintres préraphaélites, sont quelques-unes des figures apparaissant sous la plume des critiques de *L'Avenç*. Le périodique se double d'une maison d'édition du même nom, qui fait paraître des traductions de Ruskin, Maeterlinck, Ibsen, Wilde, Hauptmann, Strindberg, ou encore Tolstoï. Mais ce sont surtout Ibsen et Maeterlinck qui jouent un rôle déterminant dans la construction de l'avant-garde catalane. Entre le dramaturge belge et les modernistes catalans naît une véritable « osmose » ⁵⁰.

Joan Sardá écrit le premier article important sur le symbolisme de Maeterlinck, dans *La Vanguardia* du 20 décembre 1892. Moins d'un an plus tard, le 10 septembre 1893, Santiago Rusiñol fait représenter *L'Intruse* à l'ouverture de la seconde *Fiesta Modernista* de Sitgès. Cette fête, à valeur de manifeste, concrétise l'alliance politico-artistique des artistes et écrivains

47 Sur la *bicapitalidad* (« bicapitalité »), voir VIU VICENTE (Cacho), *Repensar el noventa y ocho*, Madrid, Biblioteca nueva, 1997, p. 17, cité par VAUTHIER (Bénédicte), « Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck : de Barcelone à Madrid », dans *Annales de la Fondation Maurice Maeterlinck*, xxxii, 2001, p. 109.

48 ANOLL (Lídia), « Maeterlinck et le mouvement moderniste catalan », dans ANGELET (Christian), BERG (Christian) et QUAGHEBEUR (Marc) (éds.), *Présence/absence de Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Labor-AML, 2002, p. 399.

49 *L'Avenç* avait déjà paru de 1881 à 1884.

50 *Ibidem*, p. 398.

les plus progressistes de l'époque⁵¹. Ami de Debussy, Rusiñol a vécu à Paris de 1888 à 1892. Il ouvre la représentation par un discours dans lequel il attire l'attention sur une esthétique nouvelle, basée sur l'étrangeté et le symbole. Prenant explicitement position contre le naturalisme, il en appelle à la rénovation du théâtre catalan, alors plongé dans un marasme profond. La traduction catalane est due à Pompeu Fabra. Cet intellectuel, qui consacra sa vie à stabiliser la grammaire catalane, démontre ainsi que le catalan peut parfaitement traduire les subtilités et les richesses de l'art moderne⁵². Le texte était paru en août dans *L'Avenç*, précédant de quelques semaines la fête de Sitges⁵³. En août était également paru un article d'Alexandre Cortada sur le dramaturge et sur les symbolistes belges en général⁵⁴.

Le discours et la mise en scène de Rusiñol touchent les intellectuels catalans et déterminent de nouvelles directions esthétiques. Jaume Massó i Torrens voit dans *L'Intruse* l'art que les modernistes apprécient et duquel ils désirent s'inspirer⁵⁵. Joan Maragall écrit, quant à lui, que la poésie maladive de Maeterlinck s'est emparée du public, qui explosa en applaudissements nourris⁵⁶. Il n'en trouve pas moins le théâtre de Maeterlinck trop plastique, contrairement à celui d'Ibsen, auquel il adresse le reproche inverse⁵⁷. Les défenseurs du naturalisme ne sont pas du même avis. José Yxart rejette les personnages symbolistes, qui ne ressemblent en rien à l'homme réel et manquent de théâtralité. Il ne souligne pas moins les qualités de *L'Intruse*, qui lui semble supérieure aux entreprises symbolistes françaises. Emilio Tintorer, partisan du théâtre social et critique à la *Juventut* (1900-1906), est plus critique et qualifie Maeterlinck d'apôtre décadent⁵⁸. Désormais, les naturalistes et les symbolistes catalans, qui avaient jusque-là parcouru des trajectoires en partie communes, prennent des chemins différents. Les avant-gardistes ont choisi leur camp : c'est celui du symbolisme maeterlinckien, qui représente pour eux l'expression artistique de la jeunesse et du progrès et que les naturalistes qualifient de décadence⁵⁹.

51 Voir VAUTHIER (Bénédicte), « Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck : de Barcelone à Madrid », *op. cit.*, p. 115.

52 *Ibidem*, pp. 119-121.

53 Elle est ensuite rééditée sous forme de livre à *L'Avenç*.

54 CORTADA (Alexandre), « Mauricio Maeterlinck i el modern simbolisme franco-belga », dans *L'Avenç*, 15 et 31 août 1893, pp. 243-248.

55 *L'Avenç*, 1893, p. 262, cité par LITVAK DE KRAVZOV (Lily), « Maeterlinck en Cataluña », dans *Revue des langues vivantes*, 1968, XXXIV/2, p. 187.

56 PÉREZ DE LA DEHESA (Rafael), « Maeterlinck en España », dans *Cuadernos hispanoamericanos*, 1971, n°255, p. 574.

57 *Ibidem*, p. 577.

58 Sur l'opposition naturaliste que recueille Maeterlinck, voir LITVAK DE KRAVZOV (Lily), « Maeterlinck en Cataluña », *op. cit.*, pp. 191-192.

59 BROSSA (Jaume) « La festa modernista de Sitges », dans *L'Avenç*, 15 septembre 1893, pp. 257-261.

Les discours modernistes convergent dans la même direction. Lors de la *Fiesta Modernista* de Sitgès, en 1894, Rusiñol fait l'apologie des valeurs artistiques nouvelles et du retour à la poésie de la vie, en condamnant le matérialisme positiviste et bourgeois. Il s'exprimera ensuite dans le même sens durant toutes les années 1890. En 1898, la revue *Catalonia* publie la traduction d'*Intérieur* par Pompeu Fabra. La pièce est représentée le 30 janvier 1899 au *Teatre intim*, dans une mise en scène d'Adrián Gual⁶⁰. Si la pièce ne déclenche pas l'enthousiasme des critiques, le jeune Josep Carner⁶¹ y découvre le dramaturge belge ; ses premiers textes en porteront la marque. En 1904, il édite chez J. Cunill la traduction du recueil *Quinze chansons* par Magí Sandiumenge, illustré par Eugeni d'Ors⁶². La même année, la compagnie de Georgette Leblanc propose, lors d'une tournée en Catalogne, des représentations de *Monna Vanna*, *Joycelle*, *Aglavaine et Sélysette* et *L'Intruse*. C'est alors que Maeterlinck gagne le grand public catalan.

Les Espagnols⁶³ tardent davantage à faire la connaissance de Maeterlinck. En 1896, Azorín traduit *L'Intruse* en castillan, mais Antonio Vico, fondateur du *Teatro español* de Madrid, refuse le texte, arguant que l'œuvre ne sera appréciée que par une poignée de connaisseurs. Précédée par un fragment de lettre de Maeterlinck à Azorín, la pièce est finalement publiée à Valence, avec une diffusion confidentielle⁶⁴. Par la suite, les revues *Vida nueva* (1898-1900), antre de « l'esprit 1898 », et *La Vida literaria* (1899) – où son fondateur, Gregorio Martínez Sierra, accueille des auteurs de la « génération 98 » et modernistes – commentent l'activité moderniste catalane, et en particulier celle de Rusiñol. Maeterlinck est alors progressivement introduit dans les milieux littéraires espagnols. Le peintre Ignacio Zuloaga, le dramaturge Eduardo Marquina et le poète et traducteur Enrique Díaz Canedo, amis du groupe moderniste catalan, jouent également le rôle de passeurs⁶⁵. Mais il faut attendre les deux représentations données par la troupe de Georgette Leblanc

60 Adrián Gual fonde le *Teatre intim* le 15 janvier 1898. Il y présente des traductions de Goethe, Ibsen, Molière, Shakespeare, Hauptman. La salle devient également le lieu de diffusion par excellence du théâtre de Maeterlinck.

61 Nommé diplomate, Carner exerce plusieurs mandats internationaux, dont un à Bruxelles, où il rencontre Émilie Noulet, critique littéraire et assistante à l'Université libre de Bruxelles. Ils se marient en 1937 et s'établissent à Mexico en 1939, avant de revenir à Bruxelles après la Seconde Guerre mondiale.

62 D'autres traductions suivront : *Les Sept Princesses* et *Sœur Béatrice* par J. Massó i Ventós en 1912 à l'*Avenç* ; *Le Bourgmestre de Stilmonde* par Salvador Vilaregut chez La Escena Catalana en 1920 ; *La Vie des abeilles* par Cecili Gasóliba et *L'Intelligence des fleurs* par Jaume dels Domenys chez Catalonia en 1929 et 1930 respectivement.

63 Terme utilisé dans cet article pour désigner les Espagnols s'exprimant en castillan.

64 Azorín avoue n'avoir vendu que deux ou trois exemplaires de la traduction. (« Avisos de Este », dans *El Progreso*, 3/3/1898, cité par PÉREZ DE LA DEHESA (Rafael), « Maeterlinck en España », *op. cit.*, p. 575.)

65 PALAU DE NEMES (Graciela), « La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de la letras hispanas », dans *Revue belge de Philologie et d'Histoire*, 1962, xli/3, p. 716.

au *Teatro de la Comedia* en 1904 pour réellement parler d'intérêt de la critique et des écrivains pour l'œuvre de Maeterlinck. *El Intruso*, roman de Blasco Ibañez publié en 1904, démontre la popularité qu'atteignent rapidement les drames maeterlinckiens ⁶⁶.

Les animateurs de la « génération 98 » – parmi lesquels Unamuno, Benavente, Darío, Valle-Inclán, Baroja, Azorín, Manuel et Antonio Machado, Martínez Sierra ⁶⁷ – semblent séduits par plusieurs aspects de l'œuvre de Maeterlinck, y compris par certains essais comme *Le Trésor des humbles* ou *Le Temple enseveli*, traduits en castillan ⁶⁸. Miguel de Unamuno apprécie le sentimentalisme intérieur de l'écrivain belge et il prétend, dans une lettre à Rubén Darío, préférer Maeterlinck aux écrivains français – notation intéressante dans la mesure où il prouve que le symbolisme franco-belge n'était pas perçu comme une unité infrangible. Ramón Pérez de Ayala souligne, quant à lui, le mysticisme positif du dramaturge. Martínez Sierra, bientôt traducteur de Maeterlinck, avoue vibrer à la lecture des pièces du Belge. Pío Baroja, qui nia toujours son appartenance à la « génération 98 » mais n'y fut pas moins associé par la critique, reproche aux symbolistes leur goût pour le subconscient dans *La Vida literaria* du 12 mai 1899, tout en évoluant vers une opinion plus favorable à l'égard du dramaturge belge. Enfin, en 1906, Ángel Guerra, critique influent de *La Ilustración española*, publie un article majeur qui consacre définitivement Maeterlinck auprès des auteurs espagnols modernes. Des auteurs plus traditionnels tentent de minimiser cette esthétique nouvelle. Durant son discours de réception à l'Académie royale espagnole, Emilio Ferrari, grand adversaire du modernisme, se plaint que l'anarchisme intellectuel permette au mysticisme de Maeterlinck de cohabiter avec les œuvres de Zola ⁶⁹.

Malgré les réticences de la génération antérieure, l'œuvre de Maeterlinck et, plus généralement, l'esthétique symboliste, influencent donc les modernistes catalans, la « génération 98 » et, plus tard encore, la « génération 14 » (Miró, Ramón Gómez de la Serna, Juan Ramón Jiménez et Pérez de Ayala) et la « génération 27 » (Federico García Lorca ou Alejandro Casona) ⁷⁰. Le modernisme péninsulaire lui doit donc beaucoup, y compris sur le plan des influences et des réactions dont les exemples sont nombreux. Le catalan Adrián Gual insère ainsi son drame réaliste *Nocturn* dans une atmosphère du tragique quotidien, typiquement fin de siècle. Son autre pièce, *Silenci* est directement inspirée de *L'Intruse*. Créée le 15 janvier 1898 au *Teatre Intim*, elle

66 VAUTHIER (Bénédicte), « Réception et influence du premier théâtre de Maeterlinck : de Barcelone à Madrid », *op. cit.*, pp. 143-144.

67 Voir SIMÓN-PIERRET (Jean-Pierre), *Maeterlinck y España*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, coll. « Tesis Doctoral 230/83 », 1983, 354 p.

68 Les modernistes catalans s'étaient attachés exclusivement au théâtre maeterlinckien.

69 PALAU DE NEMES (Graciela), « La importancia de Maeterlinck en un momento crítico de la letras hispanas », *op. cit.*, pp. 719-721.

70 Voir SIMÓN-PIERRET (Jean-Pierre), *Maeterlinck y España*, *op. cit.*

est précédée d'un prologue de Maragall et considérée par Azorín comme un chef-d'œuvre ⁷¹. Le peintre et dramaturge Modesto Urguell, ainsi que Rusiñol, baignent leurs pièces d'une ambiance de mort. Ignacio Iglesias abandonne le théâtre social pour la poétisation textuelle dans *Lladres y Cendras de amor*, qualifié à l'époque de drame « franchement maeterlinckien » ⁷². Narcía Oller, quant à lui, parodie *L'Intruse* dans *La Brusa* et tourne en ridicule le drame symboliste, preuve que celui-ci s'est définitivement installé dans le patrimoine littéraire. Du côté castillan, *Jardín umbrío* de Vallé Inclán et *Presentimiento* de Zamacois s'inspirent de *L'Intruse*. En 1904, la compagnie catalane d'Enrique Borrás présente au *Teatro de la Comedia* de Madrid son nouveau répertoire de drames « intérieurs » mystico-poétiques, d'influence maeterlinckienne. Le drame *Beatriz* (1909) de Ramón Gómez de la Serna ⁷³ emprunte le langage répétitif, elliptique et allusif de Maeterlinck, ainsi que sa peur de la mort imminente. Plus généralement, il intègre les images symbolistes de la longue chevelure et de la cécité. Rubén Darío doit lui aussi beaucoup à Maeterlinck, même si la personnalité influente de ce poète nicaraguayen, considéré comme le père du modernisme hispanique, masquera précisément quelque peu l'influence de Maeterlinck aux critiques espagnols ⁷⁴. La trilogie *Lo Invisible* (1927) de Azorín, dont les maîtres sont Rainer Maria Rilke et Maeterlinck, met en scène l'approche de la mort et du mystère, tout en tournant en dérision les procédés de la littérature moderniste ⁷⁵. Outre la dramaturgie, l'esthétique maeterlinckienne influence aussi les recueils poétiques publiés au début du xx^e siècle par Josep Carner, Miguel de Palol, Alexandre de Riquer, Daniel Martínez Ferrando et Manuel de Montoliu (également influencé par les préraphaélites). On trouve aussi trace de son œuvre dans les contes d'Emanuel Alfonso ou Xavier Viura.

71 LITVAK DE KRAVZOV (Lily), « Maeterlinck en Cataluña », *op. cit.*, p. 193.

72 Voir *Ibidem*, p. 194.

73 L'auteur divulgue les textes des maîtres symbolistes européens dans sa revue *Prometeo* (1908-1912).

74 Né en 1867, Rubén Darío passe son enfance et son adolescence au Nicaragua. Nommé consul général de Colombie en Argentine, il se rend à Paris et y rencontre plusieurs poètes symbolistes. Installé à Buenos Aires, il anime un petit cénacle moderniste, tout en voyageant en Europe et en séjournant en Espagne (1898). Il publie ses œuvres les plus connues, dont *España contemporánea* (1901), au début du xxe siècle. Il consacre le 7 avril 1894, dans *La Nación* de Buenos Aires, un article au poète belge Théodore Hannon. Ce texte sera réédité dans le recueil de portraits de symbolistes et modernistes européens, intitulé *Los Raros* (Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1905, pp. 152-157), et contribuera à la diffusion de la modernité européenne en Amérique du Sud (voir VAUTHIER Bénédicte, « Les Rimes de joie de Théodore Hannon dans *Los Raros* de Rubén Darío », dans ARON (Paul) (dir.), *Textyles*, n°23, *Les mots de la faim*, 2003, pp. 84-94).

75 MECHTHILD (Albert), « La réception du symbolisme belge en Espagne », dans *Œuvres et critique*, 1993, xvii/2, p. 126. Sur la dette d'Azorín envers Maeterlinck en général, voir STIMSON (Frederick S.), « Lo invisible : Azorín's Debt to Maeterlinck », dans *Hispanic Review*, 1958, 26/1, pp. 64-70.

Les ouvrages de Georges Rodenbach inspirent également les modernistes de la Péninsule. Si l'on trouve peu d'attestations textuelles de cet intérêt, Azorín prouve que le Gantois était connu au-delà des Pyrénées. Il fait en effet référence à son style pour présenter celui d'Adrián Gual : « L'art de Gual est l'art de Georges Rodenbach ; art de nuances, de fines touches d'encre, de pénombres. La lecture de *Silenci* rappelle, par la manière, *Le voile*, dudit poète. »⁷⁶ La peinture d'une atmosphère urbaine décadente, notamment incarnée par *Bruges-la-morte*, gagne plus spécifiquement la ville de Gironne, où un groupe de modernistes catalans applique le thème de la ville morte à *Girona-la-morta*⁷⁷. Ils voient dans les églises, les couvents, la tranquillité des quatre cours d'eau et les rues tortueuses de la cité, des similitudes avec la ville de Bruges, telle que la donne à voir Georges Rodenbach, ou avec la Venise de Gabrielle d'Annunzio. Plus globalement, ils cherchent leur inspiration dans le lieu commun décadentiste de la ville morte. Josep Carner⁷⁸ en tête, ils font de Gironne une ville grise, noire et pluvieuse. Loin de vouloir se réfugier dans le songe ou la nostalgie, leurs œuvres sombres ont pour but de dénoncer le « provincialisme culturel »⁷⁹ de l'époque ; bref, de faire mourir Gironne pour mieux la régénérer.

Ce souhait de refondation rejoint une dimension plus politique du mouvement catalan, qui se positionne à l'encontre de l'*España negra*. Ainsi, Eugeni d'Ors attaque l'image négative que reflète l'Espagne et fait de la Catalogne une terre de renaissance et de modernisme. C'est également l'*España negra* qui lie, dans des circonstances bien différentes, Dario de Regoyos à Émile Verhaeren. Malgré un relatif insuccès de vente, l'*España negra* (1899) de Regoyos et Verhaeren représente en effet un moment fondateur de la pénétration du modernisme en Espagne. La vision décadente du pays permet à Regoyos de rompre avec la formation qu'il a reçue à l'académie madrilène San Fernando⁸⁰. Le nouveau mythe qu'il contribue à mettre en place rend caduques les « espagnolades » et les représentations romantiques. Il en tire un projet « régénérationniste », comparable à celui que les philosophes Unamuno et Ganivet élaborent au même moment. L'émancipation nouvelle du pays est

76 « Et arte de Gual es el arte de Georges Rodenbach ; arte de matices, de tintas finas, de penumbras. Leyendo *Silenci* se recuerda, por la manera, *Le voile*, del poeta citado. » (dans *Madrid cómico*)

77 Parmi lesquels : Josep Carner, Alexandre Plana, Joan Mínguez, Víctor Català, Josep M. de Sagarra, Miquel de Palol, Ferran Agulló, Joan Badia, Eugeni d'Ors, Caterina Albert, Bertrana et Joan Badia.

78 OLEGUER RECÓ [J. Carner], « Coses gironines. Evocació mortuòria », dans *La Veu de Catalunya*, 17 novembre 1906.

79 CASTELLANOS (Jordi), *Literatura, vides, ciutats*, Barcelona, Editions 62, 1997, p. 120.

80 C'est ce que montre la thèse de VIGNERON (Denis), *La Création artistique espagnole à l'épreuve de la modernité esthétique européenne (1898-1931)*, Paris, Publibook, collection « Terres hispaniques », 2009. Les lignes qui suivent doivent beaucoup à cette grande synthèse.

confiée à l'enseignement (et ce n'est pas un hasard si Verhaeren contribue également à la Section d'art de la Maison du Peuple, qui peut apparaître comme une Université populaire avant la lettre). Mais elle l'est aussi aux artistes, dont la vision nouvelle se nourrit d'une ouverture aux formes et aux thèmes de leurs confrères belges ou français. On trouvera un écho de *España negra* chez José Gutierrez Solana, qui publie en 1920 un ouvrage portant le même titre. L'œuvre de ce peintre, dont on a pu montrer ce qu'il doit à James Ensor, participe d'une modernité plus angoissée, plus travaillée par des images monstrueuses, propres à l'esthétique expressionniste. Mais elle est typique d'une appréhension de la réalité des lendemains de la Grande Guerre, où le point de vue « contre-nature » des artistes reflète la déshumanisation du monde contemporain. Tel est le sens que lui donne en tout cas l'essai célèbre de José Ortega y Gasset, *La deshumanización del arte* paru en 1925. Comme en Belgique, où l'art symboliste nourrit, fût-ce de manière inconsciente, les esthétiques nouvelles du xx^e siècle, la modernité de la fin du siècle en Espagne a ainsi été un moment important pour l'accession des artistes espagnols au grand dialogue de l'art européen entre les deux guerres.

On ne saurait résumer l'ensemble des relations que nous avons évoquées en une seule formule. Mais il apparaît clairement, au terme de cette enquête, que des démarches artistiques nées dans des contextes différents, et alimentées par des traditions elles aussi différentes, ont opéré des transferts significatifs. En ce qui concerne les symbolistes belges, le bilan est paradoxal. En effet, les écrivains de ce mouvement ont été les porteurs d'une modernité formelle et thématique par leur capacité à creuser ce qui faisait l'inadaptation des artistes à la société industrielle bourgeoise de leur temps. Leur vision « régressive » les a poussés à explorer l'inconscient, les images de la folie, de l'enfance, de la ville morte. Mais contrairement à leurs amis français, qui ont trouvé dans l'anarchisme un correspondant politique de leur révolte, ils ont aussi été liés au mouvement social, et en particulier aux initiatives du socialisme bruxellois. C'est, rappelons-le, un trait marquant de l'art nouveau dans la capitale belge. Les Espagnols qui ont connu leurs œuvres ont clairement perçu la force novatrice de cette modernité. Ils en ont fait une des clés de leur accession à un art de niveau international. Mais la dimension politique de leurs œuvres a été moins comprise, sauf peut-être, et dans une mesure difficile à évaluer, dans le lien qu'ils ont construit entre revendications identitaires régionales et choix esthétiques novateurs. L'exemple d'*España negra* est révélateur : au moment où Dario de Regoyos en fait un manifeste de la décadence réactive, Verhaeren a déjà abandonné l'esthétique des *Débâcles* et des *Flambeaux noirs* et il se dirige vers l'unanimité de *Toute la Flandre*. La discordance chronologique est ici évidente.

Pour le reste, on l'a vu, la dissymétrie reste le maître mot des relations que nous avons esquissées. Les voyageurs espagnols ont célébré l'industrie et la démocratie belge tandis que leurs confrères belges admiraient le passé

et non le présent du pays qu'ils visitaient. Sur le plan artistique, le transfert fut non moins inégal. L'art nouveau et le symbolisme belges ont eu valeur de modèle, là où les trésors du patrimoine espagnol n'ont que très marginalement nourri l'imaginaire des artistes septentrionaux. Ceux-ci avaient toutefois intériorisé un « tropisme péninsulaire » lié au siècle d'or, et ce souvenir restait vivant dans leurs œuvres et continuait d'orienter le regard qu'ils posaient sur l'Espagne. Malgré ces différences, la perception de « l'air du temps » par les deux parties intervint à peu près au même moment : c'est en effet lorsque le modernisme catalan et espagnol commence à s'imposer que le regard belge sur l'Espagne cesse de privilégier l'évocation du passé romantique.

Chronique des Archives et Musée de la Littérature

Le Fonds Lucien Christophe

Dans sa Chronique des Archives et Musée de la Littérature, le numéro 26-27 de *Textyles* a évoqué les aléas des fonds Julia Frézin, Gustave Vanzype et Lucien Christophe. Ces trois fonds, rappelons-le, sont unis par des liens familiaux : le romancier et dramaturge Gustave Vanzype (1869-1955), qui fut le premier Secrétaire perpétuel de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique, épousa, en effet, la sculptrice et romancière Julia Frézin (1870-1950), laquelle lui donna une fille, Andrée, future épouse de Lucien Christophe.

C'est le fonds d'archives de ce dernier qui retient ici notre attention.

Quelques repères dans la vie et dans l'œuvre

Journaliste à ses débuts et plus sporadiquement par la suite, Lucien Christophe eut à son actif une brillante carrière de fonctionnaire, qu'il clôtura en tant que directeur du Service des Lettres à l'Administration des Beaux-Arts ¹.

1 À ce poste, il participe aux réunions de la commission des Musées Royaux des Beaux-arts de Belgique. On lui doit, par exemple, l'acquisition au prix de

Outre deux volumes de prose ² et une pièce de théâtre ³, ses publications relèvent principalement de la poésie et de la critique. Ses nombreux essais littéraires ⁴ ainsi que six

longues négociations, de dix tapisseries sur l'histoire de Jacob attribuées à Van Orley.

2 CHRISTOPHE (Lucien), *Aux Lueurs du brasier*, Bruxelles, Éditions de la Vie intellectuelle, 1921. Réédité en 1930 à Paris chez Albin Michel et, en 1965, aux Éditions Labor, ce livre lui vaut le Grand Prix de la province du Brabant en 1921 et le Prix décennal Carton de Wiart en 1926. Autre prose écrite durant la Seconde Guerre mondiale et inspirée de promenades pédestres : CHRISTOPHE (Lucien), *Où la chèvre est attachée*, Bruxelles, Éditions des Artistes, 1952.

3 Interprété en 1929 au Théâtre du Gymnase, *Les Deux Règnes* est resté inédit.

4 CHRISTOPHE (Lucien), *Charles Van Lerberghe. L'homme et l'œuvre*, Bruxelles, Office de Publicité, 1943 ; *Émile Verhaeren*, Paris-Bruxelles, Éditions universitaires, 1955 ; *Albert Giraud. Son œuvre et son temps*, Bruxelles, Palais

recueils de poèmes ⁵ attestent une vigueur d'esprit peu commune, qu'on retrouve aussi dans ses diverses conférences.

S'il n'irrigue pas de sa foi tous ses écrits, tel Paul Claudel, Lucien Christophe demeure attaché à l'Église en tant que ciment des mœurs et de la société. Ce respect pour les valeurs religieuses et parentales s'allie chez lui à un grand attachement au terroir et à la culture francophone. La Première Guerre mondiale le marque profondément, au point d'inspirer à Maurice Gauchez cet éloge un peu dissonant pour des oreilles modernes : « M. Lucien Christophe est notre Héros, notre Saint, notre Apôtre. » ⁶

Né le 1^{er} mars 1891 à Verviers, il est destiné par son père, commissionnaire en draperie, à une carrière commerciale. Verviers est, à l'époque, une ville du textile. Après un passage obligé chez les Jésuites du collège Saint-François Xavier, il est envoyé en Allemagne avec son frère pour apprendre la langue du pays. Il en revient la tête farcie de l'œuvre de Heine, mais sans goût pour le commerce.

C'est sur les bords de la Vesdre qu'il compose ses premiers poèmes. Il a seize ans et une publication locale, *Le Farfadet*, le publie. Cinq ans plus tard, en 1912, il fonde avec Arthur Cantillon une revue à laquelle collaboreront Tristan Derême, Guillaume Apollinaire et Georges Duhamel, *Flamberge*.

des Académies, 1960 ; *Le Jeune Homme Péguy. De la source au fleuve. 1897-1905*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964 ; *Les Grandes Heures de Charles Péguy. Du fleuve à la mer. 1905-1914*, Bruxelles, La Renaissance du Livre, 1964 ; *Louis Veuillot*, Paris/Namur, Wesmael-Charlier, 1967. Il écrit aussi : *Constantin Meunier*, Anvers, De Sikkel, 1950.

5 Respectivement parus aux Éditions Flamberge à Verviers (1913), aux Éditions de la revue Vivre à Paris (1917), à La Renaissance du Livre à Bruxelles (1934), aux Éditions des Artistes à Bruxelles (1942 et 1958) et aux Éditions Universitaires dans la collection Poète du Nord (1964).

6 MLT 2910/1.

Si la poésie ⁷ l'émerveille, le journalisme le requiert professionnellement, comme son frère Léon. Mais la guerre contrarie leurs plans. Ils rejoignent la Hollande à pied, puis, via la côte, s'enrôlent comme volontaires dans l'armée belge retranchée derrière la Lys. Lucien deviendra sous-lieutenant d'infanterie du 3^e Chasseur à pied et recevra l'ordre de Léopold sur le champ de bataille.

Avec Marcel Paquot, Georges Antoine et Louis Boumal dont il honorera la mémoire ⁸, Christophe fonde *Les Cahiers du front* ⁹ en juin 1918. Un coup dur l'attend : Léon meurt en septembre lors des sanglants combats de la forêt d'Houthulst.

Au sortir de la guerre, ses collaborations à *L'Indépendance Belge* et à *La Gazette* n'ont qu'un temps. Impressionné par le discours qu'il prononce lors d'un banquet à la mémoire d'Albert Giraud ¹⁰, Jules Destrée l'intègre bientôt à son Ministère des Sciences et des Arts. Dispensateur de bourses littéraires, expert dans de nombreux jury, membre de l'Académie Picard (1920) et de l'Académie de Langue et de Littérature françaises (1945), cofondateur des Archives et Musée de la Littérature (1958) ¹¹, Lucien Christophe, véritable pilier des lettres belges, y œuvre durant trente-six ans. Il prend une retraite active comme conservateur du musée Constantin Meunier.

Trois prix couronneront son œuvre : le Prix Triennal de poésie pour *L'Ode à Péguy*

7 Il collabore à de nombreuses revues : *Le Réveil Wallon*, *Flamberge*, *Le Flambeau*, *Durendal*, *Le Florilège*, *La Belgique artistique et littéraire*, *La Phalange*, *Le Beffroi*, *Les Facettes*, *Le Divan*, *L'Île sonnante*, *Le Thyrsse*...

8 Louis Boumal (1890-1918) meurt de la grippe espagnole à la toute fin de la guerre. Lucien Christophe contribue à l'édition de ses œuvres.

9 Voir CHRISTOPHE (Lucien) et VIVIER (Robert), « Les Cahiers publiés au front », dans *Le Thyrsse*, Bruxelles, 1962.

10 Voir CHRISTOPHE (Lucien), *Hommage à Albert Giraud*, Bruxelles, Robert Sand, 1920.

11 En décembre 1960, il succède à Luc Hommel comme président du Musée de la Littérature.

en 1945, le prix Scriptorum Catholici pour *Le Jeune Péguy* en 1963, ainsi qu'en 1967, le Prix Quinquennal de l'essai pour *Le Jeune Péguy* et *Les Grandes Heures de Charles Péguy*.

Il décède à Boitsfort le 10 septembre 1975.

Description du Fonds

Si le fonds des AML conserve peu de brouillons des poèmes et des écrits fictionnels, il est riche en documents sur les conférences, les textes journalistiques et les critiques de Christophe. Étonnent sa vaste correspondance ainsi que l'ampleur des gages d'admiration, témoignages et études dont il fit l'objet.

Le classement alphabétique des lettres révèle une centaine de patronymes, recouvrant des personnalités aussi diverses qu'André Baillon, Jules Destrée, Francis Jammes ou Madeleine Ozeray. Si sa liaison épistolaire avec Auguste Martin, fondateur de l'association *L'Amitié Charles Péguy*, comporte cent-quatre missives, s'avère aussi conséquente la correspondance entretenue avec Maurice Beerblock, Édouard Buisseret, Arthur Cantillon, Alexis Curvers et Marie Delcourt (plus de septante envois), Fernand Desonay, Dom Hilaire Duesberg, Franz Hellens, Oscar Lejeune, André Mabilde de Poncheville, Élie Marcuse, Paul Myriam, Pierre Nothomb, Léon Ruth ou Marcel Paquot. Notons quatorze lettres d'un ancien combattant, Adophe Jacoby, qui dénonce le révisionnisme de certains flamingants à propos de la bataille de l'Yser. Imaginons, enfin, Tom Walton qui répond, de Londres, à une sollicitation de Christophe lui demandant si Samuel Beckett accepterait de siéger au sein de l'Académie royale de Langue et de Littérature françaises de Belgique.

Après divers papiers relatifs aux sphères privée et publique, des dossiers « œuvres » éclairent articles, livres et inédits. Parmi ces derniers, mentionnons de nombreuses conférences et communications radiophoniques aux sujets variés : sur des écrivains (Jean Dominique, Octave Pirmez, Émile Verhaeren...), des peintres (James Ensor, Gustave van de Woestijne, Rik Wouters...), des pièces de théâtre

(*Bajazet*, *Turcaret*, *Hernani*, *Tartuffe*...) ou abordant des thèmes moins courus tels « La Wallonie », « Flandre et Provence », « La Forêt de Soignes », « Humanisme et tourisme »... Des coupures de presse attestent, elles, une collaboration à divers quotidiens (*Le Soir*, *La Libre Belgique*...) et périodiques (*Les Beaux-Arts*, *Le Figaro Littéraire*...) ¹², le fonds se clôturant avec des documents relatifs aux prix obtenus et avec des analyses. Des « divers » relatifs à des faits historiques (Louise de Lorraine, la Première Guerre mondiale, les frères Van Raemdonck...) et des questions littéraires (autour de Louis Boumal, Paul Colin, Gustave Vanzype...) bouclent le tout.

Regards sur l'œuvre

Le critique Lucien Christophe développe une pensée qui captive. Il dose repères chronologiques et réflexions personnelles, images et anecdotes, avec une intelligence panoramique que n'éclipse jamais le souci du détail. Ses conférences charment par la rigueur de l'analyse, l'originalité du point de vue et la fluidité du rythme. Dans « Panorama du Brabant », on lit :

Une province, si parfaitement qu'elle ait été modelée par l'histoire, n'épouse jamais parfaitement les frontières administratives qui lui sont attribuées. Tantôt, elle les déborde, tantôt elle néglige de les remplir et toujours un peu d'incertitude empoisonne l'esprit des analystes soucieux d'authenticité. Qui dit Lorraine, Champagne, Bourgogne, qui dit Brabant ne dit qu'une certaine idée de la Lorraine, de la Bourgogne, de la Champagne et du Brabant. Cependant le nom ainsi prononcé contente le désir d'une réalité qu'il exprime avec force. ¹³

Et à propos du *Misanthrope* :

12 Notre fonds ne garde pas trace de toutes ses publications. Aucune trace, par exemple, d'un article fouillé et profond, intitulé « Albert Camus » et paru dans *La Revue générale belge* de novembre 1957.

13 MLT 2725, p. 1.

On tombe généralement d'accord sur trois points. Le premier est que Molière est le plus grand génie comique de l'Occident comme Shakespeare en est le plus grand tragique. Le deuxième est que *Le Misanthrope* est le chef-d'œuvre de Molière. Le troisième est que ce chef-d'œuvre est de toutes les bonnes pièces de Molière celle qui fait le moins rire.¹⁴

Que le premier extrait soit comme dicté par le rythme de la marche et le second comme inspiré par la vision « fixe » du spectateur atteste une souplesse d'esprit féconde. Christophe écrit de son beau-père : « Gustave Vanzype n'était pas de ceux qui vingt fois sur le métier remettent leur ouvrage. Il n'en avait pas le temps : peut-être n'en aurait-il pas eu la patience. » Lui aussi aime cette rapidité, mais il y met moins de lyrisme et plus d'efficacité. Son beau-père

mêle coups de cœur et témoignages là où il préfère, lui, l'objectivation de la pensée.

Sans doute, les poèmes de Christophe semblent-ils désuets au lecteur moderne. « Les poèmes que j'ai publiés à vingt ans [écrit-il] se distinguent par des défauts que j'ai conservés toute ma vie : une certaine complaisance à la facilité, une fidélité attendrie aux cadences traditionnelles. » Il est conscient du paradoxe¹⁵ qui sous-tend son désir de musicaliser et celui de moraliser : « Péguy ne m'a pas appris à écrire, ni à penser en vue d'écrire, mais à agir et à vivre. »¹⁶ Nous lui laisserons toutefois le dernier mot :

Si vraiment tu prétends être la poésie,
Réponds à mon appel et lève-toi : parais
Les temps que nous vivons sont lourds
d'hypocrisie.
Les cieux sont aussi noirs que les murs
des forêts.¹⁷

15 CHRISTOPHE (Lucien), *Poèmes. 1913-1963*, Paris, Éditions universitaires, 1963, p. 8.

16 CHRISTOPHE (Lucien), *L'Ode à Péguy et l'appel du héros*, op. cit., p. 19.

17 CHRISTOPHE (Lucien), *Le Pilier d'airain*, Bruxelles, La Renaissance du livre, 1934, p. 98.

Thèses et mémoires

Université catholique de Louvain, Louvain-la-Neuve

BEDORET (Charlotte), *Le Boulevard périphérique d'Henry Bauchau, chemin de l'écriture d'une fiction vers l'acceptation du réel*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Vincent Engel.

COUSIN (Céline), *Les Romans d'Armel Job en classe de français. Analyse littéraire et propositions didactiques*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Jean-Louis Dufays.

DEBARSY (Charlotte), *La Destruction de l'art et sa résurrection. Analyse des écrits de Pierre Alechinsky*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

DEMARET (Jonathan), *Sedan ou Les Charniers de Camille Lemonnier : entre témoignage historique et récit littéraire*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

DETIFFE (Loïc), *Fonction esthéticocritique de l'imagination poétique : Mamiwata de Jean-Louis Lippert*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

D'OTREPE DE BOUVETTE (Jean-Bosco), *Devenir un sujet. Le rôle de l'écriture dans La Mastication des morts de Patrick Kermann et dans Hôpital Silence de Nicole Malinconi*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

DOUTRELIGNE (Claire), *Le Récit altergénérique. Écrire à la première personne de l'autre sexe : l'exemple d'Orlanda de Jacqueline Harpman*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Michel Lisse.

HODIAMONT (Denis), *Dépendances et autonomies dans cinq œuvres de Jacqueline Harpman : La Lucarne, Moi qui n'ai pas connu les hommes, Orlanda, Le temps est un rêve, Le Passage des éphémères*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

JAUCOT (Grégory), *La Légende d'Ulenspiegel : religion, pulsions de vie et mort ; derrière le bouffon, le héros ; derrière la Légende, l'auteur*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

LAHAUT (Christine), *Maigret dans tous ses états. Analyse de trois romans et de six films qui en sont tirés*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Jacques Carion.

LEMARCHAND (Aurélien), *Ophélie entre texte et image : étude du cheminement d'un mythe et analyse de son inscription littéraire et picturale dans Bruges-la-Morte de Georges Rodenbach*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Myriam Watthée-Delmotte.

MAUDOUX (Marie-Hélène), *Du roman à la bande dessinée. L'« adaptation littéraire » de Maigret et La danseuse du Gai-Moulin*

de Georges Simenon : analyse du dispositif énonciatif, mémoire de master, 2010.

Promoteur : Jean-Louis Tilleul.

MEUNIER (Stéphane), *Le Daily-Bul : de la pensée aux livres*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Jacques Carion.

MINNOY (Catherine), « Vivre, à côté du monde » : poétique de l'effacement dans les œuvres de Jean-Philippe Toussaint et Francis Dannemark, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

RICHIR (Alice), *Valeur de l'inconsistance chez Henri Michaux et Jean-Philippe Toussaint. À propos de Plume et de Monsieur*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

SCHNEIDER (Marie-Charlotte), *Le Procédé de la réécriture anamorphotique dans l'œuvre de Laurent de Graeve*, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

VANDAMME (Pierre-Étienne), *L'Idéologie à l'épreuve du roman. À travers les exemples de Faux Passeports de Charles Plisnier et La Plaisanterie de Milan Kundera*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

VESCHINSKI (Vanessa), *Analyse du roman Retour à Montechiarro de Vincent Engel*, mémoire de master, 2010. Promoteurs : Costantino Maeder & Gian-Paolo Giudicetti.

VILAIN (Maryse), *L'Aliénation dans l'autobiographie hallucinée de Conrad Detrez. Une réflexion identitaire*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Pierre Piret.

WALLON (Gwendoline), *La Dimension dialogique dans Antigone d'Henry Bauchau : analyse du système des personnages*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Myriam Watthée-Delmotte.

Université de Liège

DE DIICKER (Caroline), *Comment étudier un texte littéraire via son adaptation cinématographique : application pédagogique à La Question humaine de François Emmanuel*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Jean-Louis Dumortier.

DE MARCHIN (Julien), *Le Pendu de Saint-Pholien et Les Trois Crimes de mes amis. Un fait divers pour deux romans, analyse narratologique et comparative*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Laurent Demoulin.

JASSOGNE (Pierre), *Du libéralisme au réalisme, le journalisme au quotidien. Histoire et analyse des pratiques sociodiscursives du milieu de presse belge des années 1850-1880*, mémoire de master, 2010. Promoteur : François Provenzano.

OLIVIER (Blandine), *Écrire un premier roman en Belgique francophone. Étude sociologique et quantitative des profils des primo-romanciers de 1990 à 2005*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Björn-Olav Dozo.

STURNACK (Lionel), *Les Scénographies d'écriture. Entretiens auprès d'auteurs belges sur leur rapport à leurs espaces et objets de travail*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Sémir Badir.

VANDORMAEL (Thomas), *Métamorphose d'un sujet. Étude de la problématique de l'énonciation dans l'œuvre d'Eugène Savitzkaya*, mémoire de master, 2010. Promoteur : Laurent Demoulin.

Cardiff University

ALDER (Bill), *Social class and social change in the Maigret narratives of Georges Simenon*, thèse de doctorat, 2009. Promoteurs : Stephen Knight & Heather Worthington.

Università degli Studi di Torino

DEPAOLI (Sabrina), *Les nouvelles de Simenon entre crime et exotisme*, mémoire, 2010. Promoteur : Valeria Gianolio.

Revue

Echinox

Le n°18 des *Cahiers Echinox* (2010, 424 p.), élaborés par le Centre de recherche sur l'Imaginaire de l'Université de Cluj-Napoca, est consacré à *La Culture des Balkans*, espace ici assez largement conçu, Grèce et Bulgarie inclus, et l'évocation de Byzance ouvrant encore le lieu jusqu'en Perse. Riche de traditions qui remontent à l'Antiquité, de langues et d'usages synchrétiques, cet espace culturel méritait assurément la trentaine de contributions variées qui sont ici rassemblées. La riche section de comptes rendus qui, comme dans chaque livraison, suit le dossier, n'évoque que très peu les lettres belges, et c'est à peine si l'on y trouve nom d'Amélie Nothomb ou, à l'occasion d'une recension d'un numéro de la revue *Études littéraires africaines*, une évocation des intellectuels belges qui ont joué un rôle au Katanga. Pourtant, à côté d'ouvrages concernant la Roumanie ou l'Europe centrale, les comptes rendus se penchent sur de nombreux livres ou numéros de revue traitant de théorie littéraire, de littérature européenne ou comparée, mais aussi de francophonie. Les recensions, essentiellement descriptives, montrent un bel esprit d'ouverture et une évidente sensibilité à l'égard de ce que pourrait être un humanisme lettré en Europe aujourd'hui. Les cahiers d'*Echinox* sont disponibles aux Presses

universitaires de Valenciennes (diffusion Les Belles Lettres). Renseignements : <corinbraga@yahoo.com>.

Traces

Après trois ans de silence, la revue *Traces. Travaux du Centre d'Études Georges Simenon*, reprend sa publication avec un numéro 18, daté de 2009 et sorti de presse au printemps 2010. Au menu de cette livraison, une importante contribution apportée par Laurent Demoulin, conservateur du Fonds Simenon à l'Université de Liège qui publie la revue : l'édition de la « correspondance plurielle » échangée entre Georges Simenon et le professeur Maurice Piron (1914-1986), qui fut la cheville ouvrière de la fondation du Centre d'études et du Fonds au début des années 1970. La correspondance entre les deux « confrères » (ils sont tous deux membres de l'Académie Royale de Langue et de Littérature françaises) s'étend jusqu'en 1985, soit pendant une quinzaine d'années, au cours desquelles la relation entre les deux épistoliers devient de toute évidence une amitié profonde. Bien qu'elles fassent silence sur certains faits biographiques qu'on aurait pu s'attendre à y voir évoqués, comme la mort de Marie-Jo, les lettres contiennent de

nombreuses observations qui intéresseront les simenoniens, relativement à l'écriture, à son contexte, à ses modalités, qu'il s'agisse de perspectives générales ou d'aperçus sur un ouvrage en projet. La qualité littéraire de ces échanges est soulignée par Laurent Demoulin. Quelques lettres de M. Piron font défaut, dont on peut supposer qu'elles contenaient des propos à caractère plus privé. La transcription des quelques lettres manuscrites a été faite avec soin, et les notes, toujours précises et détaillées, sont fort claires (à lire avec des lunettes, toutefois, en raison de la taille de la police ici utilisée). Sans doute cette correspondance ne contient-elle pas de révélations bouleversantes, mais elle constitue à elle seule un aperçu très éclairant sur ce qu'on peut appeler la fin de carrière littéraire de Simenon, et sur ses conditions. Trois articles s'ajoutent à cet ensemble de lettres : ils sont consacrés respectivement au *Passage de la ligne* (1958), au roman « sans Maigret » *Les Pitard* (1935), enfin aux relations entre Simenon et Luc Lafnet, ami liégeois décédé en 1939, qui s'installa à Paris à la même époque que Simenon. Une très belle livraison, malheureusement sans index ni... table des matières.

Les numéros 1 à 17 sont encore disponibles. Pour tout renseignement : voir : <<http://www.ulg.ac.be/libnet/simenon.htm>>. Ou s'adresser à Laurent Demoulin (<ldemoulin@ulg.ac.be>).

Francophonie vivante

La revue de l'Association Charles Plisnier nous a fait parvenir ses dernières livraisons. Le numéro de mars 2009 (49^e année, n°1) propose un dossier consacré au français en Belgique, « titre simple », certes, mais qui renvoie bien à la langue française qu'il s'agit de défendre et d'illustrer. On y trouve, après le compte rendu d'un entretien avec André Goosse dont l'intérêt s'étend au-delà du cadre belge, un aperçu des saveurs lexicales appelées « belgicisms ». Ensuite vient une présentation rapide d'associations culturelles francophones en Flandre à laquelle fera écho, plus loin, une évocation de la « presse moribonde » : la presse flamande de langue française, bel

article richement illustré de témoignages du passé. Réforme de l'orthographe, argots scolaires, jargons administratifs font l'objet d'intéressants aperçus, la littérature n'étant pas oubliée puisque Michel Voiturier revient sur la question de l'« écrire belge », que relaie ensuite à sa manière Eugénie De Keyser à propos des marionnettes bruxelloises.

Le deuxième numéro (juin 2009) s'intéresse à la Mer et aux « Gens de mer » et commence par raviver José Gers, écrivain marin et bourlingueur, décédé en 1961. Sinon par divers comptes rendus de lecture, cette livraison fait toutefois peu de place aux lettres belges. C'est davantage le cas du n°3 (septembre 2009), consacré aux « Traces d'écrivains », traces matérielles (demeures, plaques, papiers...). Y sont évoqués notamment Marguerite Yourcenar, Maurice Carême et Suzanne Lilar, le poète un peu oublié aujourd'hui qu'est Jacques-André Saintonge, et un autre poète, davantage méconnu encore, Georges Baccus. Une liste de quelques « lieux de mémoires des écrivains » complète ces évocations.

Les Pieds dans le plat est le titre choisi pour la dernière livraison (n°4, décembre 2009) ; qu'on se rassure : il s'agit de bonne chère, non de provocation... de mauvais goût. *Italie et francophonie*, titre du premier numéro pour 2010 (50^e année, mars), propose de semblables explorations dans les sociétés et les plaisirs, à partir de voyages de Belges en Italie, de Roger de la Pasture à l'immigration d'Italiens en Belgique, à commencer par Louis Guichardin alias Ludovico Guicciardini au xvi^e siècle, auteur d'une *Description des Pays-Bas*. Les émigrants de l'après-guerre, et leurs « plumes italiennes », connues (Malinconci, Barboni, Tessa, Rosi, Palumbo, Bucciarelli...) ou moins connues (Archangelo Petranto), ne sont bien sûr pas oubliées, avec une attention spéciale pour ceux qui ont évoqué la mémoire de la mine (Santocono, Mattiato, Carracillo). Un portrait du poète Michel Pourtois et de son œuvre s'ajoute à ces évocations italiennes et valdôtaines.

Divers comptes rendus et chroniques lestent chacun des numéros de *Francophonie vivante*, revue qui, sous la houlette de Marie-Ange Bernard, porte bien son adjectif. Le

deuxième numéro pour 2010 (n°2, juin) se consacre au monde des jardins, lieux de culture s'il en est. Michel Voiturier y évoque une promenade littéraire éclectique, se référant tour à tour, notamment, à Guy Goffette, Franz Hellens ou Max Elskamp. Marie-Ange Bernard parle quant à elle de Marie Gevers, de Paul Willems, de Charles Bertin, de Françoise Humblet... autres auteurs jardiniers, ou à tout le moins promeneurs. On s'abonne à la Maison de la Francité, Rue Joseph II, 18 – 1040 Bruxelles ou chez <jean.pirlet@skynet.be>; rédaction : <m.a.bernard@skynet.be>).

Présence francophone

Le n°74 (2010) de *Présence francophone* propose un dossier dont le titre assez long suggère un objet relativement composite : *Identités monstrueuses : violences et invectives dans le roman francophone européen*. Parmi les quatre études proposées, en dehors de celles qui sont consacrées respectivement à Marcel Proust, Jacques Chessex et San Antonio, l'article de David Vrydaghs intéresse les lettres belges : il est consacré à « L'irruption de la violence dans *Saint-Germain ou la négociation* : l'esthétique néoclassique belge en question ». Les études du roman de Francis Walder, qui obtint le Goncourt en 1958, ne sont pas si nombreuses qu'il ne faille attirer l'attention sur celle-ci, qui remet en question l'image globale d'un « discours lisse » répandue dans la critique récente et y voit plutôt une « voix que les néoclassiques ne voulurent pas entendre ». Des « Études de littérature » complètent ce numéro, s'intéressant notamment à la littérature de l'immigration (d'un point de vue théorique et général) et aux *Carnets d'Orient* de Ferrandez. <<http://www.holycross.edu/departments/ml/pf/pf.htm>>.

Nord'

La *Revue de critique et de création littéraires du Nord / Pas-de-Calais* consacre le dossier de son n°55 à un écrivain, Michel Quint, dont la présentation de Martine Aubry souligne les attaches profondes avec sa région. Homme de théâtre et romancier, essayiste aussi, à qui

l'on doit *Sur les pas de Jacques Brel*, Michel Quint est aussi l'auteur d'*Effroyables jardins*, un « petit roman » à grand succès, présenté ici par Vic Nachtergaele. Dans les comptes rendus, on épingle en particulier la recension d'une réédition des *Chroniques de la fin d'un monde* de Pierre Mac Orlan, où l'auteur évoque, parmi ses auteurs de prédilection, Max Elskamp, Guido Gezelle et Charles De Coster. Ce n'est pas le seul ouvrage dont il est ici rendu compte, à témoigner des relations culturelles et littéraires entre « les Flandres » ; les numéros de la revue *Septentrion*, bien sûr, s'en nourrissent. Site : <www.revue-nord.com>. Pour des abonnements (22/25-euros en 2008) ou des commandes : Société de Littérature du Nord, 39, rue Nicolas Leblanc, F-59000 Lille. On peut s'adresser à la rédaction : <yledun@nordnet.fr>.

L'Arbre à Paroles

La dernière livraison pour 2009 de la revue de la Maison de la Poésie (n°145, automne 2009) présente une suite de contributions *Autour de Namur* ; il ne s'agit pas d'abord de la ville de Namur comme thème ou épigone de la production poétique, mais bien du poète Yves Namur, né (comme Henri Michaux ou Jean-Claude Pirotte) dans la ville du même nom, et dont l'œuvre est désormais considérable : une trentaine de titres, couronnés de divers prix. Une œuvre dont Francis Chenot salue d'abord l'unité : elle semble bien, en effet, le résultat d'une démarche continue et réfléchie, où « le métaphysique rejoint le poétique », et où un certain agnosticisme de la parole finit par prendre des accents de spiritualité inquiète. Quant à Namur, « ville aux lèvres éteintes », elle fait ensuite l'objet d'une suite de poèmes, notamment par Alain Dantinne.

Pour l'hiver 2009-2010, *L'Arbre à paroles* propose un ensemble tout différent au moins par le thème : l'œuvre de Beckett (*Entre Beckett et l'utopie. La poésie est un théâtre*). Bel ensemble, où les poètes font écho à l'écriture du grand Irlandais, la laisse se réverbérer, en montrent enfin la teneur essentielle, hors les planches. Renseignements : <[editions@maisondelapoésie.com](http://maisondelapoésie.com)>.

Études françaises

La revue *Études françaises* de l'Université de Montréal s'intéresse, dans sa troisième livraison pour 2009 (45/3, 2009), aux « Figures de l'héritier dans le roman contemporain ». Passionnant objet, en réalité, bien mis en évidence dans plusieurs contributions à portée générale, notamment, pour l'horizon anthropologique, l'essai liminaire de Laurent Demanze ou, pour un point de vue général sur la littérature française, celle de Dominique Viart. Se superposent ici une inquiétude particulière, celle d'une littérature française à la recherche d'elle-même à partir des années 1970 et 1980, et un souci plus global, touchant le rôle du récit, et spécialement du récit concernant les « ascendants », dans une post-modernité qui semble apaiser sa nostalgie de l'Histoire au moyen des « vies minuscules » qui produisent la filiation. Les deux études d'auteurs québécois (Victor Lévy-Beaulieu et Réjean Ducharme) élargissent un peu le champ. Il s'agit d'une perspective qui, à certains égards, rejoint des réflexions récentes dans les lettres belges (à propos des « dynasties » littéraires). Une étude de Valérie Stiénon sur Roland Barthes et une autre, qui s'intéresse à l'une des réinterprétations littéraires africaines des légendes consacrées à Chaka, sont proposées au titre d'« exercices de lectures », mais prolongent aussi à leur manière le dossier principal.

La première livraison pour 2010 (46/1) propose diverses réflexions sous le titre *Responsabilité de la littérature : vers une éthique de l'expérience*. La question est sans doute aussi ancienne que la littérature elle-même, mais il n'est nullement intempestif de la poser à nouveau dans un contexte où, les doctrines de l'engagement ayant montré les limites qu'on sait, l'exercice de la littérature exige de nouvelles raisons pour justifier son existence, même universitaire. Ceci suppose de se penser sur les œuvres en s'interrogeant à nouveau sur le « monde protégé » qu'est

le monde du lecteur. Responsabilité, compassion, regard : rien qui ne ressortisse, en effet, à l'éthique. Ce périodique est à présent disponible également au format électronique, via le site <www.erudit.org/erudit/revues.html>. On trouve la revue *Études françaises* à la Librairie du Québec à Paris (Rue Gay-Lussac, 30, 75005 Paris) ou chez l'éditeur, les presses de l'Université de Montréal <pum@umontreal.ca>.

FrancoFonie

Imprimée au format A4 et reliée de la manière la plus conventionnelle, la revue *FrancoFonie* ne joue certainement pas sur de séduisantes apparences graphiques. Elle a un côté « document de travail », mais il s'agit d'un document de travail très rigoureusement édité, et dont le sérieux est à la hauteur d'une belle ambition intellectuelle. Cette « revue du Centre d'Études des Francophones en Flandre », qui en est à son numéro 2 (été/zomer 2010), n'a pas pour objet la littérature, mais une problématique socio-linguistique générale, dont les dimensions politique et, par ailleurs, culturelles, sont d'un intérêt évident pour les lettres belges dans leur ensemble, et non seulement en raison d'un passé fameux, situé en Flandre. Revue intellectuelle, mais dès lors aussi citoyenne, elle participe à sa manière, et sa manière est délibérément scientifique, aux débats sur les destinées « communautaires ». Au sommaire de ce deuxième numéro, rédigé dans les deux langues, plusieurs approches concernant « Les francophones en Flandre aujourd'hui », un entretien avec Henri-Floris Jespers, et deux recensions d'ouvrages importants publiés en néerlandais. On ne saurait assez recommander cette publication d'une tenue irréprochable, un peu déguisée sous son aspect de syllabus sorti d'une boutique de photocopies de quelque site universitaire. Rédaction : Paul Dirxx. On peut s'adresser au CEFF (Rue de l'Orient, 77, B-1040 Bruxelles), <info@ceff-sfv.be> ou <www.ceff-sfv.be>.

Pierre HALEN

Comptes rendus

ARON (Paul) & CHATELAIN (Françoise), *Manuel et anthologie de littérature belge à l'usage des classes terminales de l'enseignement secondaire*, Bruxelles, Le Cri, 2009, 276 p.

Constituer une anthologie de la littérature belge d'expression française à l'usage des classes du secondaire est une entreprise courageuse, qui a connu déjà quelques précédents. On se souvient des versions belges du « Lagarde et Michard » (Bordas) et du « Chassang et Seninger » (Hachette) publiées respectivement par Robert Guiette aux alentours de 1960 et par Jacques De Caluwé en 1974, puis du volume de la non moins célèbre collection « Littérature et langage » des éditions Nathan publiée en 1980 par Robert Frickx et Jean-Marie Klinkenberg. Plus récemment, le projet anthologique fit l'objet d'un volume de la collection Espace Nord composé par Jean-Marie Klinkenberg en 1994, puis d'un manuel richement illustré publié par Marie-Ange Bernard et Michel Joiret (*Littérature belge de langue française*, Didier Hatier, 1999) et enfin d'un ouvrage ambitieux dû à Marc Quaghebeur (*Anthologie de la littérature française de Belgique. Entre réel et surréel*, Racines, 2006).

Ces ouvrages se sont-ils vendus, et ont-ils été utilisés effectivement par des

élèves ? Quand on voit les difficultés qu'ont les manuels scolaires en général à se faire admettre par les professeurs de français du secondaire supérieur, il y a lieu d'en douter, mais il est très probable en revanche que les professeurs, du moins, ne se privent pas de les consulter et d'y puiser matière à leur enseignement.

Le volume que publient aujourd'hui les éditions Le Cri vise manifestement les élèves autant que les professeurs. Du côté des élèves, la présentation modeste du livre, sa mise en page rudimentaire, dépourvue de couleurs, lui assurent un prix de vente particulièrement démocratique (10 €). Du côté des enseignants, l'éditeur s'est assuré une légitimité maximale en faisant appel à deux spécialistes incontestés. Le premier est Paul Aron, que l'on ne présente plus, mais dont il faut saluer l'engagement, assez nouveau dans son chef, sur le terrain pédagogique. La seconde est Françoise Chatelain, naguère professeur de français à l'athénée royal de La Louvière, qui s'est fait connaître par des articles (publiés notamment dans *Français* 2000), par des formations continuées et par son site internet « Littérature ». Elle est actuellement chargée de mission auprès du Ministère de l'éducation et poursuit depuis quelques années une thèse à l'Université libre de Bruxelles sur l'enseignement des lettres

belges sous la direction, justement, de Paul Aron.

Il n'est pas sûr que l'aspect matériel du livre convainque les enseignants de le faire acquérir par leurs élèves : l'absence de toute couleur et de toute illustration, et surtout le caractère rébarbatif de la mise en page des textes littéraires (présentés dans une typographie très serrée) le font davantage apparaître comme un outil de travail pour professionnels que comme un livre de lecture attrayant. On peut s'étonner par ailleurs du nombre relativement important de coquilles (comme « etc.. » à la p. 12, un changement de police incongru dans la note n°1, « la positon » à la p. 35, « ceux-même » à la p. 39, « a partiellement repris par » à la p. 44, etc.) et de l'ignorance totale des recommandations orthographiques, qu'un décret ministériel de 2008 demande pourtant aux enseignants belges d'enseigner prioritairement.

Sur le plan proprement pédagogique, l'ouvrage pourrait également laisser sur sa faim l'enseignant désireux de traiter la littérature belge selon les axes d'une didactique moderne, ancrée à la fois dans la nécessaire transmission des savoirs et le non moins nécessaire développement de compétences. Si les auteurs ont certes soin de se situer par rapport aux prescriptions des programmes, ils le font sur le mode un peu convenu de la déploration (les programmes, que d'autres trouvent surchargés, sont accusés ici de ne pas en faire assez), en s'abstenant de dialoguer finement avec ces textes. Rien n'est dit des compétences précises qu'il s'agirait de développer (en lien avec quels objectifs, quels apprentissages ?) ni des années où cela serait envisageable.

Quant aux propositions didactiques, elles se signalent par leur classicisme et la grande confiance qu'elles font dans l'autonomie des élèves comme dans celle des enseignants. En effet, si le discours d'escorte des textes fait la part belle à d'utiles informations historiques, la plupart des questions qui sont posées à leur suite sont dépourvues de tout « mode d'emploi » et les propositions de prolongements invitent les élèves à de multiples recherches dont la complexité peut sembler excessive : à la page 59, les questions portent sur des textes et sur des tableaux que

les élèves sont priés d'aller consulter par eux-mêmes sur Internet ; à la page 68, ils sont invités à « tente[r] de repérer, dans les œuvres et les biographies, (a) la liste des écrivains dits “symbolistes” ; (b) les informations permettant d'expliquer l'appartenance à ce courant de chacun des membres du groupe symboliste belge ». On voit mal comment des adolescents pourraient tirer profit de consignes comme celles-là s'ils n'ont pas reçu une solide formation préalable.

Les auteurs se montrent également fort optimistes quand ils affichent leur ambition de faire lire par les élèves du secondaire « deux livres par mois au moins ». Si un tel objectif semble légitime dans les classes socioculturellement favorisées, que vaut-il dans la majorité des situations qu'ont aujourd'hui à affronter les professeurs de français ? L'impression de décalage par rapport aux situations effectives des écoles d'aujourd'hui se confirme lorsqu'on lit les justifications qu'Aron et Chatelain donnent à leur entreprise : pour eux, la culture intertextuelle est « indispensable » à la compréhension d'auteurs comme Hugo, Stendhal ou Proust. On ne peut certes leur donner tort dans l'absolu, mais à nouveau, un tel objectif est-il adapté au temps et aux capacités des élèves du secondaire ? Cet élitisme de fait contraste avec l'illustration qui sert de couverture au livre, en l'occurrence une phrase « taguée » sur un mur, qui affirme « je fait [sic] des graffiti et jai [sic] plein d'amis ! ». S'agirait-il de suggérer que tels sont désormais les modes d'expression incontournables de la littérature belge ? Mais dans ce cas, quelle relation y a-t-il entre ces manifestations spontanées de la culture hip-hop et les intertextes indispensables pour lire Proust ?

On l'a compris, les aspects éditoriaux et didactiques ne sont pas les points forts du livre. C'est d'autant plus dommage que, sur le plan du contenu, en revanche, sa structure et sa conception sont originales et stimulantes.

Un premier chapitre « Connaitre sa langue » pose avec pertinence la question du rapport des écrivains belges à « la norme » et au « bon usage », puis à la « créativité linguistique ». Des textes de Marc Wilmet, de Jean Muno, de Paul Willems, de Charles

De Coster, de Roger Kervyn, de Louis Scutenaire, de Francis Walder et de Jean-Philippe Toussaint servent ici de guides à un parcours réflexif aussi stimulant que contrasté. On s'étonne seulement du traitement polémique de la notion d'« irréguliers du langage », qui amène les auteurs à qualifier de « billevesées » l'identification de critères de belgitude chez Ghelderode, Ray, Willems ou Magritte.

Suit un chapitre intitulé « Connaître les grands courants littéraires », qui sera précieux pour aider les enseignants à intégrer la littérature belge dans les cadres historiques de la littérature. Sont ici présentées les incarnations belges du réalisme, du naturalisme, du symbolisme, du surréalisme, mais aussi – et l'on quitte alors les courants *stricto sensu* – « les littératures du peuple », « le théâtre », « le fantastique – la science-fiction », « le roman policier » et « la poésie expérimentale », qui est abordée à travers des textes de Neuhuys, Norge, Nougé, Dotremont, Cliff, Jacqmin (orthographié « Jacquemin » dans la table des matières) et Cold Wan.

Le troisième et dernier chapitre enfin, qui aborde la littérature comme « instrument de connaissance du monde », propose d'intéressants parcours thématiques autour d'une diversité d'objets qui ont abondamment inspiré nos écrivains : les communautés linguistiques, les arts plastiques, l'immigration, le colonialisme, le travail, la vie et les conflits politiques, les « rapports sociaux de sexe », la connaissance de soi et les passions humaines, et enfin l'esthétique.

Le livre s'achève par d'utiles propositions de « sujets de dissertation », par une « bio-bibliographie des auteurs cités », par des « suggestions de lectures » et par une présentation des « ressources du Ministère de la Communauté française » et des « Archives et Musée de la littérature ». Autant d'informations bienvenues qui feront de ce livre un outil de travail précieux pour les enseignants.

Un mot pour conclure sur la sélection des auteurs. Comme toute anthologie, celle-ci n'échappe pas à la subjectivité et il serait vain d'en faire grief aux maîtres d'œuvre, d'autant plus que les 83 auteurs retenus représentent

de manière assez équilibrée une diversité d'époques, de tendances et de genres des lettres belges. On s'étonne seulement de voir que Simenon – qui se prête pourtant à bien des exploitations didactiques – n'apparaît (aux pages 49 et 50) que pour illustrer l'« effet de réel », sans être présenté ni même nommé. En ce qui concerne la littérature proprement contemporaine, il faut souligner la part belle qui a été faite non seulement au roman – représenté par Pierre Mertens, Jean-Luc Outers, Jean-Philippe Toussaint, Jacqueline Harpman, Philippe Blasband, Patrick Roegiers, Malika Madi et Nicole Malinconi –, mais également au théâtre (Louvot, Emond, Piemme, Pourveur, Fabien), à la poésie (Lambersy, Verheggen, Cliff) et même à la bédé (qui est toutefois évoquée plus que représentée). On peut certes regretter l'absence d'auteurs généralement prisés par les enseignants, voire par les élèves, comme Amélie Nothomb, Vincent Engel, Xavier Deutsch, Xavier Hanotte ou Grégoire Polet, mais il était sans doute inévitable que des anthologistes ancrés à l'ULB se montrent plus ouverts aux « Bruxellois » qu'aux écrivains issus d'autres origines.

Signalons enfin, sans y insister, la présence plaisante du Français Benoît Peeters (qui est régulièrement pris pour le Belge qu'il n'est pas) et l'absence de toute allusion à Hergé alors qu'une place est réservée à Franquin, Greg et Jidéhem. Mais, on le sait, toute anthologie est vouée à révéler autant qu'à occulter, et à stimuler autant qu'à décevoir : gageons qu'il en viendra d'autres, tout aussi discutables, et partant, tout aussi passionnantes. Puissent-elles trouver des maîtres d'œuvre aussi compétents... et des éditeurs un peu plus soigneux.

Jean-Louis DUFAYS

Université catholique de Louvain

FRÉCHÉ (Bibiane), *Littérature et société en Belgique francophone (1944-1960)*, Bruxelles, Le CRI/CIEL-ULB-Ulg, 2009, 381 p.

Période mal connue et mal aimée de l'histoire littéraire en Belgique francophone, le milieu du *xx^e* siècle est associé le plus souvent au néoclassicisme pratiqué par

des auteurs qui ont tout fait pour élever la littérature à la hauteur d'un universalisme abstrait qui est vite passé de mode. La critique a plutôt tourné son regard du côté des « irréguliers du langage », selon l'expression de Marc Quaghebeur. Mais la littérature qui se fait entre la Libération et les *Golden Sixties*, selon la thèse centrale de cet ouvrage de Bibiane Fréché, est loin de se réduire au seul néoclassicisme. À la lumière d'une enquête approfondie portant sur l'ensemble des réseaux d'écrivains belges, l'auteure montre que la vie littéraire durant cette période est plus complexe et moins homogène qu'on ne le dit habituellement. Si elle ne remet pas en cause la prédominance du néoclassicisme, elle situe ce dernier dans un tableau général des positions littéraires occupées ou revendiquées en Belgique entre 1944 et 1960.

Ce livre tiré d'une thèse de doctorat s'adresse avant tout à des spécialistes de la littérature belge. Il dépasse toutefois le cadre de la littérature et situe celle-ci dans un horizon culturel, politique et social qui, à bien des égards, se distingue du contexte qui prévaut au même moment en France. Ni l'existentialisme ni le Nouveau Roman n'occupent le devant de la scène littéraire en Belgique, même si ces courants ont eu leurs représentants à Bruxelles ou à Liège. Le livre de Bibiane Fréché n'insiste pas trop sur ces différences, mais il montre bien, par la richesse et la rigueur de son enquête, comment se fait la chose littéraire au nord du Quiévrain. La qualité de son travail tient d'abord à l'ampleur et à la variété des sources consultées. Au-delà des œuvres elles-mêmes, Bibiane Fréché est en effet allée voir du côté des périodiques (elle en a dépouillé cent quarante-cinq), des principaux quotidiens, des anthologies parues de 1944 à 1959, des publications officielles et des archives (publiques et privées) en plus d'interviewer quatorze témoins importants. Personne ne s'était livré à un tel travail de sociologie littéraire jusqu'ici, mené de surcroît avec autant de patience que de prudence. Le résultat est tout à fait utile et servira très certainement d'ouvrage de référence pour quiconque s'intéresse à la littérature belge de cette période.

Sur le plan théorique, Bibiane Fréché prend ses distances par rapport à la notion bourdieusienne de champ littéraire. Elle préfère la notion de « réseau », qui s'impose de plus en plus dans le domaine de la sociologie littéraire, afin de montrer les nombreuses configurations d'écrivains qui remodelent après la Seconde Guerre l'espace littéraire en Belgique francophone. Cette perspective théorique a l'avantage d'éviter le réductionnisme auquel les travaux sur le champ littéraire prêtent flanc et permet de suivre de près les trajectoires d'écrivains en fonction de leur contexte immédiat. Une telle approche – c'est le revers de la médaille – tend toutefois à coller de si près aux singularités des trajectoires qu'on perd parfois de vue la logique d'ensemble, sans parler de la littérature elle-même qui n'est abordée ici que de façon à illustrer chacun des réseaux. Ceux-ci sont décrits minutieusement, mais l'articulation des réseaux demeure quant à elle incertaine, de sorte que le lecteur garde l'impression de lire une série d'enquêtes juxtaposées portant sur des institutions, sur les politiques culturelles de chaque région de Belgique, sur la fortune relative de chacun des principaux genres littéraires et sur l'influence plus ou moins forte de certaines revues littéraires ou de certains théâtres. De telles études « sectorielles » sont extrêmement précieuses, certes, mais les conclusions qui auraient permis de proposer une interprétation plus générale demeurent à peine esquissées.

La première partie de l'ouvrage analyse la vie littéraire en lien avec les pouvoirs publics au lendemain de la Libération. L'instauration du Fonds national de littérature en 1947 constitue sans doute l'événement le plus représentatif des changements qui s'opèrent alors à la faveur de la reconstruction du pays. Bibiane Fréché parle de « révolution » (p. 45) dans la mesure où c'est le véritable point de départ d'un financement public des lettres, conformément à un vœu maintes fois exprimé par les écrivains belges depuis la fin du XIX^e siècle. Les montants disponibles demeurent modestes au début, mais ce Fonds jette les bases d'un mécénat d'État qui aboutira à celui que l'on connaît aujourd'hui. À noter le rôle important et paradoxal de l'Académie Royale de langue

et littérature françaises qui veut jouer un rôle clef dans les organismes culturels nationaux tout en répétant que la littérature ne connaît pas de frontières politiques. Grâce au nouveau Fonds national, l'Académie (qui a obtenu de gérer ce Fonds) va orienter l'octroi de prix littéraires et de subventions (aux revues et à l'édition), ce qui explique peut-être le rayonnement exceptionnel du néoclassicisme en Belgique.

D'autres institutions contribuent à modifier l'espace littéraire, en particulier du côté du théâtre, avec la création du Théâtre national de Belgique en 1945, et du côté de la poésie, avec une série d'activités soutenues grâce à un étonnant mécénat privé. Le cas de Roger Bodart est révélateur en ce sens. Ami de Charles Plisnier et de Marcel Thiry, ce docteur en Droit qui avait refusé de collaborer à Radio-Bruxelles durant l'Occupation occupe une position privilégiée au Ministère de l'Instruction publique, dont il sera le premier conseiller littéraire en 1951. C'est lui qui lance de jeunes écrivains néoclassiques comme Charles Bertin, Jean Tordeur et Jean Mogin, et plus tard la poète Liliane Wouters et le romancier Pierre Mertens. On lui doit aussi les *Midis* de la poésie, dont la première séance a eu lieu le 11 janvier 1949 devant pas moins de 1 300 personnes ! La formule à succès était simple : on organisait de courtes conférences-lectures présentées dans un langage très accessible susceptible d'attirer également des classes d'élèves. À côté d'institutions comme l'Académie Royale ou l'Association des écrivains belges de langue française, on voit ainsi se constituer un réseau davantage personnel, gravitant autour de cette figure aujourd'hui oubliée de Roger Bodart. Comme quoi, dans un petit milieu comme celui de la Belgique littéraire francophone, un seul homme doté d'une fortune matérielle peut parfois jouer un rôle de « monarque absolu » (p. 142).

La seconde partie du livre porte sur les écrivains davantage que sur les institutions littéraires, même s'il était déjà question dans la première partie des auteurs et même s'il sera encore question, dans cette seconde partie, des structures institutionnelles. La différence entre les deux parties tient davantage à la perspective adoptée : dans

la première partie, Bibiane Fréché partait des institutions pour situer les écrivains alors que, dans la seconde partie, elle part des écrivains pour construire les logiques déterminant la vie littéraire. Ces logiques se situent toutefois à des niveaux très différents selon qu'elles touchent au choix d'un genre littéraire, à l'identification à la France ou à la Belgique ou à l'engagement de l'écrivain dans la société. Le premier chapitre aborde la question des choix esthétiques tandis que les deux autres portent sur une certaine vision du monde propre aux écrivains belges de cette période. Entre les choix esthétiques et les positions idéologiques des écrivains, on voit bien se dessiner des correspondances ou des corrélations, mais elles demeurent presque toujours implicites de sorte qu'on se demande ce qu'il faut retenir de cette présentation par ailleurs extrêmement riche en détails de toutes sortes.

En plus des pages attendues consacrées au théâtre, à la poésie et à la paralittérature qui connaissent un succès remarquable en Belgique au cours de cette période, on trouvera dans cette partie un tableau circonstancié des positions identitaires des écrivains en regard de la Belgique et de la France. La francophilie exprimée déjà dans le *Manifeste du Lundi* en 1937 se confirme après la Seconde Guerre mondiale et donne lieu à des stratégies souvent efficaces (c'est le cas notamment du romancier néoclassique Alexis Curvers) pour dépasser le milieu belge, abandonné aux écrivains régionalistes. Le roman fantastique, le roman policier et la bande dessinée s'imposent sur la scène nationale et internationale, avec notamment Jean Ray, Thomas Owen, Marcel Thiry, Paul Willems, Guy Vaes, Franz Hellens et bien sûr Simenon et Hergé. Un lecteur étranger ne peut que s'étonner devant ce succès présenté ici comme presque banal, mais qui pourrait faire envie aux écrivains francophones d'aujourd'hui. Il faudrait rappeler aux auteurs du récent manifeste « Pour une littérature-monde » qu'en 1958 trois des prix littéraires français les plus prestigieux sont allés à deux Belges (Francis Walder pour le Goncourt, Françoise Mallet-Joris pour le Femina) et à un Martiniquais (Édouard Glissant pour le Renaudot).

Les pages les plus neuves sont toutefois celles que Bibiane Fréché consacrent dans son dernier chapitre à la littérature de témoignage et à l'épuration des intellectuels belges après la Libération. C'est là qu'elle parvient le mieux à se donner une certaine hauteur et à dégager un mouvement général tendant vers le « désengagement massif des hommes de lettres » (p. 250). Rares sont les écrivains qui occupent un rôle majeur sur la scène politique et sociale, comme le diront (avec reproche) plusieurs critiques belges par la suite. Il y a bien quelques exceptions, mais l'exemple d'Arthur Haulot montre bien *a contrario* les limites qui sont celles de l'intellectuel belge, puisque cet ancien prisonnier de guerre, qui est un des rares à jouir en Belgique d'une véritable aura médiatique, n'occupe le devant de la scène nationale qu'en vertu de son statut de prisonnier de guerre, non en tant qu'écrivain. On comprend mieux, lisant le livre de Bibiane Fréché, pourquoi il n'y a pas eu d'équivalent de Sartre en Belgique.

À souligner, en terminant, le fait que l'ouvrage comprend un index fort utile permettant de trouver rapidement des informations précises qui ne se trouvent nulle part ailleurs. On consultera également avec profit la bibliographie très complète qui fait véritablement le tour de la question.

Michel BIRON
Université McGill

GHELDERODE (Michel de), *Correspondance, tome 8 : 1954-1957, édition établie, présentée et annotée par Roland BEYEN, Bruxelles, Luc Pire/ Archives et Musée de la Littérature Éditions, 2008, 720 p.*

Les 336 lettres de et à Michel de Ghelderode que rassemble ce tome 8 de sa *Correspondance* permettent principalement de suivre l'histoire du rayonnement de son théâtre. Après sa révélation éclatante à Paris, en 1947, Bruxelles le découvre enfin en 1953. *Pantagleize* est monté avec un énorme succès au Théâtre de Poche, fin 1953 ; l'excellent Roland Ravez y campe un Pantagleize lunaire, farfelu à souhait. (Nous étions alors étudiants et ce spectacle, inoubliable, révéla Ghelderode à notre génération.) Puis le Théâtre National monte *Barabbas* de mars à

avril 1954 ; la pièce sera ensuite représentée dans dix-huit villes belges.

Alors qu'il n'est plus guère joué à Paris, Ghelderode commence une carrière internationale ; en 1954, Stockholm monte *Le Grand Macabre* et *Escorial* ; en 1955, *Barabbas* est joué en Amérique Latine (par le Théâtre National de Belgique) ; *Magie Rouge* triomphe en octobre et en novembre au *Nederlands Kamertoneel* d'Anvers.

En 1956, le rayonnement international du théâtre de Ghelderode s'intensifie : on le joue en Grande-Bretagne, en Allemagne, aux États-Unis, en Argentine.

En 1957, on ne le joue plus à Paris, mais il est traduit dans de nombreuses langues : polonais, anglais, néerlandais. Et surtout, les plus marquantes de ses œuvres sont mises en musique : par Rosenthal, Louis De Meester, Ivan Semenov et surtout György Ligeti (*Le Grand Macabre*).

Telle est la toile de fond sur laquelle viennent se situer les 336 lettres de ce tome 8. Notons que le volume ne retient qu'une lettre sur quatre (du corpus rassemblé par Roland Beyen) et une lettre sur six émanant des correspondants de Ghelderode. Mais les notes et les notices finales permettent de suppléer, à l'occasion, aux documents sacrifiés.

Parmi cette suite de lettres très diverses, on retiendra d'abord celles qui émanent d'amis français dont on ne s'attendrait pas toujours, *a priori*, à ce qu'ils soient des admirateurs de Ghelderode : Jean Dutourd, qui écrira à propos de *Fastes d'Enfer* : « Je crois bien que j'ai eu la plus forte émotion théâtrale de ma vie. » Barjavel qui, comme critique dramatique de *Carrefour*, fut l'un des défenseurs les plus acharnés de Ghelderode dès sa percée parisienne et qui envisagea de tirer un film de *Barabbas*. Enfin, il faut mettre hors pair la fidélité et l'enthousiasme d'Alain Bosquet qui, en février 1954, se proposa de lancer une campagne de presse pour l'attribution du Prix Nobel à Ghelderode. (Roland Beyen résume aux pages 482-483 la question de ce fiasco du Nobel.) Son enthousiasme à l'égard de l'œuvre de Ghelderode restera total. Il lui écrit le 8 juillet 1956 (lettre 203) : « Votre œuvre, de toutes les œuvres théâtrales contemporaines, me paraît saisir l'homme totalement, avec une

profondeur et un tragique inconnus depuis Molière ; elle est universelle. » Et Bosquet de le placer bien au-dessus de Sartre et de Beckett.

Les rapports avec ses grands metteurs en scène et ses acteurs sont aussi remarquables : seuls quelques-uns échappent à toute critique : Lupovici, Le Poulain ; avec André Reybaz et son épouse Catherine Toth, qui ont révélé son théâtre à Paris en 1947, une brouille temporaire survient, de 1950 à 1952. Puis ce fut le beau fixe. Le cas de notre compatriote Pierre Debauche est un peu particulier : ses lettres exaltées révèlent son admiration inconditionnelle pour l'homme et l'œuvre de Ghelderode ; malgré certaines faiblesses dans son jeu d'acteur, il a servi, durant toute son existence, l'œuvre de Ghelderode avec la ferveur et l'intelligence qui s'imposaient (notamment comme metteur en scène).

Il reste une question à aborder, qui occupe une grande place dans le volume. Il s'agit de la polémique relative à la publication des *Entretiens d'Ostende*, qui opposa Iglésis et Trutat à Ghelderode. On peut suivre l'évolution de ce conflit, lettre par lettre.

En juillet 1951, Alain Trutat enregistre pour France IV les « entretiens » à partir de questions préparées par Roger Iglésis. Nous avons conservé l'enregistrement des entretiens réalisés à Ostende.

Il était prévu que, pour la publication en volume, Ghelderode répondrait à quelques questions supplémentaires proposées par écrit. Finalement, Ghelderode remania profondément certains passages, en supprima d'autres et marqua son désaccord vis-à-vis de plusieurs questions posées. On le lui reprocha.

Lorsqu'on écoute l'enregistrement conservé, on peut émettre certaines hypothèses. Ghelderode a dû être déçu par plusieurs échanges où il répondait mal (à son gré) ; il a souhaité améliorer ses répliques et se défendre contre des questions qui avaient un tour déplaisant, voire inquisitorial. Et surtout, on constate que la perspective souvent scolaire ou moralisatrice du questionnaire a dû, à la relecture, l'irriter profondément. On peut sérieusement se demander si Iglésis et Trutat avaient le niveau littéraire suffisant pour aborder l'œuvre de Ghelderode ; ils se

limitent trop souvent à des questions d'ordre biographique ou à des considérations morales. D'où la réplique du dramaturge à Alain Trutat : « je me refuse à des interrogations inutiles et parfois déplaisantes » (lettre 79 de 1955).

Il n'en reste pas moins que les *Entretiens d'Ostende*, « revus et corrigés » par Ghelderode, restent un document exceptionnel sur sa personnalité et sur son œuvre.

Il reste à souligner le soin extrême apporté par Roland Beyen à cette édition. Les lettres sont commentées minutieusement dans 150 pages de notes érudites rejetées en fin de volume. Puis un répertoire des correspondants fournit toutes les précisions souhaitables en de riches notices. Celles-ci complètent les notices qui accompagnaient déjà les sept volumes précédents et l'ensemble constitue une formidable source de renseignements sur la vie littéraire et théâtrale du XX^e siècle.

Cette édition fait honneur à l'extraordinaire épistolier que fut Ghelderode, sans doute un des plus grands du XX^e siècle.

Michel OTTEN

Université catholique de Louvain

Revue internationale Henry Bauchau, n°1. L'écriture à l'écoute. Textes réunis par Myriam WATHEE-DELMOTTE & Catherine MAYAUX, Presses Universitaires de Louvain, 2008, 122 p.

C'est avec un très grand plaisir que nous saluons la naissance de la *Revue internationale Henry Bauchau* qui paraîtra annuellement et dont le premier numéro, *L'Écriture à l'écoute*, vient de sortir. C'est un très riche volume de 122 pages, dû au partenariat entre l'Université catholique de Louvain et l'Université de Cergy-Pontoise. La revue souhaite exploiter le Fonds Henry Bauchau confié à l'Université de Louvain, qui est une mine d'inédits, et promouvoir des travaux critiques de haut niveau sur l'œuvre du grand écrivain belge.

Le cahier s'ouvre sur une section consacrée à divers inédits : trois brefs poèmes raffinés d'Henry Bauchau, suivis d'un échange de correspondance : quatorze lettres choisies parmi les quelque quarante qu'ont

échangées Henry Bauchau et Marc Dugardin. Cette correspondance est commentée et annotée par Catherine Mayaux. Ces lettres sont d'une grande sensibilité et fourmillent d'échanges intéressants : notamment sur Ernst Jünger (que Bauchau a « particulièrement » recommandé à Marc Dugardin...). La lettre du 27 janvier 2008 de M. Dugardin sur *Le Boulevard périphérique* est remarquable.

La seconde partie de la revue est consacrée aux *Actes* de la journée d'études du 7 mars 2008 qui s'est tenue à l'Université catholique de Louvain. Cinq communications y sont résumées.

Les deux premières concernent la mise en scène de *Gengis Khan*. Eric Pellet aborde « les problèmes de la dramaturgie », à propos de la représentation à Paris en 2007 de *Gengis Khan* par le Théâtre de l'Estrade. Son article très fouillé montre à quel travail d'analyse se livre un dramaturge. Selon Pellet, la pièce relève non du tragique, mais du genre épique. La grande difficulté de la pièce réside dans la complexité du personnage principal, nœud de contradictions : à la fois monstrueux et humain ; il doit susciter l'enthousiasme et la répulsion. Eric Pellet conclut que ce qui devait être préservé était le souffle épique, le rythme de la langue, la complexité du personnage de Gengis Khan.

Myriam Watthee-Delmotte poursuit l'analyse d'Eric Pellet. Elle rend compte des « premières mises en voix » de Gengis Khan par la troupe de Benoît Weiler. Spectacle à mi-chemin entre représentation et lecture, celui-ci visait à réaliser un équilibre entre l'épique et le lyrique. Elle conclut que le travail du Théâtre de l'Estrade faisait sentir ce qui en l'humain saigne et cicatrise.

Anne Begenat-Neuschäfer, de son côté, entreprend une relecture d'*Edipe sur la route*. Elle rappelle que, dans ce roman, Bauchau s'est insurgé à la fois contre l'*Edipe Roi* de Sophocle, qui abandonne son protagoniste tragique dans une aporie, et contre Freud qui enferme l'*Edipe antique* « dans la constellation du nœud originel ». Bauchau refuse d'admettre la situation tragique comme inexorable.

Le moment important de cette recherche sera la découverte de l'image du labyrinthe. La forme polymorphe du roman, illimitée,

est un labyrinthe dans lequel le poète peut s'égarer. Dans son *Journal*, Bauchau note ce vers : « Le corps vertigineux des anciens labyrinthes » et commente : « ce qui est évoqué ici c'est le corps de la mère, les labyrinthes du parcours enfantin, suivis plus tard par ceux du parcours amoureux » (*Jour après jour. Journal 1983-1989*, Bruxelles, Les Éperonniers, 1992, p. 124).

Le boulevard périphérique suscite deux importantes études, dont celle très longue et très fouillée de Pierre Halen : « Aspects du monde ancien ». Pierre Halen considère que le roman est une sorte de méditation sur ce ^{xx}e siècle que l'auteur a traversé de part en part, avec une insistance particulière sur la Seconde Guerre mondiale. Bauchau essaie de tout dire, notamment à propos des choses dont il ne parlait jamais : la guerre, les chantiers des Volontaires du Travail. Il faut rappeler que l'acquittement prononcé par le tribunal militaire était resté, pour beaucoup, sans signification. Le roman témoigne d'une forte conscience de l'Histoire, de ses mutations, de ses ruptures. L'auteur a pris conscience que la guerre est *au centre* de sa vie.

Autre grand thème du roman : le souvenir de l'autrefois où « il y avait des familles ». Le changement dans les rapports familiaux se traduit dans un paysage désolé ; la ville est devenue « une Babylone de béton ». Le narrateur souffre d'une coupure historique : « Quelque chose fait défaut qui y était encore il y a peu d'années ».

Régis Lefort aborde le même roman sous d'autres angles dans « Une danse dans le silence tenu sur le boulevard périphérique ». Il montre d'abord que ce dernier roman « revisite l'œuvre dans sa totalité » : il revient sur *La déchirure*, mais aussi sur *Le régiment noir*, *L'enfant bleu*, *Edipe sur la route* et *Antigone*.

Avec ce roman, Bauchau écrit une forme nouvelle de poème épique, une Odyssée de la Mort. Mais le roman est aussi une quête de liberté, de la vérité. Il atteint à l'indicible de la danse : « J'écris pour approcher l'indicible et ainsi survivre », reconnaît l'auteur.

La troisième partie de la revue est consacrée à « L'actualité ».

Isabelle Gabolde résume la teneur de sa thèse de doctorat, défendue à l'Université

d'Aix-la-Chapelle le 11 juillet 2008. Celle-ci porte sur « une forme du roman débordant le cadre esthétique ». La réflexion théorique et la pratique romanesque d'Hermann Broch y sont mises en relation avec celles d'Henry Bauchau.

Régis Lefort présente (en quelques pages) les « travaux en cours ». Enfin, une « Bibliographie critique » qui couvre quatre années (2005-2008) clôtüre cette partie documentaire.

Il reste à présenter « L'atelier d'Henry Bauchau » qui détaille en trois pages l'exposition du Fonds Henry Bauchau qui a eu lieu au Musée de l'Université de Louvain de mars à juin 2008.

On le voit, la revue *Henry Bauchau* est d'une grande richesse et contribue pour beaucoup à l'approfondissement de son œuvre. On lui souhaite une longue et féconde existence.

Michel OTTEN
Université catholique de Louvain

Index nominorum

- | | | |
|-----------------------------|-----------------------------|-----------------------------|
| Adam (Paul) 100 | Badiou (Alain) 117 | Berg (Christian) 159 |
| Adler (Laure) 8 | Badir (Sémir) 172 | Berlioz (Hector) 140 |
| Aerts (Erik) 139 | Baillon (André) 169 | Bernard (Marie-Ange) 174, |
| Agulló (Ferran) 164 | Baltrusaitis (Jurgis) 115 | 175, 177 |
| Akerman (Chantal) 111 | Barboni(Enzo) 174 | Bertin (Charles) 175, 181 |
| Albert (Caterina) 164 | Barjavel (René) 182 | Bertrand (Jean-Pierre) 100, |
| Alberti (Leon Battista) 76 | Baroja (Pío) 162 | 107 |
| Alechinsky (Pierre) 171 | Baroni (Raphaël) 26 | Beyen (Roland) 182, 183 |
| Alfonso (Emmanuel) 163 | Barrès (Maurice) 100, 143 | Bigarny (Felipe) 143 |
| Altmeyer (Jean-Jacques) 139 | Barthes (Roland) 112, 125, | Biron (Michel) 100, 182 |
| Álvarez Bustos (Arturo) 157 | 176 | Blasband (Philippe) 179 |
| Angelet (Christian) 159 | Bauchau (Henry) 171, 172, | Böckli (Peter) 145 |
| Annunzio (Gabrielle d') 164 | 183-185 | Bodart (Roger) 181 |
| Anoll (Lídia) 159 | Bayard (Pierre) 34, 115 | Bon (François) 121, 122 |
| Antoine (Georges) 168 | Beauvoir (Roger) 153 | Bonzel (André) 48 |
| Antonioni (Michelangelo) 49 | Beckett (Samuel) 9, 10, 51, | Borgès (Jorge Luis) 114 |
| Apollinaire (Guillaume) 168 | 52, 62, 99, 106, 107, 112, | Borrás (Enrique) 163 |
| Arnaut (Daniel) 124 | 169, 175, 183 | Bosquet (Alain) 182, 183 |
| Aron (Paul) 107, 163 | Beerblock (Maurice) 169 | Boumal (Louis) 168, 169 |
| Aubry (Martine) 175 | Begenat-Neuschäfer (Anne) | Bresson (Robert) 60, 64 |
| Azorín (José Martínez Ruiz | 184 | Breton (André) 102 |
| dit) 161-164 | Belvaux (Rémy) 48 | Broch (Hermann) 185 |
| Baccus (Georges) 174 | Benavente (Jacinto) 162 | Brossa (Jaume) 160 |
| Bächler (Odile) 49 | Benjamin (Walter) 83, 93 | Bucciarelli (Carino) 174 |
| Badia (Bertrana) 164 | Bennassar (Lucie & | Buisseret (Édouard) 169 |
| Badia (Joan) 164 | Bartolomé) 142 | Burch (Noël) 54 |

- Burgin (Victor) 67
 Burgos (Carmen de) 157
 Calderón (Pedro) 146
 Campbell (Bruce) 64
 Camus (Albert) 99, 169
 Cantillon (Arthur) 168, 169
 Carême (Maurice) 174
 Carion (Jacques) 172
 Carner (Joseph) 161, 163, 164
 Carracillo 174
 Casanova (Pascale) 112
 Casona (Alejandro) 162
 Cassel (Jean-Pierre) 62
 Castellanos (Jordi) 164
 Catalá (Víctor) 164
 Cavalier (Alain) 49
 Cheng (François) 9, 40-45
 Chenot (Francis) 175
 Chessex (Jacques) 175
 Christophe (Léon) 168
 Christophe (Lucien) 167-170
 Clair (Jean) 93
 Claudel (Paul) 168
 Cliff (William) 179
 Colin (Paul) 169
 Comillas (Marquis de) 158
 Corneille (Pierre) 142
 Cortada (Alexandre) 160
 Cuvers (Alexis) 169, 181
 Daney (Serge) 71
 Dannemark (Francis) 172
 Dantinne (Alain) 175
 Dardenne (Jean-Pierre et Luc) 48, 49, 51
 Darío (Rubén) 162, 163
 De Braekeleer (Ferdiand) 139
 De Briefve (Édouard) 139
 De Caluwé (Jacques) 177
 De Cloet (Jean-Joseph) 139
 De Coster (Charles) 141, 149, 175, 179
 De Gourmont (Rémy) 100
 De Keyser (Eugénie) 174
 De Marneffe (Daphné) 107
 De Mecheleer (Lieve) 139
 De Meester (Louis) 182
 De Paepe (Christian) 147
 Debauche (Pierre) 183
 Debussy (Claude) 160
 Defiennes (Désiré) 139
 Delannoï (Gil) 27, 126
 Delcourt (Marie) 169
 Deleuze (Gilles) 9, 52, 57-59, 79
 Demanze (Laurent) 176
 Demeulenaere (Alex) 148
 Demolder (Eugène) 150, 151, 152
 Demoulin (Laurent) 100, 102, 103, 172-174
 Denis (Benoît) 107
 Derême (Tristan) 168
 Desonay (Fernand) 169
 Desplechin (Marie) 27, 36, 37, 39
 Destrée (Jules) 168, 169
 Detrez (Conrad) 172
 Deutsch (Xavier) 179
 Díaz Canedo (Enrique) 161
 Didier (Charles) 153
 Dirkx (Paul) 176
 Domenys (Jaume dels) 161
 Dominique (Jean) 169
 Dotremont (Christian) 179
 Dozo (Björn-Olav) 172
 Dubois (Jacques) 100
 Dubois (Philippe) 73, 74
 Ducharme (Réjean) 176
 Ducrey (Guy) 150
 Duesberg (Dom Hilaire) 169
 Dufays (Jean-Louis) 171, 179
 Dugardin (Marc) 184
 Duhamel (Georges) 168
 Dujardin (Édouard) 100, 107
 Dumas (Alexandre) 153
 Dumortier (Jean-Louis) 172
 Dutourd (Jean) 182
 Edmond (Paul) 179
 Elskamp (Max) 175
 Emmanuel (François) 172
 Engel (Vincent) 171, 172, 179
 Engels (Steven) 148
 Ensor (James) 165, 169
 Fabien (Michèle) 179
 Fabra (Pompeu) 160, 161
 Ferenczi (Thomas) 111
 Ferrari (Emilio) 162
 Flaubert (Gustave) 132
 Foucault (Michel) 79
 Franquin (André) 179
 Freud (Sigmund) 10, 119, 184
 Frey (Sami) 112
 Frézin (Julia) 167
 Frickx (Robert) 177
 Frodon (Jean-Michel) 52
 Gabolde (Isabelle) 184
 Gachard (Louis-Prosper) 139
 Gallait (Louis) 139
 Gandillac (Maurice) 83
 Ganivet (Ángel) 164
 García Casteñeda (Salvador) 153
 García Lorca (Frederico) 162
 Gasóliba (Cecili) 161
 Gauchez (Maurice) 168
 Gaudí (Antoni) 158
 Gautier (Théophile) 143, 144, 148, 153
 Genette (Gérard) 27, 29, 30, 31
 Gers (José) 174
 Gevers (Marie) 175
 Gezelle (Guido) 175
 Ghelderode (Michel de) 141, 179, 183
 Gianolio (Valeria) 172
 Gide (André) 100, 102
 Giraud (Albert) 167, 168
 Giudicetti (Gian-Paolo) 172

- Glinoer (Anthony) 107
 Glissant (Édouard) 181
 Godard (Jean-Luc) 64, 70
 Goethe (Johann Wolfgang von) 161
 Goffette (Guy) 175
 Gómez de la Serna (Ramón) 157, 162, 163
 Gosse (André) 174
 Goya (Francisco de) 147, 151
 Graeve (Laurent de) 172
 Greg (pseudonyme de Michel Régnier) 179
 Grojnowski (Daniel) 102
 Gual (Adrián) 161, 162, 164
 Güelle (comte de) 158
 Guerra (Ángel) 162
 Guicherdin (Louis) 174
 Guiette (Robert) 177
 Guitry (Lucien) 150
 Gutierrez Solana (José) 165
 Haize (Jean) 152
 Halen (Pierre) 176, 184
 Hannon (Théodore) 163
 Hanotte (Xavier) 179
 Harpman (Jaqueline) 171, 179
 Haulot (Arthur) 182
 Hauptmann (Gerhart) 159, 161
 Hellens (Franz) 169, 175, 181
 Henne (Alexandre) 139
 Hergé (pseudonyme de Georges Remi) 179, 181
 Herman (Jan) 112, 148
 Hoornaert (Hector) 146, 147, 151
 Houellebecq (Michel) 107
 Hrozínková (Magdalena) 36
 Hugo (Victor) 143
 Humblet (François) 175
 Huret (Jules) 106, 107
 Huysmans (Joris-Karl) 100, 102, 106, 107
 Ibañez (Blasco) 162
 Iglesias (Ignacio) 163
 Iglésis (Roger) 183
 Inclán (Vallé) 163
 Insúa (Alberto) 157, 158
 Jidéhem (pseudonyme de Jean De Mesmaeker) 179
 Job (Armel) 171
 Jacoby (Adolphe) 169
 Jacqmin (François) 179
 Jammes (Francis) 169
 Jesper (Henri-Floris) 176
 Joiret (Michel) 177
 Jost (François) 49
 Joyce (James) 107
 Jünger (Ernst) 184
 Juste (Théodore) 139
 Kafka (Franz) 10, 99
 Kant (Emmanuel) 94
 Kaprèlian (Nelly) 55
 Keaton (Buster) 51-53, 65, 99
 Kerckhive-Varent (Joseph-Romain-Louis de) 144
 Kermann (Patrick) 171
 Kervyn (Roger) 179
 Kindt (Adèle) 139
 Klibansky (Raymond) 98
 Klinkenberg (Jean-Marie) 177
 Knight (Stephen) 172
 Král (Peter) 9, 58, 60, 61
 Krauss (Rosalind) 73, 74
 Kremer (Ph.) 139
 Kundera (Milan) 172
 Lacan (Jacques) 40, 41, 86, 87
 Laclos (Choderlos de) 115
 Lafnet (Luc) 174
 Lafosse (Joachim) 48, 50
 Lafuente (Modesto) 154, 155
 Lambersy (Werner) 179
 Le Poulain (Jean) 183
 Leblanc (Georgette) 161
 Leccia (Ange) 47
 Lefort (Régis) 184, 185
 Léger (Nathalie) 125
 Lejeune (Oscar) 169
 Lemonnier (Camille) 171
 Lévy-Beaulieu (Victor) 176
 Leys (Henri) 139
 Ligeti (György) 182
 Lilar (Suzanne) 174
 Lippert (Jean-Louis) 171
 Lisse (Michel) 171
 Litvak de Kravzov (Lily) 160, 163
 Loret (Éric) 27
 Lorrain (Jean) 100
 Louvet (Jean) 179
 Lupovici (Marcel) 183
 Lvoff (John) 47
 Mabille de Poncheville (André) 169
 Mac Orlan (Pierre) 175
 Machado (Manuel & Antonio) 162
 Madi (Malika) 179
 Maeder (Costantino) 172
 Maeterlinck (Maurice) 159-163
 Magritte (René) 179
 Malinconci (Nicole) 171, 174, 179
 Mallet-Joris (Françoise) 181
 Maragall (Joan) 160, 163
 Marcuse (Élie) 169
 Marquina (Eduardo) 161
 Martin (Auguste) 169
 Martínez Cachero (José María) 153
 Martínez Ferrando (Daniel) 163
 Martínez Sierra (Gregorio) 161, 162
 Marx (Jacques) 148
 Massó i Torrents (Jaume) 159, 160

- Massó i Ventós (J.) 161
 Matas Caballero (Juan) 155
 Mattiato (Eugène) 174
 Mechthild (Albert) 163
 Melki (Gilbert) 61
 Mérimée (Prosper) 142, 143, 148
 Mertens (Pierre) 179, 181
 Mesonero Romanos (Ramón de) 153-155
 Meunier (Constantin) 168
 Michaux (Henri) 172, 175
 Miller (Jacques-Alain) 40, 86
 Mínguez (Joan) 164
 Miró (Joan) 162
 Mogin (Jean) 181
 Moke (Henry) 140, 141, 149
 Moke (Marie-Félicité) 140
 Molière (Jean-Baptiste Poquelin dit) 161, 170, 183
 Mondrian (Piet) 100, 122
 Monneyron (Frédéric) 150
 Monplaisir (Paul) 145
 Montoliu (Manuel de) 163
 Moréas (Jean) 107
 Mouren (Yannick) 49
 Munro (Jean) 177
 Murcia (Claude) 47, 49
 Musil (Robert) 99
 Musset (Alfred de) 143
 Myriam (Paul) 169
 Nachtergaele (Vic) 175
 Namur (Yves) 175
 Navez (François-Joseph) 139
 Neuhuys (Paul) 179
 Nietzsche (Friedrich) 159
 Niney (François) 50, 52
 Norge (Géo) 179
 Nothomb (Amélie) 173
 Nothomb (Pierre) 169, 179
 Nougé (Paul) 179
 Noulet (Émilie) 161
 Novembre (Tom) 52, 60
 Nozaki (Kan) 8
 Oleguer Recó (pseudonyme de Carner Joseph) 164
 Oller (Narcia) 163
 Ors (Eugeni d') 161, 164
 Ortega y Gasset (José) 165
 Ost (Isabelle) 52
 Oster (Pierre) 132
 Otten (Michel) 183, 185
 Outers (Jean-Luc) 179
 Owen (Thomas) 181
 Ozeray (Madeleine) 169
 Palau de Nemes (Graciela) 161, 162
 Palumbo 174
 Panofsky (Erwin) 98
 Pâque (Jeannine) 100
 Paquot (Marcel) 168, 169
 Pascal (Blaise) 10
 Pasture (Roger de la) 174
 Pavel (Thomas) 26
 Pégyuy (Charles) 168-170
 Peirce (Charles) 73
 Péladan (Joséphine) 100
 Palol (Miguel de) 163, 164
 Peeters (Benoît) 179
 Pellet (Éric) 184
 Perec (Georges) 99
 Pérez de Ayala (Ramón) 162
 Pérez de la Dehesa (Rafael) 160, 161
 Perrier (Mireille) 61
 Petranto (Archangelo) 174
 Pialat (Maurice) 49
 Piélagó (Celestino del) 156, 158
 Piemme (Jean-Marie) 179
 Pinget (Robert) 98
 Pinyol (Ramón) 158
 Pimez (Octave) 169
 Piret (Pierre) 52, 171, 172
 Piron (Maurice) 173, 174
 Pirotte (Jean-Claude) 175
 Pisier (Marie-France) 61
 Plana (Alexandre) 164
 Pleyel (Camille) 140
 Plisnier (Charles) 172, 174, 181
 Poelvoorde (Benoît) 48
 Poictevin (Francis) 100
 Polet (Grégoire) 179
 Ponge (Francis) 122
 Pontejos (Marquis de) 154
 Potvin (Charles) 139
 Pourtois (Michel) 174
 Pourveur (Paul) 179
 Proudhon (Pierre-Joseph) 156
 Proust (Marcel) 8, 9, 10, 13, 16, 40, 110, 117, 120, 125, 175, 177
 Provenzano (François) 172
 Quaghebeur (Marc) 139, 159, 177, 180
 Quignard (Pascal) 92, 93
 Quinet (Edgard) 142
 Quint (Michel) 175
 Racine (Bruno) 8
 Ramón Jiménez (Juan) 162
 Ramuz (Charles-Ferdinand) 37
 Ravez (Roland) 182
 Ray (Jean) 179, 181
 Regoyos (Dario de) 147, 149, 164, 165
 Renesse (Camille de) 145, 149
 Reverzy (Éléonore) 150
 Rey (Jean-Pierre) 118
 Reybaz (André) 183
 Rilke (Rainer Maria) 163
 Riquer (Alexandre de) 163
 Robbe-Grillet (Alain) 18, 55, 107
 Robersart (Comtesse J. de) 145
 Roche (Denis) 73
 Rochlitz (Rainer) 83
 Rodenbach (Georges) 100, 164, 171

- Roegiers (Patrick) 179
 Rops (Félicien) 150
 Rosenthal 182
 Rosi 174
 Roura i Barrios (Benet) 158
 Rubens (Pierre-Paul) 158
 Rubio Cremades (Enrique) 153
 Rusch (Pierre) 83
 Rusiñol (Santiago) 159-161, 163
 Ruskin (John) 159
 Ruth (Léon) 169
 Rybczynski (Sbigniew) 52
 Sagarra (Joseph M. de) 164
 Sagra (Ramón de) 156
 Saint-Jacques (Denis) 107
 Saintonge (Jacques-André) 174
 San Antonio 175
 Sandiumenge (Magí) 161
 Santocono (Girolamo) 174
 Sardá (Joan) 159
 Sartre (Jean-Paul) 53, 54, 183
 Saussure (Ferdinand de) 41
 Savitzkaya (Eugène) 172
 Saxl (Fritz) 98
 Schiller (Friedrich von) 139
 Schmidt (Mirko) 121
 Schwob (Marcel) 100
 Scott (Walter) 141
 Scutenaire (Louis) 179
 Semenoff (Yvan) 182
 Shakespeare (William) 161, 170
 Simenon (Georges) 172-174, 179, 181
 Simón-Pierret (Jean-Pierre) 162
 Simons (Johan) 112
 Smits (Édouard) 139
 Sonnier (Danielle) 76
 Sophocle 184
 Soquet (Patrick) 10, 121
 Starobinski (Jean) 93, 95
 Stendhal (Marie-Henri Beyle dit) 142
 Stengers (Jean) 139
 Stiénon (Valérie) 176
 Stimson (Frederick S.) 163
 Stone (Olivier) 61
 Strinberg (August) 159
 Tati (Jacques) 9, 59-61
 Tessa 174
 Theotokópoulos (Domínikos, dit El Gréco) 143
 Thiry (Marcel) 181
 Thomas (J.) 150
 Tilleul (Jean-Louis) 172
 Tintorer (Emilio) 160
 Tollebeek (Jo) 139
 Tolstoï 159
 Tong (Chen) 36
 Tordeur (Jean) 181
 Toth (Catherine) 183
 Toussaint (Jean-Philippe) 8-133, 172, 179
 Tran Huy (Minh) 54
 Trousson (Raymond) 140
 Trutat (Alain) 183
 Unamuno (Miguel de) 162, 164
 Unseld (Joachim) 99
 Urguell (Modestp) 163
 Vaes (Guy) 181
 Valéry (Paul) 60
 Valle-Inclán (Ramón María del) 162
 Van Caloen (Gérard) 144
 Van Rooy 139
 Van Watermeulen (Stefan) 112
 Vanoye (Francis) 49
 Vanzype (Gustave) 167, 169, 170
 Varda (Agnès) 49
 Varendonck (Frans) 140
 Vauthier (Bénédicte) 159, 160, 162, 163
 Veinstein (Alain) 112
 Verdaguer (Jacint) 158
 Verhaeren (Émile) 147, 148-151, 164, 165, 167, 169
 Verheggen (Jean-Pierre) 179
 Viala (Alain) 107
 Viart (Dominique) 176
 Vico (Antonio) 161
 Vigneron (Denis) 164
 Vilaregut (Salvador) 161
 Villiers de l'Isle-Adam (Auguste) 100
 Viu Vicente (Cacho) 159
 Viura (Xavier) 163
 Vivier (Robert) 168
 Voiturier (Michel) 174, 175
 Von Stroheim (Erich) 60, 61
 Vrydaghs (David) 175
 Wagner (Wilhelm Richard) 159
 Walder (Francis) 175, 179, 181
 Walton (Tom) 169
 Warmoes (Jean) 147
 Wathée-Delmotte (Myriam) 171, 172, 184
 Weiler (Benoît) 184
 Wellens (Robert) 139
 Wilde (Oscar) 159
 Willems (Paul) 175, 177, 179, 181
 Wilmet (Marc) 177
 Woestijne (Gustave van de) 169
 Worthington (Heather) 172
 Wouters (Rik) 169
 Wouters (Liliane) 181
 Wyzewa (Teodor de) 100
 Yourcenar (Marguerite) 174
 Yxart (José) 160
 Zamacois 163
 Zola (Emile) 162
 Zuloaga (Ignacio) 161
 Zurbaran (Francisco de) 147

Achevé d'imprimer en décembre 2010
sur les presses des Nouvelles Imprimeries Havaux
à Nivelles (Belgique).