

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Année académique 2006-2007

Quand Toussaint.

Posture de Jean-Philippe Toussaint : approche socio-littéraire

Sous la direction de Jean-Pierre BERTRAND

Mémoire présenté
en vue de l'obtention du grade
de Licenciée en Langues et littératures romanes
par Tamara HANNAY

Je tiens à remercier

Jean-Pierre Bertrand. Pour ses conseils, ses encouragements et sa patience.

Benoît Denis et Jean-Louis Dumortier. Pour le temps qu'ils vont consacrer à la lecture de ce travail.

Björn-Olav Dozo. Pour le soutien et l'aide inestimables qui ont été les siens durant ces deux années.

Laurent Demoulin. Pour m'avoir fait découvrir Jean-Philippe Toussaint et son œuvre. Pour m'avoir si généreusement proposé des textes et documents pouvant enrichir ce travail. Pour en avoir discuté avec moi, me faisant bénéficier de son excellente connaissance du sujet.

David Vrydaghs et François Provenzano. Pour leurs judicieux conseils et leur gentillesse.

Denis Saint-Amand et Amélie Hanus. Pour avoir relu ces pages et m'avoir accompagnée durant leur rédaction.

Pour le soutien quotidien qu'ils ont représenté : mon père, Claude, Shani, Dan, Nicolas, Manuela, Florence, Florine et mes grands-parents.

Quand Musset, dis-je à voix basse. Oui, ce n'était pas mal. Je me relevai, fis quelques pas dans mon bureau, ouvris la porte du balcon et me rendis pensivement sur la terrasse. Quand Musset, répétai-je à voix basse. Non, rien à dire, c'était un bon début.

(Jean-Philippe Toussaint, *La télévision*)

Introduction

Ce mémoire trouve son origine dans un sentiment diffus, dans un effet postural produit par quelques écrivains contemporains et qui a souvent été pressenti par la critique sans jamais être véritablement interrogé. Cet effet, Laurent Demoulin en rend compte, de manière indirecte, lorsqu'il écrit :

[...] ces auteurs, *de manière naturelle*, participent tous à leur époque et permettent à une génération d'avoir « sa littérature ». ¹

Discrètement, cette remarque met au jour la façon dont certains auteurs actuels sont perçus comme considérant que leur situation dans le panorama littéraire coule de source, qu'elle est dégagée des traditionnelles luttes du champ auquel ils appartiennent. Parmi eux, Jean-Philippe Toussaint a souligné ce prétendu état de fait en évoquant sa conviction d' « être arrivé après la bataille » ², c'est-à-dire de pouvoir évoluer à un moment où la littérature et ceux qui la produisent n'ont plus, à ses yeux, à se préoccuper de défendre leur territoire, de s'imposer. Par la façon dont il entretient cette image et en joue, Toussaint nous semble être un cas intéressant. Notre étude s'attachera à analyser la manière dont celui-ci occupe sa position dans le champ littéraire et, plus particulièrement, la façon dont il parvient à donner à cette position les apparences du *naturel*.

Pour servir cet objectif, les outils que fournit la sociologie de la littérature nous paraissaient offrir les meilleures possibilités. Ceux-ci présentent le double avantage de constituer, dans l'analyse de l'œuvre toussaintienne, un angle d'approche encore peu exploité et de proposer des instruments s'adaptant de manière idéale aux spécificités du sujet qui est le nôtre. Différents travaux se sont en effet donné les moyens d'analyser l'image qu'un écrivain construit de lui-même par le biais d'un travail qui se rend invisible et face auquel le concept de posture, clé de voûte de l'analyse sociologique que nous nous proposons de mener, constitue un outil qui nous semble adéquat. Cette notion, qu'il conviendra de définir précisément dans les prochaines pages, permet d'analyser les stratégies de présentation de soi

¹ DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman sans manifeste », dans *Écritures*, n° 1, octobre 1991, p. 9. Les auteurs dont il est question sont Jean-Philippe Toussaint, Jean Échenoz, Jean Rouaud, Christian Gailly, Patrick Deville, Éric Chevillard, François Bon, Christian Costa, Christian Oster, Emmanuel Carrère, Philippe Blasband et Hervé Guibert (Nous soulignons).

² DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste ? », dans DEMOULIN (Laurent), éd., *Jean-Philippe Toussaint. La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 26.

mobilisées par un auteur et se donne pour but d’objectiver les différentes facettes de sa mise en scène et les enjeux qui la motivent.

Dans cette optique, nous convoquerons des matériaux de différentes natures. Il s’agira en effet d’explorer tant les œuvres de l’auteur que ses interventions externes, du type débat ou interview. Cet ensemble forme un corpus de textes limité, qui aura l’avantage de nous permettre de circonscrire précisément notre objet d’étude.

La diversité de ce corpus définit l’agencement de ce travail, qu’elle structure en trois chapitres, chacun de ceux-ci abordant un lieu particulier du discours toussaintien. Le premier s’attache à l’étude des interviews que l’auteur a accordées, tantôt à des journalistes, tantôt à des critiques, tout au long de sa carrière, et, principalement, à partir des années 1990. Le deuxième est consacré aux textes autobiographiques et autocritiques que l’auteur a commencé à produire à partir des années 2000. Enfin, le troisième et dernier chapitre est dédié à l’étude des romans de l’auteur, de *La salle de bain*, paru en 1985, à *Fuir*, publié en 2005.

En définitive, nous voudrions fournir une sorte de portrait de l’auteur, qui confronterait les différentes composantes de la posture toussaintienne pour en expliquer les actualisations et les effets, pour en mesurer la cohérence, mais aussi et surtout pour cerner les enjeux de cette posture dans la relation de l’auteur avec le champ littéraire.

Théorie et fondements de l’approche posturale

La définition de la posture et de l’ethos sur laquelle ce travail est largement fondé est celle qui a été amorcée par Alain Viala en 1993 dans *Approches de la réception*³. Cette dernière peut s’articuler aux théories bourdieusiennes de la littérature, et, particulièrement, à l’ouvrage *Les règles de l’art*⁴, publié à la même époque. Plusieurs chercheurs ont depuis lors développé cette question, comme Dominique Maingueneau, Ruth Amossy ou Jérôme Meizoz. Ce dernier, qui a entre autres travaillé sur les postures de Louis-Ferdinand Céline⁵ et de Jean-Jacques Rousseau⁶, a particulièrement retenu notre attention.

³ MOLINIE (Georges) et VIALA (Alain), *Approches de la réception. Sémiostylistique et socio-poétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., coll. « perspectives littéraires », 1993.

⁴ BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l’art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].

⁵ MEIZOZ (Jérôme), « Un “style franc et grossier” : posture et étoffe de Louis-Ferdinand Céline », dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, décembre 2000-février 2001, pp. 84-109.

⁶ MEIZOZ (Jérôme), *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Existences et Sociétés », 2003.

La posture, qu'Alain Viala définit comme « une manière singulière d'occuper une "position" objective dans un champ, balisée quant à elle par des variables sociologiques »⁷, implique, d'une part, la prise en compte des déterminations qui pèsent sur l'agent au sein de l'institution de la littérature (comme l'a présentée Jacques Dubois⁸) ou du champ littéraire (tel qu'étudié par Pierre Bourdieu⁹) et, d'autre part, un retour à l'étude des textes en eux-mêmes, qui offrent au lecteur un espace d'interprétation possible concernant le point de vue de l'agent sur sa position. Cette réconciliation entre étude du champ littéraire, de l'auteur et des textes nous semble l'un des atouts majeurs de l'analyse posturale.

La posture inclut pour Jérôme Meizoz¹⁰ deux dimensions : l'une, non-discursive¹¹, qui reprend la face non-verbale de la présentation de soi de l'auteur, l'autre discursive, c'est-à-dire l'« ethos » à proprement parler. La première dimension puise dans ce que Dominique Maingueneau considère comme des stéréotypes¹² et que Jérôme Meizoz appelle un « répertoire historique de conduites auctoriales »¹³, allant de la posture du dandy à celle de l'honnête homme. L'ethos discursif est, quant à lui, la façon dont le locuteur se met en scène dans son discours, de manière à faciliter l'adhésion du récepteur à son propos. Il s'exprime notamment dans le ton d'un texte.

Meizoz synthétise les différentes facettes de la posture comme suit :

Cette construction de l'image de l'auteur se décline dans une dramaturgie (posture au sens de conduite), s'exprime par un ton et s'analyse comme un style individuel, voire une « écriture » référée à un groupe (Barthes). Le terrain couvrirait alors les *postures d'énonciation auctoriale*, à lire également comme des prises de position dans le champ littéraire, médiatisées par un genre et des formes.¹⁴

Le lien peut être créé, dans l'analyse, entre l'ethos d'un texte et la position institutionnelle de son auteur, le premier n'étant pas le simple reflet du second, mais la posture constituant la possibilité de rejouer ou déjouer une position donnée et, partant, de prendre position au travers, notamment, de choix esthétiques.

⁷ MOLINIE (Georges) et VIALA (Alain), *op. cit.*, p. 216.

⁸ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2005 [1978].

⁹ BOURDIEU (Pierre), *op. cit.*

¹⁰ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Éditions Slatkine, 2004, p. 52.

¹¹ Travaillant sur la base d'un corpus de textes, nous n'étudierons pas la dimension non-discursive de la posture de Jean-Philippe Toussaint dans ces pages.

¹² MAINGUENEAU (Dominique), « Éthos, scénographie, incorporation », dans AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 79.

¹³ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, *op. cit.*, p. 53.

¹⁴ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, *op. cit.*, p. 56.

Chapitre 1

L'écrivain face à l'autre : les interviews

0. De l'interview

Jérôme Meizoz distingue, nous l'avons vu, deux dimensions particulières dans la posture¹⁵ : l'une « non discursive » et l'autre « discursive » ou « ethos discursif ». À l'intérieur de cette dernière, une seconde distinction importante doit encore être faite entre deux types de terrains à étudier :

De telles définitions ouvrent un double terrain d'observation : *externe* d'une part, celui de la présentation de soi dans les contextes où la personne incarne la fonction-auteur (interventions dans les médias, discours de prix littéraires, notice biographique, lettre à la critique) ; *interne*, d'autre part, quant à la construction de l'image du locuteur-auteur dans et par les textes.¹⁶

L'interview relève donc du terrain externe. Elle est le lieu d'un discours de l'auteur extérieur à ses textes et le mettant en scène dans sa fonction d'écrivain. L'interview a de nombreuses spécificités par rapport aux textes autobiographiques ou autofictionnels du point de vue de la mise en scène et de la présentation de soi de l'auteur.

Premièrement, l'interview implique une prise de *parole* de l'écrivain. La mobilisation du canal oral, qui n'est pas un fait négligeable lorsque l'interviewé est un écrivain, implique un aspect direct qui contraste avec le travail d'écriture : l'auteur doit répondre rapidement, ne peut prendre le temps de construire son propos, est forcé à la spontanéité. À cet égard, il sera intéressant de comparer la transcription brute d'une interview et sa version finale, remise en forme par l'écrivain. Deuxièmement, là où les textes autobiographiques, tels que ceux que nous étudierons dans le deuxième chapitre, permettent à l'auteur de rejouer son identité en sélectionnant lui-même des faits et des valeurs dans son parcours, les interviews possèdent cet avantage supplémentaire qu'elles obligent l'écrivain à confronter cette sélection avec celle opérée par son interlocuteur. L'auteur peut être amené à aborder des sujets qu'il aurait tus spontanément et, dès lors, se voir contraint de combler les zones d'ombre de son scénario personnel. Ces situations, nous le verrons, peuvent être gérées de différentes manières, allant du rejet de la question à l'appropriation ultérieure des apports de l'interlocuteur.

¹⁵ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, op. cit., p. 52.

¹⁶ MEIZOZ (Jérôme), *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, op. cit., p. 16.

En plus des trois traits définitoires de l'interview établis par Philippe Lejeune dans *Je est un autre* – elle est « une réponse à un questionnement », qui manifeste une « intention de parler pour un public donné représenté par le questionneur » et dont la « publication [est] quasi immédiate »¹⁷ – François Provenzano a établi une liste de six paramètres à prendre en compte pour analyser une interview : le lieu de diffusion, l'instigateur, les thèmes et les enjeux, le personnel répondant, les réponses et la curiosité publique¹⁸. Pertinents dans le cadre de l'étude de l'enquête littéraire menée par le chercheur, les critères de thèmes et enjeux, personnel répondant et curiosité publique ne sont pas opportuns concernant l'objet d'étude qui est le nôtre. Le « lieu de diffusion », par contre, est important dans la mesure où François Provenzano rappelle que « l'enquête n'est lisible en tant que telle que dans sa configuration publiée »¹⁹. La technique moderne appelle à reconsidérer cette affirmation : nous travaillons en effet en partie sur des interviews disponibles sur un support audio et qui, par conséquent, ne sont pas du tout médiatisées. Lorsque, par contre, ces entrevues paraissent dans des journaux, des revues ou des livres, nous gardons à l'esprit l'élaboration dont a fait l'objet le matériau initial de l'interview enregistrée – modifications destinées à « mettre en valeur le dialogue qui a eu lieu »²⁰. Nous n'avons opéré dans nos interviews aucune sélection sur le critère de la nature de « l'instigateur », et avons choisi de traiter sur le même pied les entrevues avec des journalistes, des critiques ou des chercheurs, dans la mesure où seules les réponses de Toussaint nous intéressaient et où celles-ci ne variaient pas en fonction de ses interlocuteurs. Nous utiliserons cependant plus souvent le corpus fourni par la critique universitaire pour deux raisons : d'une part, n'étant pas limité par des impératifs de présentation comme le sont les articles de presse, il offre à l'auteur la possibilité de réponses plus amples et, d'autre part, les critiques spécialisés amèneront plus souvent l'écrivain à se positionner par rapport aux différentes composantes du champ littéraire. Les « réponses », dernier paramètre à prendre en compte, sont l'objet de ce chapitre, qui n'étudie pas le genre de l'interview en lui-même, mais les représentations que l'écrivain donne de lui-même par le biais de ce support spécifique.

¹⁷ LEJEUNE (Philippe), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1980, p. 105, cité dans PROVENZANO (François), *Les enquêtes littéraires en Belgique (1880-1937). Habitus discursif et enjeu historiographique*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de licencié en Langues et Littératures romanes, Liège, 2003, p. 23.

¹⁸ PROVENZANO (François), *op. cit.*, pp. 23-28.

¹⁹ *Ibid.*, p. 24.

²⁰ LEJEUNE (Philippe), « La voix de son maître », dans *Littérature*, n° 33 (*L'écrivain en scène*), février 1979, p. 22.

Meizoz souligne que l'éthos doit généralement être « montré », plutôt que « dit »²¹, c'est-à-dire manifesté au travers de la *manière* de dire les choses plutôt que dans la teneur des propos. Meizoz travaille cependant généralement de préférence sur des textes autobiographiques ou autofictionnels, et il nous semble que l'interview nécessite une adaptation des outils d'analyse de la posture de l'auteur au moins pour deux raisons. Premièrement, comme nous l'avons souligné, elle est, au moment de sa réalisation, orale, ce qui signifie que l'interviewé n'a pas le loisir d'élaborer sa parole autant qu'à l'écrit. On ne peut donc pas aussi facilement que dans les textes trouver la posture manifestée dans un ton ou un style. Cela reste possible, bien sûr, mais la présentation de soi, si elle gagne en spontanéité, perd en élaboration. Deuxièmement, nous avons vu que l'auteur est amené, dans les interviews, à exprimer explicitement les faits ou valeurs qu'il aurait sélectionnés plus implicitement dans un discours autobiographique. Cela signifie que l'expression de la posture est elle aussi plus explicite, sans pour autant, bien sûr, être présentée comme telle. Comme l'a écrit Dominique Maingueneau :

La distinction entre éthos dit et montré s'inscrit aux extrêmes d'une ligne continue puisqu'il est impossible de définir une frontière tranchée entre le « dit » suggéré et le « montré » non explicite.²²

Au cours de notre analyse, nous serons amenée à reprendre textuellement certaines affirmations de Toussaint lui-même sur sa pratique, non pas pour confirmer ces éléments, mais pour questionner les implications posturales de leur mise en évidence par l'auteur. La sélection de ces faits ou valeurs et l'attitude manifestée à leur égard (qu'ils soient amenés par l'auteur lui-même ou par son interlocuteur) sera dès lors l'objet de notre attention et le point de départ de notre analyse. Nous avons choisi de structurer cette dernière en trois temps : la première étape est consacrée à l'étude de la manière dont Toussaint met en scène certains éléments de sa trajectoire, la deuxième envisage ses rapports avec différents acteurs ou instances du champ littéraire et, enfin, la troisième étudie la manière dont l'auteur analyse sa propre pratique d'écriture.

²¹ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, *op. cit.*, p. 55.

²² MAINGUENEAU (Dominique), « Éthos, scénographie, incorporation », *op. cit.*, p. 91.

1. Parcelles de trajectoire

Jean-Philippe Toussaint est né le 29 novembre 1957, à Bruxelles, dans une famille de « littéraires » : son père, Yvon Toussaint, est journaliste (il a été rédacteur en chef du quotidien *Le Soir*) et a publié quelques romans²³, et sa mère, Monique Lanskoronskis, tient une librairie. En 1971, toute la famille déménage à Paris, où le jeune Toussaint continue son parcours scolaire. En 1978, il est diplômé de l'Institut des études politiques et il complète sa formation, l'année suivante, par un DEA en histoire contemporaine à la Sorbonne. De 1982 à 1984, il séjourne en Algérie, à Médéa, où il donne des cours de français dans un lycée. En 1985, sa carrière d'écrivain est véritablement lancée avec la parution chez Minuit de *La salle de bain*. En 1990, 1993 et 1996, des bourses lui permettent de séjourner respectivement à Madrid, Berlin et Kyoto. Depuis 1989, avec la sortie dans les salles de *Monsieur*, Toussaint mène en parallèle à ses activités d'écriture une carrière de réalisateur. Il a ainsi réalisé l'adaptation de certains de ses propres livres (*Monsieur*, mais aussi *La Sévillane*, tiré de *L'appareil-photo*), et il a également travaillé sur des scénarii originaux (*La patinoire*). Depuis 2000, il pratique également la photographie et a organisé différentes expositions de ses propres clichés. Après avoir habité à Paris et en Corse, Jean-Philippe Toussaint vit aujourd'hui à nouveau à Bruxelles.

1.1. Héritage et gestion des biens symboliques

Toussaint ne parle de ses origines familiales que de manière évasive. Il ne fait, par exemple, jamais allusion aux professions de son père, journaliste et écrivain, qui placent notre auteur dans la position, traditionnellement délicate, d'« héritier », au sens bourdieusien du terme. Dans le cas qui nous occupe, cette position n'est pas directement problématique, dans la mesure où Yvon Toussaint n'est pas véritablement reconnu dans sa fonction d'auteur, mais plutôt dans celle de journaliste, tandis que Jean-Philippe Toussaint parviendra à s'illustrer dans le créneau que son père n'avait qu'à moitié occupé. La profession de la mère, libraire, renforce les prédispositions du jeune Toussaint envers le monde des lettres. Cette situation familiale, qui fait de notre auteur le bénéficiaire d'un important bagage culturel, déclenchera toutefois, dans les premiers temps, une réaction de rejet par rapport à l'univers littéraire :

Je suis issu d'une famille où il y avait plein de livres à la maison, mais, adolescent, j'ai eu une réaction un peu de défense et je ne me suis pas particulièrement intéressé aux livres.

²³ Notamment, chez Fayard, *Le manuscrit de la Giudecca* (2001) et *L'autre Corse* (2004).

En fait, c'est à partir du moment où j'ai commencé à écrire que je me suis mis vraiment à lire.²⁴

Une telle réaction se fait également sentir, plus généralement, par rapport au capital culturel hérité, d'une part, de son milieu familial et renforcé, d'autre part, par le parcours universitaire de l'auteur. En effet, Toussaint semble, dans une certaine mesure, entretenir toujours à l'heure actuelle une relation problématique avec la culture (dans ce que Ruth Amossy décrit comme son « acception élitiste » : c'est-à-dire « l'ensemble des connaissances qui distinguent l'homme cultivé de l'être inculte, à savoir un patrimoine philosophique, artistique et littéraire »²⁵) et les intellectuels (au sens sociologique du terme, c'est-à-dire les personnes appartenant à « l'ensemble assez flou des “professions intellectuelles” (opposées aux professions “manuelles”) : écrivains, philosophes, savants, professeurs, etc. »²⁶). De cette façon, Toussaint avoue avoir nourri quelques préjugés à l'encontre de la maison d'édition de Minuit :

J'adorais Beckett et certains auteurs de Minuit, mais la réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle. Or Lindon adore l'humour.²⁷

L'auteur, qui évoque de cette façon le décalage qu'il présupposait exister entre sa production et les attentes de Minuit, oppose intellectualisme et humour comme des valeurs inconciliables. Réflexion surprenante, dans la mesure où *La salle de bain* est un roman qui, tout en jouant sur de nombreux procédés humoristiques, s'adresse de manière évidente²⁸ à un public doté d'un certain bagage culturel. La tension qui préside à la relation de Toussaint à la culture peut être illustrée par l'extrait suivant :

Je cherche de plus en plus à m'éloigner de ce côté cultivé ; je cherche plutôt le maladroit ou le « mal dit » pour reprendre Beckett. Dans *La salle de bain*, je paraissais peut-être plus 'cultivé' parce que je voulais montrer que j'étais capable d'écrire, c'est possible.²⁹

L'auteur, admettant par la suite ce que *La salle de bain* peut avoir de « cultivé », affirme vouloir passer à autre chose et il appuie cette prise de distance par rapport à un univers « cultivé » en citant Beckett. L'argumentation peut paraître franchement paradoxale quand sait que la critique – en particulier la critique universitaire – considère l'Irlandais comme un auteur « difficile ».

²⁴ Reportage « Un temps de Toussaint » sur France 3 (19/20 édition Toulouse), le 20 février 2006.

²⁵ AMOSSY (Ruth), « Culture », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002, p. 129.

²⁶ DIAZ (José-Luis), « Intellectuel », dans ARON (Paul) et alii, *op. cit.*, p. 301.

²⁷ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), dir., *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 27- 28.

²⁸ Cf. *infra*, Ch. 1, point 2.4., p. 41.

²⁹ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 34.

Par la suite, Toussaint admettra mieux la part d'intellectualisme présente au sein de sa propre œuvre :

[...] il y a un côté intellectuel, cérébral, où tout est pensé. Heureusement, je crois que je compense cet aspect par une certaine désinvolture dans le choix des sujets, au centre de mon esprit. Je tiens en tout cas à limiter l'intellect à la forme.³⁰

Forcé de reconnaître cette part de lui-même, l'auteur cherche cependant toujours à la compenser par des aspects qu'il juge antagonistes, tels l'humour, la désinvolture, etc. De cette façon, lorsqu'il est amené à aborder son parcours universitaire, Toussaint l'évoque avec l'air de ne pas y toucher. Si on lui demande de justifier son choix d'étude, l'auteur répond :

J'aimais beaucoup l'histoire-géographie en Terminale. J'avais eu un bon professeur dans cette matière. Et tous mes copains ne cessaient de répéter que Sciences-po était très bien. J'ai donc suivi le mouvement.³¹

Comme nous allons le voir, Toussaint présente en fait de cette manière désinvolté la plupart des choix qu'il a effectués au cours de sa vie professionnelle : celui de ses études, la décision d'écrire, l'orientation vers la réalisation... Hasards et accidents semblent présider au déroulement de sa trajectoire, ce qui court-circuite toute idée de stratégie, d'intentions ou d'objectifs.

1.2. Gestion des biens matériels

Bourdieu disait de la profession d'écrivain qu'elle est « une des moins codifiées qui soit ; une des moins capables, aussi, de définir (et de nourrir) complètement ceux qui s'en réclament [...] »³². Pour notre auteur, la question ne semble pas s'être posée en termes financiers. Socialement par contre, il affirme être devenu écrivain en trouvant un éditeur :

J'avais vingt-six ans et cela faisait déjà plus de cinq ans que j'écrivais sérieusement. [...] J'avais donc très envie de trouver un éditeur au moment où je travaillais sur *La salle de bain* ; il est en effet difficile, socialement, de se dire écrivain lorsque l'on n'a pas d'éditeur.³³

La recherche d'un éditeur est présentée comme motivée davantage par un besoin de reconnaissance sociale que par une nécessité d'ordre matériel. C'est d'ailleurs l'« envie » d'un éditeur plus que le besoin, qui est manifestée. Toussaint n'évoque aucune activité professionnelle entre l'année de l'obtention de son DEA et son départ pour l'Algérie, ni sur la période qui a suivi son retour de Médéa (où il donnait des cours de français dans le cadre de

³⁰ LEDENT (Philippe), « Un cérébral pétri de désinvolture », dans *Le Matin*, 16 février 1999.

³¹ TALLON (Jean-Louis), « Monsieur Toussaint. Interview avec Jean-Philippe Toussaint par Jean-Louis Tallon », dans *HorsPress. Webzine culturel*, novembre 2002. URL : <http://perso.orange.fr/erato/horspress/toussaint.htm> (05/08/2007).

³² BOURDIEU (Pierre), *op. cit.*, p. 371.

³³ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27.

son service civil) avant la signature de son contrat avec Minuit. De la même manière, Toussaint ne parle jamais de la reconnaissance que lui a valu *La salle de bain* comme vecteur de capital économique. À nouveau, le seul bénéfice semble de type symbolique.

Le romancier a, au cours de sa carrière, pu profiter de plusieurs bourses pour des séjours à l'étranger : Madrid en 1990 (bourse Villa Médicis Hors les Murs), Berlin en 1993 (bourse du DAAD, BerlinerKünstlerprogramm), Kyoto en 1996 (Villa Kujoyama). Il a également introduit des dossiers pour obtenir des financements du service de la promotion des lettres de la Communauté française de Belgique. Si les premières sont évoquées pour expliquer les fréquents séjours de l'auteur à l'étranger, il n'est par contre jamais fait allusion aux seconds.

S'il ne parle jamais de la part économique constituant son métier d'écrivain, Toussaint est plus disposé à l'aborder dans le cadre de sa fonction de cinéaste. De cette façon, au moment d'évoquer *La patinoire* :

Le cinéma, ça coûte beaucoup plus cher, oui. C'est ma sœur qui produit mes films. C'est toujours difficile. Le film que je viens de faire coûte plus cher que mes autres films. Relativement cher par rapport à ce que je fais d'habitude.³⁴

Il faut dire que le rapport à l'argent est moins personnel pour un réalisateur que pour un écrivain : l'argent est la condition *sine qua non* à la réalisation d'un film pour toute l'équipe de tournage tandis qu'il n'est pas nécessaire à l'entreprise d'une œuvre littéraire. Il s'agira plutôt de voir si son auteur peut en vivre. Notons que, tout en acceptant d'évoquer son rapport à l'argent dans le cadre de son activité de cinéaste, Toussaint se décharge tout de même entièrement des conditions matérielles de l'exercice de son métier de réalisateur puisque c'est sa sœur, Anne-Dominique Toussaint, qui, productrice de ses films, se charge entièrement de leur trouver un financement.

1.3. De Bruxelles à Paris

Jean-Philippe Toussaint, né à Bruxelles et y résidant à nouveau aujourd'hui, est un auteur belge de langue française. Il nous reste, pour clore ce point consacré à quelques aspects de sa trajectoire, à envisager la manière dont il vit et joue de ce statut d'écrivain périphérique dans ses interviews³⁵.

³⁴ HANSON (Laurent), « Interview de Jean-Philippe Toussaint, le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo ». URL : <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm> (09/08/2007).

³⁵ Nous aurons l'occasion d'envisager plus loin la manière dont Toussaint joue de ses origines dans ses textes autobiographiques et autocritiques (Ch. 2, point 2, pp. 85-86).

L'auteur, pendant la longue période au cours de laquelle il vit à Paris, présente cette ville comme son point d'ancrage, son lieu d'origine :

Quand j'ai écrit [*La salle de bain*], c'était la première fois que je quittais Paris.³⁶

Cependant, lorsque il est interrogé sur ses origines belges, Toussaint ne cherche pas à esquiver la question :

Je suis né à Bruxelles. J'y ai vécu une enfance très tranquille et les débuts de ma scolarité. Mais j'ai dû quitter cette ville à l'âge de treize ans, car mon père est parti travailler à Paris. Ce fut assez brusque pour moi. À Paris, j'ai suivi mes études secondaires [...]. Pendant toutes ces années, Paris restait mon point d'ancrage avec la Corse. Depuis sept ans, c'est de nouveau Bruxelles.³⁷

Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg, dans *La littérature belge*, soulignent, à propos de la génération dite « minimaliste » à laquelle a souvent été associé Toussaint³⁸ :

[...] la plupart des écrivains de cette génération entretiennent un rapport désormais serein à l'identité, présentée comme nécessairement multiple, faite d'allégeances superposées et non contradictoires.³⁹

Effectivement, notre auteur parle sans honte de ses origines dont il assume également en partie les implications linguistiques. De cette façon, à propos de la présence de certaines marques belges dans *Faire l'amour*, Toussaint déclare :

S'encourir signifie partir en courant, c'est un belgicisme, les Français y verront peut-être une préciosité liée à mes origines mais c'est un mot que j'employais enfant dans la cour de récréation.⁴⁰

L'appartenance de Toussaint à la Belgique n'est cependant jamais revendiquée avec force. Elle n'apparaît dans les discours de l'auteur que lorsque celui-ci est spécifiquement interrogé sur ses rapports avec son pays d'origine. On peut également remarquer que les descriptions qu'il en donne relèvent souvent de l'anecdotique :

Tout ce qui est lié à Ostende a quelque chose pour moi de très proche ; les soles, la raie à Ostende, les crevettes, toute l'ambiance d'Ostende est quelque chose de tout à fait belge dont je me sens proche. Mais je ne généraliserai pas.⁴¹

Ou de la « petite mythologie belge », pour reprendre l'expression utilisée par Jean-Marie Klinkenberg⁴² :

³⁶ HANSON (Laurent), *op. cit.*

³⁷ TALLON (Jean-Louis), *op. cit.*

³⁸ Nous reviendrons sur la question du « minimalisme » (Ch. 1, point 2.2., p. 25).

³⁹ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2005, pp. 259-260.

⁴⁰ HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.

⁴¹ JOURDE (Michel), « Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Inrockuptibles*, printemps 1992.

⁴² KLINKENBERG (Jean-Marie), *Petites mythologies belges*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace des libertés », 2003.

Bien entendu, une université profitera du match d'ouverture Japon-Belgique pour demander à Toussaint de parler devant ses étudiants de la Belgique « ses bières, ses écrivains, son cinéma »...⁴³

S'il ne rejette pas ses origines, Toussaint refuse tout de même la classification d'auteur de littérature belge :

[...] je pense que chaque histoire d'écrivain est unique. Nous ne formons pas une école belge.⁴⁴

Cette réaction semble cependant trouver son origine davantage dans le refus manifesté par notre auteur d'appartenir à un ensemble que dans un déni de sa nationalité. Il se fait en effet également sentir lorsqu'il est question de littérature francophone ou française :

Pensez-vous que la littérature francophone manque d'ambition ou ne taille pas suffisamment dans la démesure ? [...]

[...] L'important, pour moi, est ce que je vais faire et ce que je ressens. Je ne réfléchis pas sur mon travail au nom de la littérature française. [Il s'arrête et reprend]. Quand j'écris, je n'ai pas l'impression de faire de la littérature française. Je me refuse donc de ce point de vue à participer à un tel débat.⁴⁵

Remarquons que l'auteur, interrogé sur la « littérature francophone » répond en termes de « littérature française », occultant ainsi la distinction qu'avait opérée son interlocuteur. Ce détournement, parce qu'il n'est pas commenté, produit l'effet d'un désintéret de l'auteur pour ce type de précisions plutôt que celui d'une véritable revendication.

Le positionnement de Toussaint par rapport à ses origines est abordé de manière discrète dans les interviews. Nous poursuivrons son exploration au travers des textes autobiographiques et autocritiques, qui fournissent des renseignements complémentaires, avant de nous permettre d'en tirer certaines conclusions.

2. Rapports au monde littéraire

2.1. Héritage littéraire

Si la posture de Toussaint face à son héritage littéraire ne lui est pas propre – elle est notamment partagée par plusieurs jeunes écrivains des éditions Minit –, elle est tout de même originale dans la mesure où elle ne relève pas des traditionnelles stratégies

⁴³ DUPLAT (Guy), « Elles sont folles de Toussaint », dans *La Libre Belgique*, 29 mai 2002. Le passage entre guillemets cite les propos de Jean-Philippe Toussaint.

⁴⁴ DEMOULIN (Laurent), « Le Médicis de Fuir », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 140, 1 décembre 2005-21 janvier 2006, p. 7

⁴⁵ TALLON (Jean-Louis), *op. cit.*

d'émergence⁴⁶ des auteurs ou des groupes. Elle se rapproche plutôt de l'attitude que Laurent Demoulin décrivait comme l'un des indices de la postmodernité :

Pour la première fois depuis Ronsard, des auteurs proposant un nouveau type de texte ne cherchent pas à se définir par opposition à leurs prédécesseurs et évitent de prendre une pose de partisan. Pas d'école, pas de manifeste, pas d'excommunication. L'identité nouvelle se construit au moyen d'influences positives, hétéroclites et nuancées. Nous ne sommes pas meilleurs que ceux qui nous ont précédés, disent les postmodernes, mais nous revendiquons le droit d'encore écrire après eux. La foi en un progrès de l'art, qui soutenait l'avant-garde, a fini par se perdre.⁴⁷

Spontanément, Toussaint n'est pas enclin à définir sa place dans l'histoire littéraire relativement à d'autres acteurs. Le seul véritable mouvement par rapport auquel il va être amené à définir sa position est le Nouveau Roman. Le fait que cette école soit constituée d'auteurs publiant dans la même maison d'édition que lui et de manière relativement récente l'obligera en effet bien souvent à rendre compte de ses rapports avec ces mêmes auteurs, contrairement à ce que pensait Jérôme Lindon⁴⁸. Remarquons que le rapprochement opéré permet à notre auteur de bénéficier, à ses débuts, d'une partie du capital symbolique acquis par les nouveaux romanciers. Comme le soulignait Laurent Demoulin, le positionnement de Toussaint ne sera alors radical ni dans le sens de la rupture ni dans celui de l'adhésion, mais se construira plutôt en nuances. L'esprit d'exclusion ou de rejet qui était caractéristique des avant-gardes n'est plus du tout de mise ici. Pour Toussaint, les nouveaux romanciers sont d'abord ceux qui, en se battant pour imposer une certaine conception de la littérature, ont ouvert la voie à son propre type d'écriture. Partant de ce constat, il ne cherchera pas tant à radicaliser les revendications littéraires de ses prédécesseurs ou à s'y opposer, qu'à se les approprier librement.

Et moi, je suis arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, la bataille avait eu lieu, et je dirais que le terrain avait été déblayé. Robbe-Grillet et les autres avaient fait tout le boulot, moi je n'avais pas besoin d'être rigide sur la question. Je pouvais me dire que si j'avais envie de raconter un petit bout d'histoire, je n'avais pas à me gêner, ou si j'avais envie qu'il y ait un personnage... Je n'avais pas besoin de serrer les rangs, d'être maximaliste, ou radical. Moi, je pense en effet que la littérature la plus intéressante des années 50 et 60, c'était le Nouveau Roman. Mais je ne me sens pas comme un continuateur fidèle ou comme un disciple.⁴⁹

Ce n'est pas tant que Toussaint admire le mouvement en soi et qu'il fasse siennes les conceptions littéraires de celui-ci, mais plutôt qu'il apprécie la liberté que celles-ci lui offrent. Dans le même esprit, il affirme ne pas aimer le Nouveau Roman dans son ensemble, mais

⁴⁶ Telles qu'elles sont notamment décrites par Jacques Dubois dans son *Institution de la littérature* (*op. cit.*).

⁴⁷ DEMOULIN (Laurent), « Génération innommable », dans *Textyles*, n° 14 (*Lettres du jour, II*, sous la dir. de Paul ARON et Jean-Pierre BERTRAND), 1997, pp. 7-8.

⁴⁸ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », dans AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), dir., *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, p. 2.

⁴⁹ HANSON (Laurent), *op. cit.*

certaines œuvres et certains auteurs. En fait Toussaint n'est amené à parler si souvent du Nouveau Roman que parce qu'il est un des successeurs du mouvement chez Minuit et qu'il semblerait que certaines de leurs conceptions littéraires soient proches. Toussaint n'a pas pour ce mouvement de profonde affection ou admiration et en parle le plus souvent sans véritable enthousiasme. Les visées des nouveaux romanciers ne sont pas assez éloignées de celles de Toussaint pour qu'il adopte à leur égard une attitude de rejet ou de rupture⁵⁰. À l'inverse, Toussaint n'est pas non plus assez admiratif de ce mouvement pour que ce dernier constitue une impasse littéraire impliquant soit une opposition de survie soit le confinement au rôle de simple épigone. Les nouveaux romanciers ne représentent pas un véritable danger pour Toussaint dans la mesure où ils ne l'ont pas ébranlé, mais simplement intéressé. Notons en outre que le vocabulaire et les tournures de phrase que l'auteur utilise pour définir son positionnement expriment le détachement qu'il manifeste par ailleurs dans ses propos : « si j'avais envie », « un petit bout d'histoire », « je n'avais pas à me gêner »... Ce n'est pas là le style vindicatif d'un auteur qui défend un programme esthétique. Qui plus est, les propos de Toussaint sont sous-tendus par une forme de distance ironique qui relativise tant les prises de position des nouveaux romanciers que les siennes. Cette ironie se manifeste notamment au travers de la simplification excessive des choix esthétiques de chacun. Elle institue alors une forme de distance par rapport aux revendications radicales du Nouveau Roman tout d'abord, mais aussi par rapport à celles que l'on pourrait vouloir imputer à Toussaint lui-même.

Un écrivain isolé, proche du Nouveau Roman quoiqu'en marge de celui-ci, a représenté à lui seul pour Toussaint ce que nous évoquions plus tôt sous les termes d'« impasse littéraire » ; il s'agit de Samuel Beckett.

[...] mon plus grand choc littéraire fut la découverte de l'œuvre de Samuel Beckett. C'est pour moi LA grande influence littéraire. J'ai lu toutes ses œuvres et me suis mis à écrire comme lui, à être influencé par son style, au point d'en arriver à une sorte d'impasse toute beckettienne de l'écriture.⁵¹

Cet écrivain est celui par rapport auquel le positionnement de Toussaint est le plus complexe. L'impasse littéraire, première phase, se manifeste notamment dans un premier roman « beckettien » non publié et par une période de dépression. Viennent dans un second temps la prise de conscience de l'impasse et la mobilisation de stratégies nouvelles dont aucune ne jouera sur l'excommunication du modèle. Toussaint parle de *La salle de bain*

⁵⁰ Telle celle manifestée par le surréalisme contre le roman naturaliste, par exemple.

⁵¹ TALLON (Jean-Louis), *op. cit.*

comme du livre qui lui a permis de trouver sa « voix propre »⁵² : il affirme avoir alors découvert sa personnalité littéraire et pu enfin « digérer ses influences »⁵³. Cette étape est considérée par Toussaint comme la naissance de sa personnalité d'écrivain. La troisième phase est une sorte de synthèse des deux premières : une écriture qui concilie la voix propre de Toussaint, développée dans son premier roman publié, et l'influence cette fois non seulement reconnue et admise, mais même provoquée, de Samuel Beckett. De nouvelles médiations se mettent donc en place pour parvenir à écrire « malgré » Beckett, et elles sont originales dans la mesure où elles consistent plus en l'implication du modèle dans l'écriture qu'en son rejet. L'exemple le plus probant de cette stratégie est l'anecdote concernant la rédaction de *L'appareil-photo*, sur laquelle Toussaint revient dans plusieurs interviews :

Dans le dernier livre que j'ai écrit *L'appareil-photo*, le livre *Molloy* de Beckett ou *Lolita* de Nabokov étaient en permanence avec moi. Je les lisais en permanence en travaillant et donc ils en faisaient partie.⁵⁴

Cette stratégie est symbolisée dans la présence de *Molloy* sur la table de l'écrivain et ses retours permanents à ce texte durant toute la rédaction de *L'appareil-photo*. L'étape suivante tient du repérage (parfois *a posteriori*) de l'utilisation délibérée de procédés littéraires beckettien, notamment dans les dialogues :

[...] il y a des exemples précis de discussions (notamment la bouteille de gaz, je pense), de dialogues, où c'est vraiment une répétition de « dit-il », exactement comme Beckett.⁵⁵

Il s'agit donc à nouveau d'admettre et d'intentionnaliser cette influence trop forte de Beckett sur son écriture, cette fois en s'appropriant certaines des techniques de l'auteur. L'enjeu n'est pas ici de savoir si Toussaint a effectivement dépassé cette influence, notamment au moyen des procédés décrits, mais d'observer la manière dont il s'extirpe d'une emprise très forte de Beckett sans recourir à des stratégies de rejet... Notons que les stratégies que nous venons d'évoquer permettent à Toussaint de continuer à clamer haut et fort son admiration pour l'Irlandais, sans pour autant mettre en danger sa propre écriture.

De manière générale, Toussaint est constamment aux prises avec la difficulté de faire la part des choses entre influences et voix propre. L'oscillation entre les deux pôles est plusieurs fois perceptible dans son discours. Il empruntera, la plupart du temps, une voie

⁵² Notamment dans MAURY (Pierre), « Jean-Philippe Toussaint : un faux désinvolte », dans *Le Soir*, 13 janvier 1997, p. 9.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ MALPOIX (Wendy), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint (Noël 90) », dans *Les modèles d'identité dans quelques romans intellectuels contemporains (60-92) en Belgique et en Espagne*, projet de thèse (Archives et Musée de la Littérature, cote MLA 16794), pp. 58 à 62.

⁵⁵ DEMOULIN (Laurent), « Sur Beckett », document inédit (collection privée de Laurent Demoulin), 2006.

médiane proche de celle mobilisée dans sa relation à Beckett et qui consiste à rendre ces influences conscientes dans des modalités qui vont du clin d'œil intertextuel à l'influence diffuse. L'effet général produit restera celui d'une domination et d'une maîtrise de l'auteur sur ses influences littéraires. La prétention au contrôle et à la maîtrise nous semble l'une des composantes importantes de la posture toussaintienne ; nous aurons l'occasion de le montrer encore par la suite. Nous avons distingué trois types principaux de gestion des influences, qui, bien entendu, sont largement perméables dans la pratique et que nous isolons pour faciliter notre description.

La première est l'influence contrôlée très ciblée, qui consiste en un clin d'œil intertextuel explicite (comme c'est le cas avec Pascal dans *La salle de bain*) ou en l'utilisation de particularités spécifiques à certains auteurs, transposées dans des domaines très précis du texte :

Pour *La salle de bain*, je sens et je domine les influences : il y a Nabokov qui plane sur toute la dernière partie, Gombrowicz sur les Polonais, Pérec [*sic*] sur des petites choses, des petits mots, Flaubert sur la phrase et Musil sur des personnages ou des adjectifs – je me souviens par exemple que l'expression « musclé d'une manière fine et puissante » me faisait penser à Musil.⁵⁶

Il y a ensuite, à un degré de contrôle inférieur, le cas des œuvres lues en parallèle, telles que *Molloy* et *Lolita*, comme nous l'avons déjà évoqué⁵⁷. L'influence est alors moins clairement circonscrite, mais reste tout de même consciente et délibérée. Et enfin, il y a les influences dites « digérées »⁵⁸. Dans ce cas, l'idée n'est jamais vraiment définie, mais permet à l'auteur d'exprimer l'intériorisation des influences qu'il s'est choisies. On peut d'ailleurs remarquer que les influences mises en avant sont toujours les mêmes⁵⁹. Bien souvent, lorsqu'un critique lui en soumet d'autres, Toussaint les refuse sur le moment pour, dans quelques cas, se les approprier par la suite dans son discours.

Ces différentes stratégies sont principalement mobilisées dans les discours toussaintiens portant sur les quatre premiers romans. Par la suite, les références à des auteurs

⁵⁶ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 30.

⁵⁷ « [...] je dirais *L'homme sans qualités* de Musil, que j'étais en train de lire à ce moment-là ou que je venais de lire. À l'époque, je lisais également le *journal* de Witold Gombrowicz et c'est de là que viennent les noms des peintres polonais. [...] Dans le même ordre d'idées, il y a *Roi, dame, valet* de Nabokov, que j'ai lu avec énormément de plaisir à l'époque. Je lisais également *Les choses* de Pérec et l'on peut sans doute en trouver des traces dans certains passages, notamment lorsque le narrateur se souvient des anciens locataires de son appartement. » (DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste? », *op. cit.*, p. 27).

⁵⁸ « Quelque chose de personnel et de propre vient de la bonne digestion d'énormément de livres, d'auteurs. » (JOURDE (Michel), *op. cit.*).

⁵⁹ Beckett, Kafka, Musil, Proust, Faulkner, Nabokov et Dostoïevski, pour ne reprendre que celles qu'il cite tout récemment comme telles dans DANNEMARK (Francis), dir., *L'école des belges. Dix romanciers d'aujourd'hui*, Bordeaux, Le castor astral, coll. « Escales de lettres », 2006, p. 123.

dans les interviews s'orientent dans une autre direction, déjà présente dans les débuts, mais de manière moins systématique. Il ne s'agit plus tant de définir des influences que d'utiliser des auteurs pour analyser sa propre pratique, l'orienter, voire la légitimer à l'avance.

Après *la Télévision* [...], j'avais fait le tour des choses légères, j'avais besoin de quelque chose de plus acide et plus corrosif, moins d'humour, un peu plus de Faulkner et de Dostoïevski, alors je me suis pris au mot : la bouteille d'acide.⁶⁰

Une autre influence que, à ma connaissance, personne n'a soulignée et qui ne saute pas aux yeux non plus, c'est l'existentialisme, *La nausée* de Sartre ou *L'étranger* de Camus. Ce sont deux livres où la dimension philosophique est liée à la vie quotidienne, ce qui est assez rare en littérature. [...] C'est ce que j'ai essayé de faire dans *La salle de bain*, capter ces instants de philosophie vivante et concrète.⁶¹

J'ai revendiqué d'une certaine façon ce rien et j'ai même utilisé dans les textes autour du livre la phrase de Flaubert « écrire un livre sur rien ».⁶²

Les différentes stratégies et prises de position décrites précédemment sont soutenues par une orientation commune. L'auteur tient à sa liberté et à son autonomie de création, mais il est conscient qu'il ne peut réfuter le fait d'être influencé. Le moyen de manifester son autonomie et sa liberté passe dès lors par la production d'un métadiscours qui met en scène la conscientisation de différentes influences et le contrôle que l'auteur exerce sur les modalités de ces déterminations pesant sur sa création littéraire.

Un dernier point, s'il ne relève pas directement de la posture de Toussaint, éclaire les projections d'autres instances sur lui et participe du « cumul des fonctions »⁶³ littéraires, sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus loin⁶⁴ : ces dernières années, en effet, il a été demandé à Toussaint de réaliser la préface d'œuvres de Proust (pour une édition japonaise de *À la recherche du temps perdu*) et de Beckett (pour une édition scandinave de la trilogie *Molloy*, *Malone meurt* et *L'innommable*). Ces propositions contrastent avec l'usage commun qui veut que des auteurs connus préfacent des inconnus, qui bénéficient en conséquence d'un transfert de capital symbolique du plus doté vers le moins doté⁶⁵. Dans le cas qui nous concerne, le processus est inversé : un auteur belge certes légitimé par l'institution (étudié à l'université, détenteur de prix littéraires, publié dans une maison d'édition prestigieuse), mais

⁶⁰ HARANG (Jean-Baptiste), *op. cit.*

⁶¹ DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste? », *op. cit.*, pp. 27-28.

⁶² COUDRAY (Marie), éd., *Littérature au présent : Cinquante et un*, Bruxelles, in Ovo-la Maison d'à côté, 2004.

⁶³ « La conjonction, dans débats et colloques, des professeurs et des écrivains n'est pas rare aujourd'hui, et l'on assiste de la sorte à un nouveau cumul de fonctions qui ne saurait être sans incidence. » (DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, *op. cit.*, pp. 143-144).

⁶⁴ Cf. *infra*, Ch. 1, point 2.4., p. 44.

⁶⁵ En d'autres termes, ce que Gérard Genette appelait la « fonction de recommandation » de la préface d'un écrivain consacré à un écrivain qui l'est moins (GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 1987, p. 271).

modérément connu du grand public (s'il a de bonnes ventes, son succès reste tout de même circonscrit à un public doté d'un certain capital culturel) préface les rééditions d'œuvres d'écrivains consacrés. C'est dès lors le préfacier qui voit augmenter son capital symbolique. Le procédé, lorsqu'il est inversé de la sorte, relève également d'une forme de mélange des rôles des différentes instances littéraires. Dans la mesure où l'auteur produit un métadiscours sur le livre qu'il préface et non plus seulement un texte de soutien, il fait œuvre de critique littéraire⁶⁶ plutôt qu'acte de camaraderie entre écrivains.

Enfin, si on voit bien l'intérêt qu'il y a pour Toussaint à accepter ce genre de travail, on peut se demander ce qui pousse les éditeurs à faire appel à lui. Les hypothèses sont différentes selon les auteurs préfacés ; dans le cas de Beckett, on peut invoquer la proximité qu'impliquent leur éditeur commun et l'admiration proclamée par Toussaint. C'est plus compliqué lorsqu'il s'agit de lui faire préfacier Proust. On peut tenter d'expliquer ce choix par la popularité de Toussaint au Japon, peut-être supérieure à celle de Proust⁶⁷. Il s'agirait dès lors seulement de trouver un auteur francophone contemporain très connu pour parler d'un auteur français dont l'œuvre est située au rang des classiques. Le rapprochement établi entre les deux écrivains serait alors avant tout d'ordre linguistique⁶⁸.

Avec ce point, nous avons voulu nous pencher sur la manière dont la posture permet à l'écrivain de résoudre des contradictions inhérentes à sa position dans le champ. Toussaint est un auteur qui, du fait notamment de ses origines et de certains éléments de sa trajectoire personnelle, est assez conscient des règles du jeu de l'institution littéraire. Le défi est alors de parvenir à écrire malgré cette conscience. La posture qu'il mobilise à cet effet – mêlée de conscientisation et d'indifférence – lui permet de réduire ces contradictions. Nous verrons que, par un effet rétroactif, elle influence également sa relation avec d'autres agents du champ littéraire.

⁶⁶ Gérard Genette soulignait que « la dimension critique et théorique de la préface allographe l'entraîne manifestement vers la frontière qui sépare (ou plutôt vers l'absence de frontière qui ne sépare pas nettement) le paratexte du métatexte, et plus concrètement, la préface de l'essai critique. » (GENETTE (Gérard), *Seuils, op. cit.*, p. 273).

⁶⁷ Kan Nozaki, traducteur de l'œuvre de Toussaint au Japon : « Oui, il se vendait même très bien. La réimpression a été vite décidée. Nouveau venu dans ce métier, je ne réalisais pas alors quel miracle cette "réimpression" représentait pour un livre français au Japon. J'étais destiné à m'en rendre compte par la suite : de Balzac à Nerval jusqu'à Manchette et Guibert, les écrivains que je traduis ne connaissent jamais les honneurs d'une réimpression, excepté Toussaint » (DEMOULIN, (Laurent), « Entretien avec Kan Nozaki », dans DEMOULIN (Laurent), éd., *Jean-Philippe Toussaint. La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minit, 2005, p. 23).

⁶⁸ Gérard Genette envisage également ces cas de figure : « Cette caution est généralement [...] apportée par un écrivain [...], lors d'une traduction, plus connu dans le pays d'importation [...]. Ou plus actuel (par définition) lors de la réédition largement posthume d'un texte classique que l'on fait revisiter par un écrivain contemporain [...]. » (GENETTE (Gérard), *Seuils, op. cit.*, p. 271).

2.2. Les contemporains

Nous avons envisagé les relations complexes qu'entretient Toussaint avec son héritage littéraire. Nous voudrions maintenant étudier ses rapports avec les écrivains qui lui sont contemporains.

Pour analyser ces relations, il convient au préalable de déterminer s'il faut considérer Toussaint comme un auteur isolé dans le champ contemporain ou comme membre d'un courant littéraire⁶⁹, en l'occurrence le courant dit « minimaliste » qui serait composé d'écrivains appartenant à la maison de Minuit, publiant depuis les années 1980 et constituant d'une certaine manière la succession du Nouveau Roman. Même si nous ne cherchons pas à nier l'existence de tendances littéraires communes chez les écrivains ainsi désignés, différentes raisons nous poussent tout de même à considérer avec circonspection l'idée de l'existence effective d'une école minimaliste ; leur exposé constituera la première partie de ce point.

À la fin des années 1980, différents éléments se mettent en place, qui laissent croire à l'émergence d'un nouveau mouvement littéraire. Les prémices de ce phénomène s'observent dans la presse étrangère, notamment allemande et italienne, qui commence à parler de « minimalisme » et de « nuovo romanzo francese »⁷⁰. Les instances françaises et belges suivent rapidement l'exemple ; il faut dire qu'avec l'extinction du Nouveau Roman, la place est libre – voire vide – dans le champ du roman français. Tout commence véritablement en 1989 avec la mobilisation autour de jeunes écrivains publiant chez Minuit de l'attention de la presse, de la critique et la mise en place parallèle, chez l'éditeur, de stratégies publicitaires de groupe. Les journaux titrent « Le nouveau “nouveau roman” »⁷¹ ou « Les flashes de Minuit »⁷², un mémoire universitaire est écrit à Liège, qui s'intitule « Génération Toussaint »⁷³, et Minuit appose sur les livres de certains de ses auteurs une jaquette bleue illustrée d'une rose des vents et sous-titrée « romans impassibles ». Il est donc aisé de cerner l'apparition des tentatives de constitution d'une « école minimaliste ». Il est par contre plus malaisé d'en

⁶⁹ Nous nous référons aux sens d'« école » et de « mouvement littéraire » tels qu'ils sont définis par *Le dictionnaire du littéraire* (ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*) et par Jacques Dubois dans son *Institution de la littérature* (*op. cit.*).

⁷⁰ Références citées par AMETTE (Jacques-Pierre), « Le nouveau “nouveau roman” », dans *Le Point*, 16 janvier 1989.

⁷¹ AMETTE (Jacques-Pierre), *op. cit.*

⁷² M.P., « Les flashes de Minuit », dans *Cité*, 22 février 1989.

⁷³ Mémoire de Laurent Demoulin, actuel spécialiste de Jean-Philippe Toussaint, dirigé par Jacques Dubois en 1989.

dater, voire d'en affirmer, l'échec. Une série d'éléments nous en semblent cependant révélateurs.

Les dissensions dans les discours d'escorte (journalistique, critique et publicitaire) se font sentir dès le départ, ne serait-ce que dans le choix des auteurs ralliés au mouvement. En 1989, outre le nom de Toussaint, ceux de Jean Échenoz, Christian Oster et Patrick Deville figuraient sur la jaquette « romans impassibles » de Minuit. La même année, Laurent Demoulin, pour la critique universitaire, regroupait non seulement Toussaint, Échenoz, Deville et Oster, mais aussi Christian Gailly, François Bon, Eric Chevillard, et Christian Costa. De son côté, Jacques-Pierre Amette, pour la critique journalistique, rassemblait Toussaint, Bon, Échenoz, Deville, Bertrand Visage et Jean-Marie Laclavetine⁷⁴. Par la suite, selon les critiques et les dates de publication des articles, les noms et le nombre des auteurs impliqués ont constamment varié. Les plus fréquemment cités restent Jean-Philippe Toussaint, Jean Échenoz, Christian Gailly et Patrick Deville, mais ils ne font cependant pas l'unanimité et on leur adjointra selon les cas : François Bon, Christian Oster, Éric Chevillard, Christian Costa, Jean Rouaud, Marie Redonnet, Bernard-Marie Koltès, Hervé Guibert, Marie Ndiaye, Raphaël Allegria, Jean-Pierre Chanod, Éric Laurent, Philippe Raulet, Jean-Luc Outers, Emmanuel Carrère ou encore Olivier Targowla⁷⁵.

Globalement, la critique littéraire, qui relaie et fixe en définitive le statut des écoles littéraires, restera toujours partagée sur la question minimaliste. Qu'il s'agisse de critique universitaire ou journalistique, l'idée d'une école ne fait pas l'unanimité : elle est présentée comme une évidence pour certains⁷⁶, mais largement mise en doute par d'autres⁷⁷. Nous venons de voir que les noms et le nombre des écrivains mis en cause changent considérablement selon la date ou l'auteur des articles ; ajoutons à cela que les caractéristiques esthétiques attribuées au mouvement varient également, jusqu'à en arriver parfois à des contradictions pures et simples⁷⁸.

⁷⁴ Les deux derniers écrivains ne publient pas chez Minuit, mais chez Seuil pour le premier et Gallimard pour la seconde.

⁷⁵ Dans l'ordre décroissant de fréquence de citation (notamment selon les articles de Laurent Demoulin, Jacques-Pierre Amette, Jérôme Garcin, Philippe Lançon, Fieke Schoots, Michèle Ammouche-Kremers, Jan Baetens, Sémir Badir...)

⁷⁶ BADIR (Sémir), « Les Jeunes Minuit », dans BAETENS (Jan) et GELDOF (Koenraad), dir., *Franse literatuur na 1945* (volume 2), Leuven, Peeters, 1998, pp. 185-196.

⁷⁷ BAETENS, Jan, « Un "nouveau romancier" qui s'ignore », dans BERTRAND (Jean-Pierre), BIRON (Michel), DENIS (Benoît) et GRUTMAN (Rainier), *Histoire de la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003.

⁷⁸ Ainsi, Fieke Schoots, dans « L'écriture minimaliste » (SCHOOTS (Fieke), « L'écriture "minimaliste" », dans AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), dir., *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 127-144), évoque la revalorisation du romanesque par la réhabilitation de l'intrigue et des

Un deuxième symptôme de cet échec se situe dans l'attitude manifestée par les auteurs eux-mêmes. Si le discours critique les affuble du statut et des attributs de l'école littéraire (un chef de file désigné en la personne de Toussaint, des particularités esthétiques...), eux-mêmes n'en développent pas le traditionnel fonctionnement structurel. Ainsi, même s'ils partagent indéniablement certaines tendances esthétiques, celles-ci ne font pas l'objet d'un discours programmatique commun et n'ont jamais été regroupées dans un manifeste. De la même façon, aucune structuration hiérarchique ne s'est installée entre les pseudo-membres du mouvement, d'abord parce qu'aucun des auteurs ne se revendique comme membre d'un groupe, ensuite parce que personne ne s'est posé en chef de file ou en théoricien, comme l'avait fait en son temps Alain Robbe-Grillet pour le Nouveau Roman. De manière générale, les écrivains impliqués semblent manifester à l'égard du débat dont ils font l'objet une complaisance confinante souvent à l'indifférence. L'appellation mise en place par les Éditions de Minuit (« des romans impassibles ») était confortable puisque, en plus de souligner une particularité esthétique commune aux auteurs regroupés, elle justifiait par avance l'attitude indifférente que ceux-ci manifestent à l'égard des stratégies littéraires dont ils sont le centre.⁷⁹ Il est important de souligner que le discours unificateur est donc entièrement produit par des agents ou instances extérieurs aux auteurs. Notons également que ces derniers ne manifestent aucune des attitudes qui sont souvent l'apanage des écoles littéraires : pas de bataille pour la légitimité et le capital symbolique (celui-ci semble avoir été conquis définitivement par le Nouveau Roman et cédé en héritage à ses successeurs chez Minuit ; la maison d'édition serait dès lors devenue un label de qualité suffisant pour assurer la légitimité des nouveaux auteurs)⁸⁰, pas de mise en cause de l'ordre établi ni d'esprit de conquête. Enfin, Jacques Dubois relève deux types de principes unificateurs au sein des groupes d'écrivains formant une école, dont l'importance relative varie selon le type de groupe : « la communauté intensive d'intérêts, de projets ou d'affinités »⁸¹ et l'opportunisme. Si le premier de ces deux principes ne semble pas de mise chez les minimalistes dont les relations se limitent pour la

personnages, alors que Jan Baetens, dans *l'Histoire de la littérature belge*, reprend comme caractéristique l'amaigrissement du récit.

⁷⁹ Cette appellation peut être rapprochée de celle qui sera appliquée à la fin des années 90 à la « nouvelle génération » d'écrivains à laquelle sera associé Houellebecq (« les affranchis »). Notons que si les deux adjectifs désengagent les auteurs des stratégies littéraires de leurs éditeurs, la seconde a des connotations de révolte qui éclairent certaines facettes de la posture des auteurs ainsi nommés, plus proche de celle des avant-gardes, qui serait le pendant de la posture indifférente des minimalistes. Au sujet de cette « nouvelle génération », voir BERTRAND (Jean-Pierre) et GLINOER (Anthony), « La "nouvelle génération" romancière face à ses réseaux (1997-2001) », dans ARON (Paul), DENIS (Benoît) *et alii*, *Les Réseaux littéraires*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « CIEL Recherches & Travaux », 2006, pp. 249-261.

⁸⁰ Cf. *infra*, Ch. 1, point 2.3., p. 35.

⁸¹ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 133.

plupart à la communauté de leurs moyens éditoriaux, le second est tout de même envisageable dans certains cas : quelques écrivains se servent, en effet, dans certaines limites, d'un label collectif leur offrant une visibilité plus large⁸². Il ne s'agit cependant pas là pour eux de créer une communauté pouvant servir leurs intérêts, mais d'utiliser une communauté imposée par des instances extérieures.

Remarquons enfin que la maison d'édition n'a, au final, pas vraiment soutenu l'imposition définitive du mouvement, alors même que, en tant qu'unique élément centralisateur stable des auteurs concernés, elle jouait un rôle central dans la problématique. Il n'est plus nécessaire de rappeler le rôle que Minuit avait tenu dans l'avènement du Nouveau Roman en école littéraire. Fort de ce premier succès symbolique, Jérôme Lindon a, à la fin des années 1980, tenté de reproduire la stratégie qui avait bien fonctionné pour la génération précédente : regrouper de jeunes auteurs sous une appellation commune afin de leur donner une visibilité plus large et, au passage, souligner que les Éditions de Minuit étaient encore susceptibles d'être le berceau d'une nouvelle école littéraire. Minuit a mis du temps trouver un successeur au Nouveau Roman ; il fallait combler la place vacante et on peut concevoir que Lindon ait voulu reconduire le schéma éditorial qui avait bien fonctionné pour Robbe-Grillet et les autres⁸³. Le jeu n'a cependant plus aussi bien pris que par le passé : aucun des auteurs ne s'est vraiment investi dans l'opération, la coopération s'est limitée pour la plupart à l'absence de désaveu, voire à une forme d'opportunisme pour d'autres, comme nous l'avons évoqué plus haut. En 1994, Lindon lui-même admet : « Aucun d'entre eux, même s'il apprécie les œuvres des autres, ne privilégie l'action de groupe. »⁸⁴. Et de qualifier la publicité de 1989 de « plaisanterie ».

Nous estimons donc, sur la base des éléments que nous venons de présenter, que l'on ne peut parler d'une école minimaliste. Bien sûr, on est en droit de se demander si cette conclusion est le juste reflet d'une nouvelle génération d'écrivains tous plus ou moins indépendants ou si la critique n'a pas encore le recul nécessaire pour juger de la présence d'un véritable mouvement, appelant une réactualisation de la notion d'école littéraire⁸⁵ et dont le

⁸² Échenoz et Toussaint, par exemple, qui ne revendiquent jamais leur appartenance à un mouvement, acceptent de voir leurs livres regroupés sous la bannière « romans impassibles ».

⁸³ Notons que, pour entretenir le parallélisme avec l'école précédente, Lindon avait fait réaliser une photographie des « jeunes auteurs de Minuit », comme celle qui existait, à l'époque, pour le Nouveau Roman.

⁸⁴ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jérôme Lindon directeur des Éditions de Minuit », *op. cit.*, p. 12.

⁸⁵ L'apparition, moins d'une dizaine d'années après celle des minimalistes, d'une nouvelle génération d'écrivains dont le mode d'existence sociale fait par certains aspects songer à ce que nous venons de décrire,

refus de se manifester en tant que groupe serait l'une des caractéristiques les plus intéressantes... Mais notre question n'est cependant pas au final celle de l'existence ou non d'une nouvelle école chez Minuit. Il nous importait surtout de présenter le contexte d'émergence de l'œuvre de Toussaint et de montrer que, si l'on ne peut pour l'instant le présenter comme membre d'une école littéraire, il n'est cependant pas un auteur isolé dans le champ littéraire. Tout d'abord parce qu'il est un point sur lequel toute la critique est unanime, c'est qu'il partage un certain nombre de conceptions littéraires avec quelques écrivains contemporains et institutionnellement proches de lui. Ensuite parce que, qu'il accepte ou non cette proximité, il devra fréquemment se positionner par rapport à ces mêmes auteurs, de façon d'autant plus incontournable que la critique spécialisée et la presse effectuent des rapprochements et l'invitent à s'en justifier. C'est à cette prise de position que nous allons consacrer la suite de ce point. Nous nous concentrerons dans un premier temps sur les réponses de Toussaint lorsqu'il est explicitement interrogé sur ses rapports avec les autres auteurs de Minuit et sur la question minimaliste, pour envisager dans un second temps la place accordée de manière plus générale à ses contemporains.

Sur la question d'une école littéraire, l'attitude générale de Toussaint relève avant tout de l'indifférence. Celle-ci s'exprime tant à l'égard de l'existence d'un mouvement littéraire en soi que par rapport au nom qu'il conviendrait de lui attribuer :

Les Éditions de Minuit ont fait paraître une page de publicité dans la presse en parlant de romans impassibles. À la même époque, Jacques-Pierre Amette, dans un article du Point, a utilisé l'expression « Nouveau nouveau roman ». Quelle chose était en train de prendre corps. Quelle était votre position ?

Cela m'était un peu égal, ce n'était pas une de mes préoccupations.⁸⁶

Ce terme [« minimalisme »] n'est-il pas quelque peu péjoratif ?

Il ne me dérange pas, non.⁸⁷

Les termes employés (« m'était égal », « ne me dérange pas »...) manifestent cette indifférence et sont pour l'auteur une manière de contourner le questionnement minimaliste puisqu'il n'exprime en fin de compte aucune opinion : il ne rejette ni n'accepte l'idée d'un groupe, mais se contente de se poser en élément extérieur à la question. Ce faisant, il prend tout de même position en ce qu'il rejette sur des instances extérieures aux auteurs (la maison d'édition, la presse, la critique) la responsabilité de la naissance d'une école. Il inverse ainsi le traditionnel processus de création des mouvements littéraires en les faisant naître dans la

pousse à considérer avec intérêt cette hypothèse. Au sujet de cette « nouvelle génération », voir BERTRAND (Jean-Pierre) et GLINOER (Anthony), *op. cit.*

⁸⁶ DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste ? », *op. cit.*, p. 29.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 30.

critique et être soumis dans un second temps seulement à l'appréciation des écrivains. Notons que, comme nous l'avons vu, il n'est pas seul à l'origine de ce renversement qui est l'effet de nouveaux rapports globaux entre les différentes instances littéraires (critiques, éditoriales, auctoriales...). Il prend cependant largement part au processus. C'est un renversement d'autant plus significatif que Jean-Philippe Toussaint, même s'il n'est pas de formation littéraire, est tout de même assez au fait des règles du champ pour décrire assez finement les mécanismes des écoles, et qu'on ne peut donc lui attribuer un point de vue naïf sur la question :

En tout cas, le groupe des nouveaux auteurs de Minuit n'est pas homogène et nous ne cherchons pas à fédérer. Je pense ici à ces filets jetés à la mer qui définissent des territoires, des territoires flottants qui évoluent. Vous savez, le terrain a été déblayé et nous ne nous sentons pas menacés par d'autres mouvements puisque tout a déjà été renversé – Mai 68, le Nouveau Roman etc... Nous, la soi-disant nouvelle génération, nous arrivons les mains dans les poches sans éprouver le besoin de nous rencontrer, de nous grouper ou d'élaborer un manifeste.⁸⁸

De nombreuses composantes du jeu des écoles littéraires sont présentes dans ce discours : opposition au mouvement dominant dans le champ pour se créer une place, communauté des auteurs, constitution d'un groupe, élaboration d'un manifeste... C'est donc en auteur conscient des enjeux des positions littéraires que Toussaint se dégage de toute responsabilité quant à la création d'une école littéraire, ce qui, paradoxalement, le rend au moins pleinement responsable de sa prise de position. Notons déjà que cette posture d'indifférence et d'irresponsabilité a deux corollaires avantageux pour Toussaint : elle le dispense tout d'abord d'approfondir la question de ses relations effectives avec les auteurs contemporains, question qui, nous le verrons dans les pages qui viennent, le met fort mal à l'aise. Elle lui permet également de se poser en écrivain étranger aux contingences sociales de sa profession.

En plus du renversement que nous venons de souligner, les discours de Toussaint sur les jeunes Minuit l'amènent à adopter des attitudes paradoxales. C'est ainsi que l'une des seules questions pour lesquelles il va s'exprimer au nom d'un groupe est précisément celle de son rejet du statut de groupe :

Je crois d'ailleurs que cette attitude est partagée par un bon nombre des auteurs actuels de Minuit : Échenoz, Chevillard, Gailly, etc.

En effet, c'est une question de génération. On s'est mis à écrire quand tout ça était passé, sans tout accepter, sans être des héritiers...⁸⁹

Le paradoxe dans cette posture se fait sentir dans le vocabulaire employé dans cet extrait et le précédent : les termes servant à désigner les auteurs induisent la communauté (une

⁸⁸ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

⁸⁹ HANSON (Laurent), *op. cit.*

pléthore de « nous », un « le groupe », une « génération »...) alors que les verbes affirment une forme d'individualisation (« n'est pas homogène », « ne cherchons pas à fédérer »...). La contradiction va même plus loin puisque la seule chose que Toussaint revendique pour le groupe, outre ce rejet de la manifestation en tant que groupe, c'est le refus de revendiquer. La situation est donc bien plus complexe que la simple expression d'une indifférence individuelle. Toussaint est pris dans un réseau de contradictions induites par sa position et l'amenant notamment à se conduire en chef de file précisément lorsqu'il dément son appartenance active à un mouvement littéraire.

Remarquons enfin que son discours au sujet des auteurs minimalistes reste extrêmement circonscrit : seule la question d'un groupe est abordée, de manière très superficielle, sans qu'il soit même possible de savoir s'il a déjà lu les œuvres⁹⁰ des auteurs précités ou s'il est en rapport de quelque manière que ce soit avec certains d'entre eux.

Formez-vous une fraternité littéraire avec les autres auteurs de Minuit ? La critique, elle, vous associe sous certaines formules telles « Nouveaux nouveaux romanciers », « romanciers impassibles » ou « romanciers minimalistes ». Trouvez-vous ces formules adéquates ?

Elles ne me dérangent pas même si c'est un peu réducteur !⁹¹

Toussaint choisit ici d'éluder la première partie de la question – la fraternité littéraire – pour se concentrer uniquement sur la question du nom. Répondre à la première aurait impliqué qu'il interroge véritablement sa communauté littéraire avec les autres auteurs de Minuit : cette question touchait au fond de la question de groupe (« Vous trouvez-vous effectivement des conceptions littéraires communes avec les autres auteurs ? », « Quelles sont vos relations ? ») et non plus simplement à la forme (« Peut-on dire que vous formez un groupe ou non ? », « Quel nom ce groupe porterait-il ? »). Elle impliquait également que Toussaint parle des textes des autres auteurs, ce qu'il ne fait que rarement. Il est également très réticent à aborder les éventuelles relations affectives qui pourraient le lier à d'autres auteurs⁹². Notons que ce n'est pas là un refus généralisé d'aborder le chapitre de ses relations, qu'il pourrait trouver trop personnel, puisqu'il parle par contre sans difficulté de ses liens d'amitiés avec certains critiques, de ses rapports personnels avec Jérôme Lindon ou encore de la manière dont il a rencontré Beckett.

Enfin, lorsqu'il ne parle pas du mouvement minimaliste, Toussaint fait rarement spontanément référence aux autres auteurs de Minuit (si on ne tient pas compte d'auteurs

⁹⁰ Deux exceptions à cela : Toussaint affirme à quelques reprises avoir lu Jean Échenoz, l'auteur qui lui est le plus souvent associé. On ne peut cependant pas dire qu'il se livre à un commentaire de son œuvre : ce qu'il en dit reste extrêmement limité. Il dit également avoir lu tout l'œuvre de Patrick Deville.

⁹¹ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

⁹² Il est fait une fois allusion à Patrick Deville dans une interview de 2002 (HARANG (Jean-Baptiste), *op. cit.*).

comme Robbe-Grillet ou Simon, qui appartiennent à la génération précédente, même s'ils écrivent toujours).

Le sort des écrivains contemporains qui ne participent pas du cadre strict des Éditions de Minuit est encore moins enviable puisqu'ils sont la plupart du temps passés sous silence. On sait que le champ littéraire est en pleine expansion et que la rentrée apporte chaque année un flot croissant de nouveaux auteurs. On pourrait s'attendre à ce que cette situation pousse les auteurs en place à se positionner par rapport à ce foisonnement pour redéfinir leur position et leurs valeurs littéraires et, par la même occasion, priver de légitimité une bonne partie de la production. Ce n'est pas le cas chez Toussaint pour qui tous les secteurs du vaste champ contemporain sont éclipsés. On peut tenter d'expliquer ce silence en le rapprochant du refus toussaintien de se situer dans une attitude de rupture par rapport aux générations antérieures (les nouveaux romanciers par exemple). Il faudrait dès lors étendre cette attitude au second pôle face auquel un écrivain doit se situer pour trouver sa place dans le champ, à savoir les écrivains contemporains. Le silence ne serait alors que la conséquence d'une politique non belliqueuse de Toussaint, la posture d'un auteur qui ne se sent pas menacé dans sa place dans le champ, peut-être parce que, comme nous l'avons déjà souligné plus haut, la maison de Minuit constitue pour lui un label de qualité suffisant.

Cependant, on peut aussi émettre une seconde hypothèse en s'appuyant notamment sur le fait que Toussaint ne parle même pas de ces auteurs pour déclarer son refus de rupture ou son désintérêt de la question. Il faudrait alors considérer cette attitude comme une exclusion, une manière de ne pas faire exister le reste du champ en ne le nommant pas, et non comme une simple absence de réaction. Ce rejet pourrait lui-même se justifier de deux manières : soit Toussaint a un véritable mépris de tout ce qui n'est pas la littérature de production restreinte, représentée à ses yeux par la seule maison de Minuit, soit il refuse de s'exposer à la concurrence, ce qui expliquerait également ses réticences à parler spontanément des autres jeunes auteurs de Minuit. Ne pas en parler reviendrait alors à ne pas les faire exister et à maintenir l'illusion qu'il est le seul interlocuteur valable dans le champ contemporain.

Il y a quelques exceptions à cette règle du silence, qui nourrissent la thèse de la concurrence en ce qu'elles sont uniquement constituées d'allusions à des auteurs étrangers. Ainsi Toussaint, dans l'interview qu'il accorde en 2002 à Guy Duplat, évoque des auteurs contemporains japonais :

Des écrivains comme Murakami et Fujiwara Tomomi sont plus violemment actuels que les écrivains européens, leurs livres parlent du Tokyo de la nuit, de la violence, la drogue et le sexe.⁹³

Nous avons donc face à face des auteurs japonais contemporains précis et un très général « les écrivains européens ». Non seulement les premiers sortent gagnants de la comparaison, mais Toussaint leur attribue en outre l'une des qualités littéraires qu'il revendique de plus en plus au cours de ces dernières années comme sa spécificité : la « contemporanéité »⁹⁴. On peut imaginer que le Japon est un pays assez lointain pour que la concurrence littéraire ne puisse se maintenir. Notons également que, si les auteurs japonais sont peu lus chez nous, Toussaint, lui, est bien en place au Japon, qui est l'un des pays où il rencontre le plus grand succès, ce qui ne peut qu'augmenter sa confiance et faciliter son ouverture.

Toutes les observations que nous venons de faire se fondent sur le recoupement des interviews de Toussaint, des plus anciennes aux plus récentes. La posture de Toussaint dans son rapport aux contemporains a peu varié au fil des années. Nous voudrions cependant terminer ce point sur une nouvelle approche de la question minimaliste que Toussaint développe dans une interview accordée en mars 2007 à Laurent Demoulin⁹⁵, réalisée en prévision de la sortie en livre de poche de *L'Appareil-photo* et qui amène l'auteur à se replonger dans la fin des années 80, époque où l'effervescence autour de l'idée de minimalisme était la plus grande.

C'est au moment de L'appareil-photo, et c'est même le seul moment dans ta carrière, où on te présente comme un chef de file. [...] C'est seulement à ce moment-là qu'on a le plus pensé à un groupe et qu'on t'a placé tête de file de ce groupe. Ça s'est passé en dehors de toi tout ça...

Ben ça c'est la grande question, je pense que c'est la grande question du jour... Je te remercie de me l'avoir posée. Ce que je dois dire, c'est que j'étais – et je l'ai déjà dit d'ailleurs – pas très conscient de ce qui était en train de se passer. La personne qui était très consciente de ce qui était en train de se passer, c'est Jérôme Lindon. [...] Il y a eu deux choses, je dirais, en même temps. D'abord, la presse, même si Lindon tout de suite avait pressenti qu'on pouvait créer quelque chose, la presse aussi. C'est-à-dire qu'il y a eu en même temps, à la même période, tu l'as dit, l'article d'Amette « Le nouveau "Nouveau roman" », la publicité des Éditions de Minuit « Le roman impassible »... « Des romans impassibles », peut-être déjà les premières tentatives (mais ça je ne sais pas) des « romans minimalistes », « école de Minuit » [...] Bon ben là j'en viens, si tu veux, à l'essentiel, et tu connais déjà un petit peu l'anecdote, Jérôme Lindon me dit un jour au restaurant : « vous n'avez pas une idée de comment on pourrait appeler ce groupe ? ». En fait, donc pour dire maintenant les choses très sérieusement, je crois que

⁹³ DUPLAT (Guy), *op. cit.*

⁹⁴ Cf. *infra*, Ch. 1, point 3.3., p. 64.

⁹⁵ Le texte retranscrit est un extrait de la version brute de l'interview, qui n'est retravaillée ni par l'auteur ni par son interlocuteur (DEMOULIN (Laurent), « Sur *L'appareil-photo* », document inédit (collection privée de Laurent Demoulin), 2007).

Jérôme Lindon a eu l'intuition que c'était très intéressant de créer un mouvement littéraire qui pouvait faire suite au Nouveau Roman, que c'était très important – je crois que j'en ai déjà parlé dans l'interview sur *La salle de bain* – par rapport aux universités, par rapport à la presse, que ça créait une lisibilité et il était très conscient de ça. En même temps, aucun mot ne s'imposait, on en avait déjà parlé aussi la dernière fois, et au restaurant il dit : « Vous n'avez pas une idée ? Comment on pourrait appeler le groupe ? ». Et je me souviens de ma plaisanterie qui était : « On n'a qu'à s'appeler les déménageurs ». [...] Et j'en finis là-dessus parce que la question il me l'a posée il y a 18 ans et la réponse, je vais la faire maintenant, parce que maintenant, j'ai trouvé en fait... le nom... [...] D'une certaine façon, je t'avais dit que je voulais apporter quelque chose, j'ai trouvé le nom, et en fait, le nom que j'ai trouvé, tu aurais pu le deviner, déjà, les critiques auraient pu le deviner, je crois que j'en ai déjà parlé ici ou là ; c'est un nom, un mot, dont j'ai fait usage déjà dans mes livres, dans un de mes livres plutôt et chaque mot que j'emploie, de toute façon, a un sens et en fait c'est le dernier adjectif que j'utilise dans un livre qui est le dernier adjectif de *Faire l'amour*, qui est : « infinitésimal ». Et donc, la proposition que je fais, c'est « un roman infinitésimaliste ». « -maliste », « -maliste », « infinitésimaliste ». Et pourquoi un roman « infinitésimaliste » ? C'est exactement, je crois, ce que je cherchais ou ce que Lindon cherchait, c'est que on retrouve... Le problème de « minimaliste », le problème de tout ça c'est qu'on reste dans le petit. Dans l'infinitésimal, certes, on ne peut pas faire beaucoup plus grand. L'idée d'infinitésimal, c'est minuscule, mais il y a « infini » dedans. Et donc on ne peut pas... Je trouve que c'est vraiment trop réduire mes livres de dire qu'ils sont minimalistes puisqu'on perd toute une dimension qui va vers l'infiniment grand, toute cette dimension métaphysique, toute cette dimension philosophique, elle... Aucun mot (« nouveau Nouveau Roman » évidemment, « impassible »)... tout ça ne rend pas. Et donc il m'est apparu que l'adjectif « infinitésimal » rendait à la fois cet infiniment grand et cet infiniment petit et donc quand je l'ai écrit – quand je l'ai écrit, je ne l'ai pas écrit avec une intention théorique mais – la dernière phrase c'est « il ne restait rien qu'un désastre infinitésimal ». [...] Alors après effectivement ça ne m'est pas venu tout de suite qu'on pouvait en faire un usage théorique et proposer cela, mais disons que, maintenant, je fais la proposition au jour d'aujourd'hui, comme Robbe-Grillet avait parlé... avait écrit un livre *Pour un Nouveau Roman*, je crois qu'on peut parler de notre entretien « Pour un roman infinitésimaliste ».

Le critique se fait ici, au travers de sa question (« Ça s'est passé en dehors de toi tout ça ? »), le relais de la posture désengagée que Toussaint adopte depuis le début de sa carrière. Et en effet, c'est à nouveau à Jérôme Lindon et à la presse que Toussaint renvoie la responsabilité de l'apparition d'un mouvement qu'il présente comme une décision à la fois d'ordre commercial parce qu'elle tend à donner une visibilité à de jeunes auteurs et donc à faciliter la vente de leurs livres, et comme une stratégie littéraire, dans la mesure où elle s'adresse également aux universités, importante instance de légitimation. Notons que, à l'époque, Toussaint répondait à la question de Lindon par une blague, l'humour lui permettant de s'exclure à nouveau de la problématique et de s'en tirer à peu de frais. Le retour qu'il fait sur ce dialogue presque vingt ans plus tard est particulièrement significatif. Toussaint reformule, avec sérieux cette fois, une réponse à la question de Lindon qui, n'ayant pas trouvé réponse à l'époque, a depuis lors beaucoup perdu de sa pertinence. L'écrivain reprend donc cette fois à son compte la question du nom du groupe, à une époque où, n'étant plus vraiment d'actualité, elle n'engage plus beaucoup son auteur. Remarquons qu'il répond sans manifester

à aucun moment un changement d'opinion quant à l'existence même du groupe (rappelons tout de même que, pour lui, l'étiquette de groupe n'a pas lieu d'être, on peut donc s'étonner qu'il cherche à lui donner un nom) et dans une optique absolument individualiste. Insister sur le fait que la critique aurait pu « deviner » le nom qu'il s'apprête à donner au groupe tend à assurer un statut d'évidence au futur qualificatif : cette dénomination ne fait pas l'objet d'un choix arbitraire, mais tombe sous le sens au point d'en être presque incontestable. Notons que ce mot est extrait⁹⁶ d'un des livres de l'auteur, en l'occurrence *Faire l'amour*, et non pas simplement improvisé. C'est un premier élément qui tend à mettre Toussaint seul au centre de la question. De même, l'argumentaire en faveur du terme « infinitésimaliste » repose uniquement sur les œuvres de Toussaint dont le terme « minimaliste » occulterait la portée plus large (« philosophique » et « métaphysique »). Notons enfin qu'il n'est à aucun moment fait allusion à d'autres auteurs : Toussaint ne cherche, en fin de compte, pas le nom d'un groupe, mais plutôt à requalifier son œuvre pour la sortir de l'étiquette minimaliste. Il termine en présentant son interview comme l'équivalent du *Pour un nouveau roman* de Robbe-Grillet, reprenant ainsi le rôle de chef de file que l'on avait voulu lui attribuer à l'époque. Le chef de file de sa propre œuvre.

2.3. Les Éditions de Minuit

Les deux derniers points évoquaient la manière dont les Éditions de Minuit structurent une large part de l'univers de référence de Jean-Philippe Toussaint, tant pour le passé que pour le présent. L'influence de la maison Minuit dans les discours de l'auteur va bien au-delà de ce premier phénomène.

Les Éditions de Minuit bénéficient d'un fort capital symbolique : leur naissance dans la Résistance, le Nouveau Roman, leurs publications dans le domaine des sciences sociales, etc. Tous ces éléments ont progressivement forgé à Minuit la réputation d'une maison exigeante. Cette représentation peut être notamment appréhendée au travers des différentes manières dont des acteurs du champ littéraire qualifient les Éditions de Minuit, qu'il s'agisse d'auteurs (Toussaint et Échenoz par exemple, disent qu'avant d'y être intégrés, ils la trouvaient « trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle »⁹⁷ ou « trop sérieuse, trop austère et

⁹⁶ Nous reviendrons sur cette pratique de Toussaint de donner *a posteriori* à certains passages de ses œuvres une portée théorique (Cf. *infra*, Ch. 1, point 2.4., p. 44).

⁹⁷ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 28.

rigoureuse, essence de la vertu littéraire »⁹⁸), de la presse (« indiscutable référence en littérature de qualité [...] »⁹⁹, « enseigne prestigieuse et un peu sacerdotale »¹⁰⁰), mais également de la critique universitaire (« Les livres que publient, depuis 1948, Jérôme Lindon (aujourd'hui relayé par sa fille, Irène Lindon), bénéficient d'une identité forte : celle d'une littérature exigeante, moderne, et engagée dans le mouvement historique. »¹⁰¹).

Jusqu'à son décès, survenu en 2000, la maison d'édition était dominée par la personnalité de Jérôme Lindon. Celui-ci incarnait véritablement Minuit, tout d'abord parce que chaque publication était le fruit de sa sélection propre, ensuite par la relation très forte qu'il instaurait avec ses auteurs¹⁰². Lindon est toujours resté attaché à une certaine conception de la littérature et du métier d'éditeur, qui a d'ailleurs valu à sa maison d'édition d'être utilisée par Bourdieu, dans sa description du marché des biens symboliques, comme parangon de la « petite maison d'avant-garde », fondée sur une logique « anti-“économique” de l'art pur »¹⁰³. Ces valeurs mettaient parfois Lindon dans des situations de fortes tensions entre ses idéaux d'art pur et les impératifs contemporains – principalement économiques – de son métier. Ainsi restait-il attaché à une vision radicale et novatrice de la littérature :

En fait, dès qu'un livre commence à avoir du succès, je m'inquiète. On doit toujours se demander dans ce cas si ce que l'on trouvait si nouveau, si intéressant, ne correspondait pas tout simplement à une attente pré-existante. Les œuvres profondément révolutionnaires ne peuvent pas, par définition, entraîner l'adhésion immédiate du plus grand nombre.¹⁰⁴

La conception de la littérature comme pratique élitaire et dont la compréhension ne peut être le fait que d'un petit cercle d'initiés rend indésirable le succès public – et même critique. La même méfiance s'exprime par extension vis-à-vis des prix littéraires et du succès médiatique. Un tel système de valeur est difficile à tenir pour un homme dont le métier ne consiste pas uniquement à découvrir des auteurs, mais également à les faire lire par le plus grand nombre et à les vendre, aspect de son métier dont Lindon dit, avec une certaine distance, que c'est « ce qu'on appelle le commercial »¹⁰⁵. La relation à cette partie de son travail d'éditeur va dès lors être problématique pour Jérôme Lindon puisqu'il s'agira de faire connaître le livre des critiques, des libraires et du public, soit d'aller contre cette chère

⁹⁸ ÉCHENOZ (Jean), *Jérôme Lindon*, Paris, Minuit, 2001, p. 9.

⁹⁹ LEDENT (Philippe), « Un cérébral pétri de désinvolture », *op. cit.*

¹⁰⁰ AMETTE (Jacques-Pierre), « Le nouveau “nouveau roman” », *op. cit.*

¹⁰¹ BADIR (Sémir), *op. cit.*, p. 185.

¹⁰² Cette proximité se fait notamment sentir par la place que lui accordent les auteurs dans leurs discours, voire dans leurs œuvres : Échenoz lui a en effet consacré un livre (*Jérôme Lindon*) et Toussaint un texte (« Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon »).

¹⁰³ BOURDIEU (Pierre), *op. cit.*, p. 235.

¹⁰⁴ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jérôme Lindon, directeur des Éditions de Minuit », *op. cit.*, p. 5.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 8.

conception de la littérature en sphère restreinte. Aussi les actions de promotion du Nouveau Roman et des « impassibles » sont-elles présentées comme l'addition de plaisanteries ou de jeux de la part des Éditions de Minuit ou l'utilisation, cynique, des étiquettes fournies par la presse et la critique, mais jamais comme des stratégies commerciales. Cette façon de traiter le phénomène publicitaire permet à Lindon de garder une certaine cohérence par rapport aux valeurs qu'il défend. Dans la même logique, l'apparition d'une nouvelle école est présentée par ce dernier comme un « phénomène naturel »¹⁰⁶.

Les stratégies qu'il [le petit éditeur] met en œuvre dans ses rapports avec la presse sont parfaitement adaptées aux exigences de la région la plus autonome du champ, qui impose le refus des compromissions temporelles et qui tend à opposer le succès et la valeur proprement artistique.¹⁰⁷

Cette valorisation d'une littérature de production restreinte est symbolisée par les dimensions réduites auxquelles se cantonne la maison d'édition : une dizaine d'employés du vivant de Lindon et une seule personne travaillant avec lui à la sélection des œuvres (Alain Robbe-Grillet, d'abord, et Irène Lindon, par la suite, à qui son père cède progressivement le flambeau).

De telle valeurs font peser sur les écrivains publiés dans la maison la nécessité de correspondre à un modèle, dans le cas de Minuit, celui de l'« écrivain “pur”, engagé dans des recherches formelles et très éloigné du “siècle” »¹⁰⁸, image qui se renforce dans l'interaction entre l'éditeur et les différentes générations d'auteurs. Le jeune écrivain de vingt-sept ans qui, en 1987, envoie le manuscrit d'un roman intitulé *La salle de bain* ne fait pas exception à la règle...

Jean-Philippe Toussaint explique à Michèle Ammouche-Kremers avoir envoyé son texte « un peu partout »¹⁰⁹, avant de préciser, plus loin dans l'interview, que ce « partout » recouvre en fait « cinq ou six maisons ». L'amplification première peut signifier que l'auteur considère avoir envoyé son manuscrit à tous les éditeurs valables, auquel cas il serait intéressant de voir à quel(s) type(s) de maison il verrait correspondre son travail. Les interviews de Toussaint n'éclairent malheureusement pas la question. Quoiqu'il en soit, les réponses de ces « cinq ou six maisons » sont négatives jusqu'à l'arrivée d'un télégramme, plusieurs mois plus tard, du directeur des Éditions de Minuit. Le délai, dû, semble-t-il, au long séjour du manuscrit sur le bureau de Robbe-Grillet (qui se trouvait à l'étranger), permet à

¹⁰⁶ *Ibid.* p. 2.

¹⁰⁷ BOURDIEU (Pierre), *op. cit.*, p. 244.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 255.

¹⁰⁹ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27.

Toussaint de s'amuser du caractère presque fortuit de sa publication chez Minuit et de se donner l'image d'un parvenu¹¹⁰ dans l'illustre maison. La contingence de ce contrat est pourtant réduite par le fait que son roman non publié avait déjà attiré l'attention de Robbe-Grillet.

Une fois intégré aux Éditions de Minuit, Toussaint bénéficie de tout l'héritage symbolique de la prestigieuse maison, qu'il ne manque pas d'ériger en garante de sa légitimité. De manière générale, même s'il présente son contrat avec Jérôme Lindon comme le fruit du hasard, le discours de l'auteur est largement influencé par ses rapports avec sa maison d'édition : Toussaint adhère en effet parfaitement aux conceptions littéraires de Minuit ; on trouve dans son discours toutes les composantes des positionnements éditoriaux que nous avons précédemment observés.

Sans revenir sur l'univers de référence de Toussaint, que nous avons déjà abordé, et sans analyser sa proximité avec les valeurs de l'art pur, qui fera ultérieurement l'objet d'une approche particulière, on peut observer le parallèle existant entre le discours de l'auteur et celui de son éditeur par rapport aux médias et aux prix littéraires :

Mon premier livre, *la Salle de bains* [sic], a été un énorme succès, avec plus de 50000 exemplaires vendus. Je ne suis pourtant pas passé à la télévision. Je n'ai eu aucun prix littéraire. Que s'est-il passé ? Ma maison d'éditions a cru en mon livre, l'a soutenu et l'a promu, sans me pousser vers les médias. [...] Minuit avait de l'argent. Ils ont fait beaucoup de publicité et amplifié la sortie du livre. Après, l'important est de résister sans prix littéraires et sans télévision. Même si c'est un choix, c'est très difficile. Il n'y a d'ailleurs plus, me semble-t-il, d'auteurs totalement inconnus qui connaissent le succès.¹¹¹

Toussaint, contrairement à son éditeur, ne fait pas du succès un élément problématique : un tel positionnement l'aurait placé dans une situation délicate dans la mesure où sa *Salle de bain* a, dès les débuts, bénéficié de très bonnes ventes. L'auteur va dès lors déplacer son discours critique, ne s'attaquant pas à la question du succès en lui-même, mais à celle de son origine. L'auteur relève dans cet extrait trois vecteurs potentiels de succès d'un premier roman : la promotion organisée par l'éditeur, l'apparition de l'auteur dans le média télévisuel et l'obtention de prix littéraires. Il présente sa position d'écrivain privé de ces deux derniers facteurs comme la plus difficile à tenir pour un jeune auteur ; le succès *ex nihilo* que lui avait valu *La salle de bain* ne serait d'ailleurs, selon lui, plus possible à l'heure actuelle. La difficulté que représente le succès lorsqu'il s'est affranchi d'apparitions télévisées et de prix littéraires renforce le mérite de celui qui l'obtient et qui a fait le « choix » de ne pas céder

¹¹⁰ « [...] Lindon tombe dessus *par hasard*. [...] Enfin, j'ai eu *la chance* que ce livre corresponde à son goût. » (AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27). Nous soulignons.

¹¹¹ TALLON (Jean-Louis), *op. cit.*

à la facilité. Remarquons que l'idée de *choix* fait suite non seulement à la décision de ne pas passer à la télévision, mais également, de façon plus surprenante, au fait de ne pas être primé : « Après, l'important est de résister sans prix littéraires et sans télévision. Même si c'est un choix, c'est très difficile. » Le succès semble donc n'être plus incompatible avec la Littérature, tant qu'il est dû aux qualités du livre plutôt qu'aux prix littéraires et au soutien médiatique.

Le succès soudain de ce livre [*La salle de bain*] aurait pu être casse-gueule mais je ne me suis pas précipité, je n'ai pas couru les cocktails et les interviews, je ne me suis pas pris pour un « grand écrivain ». Non, au contraire, je me suis plutôt replié sur moi-même, me méfiant du succès, essayant de mûrir naturellement. Je me protège, c'est vrai...¹¹²

La manière de réagir par rapport au succès peut également être la marque du « bon » écrivain, opposé ici au « grand écrivain », le mondain qui court les interviews et les cocktails. Si l'on accepte le succès d'un livre, on s'en « méfie » tout de même.

Remarquons que la méfiance manifestée par Toussaint vis-à-vis des médias n'est de mise qu'en ce qui concerne ses activités littéraires :

Pouvez-vous nous parler davantage de ce roman à sortir en septembre ?

Non. C'est trop tôt. Je ne tiens pas à être particulièrement secret mais je n'ai pas envie de commencer à rentrer dans tout ce jeu médiatique.

Est-il difficile de parler de son livre à la télévision ?

Je ne l'ai jamais fait. J'ai toujours refusé. J'avais notamment décidé de ne pas venir parler de *La télévision* à la télévision. La télévision n'est pas l'endroit idéal pour parler de livres et de littérature. Curieusement, je n'ai jamais parlé de mes livres sur un plateau de télé, alors que je suis venu présenter mes films, notamment au moment de la sortie de la Sévillane. C'est plus facile de venir parler des films. Et c'est selon moi un devoir vis-à-vis des personnes avec qui j'ai travaillé.¹¹³

Le rejet des médias fait partie de la posture de l'écrivain, et non de celle du cinéaste et photographe. Les rapports qu'entretient Toussaint avec les médias à l'occasion de ses projets parallèles vont cependant influencer en partie la relation qu'il entretient avec eux dans le cadre de ses activités d'écrivain. En effet, alors que les premières années de son parcours d'auteur ont été marquées par son absence¹¹⁴ très forte des médias (malgré le succès de *La salle de bain*) les premières interviews de Toussaint paraissent à l'occasion de la sortie de son film *Monsieur*. Si elles ont pour sujet officiel le film, celles-ci dévient souvent vers des questions d'ordre littéraire. De la même manière, c'est à l'occasion de son exposition de

¹¹² HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », dans *Le Soir*, 11 janvier 1990.

¹¹³ TALLON (Jean-Louis), *op. cit.*

¹¹⁴ C'est ce qui fait dire, à Jacques De Decker : « Toussaint se garde bien de répondre, fidèle en cela à un refus de l'auto-commentaire qui, depuis ses débuts, distingue cet écrivain secret dans la parlerie cacophonique de la littérature revenue à la barbarie orale que nous assènent les médias. » (DE DECKER (Jacques), « Jean-Philippe Toussaint chronique de la boîte noire », dans *Le Soir*, 19 janvier 1989).

photographies intitulée « BOOK »¹¹⁵ que Toussaint apparaît dans un reportage télévisé sur France 3, dans lequel des questions littéraires seront également abordées.

Toussaint associe, comme éléments facilitant le succès d'un écrivain, le tapage médiatique et l'obtention de prix littéraires. On peut dès lors observer la manière dont l'auteur réagit lorsque lui-même bénéficie de ces derniers et la façon dont il se comporte par rapport aux cérémonies officielles de remise de prix – rappelons au passage que Jean-Philippe Toussaint a obtenu le prix Rossel pour *La télévision* en 1997 et le prix Médicis pour *Fuir* en 2005.

J'ai raté plus de prix littéraires que je n'en ai récolté. Je suis très souvent nominé, mais rarement primé. Mes livres retiennent l'attention. Ils sont aimés très fort... par une minorité. Et non pas moyennement par une majorité. Ce Rossel, je l'ai eu sur le fil du rasoir. Je peux donc rester dans cette idée.¹¹⁶

L'opposition ici présentée entre « minorité » et « majorité » fait de l'échec dans la course aux prix l'indice d'une certaine qualité littéraire, jouant de cette idée que « l'incompatibilité subsiste entre la littérature de création et le succès public »¹¹⁷ et qui se retrouvait dans les propos de Lindon. Dans une telle optique, l'obtention de prix littéraires devient problématique pour l'écrivain. Ce dernier s'en sort, concernant le Rossel, en niant l'évidence de cette victoire obtenue « sur le fil du rasoir », qui lui permet de garder son image d'écrivain d'une minorité.

À propos du prix Médicis 2005, dont l'auteur ne peut cette fois nier ni la portée, ni sa propre victoire, il raconte l'anecdote suivante :

J'étais au téléphone pour régler des histoires complexes de sécurité sociale. Cela durait assez longtemps et, à un certain moment, un fax a commencé à sortir lentement à côté de moi [...] sur lequel il était écrit : « Vous avez le Médicis, veuillez raccrocher et me rappeler. ». [...] à peine avais-je raccroché que cela sonnait : c'était Irène Lindon, mon éditrice, qui m'a demandé : « Qu'est ce que vous faites ? ». Finalement, j'ai pris le train pour Paris. Comme l'a souligné l'article du *Figaro*, je suis arrivé comme les carabiniers : tout le monde était parti. Les membres du jury n'étaient plus là.¹¹⁸

Toussaint, qui ne cache pas par ailleurs le plaisir qu'il a d'obtenir un prix littéraire aussi prestigieux que le Médicis¹¹⁹, fait tout de même montre d'un certain détachement en arrivant en retard à la cérémonie, et en relatant par la suite cette anecdote dans une revue littéraire. Il parvient, par cette pirouette, à préserver tant bien que mal l'image de l'« artiste pur », véritable fondement de la ligne de conduite valorisée par les Éditions de Minuit.

¹¹⁵ Exposition qui s'est tenue à la fondation d'entreprise Espace Écureuil de Toulouse, du 9 février au 25 mars 2005.

¹¹⁶ HE (P.), « La télévision est le livre de ses 40 ans », dans *Le Soir*, 4 décembre 1997.

¹¹⁷ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, op. cit., p. 155.

¹¹⁸ DEMOULIN (Laurent), « Le Médicis de Fuir », op. cit., p. 6.

¹¹⁹ Prix décrit par Bourdieu comme l'une des « plus « intellectuelles » de ces instances de consécration » (BOURDIEU (Pierre), op. cit., p. 255).

2.4. Réceptions : du lecteur idéal aux instances critiques

Le lecteur λ

De manière explicite, Jean-Philippe Toussaint revendique son indépendance par rapport aux attentes ou à la projection d'un lectorat. Il justifie cette autonomie par la relation privilégiée de l'auteur avec son œuvre, dans laquelle le lecteur n'a pas sa place¹²⁰. C'est que Toussaint, nous le verrons, est encore, par certains côtés, tributaire du mythe de l'artiste solitaire et que cette image s'accommode mal de la prise en compte d'une tierce composante – outre l'Auteur et l'Œuvre : le lecteur –, dans le processus d'écriture. Les théories de la réception¹²¹ mettent bien sûr à mal une telle représentation et Toussaint lui-même pressent ce qu'elle a de bancal puisque une autre partie de son discours témoigne tout de même de la projection dans l'écriture des attentes de l'auteur relatives à une manière d'être lu plutôt qu'à un type de lecteur particulier :

L'essentiel de mon travail vise effectivement plusieurs relectures. Je suis ravi si on a envie de reprendre mon livre de nombreuses fois.¹²²

Dans *La réticence*, il y a sans doute pour certains trop d'éléments qui manquent. Pour ceux qui réfléchissent, qui ont envie de reconstruire quelque chose, c'est assez riche.¹²³

Cette lecture fantasmée n'a pas fonction de divertissement ; elle doit avant tout contenir des visées herméneutiques : le lecteur lit pour trouver, comprendre, construire du sens. Toussaint, par le biais de ces exigences, délimite (idéalement) un public de spécialistes de la littérature ou, au moins, d'amateurs éclairés¹²⁴. Notons que ce choix est, dans la pratique, servi par sa publication chez Minit, marque éditrice dont nous avons vu plus haut les particularités et qui, annonçant un certain « régime d'utilisation »¹²⁵, vise un lectorat susceptible de combler les attentes de l'auteur. La projection par Toussaint d'un lectorat spécialisé infléchira également les pratiques effectives de lecture, d'une part parce que l'ethos mobilisé lui assure l'adhésion d'un lectorat sensible à sa posture, d'autre part parce que l'élitisme revendiqué par Toussaint – et qui se marque dans les textes, notamment par une

¹²⁰ « Je ne me pose jamais la question du public. Il m'arrive de penser à une personne particulière, mais c'est tout. Et comme je revois mes textes pendant très longtemps, il n'y a plus que moi qui puisse juger [...] » (Jourde (Michel), *op. cit.*).

¹²¹ « C'est à partir de Sartre ici encore que l'on commence à se préoccuper de ce que la littérature est une phase importante du procès littéraire. Puis, peu à peu, on se met à découvrir qu'il n'y a pas la lecture, mais des pratiques de lecture, historiquement déterminées, et des positions correspondant à ses pratiques. [...] Bref, un mouvement d'exploration est en train. » (DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature, op. cit.*, pp. 167-168).

¹²² AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 31.

¹²³ HANSON (Laurent), *op. cit.*

¹²⁴ Cette représentation du lecteur peut également, quoique plus rarement, être explicite : « Mais je précise tout de suite que ce public est pointu, ce sont des jeunes cultivés, des adolescents qui ne sont pas représentatifs de tout le Japon. » (DUPLAT (Guy), *op. cit.*).

¹²⁵ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature, op. cit.*, p.178.

forte concentration de références littéraires¹²⁶ – diminue l’extension sociale de la lisibilité¹²⁷ de ses textes.

La projection d’un lecteur/interprète peut sembler contradictoire avec la survalorisation du pôle auteur/œuvre que manifestait Toussaint, puisqu’elle implique la présence d’un lecteur participant à la construction du sens et, par là même, s’appropriant l’œuvre en partie. Cette tension est cependant réduite par le fait que Toussaint balise véritablement l’interprétation de son lecteur :

Ce qui m’intéressait dans le livre [*La télévision*], c’était de prendre un point de départ romanesque, avec un personnage d’historien d’art, et d’abandonner au fil du livre cette illusion romanesque : je ne fais plus beaucoup d’effort pour cacher que, finalement, il est écrivain... Je voulais montrer ce processus créateur à l’œuvre de façon quotidienne et presque réaliste.¹²⁸

À une véritable construction des sens du texte par le lecteur se substitue souvent, dans la lecture postulée par Toussaint, un travail de dévoilement de l’*intentio auctoris*, le décodage du sens de l’auteur. Ainsi, celui-ci explicite, dans l’extrait précédent, son projet interprétatif (*La télévision* envisagée comme métaphore du travail de l’écrivain et comme mise en scène du « processus créateur ») et le dévoilement progressif mis en place pour révéler cette intention au lecteur, de l’« illusion romanesque » de départ à la révélation finale (« je ne fais plus beaucoup d’effort pour cacher que, finalement, il est écrivain »).

Le décodage des signes et allusions mis en place par l’auteur est une sorte de jeu de piste qui peut être rapproché de ce que nous avons souligné dans le point consacré à l’héritage littéraire concernant les clins d’œil intertextuels : des indices sont placés dans le texte et le lecteur doit les suivre ; il s’agissait, dans le premier cas, de références à d’autres auteurs et, dans le second, de constructions de sens internes au livre¹²⁹. Ces mises en scène sont, la plupart du temps, présentées comme des pistes ponctuelles et ludiques, ne participant pas de la construction d’un sens global du roman. Outre leur caractère ludique, certains de ces indices sont placés dans le texte avec la principale fonction de donner au lecteur l’impression d’une construction. Ainsi, Toussaint, en parlant de la géométrie de *La salle de bain* :

¹²⁶ Il n’est pas anodin que David Vrydaghs, lorsqu’il étudie la réception de *Monsieur*, postule un lecteur lambda « amateur de littérature contemporaine et muni également d’un important bagage culturel en littérature moderne » (VRYDAGHS (David), « La fabrique d’une lignée de personnages », Colloque international *La Fabrique du Personnage*, Université de Paris VII, 18-20 novembre 2004).

¹²⁷ Telle qu’elle est définie par Pierre Bourdieu, la lisibilité d’une œuvre « est fonction, pour une formation sociale déterminée, de l’écart entre le code qu’exige objectivement l’œuvre considérée et le code artistique disponible » (cité par DUBOIS (Jacques), *L’institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 184).

¹²⁸ GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 14.

¹²⁹ Ainsi, par exemple, lorsque Toussaint construit le début de *La salle de bain* de manière à ce qu’il soit impossible pour le lecteur de définir le sexe du personnage d’Edmondsson. « [...] l’ambiguïté qu’il y a pendant une dizaine de pages, puisqu’il n’y a aucun accord, on imagine (j’imagine) que c’est plutôt un homme, un serviteur. » (JOURDE (Michel), *op. cit.*).

Personnellement, je n'en avais rien à faire de cette histoire de forme et de calcul ; ce qui compte, c'est de donner l'illusion d'une logique.¹³⁰

La même remarque peut être faite concernant certaines phrases ou formules énigmatiques, placées dans le texte de manière à en ouvrir le sens et dont l'auteur se contente de souligner le caractère mystérieux. L'ouverture du sens est alors très ponctuelle et ne vaut que pour elle-même, sans intention d'alimenter véritablement l'interprétation de l'œuvre. Ce qui importe, c'est à nouveau que le lecteur ait l'« illusion d'une logique », soit qu'il pense que le texte contient une signification à *chercher* sous la surface des mots :

Cette parenthèse [« (pour de multiples raisons, mais pour une, surtout, dont je n'ai pas envie de parler) »] a la même fonction que page 14 le « je ne sais plus » [...], je l'ai rajouté à la cinquième relecture, c'est pour élargir, donner de l'air, du blanc, de l'incertitude, un os pour le lecteur, les dessins d'enfant sont toujours nuls parce qu'ils ont trop de détails, pour atteindre Matisse, il faut ajouter de l'espace, de l'imprécision.¹³¹

La référence à Matisse, utilisé ici comme parangon de la légitimité – par opposition aux « dessins d'enfants » –, est évidemment significative puisqu'elle décrit, par analogie, la conception que Toussaint a de son propre travail. C'est en effet de cela qu'il s'agit : Toussaint connaît la valeur polysémique de la littérature et, lorsqu'il relève ces passages, il en fait de véritables marqueurs de la littérarité de son texte¹³². Il dote ainsi son œuvre des apparences de la multiplicité du sens. L'ouverture du sens vaut alors pour elle-même, et non plus pour le sens, et elle tient lieu de critère de légitimité de l'œuvre.

Toussaint, nous l'avons vu, sait que la position de l'écrivain dans sa tour d'ivoire n'est plus tenable aujourd'hui. Il prend conscience qu'il doit faire de ce lecteur qu'on lui impose un partenaire de jeu, mais s'arrange également pour qu'il devienne doublement vecteur de légitimité. Tout d'abord en instituant *a priori* son lecteur spécialiste de la littérature, il s'assure un public proche des instances ayant un fort pouvoir de légitimation (les universités, la critique...). Ensuite, il fait de celui-ci le témoin de sa propre littérarité, notamment au travers de ces nœuds sémantiques dont il doit être soit le décodeur, admettant que l'auteur est le dépositaire du sens véritable de son texte, soit la victime, qui se jette sur la fausse piste, le trompe-l'œil élaboré par l'auteur à son intention. Une dernière conséquence de ce rapport au lecteur est qu'il constitue une première étape dans le positionnement de Toussaint en autorité concernant l'interprétation de ses textes.

¹³⁰ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 30.

¹³¹ HARANG (Jean-Baptiste), *op. cit.*

¹³² Le même type de justification avait été donné en octobre 2005, lors d'une conférence de Jean-Philippe Toussaint à l'Université de Liège, à propos de la phrase « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. » L'écrivain avait affirmé que l'inachèvement de cette phrase et le questionnement auquel il poussait le lecteur étaient les marques de la Littérature. Notons que le texte lui-même attirait déjà l'attention sur le phénomène puisque l'inachèvement était souligné dans la deuxième phrase, sorte de redondance de la ponctuation.

Nous voudrions dès lors envisager les relations que notre auteur entretient avec la critique littéraire, instance dont l'activité interprétative est non seulement instituée, mais également accessible à l'auteur, et non plus seulement fantasmée par lui.

La critique

Dans *L'institution de la littérature*, Jacques Dubois rappelle la disjonction¹³³ au fondement de la communication littéraire, l'auteur et le lecteur étant absents l'un à l'autre. On peut considérer que les textes de la critique, puisqu'ils sont accessibles à l'auteur, constituent une possibilité pour ce dernier d'atténuer cette distance dès lors qu'il choisit de lire ce qui est dit de son travail et, ce faisant, d'appréhender une des modalités de la réception de son œuvre. L'interview, dans la mesure où elle est un moment de rencontre effective entre l'écrivain et un lecteur, rétablit de manière beaucoup plus immédiate, mais aussi plus ponctuelle, la communication entre les deux pôles. Dans les deux cas, un jeu d'interactions s'amorce qui, à des degrés divers, va influencer la relation du critique et de l'écrivain.

Pour décrire cette interaction, il est utile de se fonder sur le concept d'« identité littéraire » tel qu'il a été développé par David Vrydaghs¹³⁴ et qui correspond à l'identité¹³⁵ d'un écrivain telle qu'elle se construit, d'une part, dans la posture auctoriale adoptée par cet auteur et, d'autre part, dans l'image de ce dernier que produisent les discours critique et médiatique. Ces deux composantes évoluant et s'influencent mutuellement, l'identité littéraire est une construction en constante évolution : la part la plus importante de cette dernière est constituée par le « travail d'adaptation continue des images de soi données par l'écrivain aux propos critiques tenus sur son œuvre »¹³⁶.

Une première étape est donc d'observer la manière dont s'exerce l'influence des discours de la critique sur ceux de notre auteur, mais également sur ses textes et les images qu'il véhicule de lui-même. Alors que Toussaint déclare redouter les effets inhibiteurs d'une prise de connaissance des mécanismes de son écriture¹³⁷, on ne cesse de trouver dans ses propos des traces des discours critique et médiatique, qu'elles prennent la forme de références

¹³³ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 174.

¹³⁴ VRYDAGHS (David), « La constitution d'une identité littéraire. Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée », sur *Vox Poetica*, 22 juin 2006. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/vrydaghs.html> (05/08/2007).

¹³⁵ C'est-à-dire « un processus de catégorisation et de distinction du personnage public de l'écrivain, destiné *in fine* à l'inscrire dans la littérature de son temps et de tous temps » (*Ibid.*)

¹³⁶ *Ibid.*

¹³⁷ « Pour ce qui est des travaux universitaires, j'évite de lire en détail ce qu'on écrit sur moi, car je n'ai pas envie de voir dévoilés les mécanismes de mon écriture. Je crains que cela ait un effet paralysant pour écrire autre chose. On trouve parfois des relevés d'occurrence... alors, le mot "eau" a été employé 47 fois... et moi après quand je veux écrire... les mots perdent une certaine neutralité, ou disponibilité... » (HANSON (Laurent), *op. cit.*).

explicités¹³⁸ ou d'une influence plus générale et secondaire¹³⁹. Leur incidence se fait sentir non seulement dans les commentaires que Toussaint produit sur ses œuvres et dans lesquels on retrouve parfois les hypothèses d'analyses critiques antérieures, mais également au sein des œuvres elles-mêmes. Ainsi, par exemple, lorsqu'il écrit *La salle de bain*, l'auteur ne connaît pas Zénon d'Élée¹⁴⁰ ; il le découvre au travers de l'article de Gil Delannoi, « Cruel Zénon »¹⁴¹, dans lequel ce dernier opère un rapprochement entre le traitement de l'espace et du temps dans le roman et le paradoxe de la flèche qui vole élaboré par Zénon. Ce parallèle plaît à Toussaint qui récupère et détourne l'aporie dans *La mélancolie de Zidane* :

Zidane aurait-il eu la folle intention, le désir ou le fantasme, de donner un coup de tête à un de ses adversaires, la tête de Zidane n'aurait jamais dû atteindre son adversaire, car, chaque fois que la tête de Zidane aurait parcouru la moitié du chemin qui la séparait du torse de l'adversaire, il lui en serait resté encore une autre moitié à parcourir, puis une autre moitié, puis une autre moitié encore, et ainsi de suite éternellement, de sorte que la tête de Zidane, progressant toujours vers sa cible mais ne l'atteignant jamais, comme dans un immense ralenti monté en boucle à l'infini, ne pourra pas, jamais, c'est physiquement et mathématiquement impossible (c'est le paradoxe de Zidane, si ce n'est celui de Zénon), entrer en contact avec le torse de l'adversaire [...].¹⁴²

Toussaint ne se contente cependant pas de nourrir ses œuvres et son métadiscours des analyses de la critique. La réaction de l'auteur peut être, à l'inverse, la volonté qu'il manifeste de faire mentir celle-ci, que ce soit pour déjouer les généralités qui sont écrites sur son compte ou encore lorsque certains analystes renvoient de son œuvre une image qui ne le satisfait pas :

[...] on m'a beaucoup traité de « virtuose » et d'une certaine façon le livre suivant a été une réaction à ça. C'est-à-dire que très consciemment et clairement avec les suivants j'ai voulu aller contre cette virtuosité, casser cette virtuosité [...].¹⁴³

Le changement opéré par Toussaint dans sa manière d'écrire est ici explicitement présenté comme une « réaction » à des commentaires critiques qui ne lui plaisaient pas (« on m'a [...] traité de virtuose »). La deuxième phrase insiste, plus encore que la première, sur la valeur de réponse qu'il donne à son changement de style puisque « d'une certaine façon » se radicalise sous la forme des adverbes « consciemment » et « clairement ». L'auteur n'est donc

¹³⁸ Par exemple : « Il y a une critique (je crois dans *Libération*) qui dit “mais c'est un peu dommage parce que tout ce que, dans *La salle de bain*, on ne savait pas d'où ça venait, là on le comprend, là on le comprend et on dirait que c'est presque expliqué” et ça c'est assez intéressant. » (DEMOULIN (Laurent), « Sur *L'appareil-photo* », document inédit (collection privée de Laurent Demoulin), 2007).

¹³⁹ Par exemple : « D'ailleurs, en continuant à écrire, je perturbe les hypothèses des spécialistes qui travaillent sur mes textes. Ainsi, ceux qui étudiaient mes trois premiers textes sont dérangés par *La réticence*. » (AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27). Une telle déclaration implique que l'auteur est au courant, au moins dans les grandes lignes, de ce qui s'écrit sur ses œuvres puisqu'il sait que *La réticence* n'entre pas dans le moule des analyses antérieures.

¹⁴⁰ « Zénon, je ne le connaissais pas. C'est un ami, Gil Delannoi qui a écrit un article intitulé “Cruel Zénon” dans *Critique*. Je disais plus tard à Lindon que je n'y avais absolument pas pensé alors que Lindon avait vu le rapport tout de suite. » (AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 30).

¹⁴¹ DELANNOI (Gil), « Cruel Zénon », dans *Critique*, n° 463, décembre 1985.

¹⁴² *La mélancolie de Zidane*, pp. 17-18.

¹⁴³ DEMOULIN (Laurent), « Sur *L'appareil-photo* », *op. cit.*

pas le jouet de la critique ; c'est en pleine connaissance de cause qu'il décide de contredire l'image qu'elle véhicule quant à sa manière d'écrire.

Les phénomènes que nous venons de décrire sont avant tout la conséquence de la possibilité pour l'écrivain d'avoir accès aux écrits critiques le concernant, ils ne nécessitent pas le support spécifique qu'est l'interview. Celle-ci est cependant l'un des lieux où Toussaint peut prendre connaissance de ces interprétations et y réagir « à chaud », sur le vif, puisque la personne qui les produit lui fait face et les lui soumet directement. Elle est également l'endroit où les réactions de l'auteur par rapport à ces analyses s'expriment de la manière la plus complète : il peut expliquer son point de vue sur la lecture de son interlocuteur dès que celui-ci la formule, alors que, lorsque la réaction n'est pas immédiate, il ne fait que souligner celles qui l'ont particulièrement interpellé. Toussaint est donc obligé de se positionner par rapport à toutes ces lectures et non plus seulement d'en sélectionner certaines. Dans de telles conditions, il est plus facilement observable que l'auteur n'accepte de la part des analystes que des lectures de son œuvre qui vont dans le sens de celle qu'il lui destinait, reproduisant par sélection la relative clôture du sens qu'il imposait déjà à son lectorat fantasmé lorsqu'il n'acceptait la participation interprétative du lecteur que dans le cadre qu'il avait lui-même fixé. Cela n'exclut pas, cependant, que certaines interprétations lui plaisent et viennent alors rétrospectivement nourrir sa propre vision de son œuvre.

Outre la façon dont les discours de la critique et de la presse peuvent influencer la production et le métadiscours de Toussaint, on peut souligner la manière dont ils participent de la construction de l'image publique de l'écrivain par les représentations qu'ils en donnent. Celles-ci sont fréquemment situées dans les introductions d'interviews, lorsque le journaliste décrit l'arrivée de l'auteur ou son domicile, si l'entrevue a lieu chez ce dernier.

Avec son allure de Peter Pan un peu dandy qui rêverait de s'acheter un ticket magique pour traverser les films de Jacques Tati ou de Buster Keaton, l'écrivain et le cinéaste belge, Jean-Philippe Toussaint parcourt le monde avec un regard apparemment tranquille, mais qui, en fait, reconstruit l'univers avec un humour « zen » très personnel.¹⁴⁴

L'appartement de Jean-Philippe Toussaint ressemble à une couverture des Éditions de Minuit, ou à l'intérieur de ses romans : plutôt élégant et assez zen, avec quelques photos de machines à écrire ou de stylos. Il ne reçoit pas dans sa salle de bains, mais dans un salon très blanc, qui profite d'une belle lumière d'hiver à travers l'immense avancée du bow-window. Très « Monsieur » quand il offre du gâteau au chocolat piégé par une fine couche de cacao en poudre, il croit bon de préciser qu'il est préférable de ne pas éternuer.¹⁴⁵

Ces descriptions se nourrissent des éléments posturaux de l'écrivain et de ses narrateurs : l'impassibilité caractéristique des personnages toussaintiens et, dans certaines

¹⁴⁴ BRADFER (Fabienne), « Le monde réinventé de Toussaint », dans *Le Soir*, 7 juillet 1993.

¹⁴⁵ GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 13.

circonstances (comme le débat minimaliste), de leur auteur se retrouve dans le « regard apparemment tranquille », la qualification de « dandy » ou le caractère « zen », voire dans les allusions au burlesque. L'appartenance à la maison Minuit est soulignée par le parallèle qui est établi entre l'appartement de l'auteur et les couvertures des livres de son éditeur. Toussaint lui-même est assimilé à ses personnages plus explicitement encore que dans leur impassibilité commune puisqu'il est ouvertement comparé à Monsieur. En mettant en scène ces différents éléments à l'ouverture de leurs articles, les journalistes et critiques amplifient et diffusent la posture toussaintienne en l'imageant comme le faisait déjà, en son temps, Jules Huret, l'un des précurseurs de l'interview d'écrivain¹⁴⁶.

Toussaint, nous l'avons vu, se refuse à produire un quelconque discours programmatique. Il affirme d'ailleurs fréquemment dans les interviews ce refus de théorisation.

Même si, bien sûr, j'y réfléchis, je ne théorise pas ma pratique littéraire.¹⁴⁷

[...] je ne théorise pas beaucoup ma manière d'écrire. Je n'ai pas l'impression de développer une théorie.¹⁴⁸

Malgré cela, l'auteur se montre un interlocuteur loquace lors de ses entrevues avec les critiques et investit l'activité d'interview en se livrant, au travers des questions qui lui sont posées, à une réflexion développée sur ses œuvres. Il élabore véritablement un discours critique sur sa production, tant sur ses pratiques d'écrivains que sur ses œuvres elles-mêmes. Arrêtons-nous quelques instants sur la distinction établie entre le discours théorique – auquel se refuse notre auteur – et le discours critique – auquel il s'essaye, par contre, dans les interviews¹⁴⁹. Toussaint rejette avant tout le discours théorique lorsqu'il s'exerce sur un mode normatif, comme, par exemple, chez les écrivains, dans les manifestes ou les préfaces. De manière générale, l'auteur ne prétend pas livrer une réflexion sur la Littérature, mais plutôt sur les objets particuliers que constituent, au sein de celle-ci, ses propres textes. En cela, il fait œuvre de critique puisqu'il étudie des productions littéraires, et non de théoricien, puisqu'il se

¹⁴⁶ « La relation fidèle, en apparence non médiatisée, de la voix personnelle de l'auteur est encadrée par une mise en scène parfois assez élaborée des circonstances entourant cette prise de parole. Sans multiplier les exemples, nous pouvons noter dans la plupart des entretiens une description détaillée de l'apparence physique de l'intervenant [...] et souvent du mobilier agencé dans l'espace de l'interview » (PROVENZANO (François), *op. cit.*, pp. 12-13).

¹⁴⁷ GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 16.

¹⁴⁸ HANSON (Laurent), *op. cit.*

¹⁴⁹ Nous nous référons, pour établir cette distinction, aux définitions que donne de ces deux termes *Le Dictionnaire du littéraire* (« Théories de la littérature » et « Critique littéraire » dans ARON (Paul) et alii, *op. cit.*).

refuse à « proposer des manières de comprendre la littérature en général »¹⁵⁰. Les interviews sont, pour lui, le lieu privilégié de cette forme de discours réflexif : elles permettent à l'écrivain de parler de son travail, non dans une posture de théoricien ou de chef de file, mais en se posant en commentateur de son œuvre. Nous développerons plus précisément la teneur de ces réflexions dans le point suivant, mais nous voudrions d'ores et déjà souligner certains aspects de la forme que prennent ces discours. Lorsque Toussaint prend la parole, c'est dans une posture de spécialiste de l'œuvre toussaintienne. Il renforce la légitimité que lui procurent notamment le lieu de son discours et la position institutionnelle de ses interlocuteurs en nourrissant ses propos de références littéraires¹⁵¹, de quelques courtes réflexions générales sur l'écriture¹⁵², d'allusions à l'histoire littéraire¹⁵³ ou encore, nous l'avons vu, de renvois à ce que la critique a déjà pu dire de lui. Il donne ainsi à son discours une assise institutionnelle qui tend à l'affirmer comme autorité critique de sa propre œuvre. Cette impression d'ensemble est renforcée par certains traits plus ponctuels tels que la déconcertante absence de toute forme de modestie chez l'auteur, qui n'hésite jamais à souligner ses points forts et à produire lui-même son propre discours de légitimation¹⁵⁴. Cette attitude participe, d'une certaine manière, de l'impression de clairvoyance que produit Toussaint lorsqu'il parle de son travail, dans la mesure où son objectivité ne semble entamée par aucun faux-semblant, aucune complaisance ou fausse modestie. La fréquence des termes affectifs utilisés par l'auteur pour parler de son œuvre contraste par contre avec cette apparente neutralité. Notons, par ailleurs, que ces termes sont toujours positifs (« j'aimais bien », « j'aime bien », « j'aime beaucoup »¹⁵⁵, « je suis assez heureux de cette trouvaille »¹⁵⁶).

L'influence qui s'exerce entre critique et écrivain ne fonctionne pas en sens unique et, s'il est indéniable que les discours critique et médiatique ont des effets observables sur les textes, propos et images de l'auteur, il convient, dans ce cas-ci, de souligner l'ascendant que

¹⁵⁰ RIBARD (Dinah), « Théories de la littérature », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 595.

¹⁵¹ Cf. *supra*, Ch. 1, point 2.1., pp 18-24

¹⁵² « C'est de toute façon une constante en littérature : l'auteur se sent toujours près de ses personnages, même s'ils sont très différents de lui. » (HANSON (Laurent), *op. cit.*).

¹⁵³ Par exemple : « À l'époque, les auteurs du nouveau roman ont été violemment attaqués par la partie la plus conservatrice de la critique [...] » (DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste? », *op. cit.*, p. 26) ou « Au XIX^e siècle Baudelaire avait été attaqué, Flaubert avait été attaqué pour des raisons de moralité, pour des raisons de scènes trop explicitement sexuelles [...] » (REBOLLAR (PATRICK), « Interview de Jean-Philippe Toussaint à Nagoya, le 14 décembre 2006 ». URL: http://www.berlol.net/20061214AFNtoussaint_fr.mp3 (09/08/2007)).

¹⁵⁴ L'exemple que nous avons vu en note concernant l'affirmation de sa littérarité n'en est qu'une forme parmi d'autres (Cf. *supra*, Ch. 1, point 2.4., p. 43).

¹⁵⁵ Pour les trois citations : GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 15.

¹⁵⁶ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 32.

ce dernier exerce en retour sur leur travail. C'est ainsi, par exemple, que la manière dont Toussaint se présente comme capable de poser sur sa propre production un regard analytique, objectif et constructif va, par un effet rétroactif, modifier sa position pour la rapprocher effectivement du rôle de critique auquel cette posture tendait à l'assimiler : la place laissée à ses prises de parole est de plus en plus large, il est invité à des collaborations avec des universités, des revues littéraires, des journaux...

De manière générale, lorsque l'interview permet de rétablir la communication littéraire entre l'écrivain et le lecteur, on peut s'interroger sur la façon dont les discours de l'auteur peuvent influencer effectivement l'acte de lecture de ce dernier. Cela pose la question, notamment, de savoir dans quelle mesure certains critiques acceptent la mainmise de Toussaint sur le sens et la portée de ses romans. Deux éléments donnent à penser que ce dernier exerce effectivement, par le biais de ses discours autocritiques, une forme d'influence sur la critique. Premièrement, lorsque l'on regarde la bibliographie des articles critiques consacrés à Toussaint, on constate la prédominance de thématiques ou d'aspects de son travail mis en avant par celui-ci, telles la métaphysique ou l'importance accordée à la forme. Ces aspects, décrits de prime abord par la critique à une époque où le métadiscours public de Toussaint était rare¹⁵⁷, ont été par la suite sélectionnés et amplifiés par l'auteur, qui en renforçait de la sorte l'importance par la caution qu'il leur apportait. Deuxièmement, lors du déroulement des entrevues, on peut remarquer que les questions de certains interviewers prennent parfois la forme d'un appel à la validation de l'auteur sur les interprétations proposées¹⁵⁸.

L'influence de cette interaction sur chacune des deux instances (de production et de critique) est d'autant plus forte lorsque leur relation se transpose dans le domaine de l'affectif. Toussaint affirme notamment son amitié avec Gil Delannoi¹⁵⁹ et Laurent Demoulin¹⁶⁰. Les

¹⁵⁷ Il est cependant impossible de mesurer l'importance de départ de ces différents aspects dans les discours de l'auteur (lors d'entrevue privées) et, dès lors, l'influence initiale de l'écrivain sur les premières analyses le concernant.

¹⁵⁸ Remarquons que cette attitude relève également en partie d'une difficulté propre à l'interview : « Selon l'idéologie régnante, l'écrivain est le sujet propriétaire d'un sens que son texte a pour charge d'exprimer. C'est pourquoi, bien que leur nombre immense significativement diminue, les interviews traditionnelles consistent à demander, non pas "Comment avez-vous travaillé ?", mais plutôt, sous diverses formes, sempiternellement, "Qu'avez-vous voulu dire ?" Bref, à prier l'écrivain, en donnant l'opinion droite, de *fixer* le sens de son œuvre. » (RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973, pp. 14-15).

¹⁵⁹ Gil Delannoi est chercheur au C.E.V.I.P.O.I. et membre de la commission « philosophie » du centre national du livre ; il collabore à de nombreuses revues. Il a également écrit un roman avec Jean-Philippe Toussaint (« De mes premières machines, je n'ai plus beaucoup de souvenirs : il y en avait une petite, orange, mécanique, sur laquelle j'ai dû écrire, avec Gil Delannoi, ce roman qui traite précisément de la question du jour et des machines à écrire : il s'agissait de l'histoire d'un écrivain apocryphe, Louis Alusse, qui se coinçait un doigt dans sa machine

modalités de production des deux instances peuvent se trouver modifiées par cette intimité : l'auteur peut écrire des textes en se servant du travail du critique ou le critique écrire des textes à la demande de l'auteur, l'autonomie de chacune des parties s'en trouvant altérée. Ainsi, Jean-Philippe Toussaint, s'est-il inspiré d'une entrevue avec Laurent Demoulin – de laquelle il était l'instigateur – pour écrire le prologue de l'édition scandinave de la trilogie de Beckett, enrichissant de la sorte sa production des apports du critique à sa réflexion. Il a également recommandé personnellement le même critique pour commenter son œuvre dans la petite anthologie d'auteurs belges publiée aux éditions Le Castor Astral, *L'école des belges*¹⁶¹. Ce fait, parce qu'il était original et isolé, avait d'ailleurs été souligné par Christian Libens lors de la table ronde regroupant quelques écrivains repris dans ce recueil, qui s'est tenue pendant la Foire du livre de Bruxelles de 2007. Ainsi, l'auteur privilégie, en la mettant en exergue lorsqu'il en a l'occasion, une lecture de son œuvre qui rencontre ses propres préoccupations.

Indices d'un discours programmatique

Toussaint refuse les discours programmatiques. Les lignes de conduite qu'il se fixe dans son travail sont, dès lors, selon lui, à chercher dans la pratique :

Ma réponse est dans l'action, dans les livres. Même si, bien sûr, j'y réfléchis, je ne théorise pas ma pratique littéraire. [...] je n'ai pas vraiment de « discours » sur le cinéma ou sur la littérature. C'est de la recherche appliquée, pas de la recherche fondamentale.¹⁶²

C'est ainsi qu'au fil des années, alors que Toussaint évolue vers un discours critique de plus en plus construit, on assiste progressivement à une relecture programmatique de plusieurs passages de son œuvre. Certains extraits deviennent les manifestes d'une vision de la littérature. Ainsi, à propos du premier paragraphe de *L'appareil-photo* (sur lequel nous aurons l'occasion de revenir dans l'analyse des œuvres) :

Voilà et le premier paragraphe du livre est un programme. C'est-à-dire que le premier paragraphe du livre est un manifeste [...] c'est exactement le mot, c'est un manifeste. Et là, je ne sais pas jusqu'à quel point j'en avais conscience.¹⁶³

Ce n'est cependant jamais un point de vue qu'il va défendre en dehors des textes : il souligne le caractère programmatique des extraits qu'il relève, mais ne s'étend pas sur les

à écrire, et qui, après quelques heures de souffrance, paralysé à son bureau, ancré à sa machine, se rendait compte, bien qu'il eût un doigt coincé dans la machine, que rien ne l'empêchait de continuer à écrire... » (REBOLLAR (Patrick), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Litor*, septembre-octobre 2001. URL : <http://www.berlol.net/toussaint.htm> (09/08/2007)).

¹⁶⁰ Laurent Demoulin est assistant à l'Université de Liège. Jean-Philippe Toussaint évoquait à la Foire du livre de Bruxelles 2007 les liens d'« amitié » et de « complicité intellectuelle » qui s'étaient tissés entre eux depuis que, en 1989, Laurent Demoulin avait été le premier étudiant à consacrer un mémoire à l'œuvre de l'écrivain.

¹⁶¹ DANNEMARK (Francis), *op. cit.*, pp. 127-131.

¹⁶² GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 16.

¹⁶³ DEMOULIN (Laurent), « Sur *L'appareil-photo* », *op. cit.*

conceptions qui sous-tendent ce programme. Le discours qu'il produit reste par conséquent extrêmement vague.

Malgré ces quelques relectures aux vellétés théoriques, le discours de Toussaint reste plus descriptif que véritablement programmatique. Il y a cependant une exception – mais de taille – à cette attitude désengagée de Toussaint et à son refus de prendre des positions littéraires fortes. Il s'agit d'une posture nouvelle adoptée lors d'une interview menée à Nagoya par Patrick Rebollar¹⁶⁴. Au cours de celle-ci, Toussaint parle de son dernier livre *La mélancolie de Zidane*, de l'anecdote à l'origine de celui-ci et de sa brièveté, qui, d'après lui, a été parfois mal reçue. L'auteur fait allusion, lors de cette entrevue, à deux atteintes contemporaines à l'autonomie de la littérature, qu'il met explicitement en parallèle avec les procès de Flaubert et Baudelaire au XIX^e siècle. La première est un « scandale » qui touche à la réception de *La mélancolie de Zidane* : Toussaint dénonce les reproches qui lui ont été adressés concernant la forme et, plus particulièrement, la brièveté de son texte. Il présente le choix de cette forme comme un « geste littéraire » répondant à celui de Zidane, mimant l'acte par sa brièveté et s'exprimant dans un court texte hybride, « conceptuel » dit l'auteur, en tension entre l'élitisme de sa forme et la popularité de son sujet. Toussaint se propose, pour répondre aux critiques qui lui sont adressées, de rédiger un court essai intitulé *Le scandale de la brièveté*.

Et je réfléchissais, même j'ai déjà trouvé le titre d'un petit livre encore plus court que je pourrais écrire, qui s'appelle *Le scandale de la brièveté*. Et je pourrais en effet faire un texte assez théorique pour dire que plus rien ne fait scandale. Au XIX^e siècle Baudelaire avait été attaqué, Flaubert avait été attaqué pour des raisons de moralité, pour des raisons de scènes trop explicitement sexuelles et des choses comme ça et que maintenant, pratiquement, ça ne choque plus personne. Il n'y a plus grand-chose, je dirais, qui peut encore faire scandale. Et justement, à entendre certaines critiques, je me demande si la brièveté ne pourrait pas être quelque chose de scandaleux.¹⁶⁵

On peut souligner, dans ce premier extrait, la volonté¹⁶⁶ que manifeste Toussaint d'écrire un texte théorique, chose à laquelle il s'était toujours refusé jusqu'alors. Qui plus est, ce texte se voudrait polémique, là où l'auteur avait toujours revendiqué une forte distanciation et un refus de s'impliquer. Il s'agirait, d'une certaine manière, d'un texte engagé, presque d'un pamphlet, beaucoup plus que d'un simple texte programmatique. Parallèlement à cela, on constate une évolution des figures de référence de l'écrivain : Toussaint qui, lorsqu'il

¹⁶⁴ REBOLLAR (Patrick), « Interview de Jean-Philippe Toussaint à Nagoya, le 14 décembre 2006 », *op. cit.*

¹⁶⁵ *Ibid.*

¹⁶⁶ Remarquons que, en parlant de ce texte qu'il pourrait écrire, Toussaint tombe dans le travers qu'il dénonçait dans *La télévision*, et qui consiste, pour les écrivains, à parler de leurs œuvres avant de s'atteler à leur réalisation, rendant au final cette dernière superflue.

envisageait son métier, évoquait toujours Kafka ou le Flaubert du gueuloir¹⁶⁷, se place désormais dans la lignée du Flaubert censuré et de Baudelaire. Cette récente rupture dans son discours n'est pas sans rappeler celle que nous avons constatée dans le point consacré à ses relations avec la nouvelle génération de Minuit. Toussaint, là aussi, revenait de cette posture distanciée et désengagée qui était la sienne jusqu'alors pour organiser un discours théorique sur une question qui avait, entre temps, perdu ses enjeux et pour, en réalité, élaborer un programme esthétique s'attachant à décrire ses propres œuvres. On ne peut s'empêcher, dans le cas du « scandale de la brièveté », de songer que, une nouvelle fois, le discours théorique de Toussaint est un propos de pure forme, la mise en scène d'une atteinte à l'autonomie de la littérature comme réponse d'un auteur à la réception mitigée de sa dernière parution. Car ce n'est pas l'autonomie de la littérature qui est ici en jeu, puisque les critiques sont formulées au sein même du champ littéraire et en dehors de toute intervention externe à l'institution ; ce qui est mis en péril, c'est l'autonomie de l'écrivain et de lui seul, danger qui, par ailleurs, ne prend la forme que de critiques négatives éparses, nullement assimilables à quelque figure nouvelle de la censure. Il faut dire que Toussaint n'a jamais vraiment accepté le mauvais accueil réservé à certains de ses livres.

Le second scandale touche au pouvoir de la sphère économique sur le champ littéraire. Toussaint, en réponse à la question d'un membre du public, expliquait n'avoir pas demandé l'autorisation de Zidane pour la publication de son livre, ce qui constituait une prise de risque de sa part et de celle de son éditeur.

Mais la question intéressante, c'est que Zidane est devenu un produit, et un produit qui a une valeur marchande, et qui pourrait, aurait pu – heureusement, ça ne s'est pas passé – censurer un écrivain contemporain pour une simple question d'argent. Et là, on serait arrivé au deuxième scandale, après le scandale de la brièveté, le scandale du commerce.¹⁶⁸

C'est donc ici le scandale d'une nouvelle forme de censure, et non plus seulement d'une sanction de la réception, que dénonce Toussaint. Notons que ce scandale, même s'il reste, dans ce cas précis, du domaine de l'hypothétique, est structurellement plus proche de ceux que constituaient les procès de Flaubert et Baudelaire puisqu'il est le symptôme d'une hétéronomie du champ littéraire.

Mais ce n'est pas tant le bien-fondé de ces deux scandales qui doit nous intéresser ici que l'apparition dans le discours toussaintien d'une phraséologie de l'engagement. Ces deux « gestes littéraires » que constituent le choix de la forme et l'utilisation du nom de Zidane

¹⁶⁷ Cf. *infra*, Ch. 1, point 3.1., p. 54.

¹⁶⁸ REBOLLAR (Patrick), « Interview de Jean-Philippe Toussaint à Nagoya, le 14 décembre 2006 », *op. cit.*

relèvent pour Toussaint de sa « responsabilité d'écrivain », notion qu'il n'avait que rarement employée auparavant¹⁶⁹ et jamais de manière aussi forte :

Là, je pense, avec ce texte-là, la façon dont il est présenté aussi, le choix de l'éditeur des *Éditions de Minuit* qui décide de faire une petite plaquette, ça a une importance symbolique très forte aussi. Là, je pense que c'est complètement un geste d'écrivain, et là, en effet, je suis... Il y a une sorte de responsabilité d'écrivain, d'être un écrivain. Le titre même, le fait d'utiliser le nom de Zidane, il y a une responsabilité de l'écrivain. Donc là, c'est vrai que j'ai beaucoup réfléchi et évidemment au texte, parce que je réfléchis toujours à mes textes quand j'écris, mais aussi à la résonance, aux répercussions que le texte pouvait avoir.¹⁷⁰

Nous n'irons pas jusqu'à faire de Toussaint un écrivain engagé, ni au sens strict (l'engagement sociopolitique), ni véritablement au sens « littéraire »¹⁷¹ puisqu'il s'est toujours refusé, nous l'avons vu, à questionner la littérature de manière générale. S'il est remarquable d'observer qu'à cette étape de sa trajectoire – la même qui voit apparaître, dans les discours de l'auteur, une forte prétention à faire une littérature « contemporaine »¹⁷² –, Toussaint se présente comme investi d'une « responsabilité » en tant qu'écrivain, on constate rapidement que celle-ci n'est nullement définie. Elle manifeste ses effets à travers deux positionnements délicats : le choix d'une forme présentée – étrangement – comme très novatrice et celui de s'exposer à des poursuites judiciaires de la part d'une personnalité du football. Le discours, qui a les apparences de l'engagement littéraire, ne touche encore qu'à la seule position de l'auteur et non à la Littérature dans son ensemble.

Ce moment de rupture dans le métadiscours toussaintien est à mettre en rapport avec une évolution notable de la posture au sein des œuvres elles-mêmes. Nous aurons l'occasion de revenir sur cette évolution dans le chapitre consacré aux romans. Il s'agira en outre de confronter les postures narrative et auctoriale afin d'en dégager les éventuelles intersections et d'en mesurer la complémentarité.

¹⁶⁹ Cf. *infra*, Ch. 1, point 3.3., p. 64.

¹⁷⁰ REBOLLAR (Patrick), « Interview de Jean-Philippe Toussaint à Nagoya, le 14 décembre 2006 », *op. cit.*

¹⁷¹ Selon la distinction établie par DENIS (Benoît), « L'écrivain engagé et son lecteur. Réflexion sur les limites d'une "générosité" », Colloque *Le lecteur engagé. Critique, enseignement, littérature*, Bordeaux, Université de Bordeaux-3 et IUFM d'Aquitaine, 22-24 novembre 2006 : « En effet, comme souvent lorsqu'il est question d'engagement, deux conceptions antagonistes du problème sont souvent alléguées : la première, qu'on peut par facilité, associer à la locution de "littérature engagée", désigne la volonté d'inscrire la littérature dans le débat sociopolitique, en vue d'en faire un moyen d'intervention, de mobilisation ou d'action sur la scène politique. La seconde, qu'on nomme "engagement littéraire", tend plutôt à désigner un engagement *dans* la littérature, qui supposerait d'en reconnaître d'abord et avant tout l'exigence et les valeurs spécifiques, ce qui constituerait pour l'écrivain la condition de tout engagement authentique. »

¹⁷² Cf. *infra*, Ch. 1, point 3.3., p. 64.

3. Le discours sur les œuvres

3.1. Deux balises : travail formel et humour

Les exemples abondent, dans les interviews, de phrases par lesquelles Toussaint se présente comme un écrivain de la forme, s'inscrivant de la sorte dans la dichotomie qu'avaient instaurée les Nouveaux Romanciers entre forme et histoire¹⁷³ :

Le but d'un bouquin est la phrase faite et composée de mots.
[...]
Vous faites vôtre le dicton « Le style, c'est l'homme » ?
C'est l'artiste en tout cas ! Je tiens plus à la cohérence et au style qu'à l'histoire ou au scénario.¹⁷⁴

Cette tendance au formalisme¹⁷⁵ est l'une des définitions de son œuvre que Toussaint survalorise dans les interviews, souvent au détriment d'autres composantes évoquées par les journalistes. En effet, lorsque sont abordées des questions pour lesquelles l'auteur manifeste moins d'intérêt, il déploie différentes stratégies, plus ou moins conscientes, ayant pour effet de les subordonner à la question stylistique. La première de celles-ci consiste en un détournement de la question posée. Ainsi, dans cette interview accordée en 1992 à la revue *Les Inrockuptibles* :

Écrivez-vous pour des gens calmes ou pour des gens exaspérés ?
Pfuii... J'écris pour qui veut bien me lire. Je ne me pose jamais la question du public. Il m'arrive de penser à une personne particulière, mais c'est tout. Et comme je revois mes textes pendant très longtemps, il n'y a plus que moi qui puisse juger et en plus pas très bien, parce que j'ai tellement relu, j'en arrive à des rythmes qui sont inscrits comme des sillons, et changer quelque chose casse le rythme que je connais, puisque je connais le texte par cœur. Si je veux enlever un adjectif, il faut presque que j'en remette un autre pour ne pas casser mon rythme qui est purement répétitif. Je préfère enlever toute la phrase.¹⁷⁶

On voit bien ici de quelle manière Toussaint élude la portée effective de la question – son rapport au lecteur – pour se recentrer sur une problématique uniquement formelle. À un questionnement lié à la réception des œuvres, il substitue, par un glissement progressif, une réflexion d'ordre stylistique.

¹⁷³ « Non seulement les dimensions littérale et référentielle sont des incommensurables, mais encore, à supposer, pour des raisons schématiques, qu'elles puissent avoir une commune mesure, elles sont de inverses proportionnels. En effet, le lecteur ne peut percevoir l'une qu'au détriment de l'autre, en l'effaçant au moins provisoirement. [...] La courbe de la fiction se divise donc, très schématiquement, en deux domaines. Celui de l'*euphorie du récit*, où domine la composante référentielle ; celui de la *contestation du récit*, où domine la composante littérale. » (RICARDOU (Jean), *op. cit.*, pp. 29-31).

¹⁷⁴ HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », *op. cit.*

¹⁷⁵ Tel qu'il est défini par le dictionnaire du littéraire comme une pratique artistique pour laquelle « [la forme] est la finalité même de la création » (FORTIER (Frances) et GUAY (Patrick), « Forme », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 235).

¹⁷⁶ JOURDE (Michel), *op. cit.*

Toussaint peut également marquer son désintéret de manière plus explicite, que ce soit en rejetant délibérément une question ou en se dégageant de toute responsabilité quant à la problématique qu'elle évoque. La première de ces deux attitudes est particulièrement notable dans l'interview des *Inrockuptibles* à laquelle nous venons de faire allusion. Michel Jourde interroge en effet l'auteur de manière systématique sur différents aspects de son œuvre et les réponses de Toussaint sont éloquentes :

Vos trois romans constituent un traité d'histoire contemporaine ? [...] je dirai non [...]. Vos romans sont-ils des romans d'éducation ? Pas que je sache [...]. Un traité de savoir-vivre ? [...] je dirai non encore [...]. Un traité de physique ? Non, là, pas du tout. [...] Un traité de métaphysique ? Alors là... je vais encore dire non [...]. Un traité du style ? Là je ne suis pas loin de dire oui.¹⁷⁷

Extrait de son contexte, ce dialogue perd bien sûr en nuances, mais il n'en reste pas moins représentatif du fonctionnement général de notre auteur lorsqu'il est confronté à des questions présentant pour lui moins d'intéret que la problématique formelle. La seconde attitude, la « déresponsabilisation », peut, quant à elle, être illustrée par l'extrait suivant :

[...] s'il y a à l'arrivée un personnage ou une histoire, cela naît de l'écriture elle-même. Il n'y a jamais un projet de type scénario. Et l'idée d'histoire contemporaine au sens de génération, ce n'était pas non plus mon objectif, mais là encore, qui sait ? Ce que je fais, c'est que j'écris des textes ; qu'après, l'ensemble de ce que j'ai écrit constitue une histoire, c'est possible.¹⁷⁸

Toussaint se dégage de toute responsabilité quant à l'histoire et aux personnages, pour circonscrire son domaine d'intervention au seul travail de la forme. Ce travail formel est ainsi le seul aspect dans lequel l'écrivain engage sa responsabilité. C'est, selon ses propres termes, « ce qu'[il] fai[t] ». Le reste – c'est-à-dire, ici, les personnages et le récit – semble découler de ce travail formel – très maîtrisé – en dehors du contrôle de l'auteur. Ce dernier commence par mettre en doute l'existence de ces aspects (« *s'il y a* à l'arrivée un personnage ou une histoire ») pour ensuite s'en désolidariser (« qui sait », « c'est possible ») : autrement dit, « peut-être ces éléments sont-ils présents, mais cela ne tient pas à moi... ».

La survalorisation de la forme dans le discours de Toussaint a pour premier corollaire la mise en évidence de la valeur du travail dans le métier d'écrivain. On sait que l'histoire littéraire a souvent opposé ou associé deux valeurs lorsqu'il s'agissait de parler d'écriture : celle de l'inspiration et celle du travail¹⁷⁹. Avec Toussaint, on se situe prioritairement dans ce

¹⁷⁷ *Ibid.*

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ « [...] les diverses analyses de l'inspiration en présence offrent [...] une structuration fondamentalement identique : la distinction entre l'impulsion première et le travail. » (VIALA (Alain), « Inspiration », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 298).

second pôle. L'auteur cite¹⁸⁰ d'ailleurs fréquemment dans ses grandes influences littéraires Flaubert, personnalité littéraire prototypique de ce rapport à l'écriture¹⁸¹. Toussaint rappelle volontiers l'importance du travail :

Sur les méthodes de travail, est-ce que vous avez des trucs particuliers ? Certains écrivent en marchant, d'autres avec des stylos de différentes couleurs, etc.

Pour moi, je travaille régulièrement. [...] Avant, comme je corrigeais énormément, je devais retaper toute la page. Maintenant je tape beaucoup moins longtemps. Et l'on peut conserver les différentes versions. Ça me donne énormément de matière. Et même presque autant de papier qu'avant, parce que j'imprime, mais il y a un gain de temps formidable.¹⁸²

J'écris de façon plus ou moins définitive et je mets un temps fou à mettre en place le début ; il est toujours le plus élaboré, le plus relu, le plus modifié. Je me souviens que pour *L'appareil-photo* j'ai mis plus d'un mois pour écrire le premier paragraphe [...]. Mais comme j'ai toujours besoin de sentir qu'il s'agit d'une recherche, au moment où les choses commencent à venir trop facilement, j'arrête le livre. [...] Je prenais la décision de me mettre à écrire : je me préparais, me levais tôt, m'asseyais à mon bureau et m'astreignais à y rester. Tout était calculé : les délais, les dates de commencement et de fin etc...¹⁸³

Les valeurs développées autour du thème du travail – régularité, rigueur, lenteur ... – relèvent d'une représentation de l'écriture comme artisanat. Toussaint dépasse parfois cette première image du travail de l'écrivain pour en développer une autre, parallèle, à laquelle sont associées des sentiments de souffrance et qui se rapproche, cette fois, selon l'auteur, de l'écriture kafkaïenne.

L'écriture, c'est quelque chose de douloureux, de difficile, on travaille dans la solitude.¹⁸⁴

Écrire un roman, là, c'est plutôt la douleur. Oui, la douleur ! Douleur d'inventer des phrases très lentement et de mettre les mots en place.¹⁸⁵

Kafka est une référence explicite dans les propos de Toussaint, plus encore que celle de Flaubert :

Finally, pourquoi écrivez-vous ? Pour vous libérer de quelque chose qui ne demande qu'à sortir ?

Et qui ne sort pas avec grande facilité... Je lis beaucoup *le Journal* de Kafka et je me sens très proche de la façon dont il décrit la souffrance qui accompagne la sortie de ce monde intérieur dans la métaphore de l'accouchement. Je ressens tout à fait l'enfantement et la douleur dans l'écriture.¹⁸⁶

¹⁸⁰ Par exemple : « Pour *La salle de bain*, je sens et je domine les influences : il y a [...] Flaubert sur la phrase [...] » (AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 30).

¹⁸¹ « Flaubert, avec le plus d'ordre, a fondé cette écriture artisanale » disait Barthes à propos de l'auteur de *L'éducation sentimentale*, faisant de ce dernier le parangon de la « valeur-travail » dont se pare la littérature à partir de 1850 (BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953, pp. 46-47).

¹⁸² HANSON (Laurent), *op. cit.*

¹⁸³ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, pp. 28-29.

¹⁸⁴ MAURY (Pierre), *op. cit.*, p. 9.

¹⁸⁵ HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », *op. cit.*

¹⁸⁶ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 34.

La représentation de l'écriture que nous venons de détailler ici est surtout présente jusqu'à la moitié des années 1990. *La réticence*, quatrième roman de Jean-Philippe Toussaint, porte cette image à son comble et marque le passage à un autre type d'écriture.

Votre précédent roman, La Réticence, remonte à cinq ans. Pourquoi un tel délai? À cause du cinéma?

J'ai tourné *La Sévillane* juste après ce livre que j'avais du mal à faire, qui m'avait terriblement fatigué, et j'étais saturé, je ne voulais plus écrire.¹⁸⁷

L'étape que constitue *La réticence* dans les méthodes d'écriture de l'auteur est envisagée *a posteriori* par Toussaint comme bénéfique, comme un état-limite lui ayant permis par la suite de libérer son écriture et d'entrer dans un rythme plus libéré, naturel et presque biologique, « instinctif » ira-t-il jusqu'à dire :

Au moment de *La Salle de bains* [sic] j'étais moins confiant, chacune de mes phrases était bétonnée, fermée, plus courte. Avec *La télévision*, j'ai une plus grande liberté. J'écris parfois des phrases très longues, ou très courtes, il n'y a pas de système. Je m'occupe moins de la manière d'écrire, et je ne cherche pas à faire l'illustration d'un style. Ça vient instinctivement, même si j'ai des constantes, des types de phrases.¹⁸⁸

Et, au sujet de *La télévision* :

C'est un mélange entre une grande maîtrise et une véritable liberté. Je n'écrivais que lorsque j'étais porté par un élan, sans me sentir obligé de construire telle ou telle scène pour exprimer quelque chose. Quand cet élan venait, je partais en me laissant guider.

Deux aspects s'articulent dans cette phrase : la maîtrise caractérisant la première époque contrebalancée par l'ouverture apparaissant avec *La télévision*. Les évolutions respectives des méthodes d'écriture et du style sont présentées comme intrinsèquement liées, le relâchement des premières entraînant la libération relative du second.

Les représentations mobilisées par Toussaint pour décrire son travail et les grandes figures littéraires auxquelles il s'identifie donnent à penser que notre auteur a une conception assez élevée de son métier d'écrivain. Les références à Kafka s'accompagnent d'ailleurs de réflexions allant dans ce sens :

Il y a quelque chose de quasi-sacré dans l'activité d'écrire ; les objectifs sont en fait très élevés. On ne cherche pas tant une connaissance qu'une certaine plénitude, un accomplissement de soi, un état d'harmonie.¹⁸⁹

Il faut cependant confronter cette sacralisation de l'écriture avec une autre partie du discours toussaintien, tout aussi présente et qui tend, elle, à évaluer le métier d'écrivain sur un mode plus léger, notamment en le mettant en parallèle avec des activités de loisir :

Monsieur dit que « l'un des rares trucs qui lui auraient bien plu » aurait été d'être peintre, avec parent d'élève et écrivain.

¹⁸⁷ PAQUOT (Michel), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma », dans *Revue Cinergie*, mars 1997.

¹⁸⁸ HANSON (Laurent), *op. cit.*

¹⁸⁹ AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 34.

Oui, ce sont trois trucs assez tranquilles.¹⁹⁰

On voit à quel point cette seconde représentation du travail d'écrivain entre en contradiction profonde avec celles que nous avons étudiées jusqu'ici (on imagine mal Flaubert et Kafka qualifier leur pratique de « tranquille »). Toussaint marque, par cette réponse, une certaine distance par rapport aux images flaubertiennes et kafkaïenne de l'écriture qu'il développe par ailleurs.

La survalorisation du style a un autre corollaire dans les discours de Toussaint, qui n'a rien de surprenant de la part d'un auteur dont on a vu les liens avec le Nouveau Roman : le rejet de l'histoire. À la suite des Nouveaux Romanciers, en effet, Toussaint oppose ces deux dimensions – le « style » et l' « histoire » –, pourtant bien distinctes de l'œuvre littéraire (l'une relevant de la forme et la seconde du fond), en en faisant deux éléments mutuellement exclusifs :

Si raconter une histoire n'est pas l'attrait principal, si les personnages ne sont pas des véhicules pour raconter sa propre histoire, en quoi consiste alors l'intérêt du roman ? Est-ce que c'est un intérêt structural, un travail du style, de l'écriture ?

J'accorde évidemment une très grande importance à la manière d'écrire puisque, comme il n'y a pas d'histoire, il ne reste que l'écriture. Dès lors qu'il y a une histoire, elle fait passer l'écriture au second plan comme un moyen. S'il y a une histoire forte, fortement charpentée, qui avance et puis tout ça..., l'écriture n'est qu'un moyen plus ou moins efficace qui fait suivre cette histoire et le lecteur est entraîné dans l'histoire. Si l'on enlève cet élément, il ne reste que l'écriture, et c'est l'écriture elle-même qui va faire avancer. L'intérêt viendra de l'écriture.¹⁹¹

Toussaint crée, dans ce passage, deux grandes catégories : l' « écriture » et l' « histoire », à l'exclusion de tout autre dimension (« il ne reste que ») et les place dans un concurrence telle que l'une exclut toujours l'autre, l'histoire instrumentalisant l'écriture, l'écriture éclipsant l'histoire. Il convient, cependant, de nuancer un peu cette position. Toussaint change parfois les paramètres de cette opposition et, si le récit passe toujours au second plan, il reste présent parce qu'il naît de son opposé : le style. Ainsi :

[...] je crois que les trois livres [*La salle de bain, Monsieur, L'appareil-photo*] ont une cohérence de style, qu'il y a des points communs, en particulier le refus de l'histoire au sens scénario, le fait que tout passe par l'écriture. Quand j'écris, je ne sais pas où je vais, j'avance en écrivant, j'écris une page, puis deux, puis je les retravaille, puis j'écris trois pages, et jamais plus, je n'avance jamais sans être sûr de mes bases. Donc c'est par le style que naît une histoire, un personnage.¹⁹²

Ce faisant, l'auteur admet le retour à l'histoire qui s'opère dans ses œuvres, en manifestant cependant, d'une part, qu'il n'en est pas responsable et, d'autre part, que cette

¹⁹⁰ JOURDE (Michel), *op. cit.*

¹⁹¹ HANSON (Laurent), *op. cit.*

¹⁹² JOURDE (Michel), *op. cit.*

réapparition d'une constituante que les Nouveaux Romanciers ont rendue problématique trouve son origine dans un élément qui, lui, est au contraire très légitime : le travail de la forme.

Outre l'importance du travail de la forme et des deux corollaires que nous venons de lui attribuer, il est un deuxième aspect de son œuvre que Toussaint met en scène de manière privilégiée dans les interviews : l'humour. L'auteur, qui ne définit jamais cette notion¹⁹³ que par son objectif (« faire rire »), regroupe en fait sous cette appellation des procédés¹⁹⁴ très divers présents dans ses œuvres. La définition et la description de l'humour toussaintien ne sont cependant pas notre préoccupation première dans ces pages. Il nous importe surtout de montrer que l'humour – comme le style, bien qu'à moindre échelle –, est présenté par Toussaint comme relevant d'un choix conscient et délibéré de sa part, voire comme l'objet d'une recherche minutieuse et calculée :

Dans le fil de votre écriture, avez-vous le sentiment de maîtriser des techniques pour faire rire, comme un cinéaste de burlesque ?

Oui, j'essaye. La façon dont j'utilise la parenthèse est presque toujours comique, et je m'en sers en fin de paragraphe. Pour moi, elle clôt. J'essaye aussi de ne pas mettre quatre parenthèses dans un paragraphe. Je suis assez sensible à toutes les techniques qui peuvent faire rire. De toute façon, je rigole beaucoup en écrivant.

Quand La Salle de bain est sorti, on a beaucoup cité Buster Keaton pour l'impassibilité. Pour les suivants, on pense plutôt à une agitation de grand dadaï à la Tati. Faites-vous des choix de cet ordre ?

Pas du tout, surtout que ni Keaton, ni Tati ne m'ont jamais véritablement influencé, sauf peut-être Tati pour le son, dans le film. Ils me font rire, mais il y en a plein d'autres que j'ai observés de plus près. Par exemple, les choses très courtes et très drôles de Woody Allen, j'y pense tout le temps, ou des choses qui sont des transitions, il se balade dans la rue, un mec essaye de se garer, il l'aide, il dit « Reculez, reculez », boum ! – « Arrêtez. » Ou bien il se balade dans la rue, il tape amicalement dans le dos de quelques mecs et il y en a un qui tombe. Ça, ça me plaît. Je recherche des petites choses, très vives.¹⁹⁵

Toussaint lie d'ailleurs les deux pratiques, de l'humour et du style :

Dans mes livres, l'humour naît de la formulation, du balancement de la phrase.¹⁹⁶

Comme le style demandait correction et travail inlassable, l'humour fait l'objet pour Toussaint d'une recherche minutieuse. Ces éléments sont présentés comme très maîtrisés par l'auteur. Toussaint ne se contente pas d'admettre la présence de ces procédés, il les

¹⁹³ Daniel Grojnowski souligne par ailleurs la « difficulté de définition » de l'humour. (GROJNOWSKI (Daniel), « Humour », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 278).

¹⁹⁴ La problématique de l'humour toussaintien a été étudiée par Laurent Demoulin dans son article « La fougère dans le frigo », dans lequel il distinguait une dizaine de procédés : la fausse anecdote, l'autodérision, l'ironie, la transposition (de Bergson), les alliances sémantiques incongrues, l'absurde, le comique de caractère, le comique de situation, la mauvaise fois comique et, enfin, la moquerie culturelle. (DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », Colloque *Les écrivains minimalistes*, Cerisy-La-Salle, 21 juillet-31 juillet 2003).

¹⁹⁵ JOURDE (Michel), *op. cit.*

¹⁹⁶ HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », *op. cit.*

revendique comme une construction très précise de sa part, comme un effet vers lequel il tend toujours. Il va jusqu'à affirmer avoir observé les mécanismes comiques chez certains réalisateurs (tel Woody Allen), les gardant en tête afin d'en nourrir ses livres.

Terminons avec l'humour sur une dernière remarque, concernant à nouveau *La réticence*, dont nous avons déjà signalé plus tôt qu'elle marquait un moment de rupture dans l'œuvre toussaintienne. Ce livre a été plus mal reçu – ou simplement moins bien reçu – que les précédents par la critique¹⁹⁷, qui lui reprochait notamment son manque d'humour. La réaction de Toussaint était alors :

On reprochait à *La Réticence* son manque d'humour, comme si, dès lors, tout s'écroulait. Or il y a là, je cois, une véritable angoisse paranoïaque, un peu comme dans *Lost Highway* de David Lynch : on ne sait pas très bien ce qui se passe mais il plane en permanence un danger, tout est menaçant. Les gens s'estimaient trompés alors que cela a été pour moi une expérience radicale passionnante qui m'a libéré pour *La Télévision*, mon livre, je crois, le plus drôle.¹⁹⁸

L'auteur reprochait au lecteur de ne pas s'être adapté à l'absence d'humour et d'avoir considéré que, sans cette composante, « tout s'écroulait ». C'est pourtant Toussaint lui-même qui avait donné à l'humour une place centrale dans son œuvre, créant ainsi une attente chez les lecteurs et la critique qui, déçue par *La réticence*, s'était ressentie dans une réception parfois peu enthousiaste. L'auteur s'était alors retrouvé piégé dans une représentation de son œuvre que son propre métadiscours avait contribué à créer.

Ces deux composantes, le travail formel et l'humour, sont donc celles qui apparaissent le plus fréquemment dans les métadiscours de Toussaint. Elles sont par ailleurs le lieu où il tente d'exercer le plus fort degré de contrôle sur sa production, au travers de techniques et méthodes particulières. Cette maîtrise ne s'affiche pas de la même manière concernant d'autres dimensions de son œuvre, notamment celles qui touchent au sens. Ainsi, nous allons le voir maintenant, de l'ironie.

¹⁹⁷ Pour ne donner que quelques exemples : « [...] *La Réticence*, qui, à force d'être concerté et ingénieux, écrit sur une table d'architecte, avait perdu à l'arrivée ses couleurs et son charme. » (LEPAPE (Pierre), « Pascal qui rit », dans *Le Monde*, 17 janvier 1997), « Jean-Philippe Toussaint, à qui *La salle de bain* avait constitué un pécule d'estime mérité, que *Monsieur et L'appareil photo* n'ont pas dilapidé, a publié en 1991 *La réticence*. [...] L'ennui engendré par cette histoire et ce réalisme déréalisé est tel qu'il faut bien, comme chez Redonnet, faire tache, disposer quelques traces sur la steppe. » (JOURDE (Pierre), *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Agora », 2002, pp. 199-200).

¹⁹⁸ PAQUOT (Michel), *op. cit.*

3.2. Une composante problématique : l'ironie

L'ironie¹⁹⁹ sera l'un de nos axes d'analyse dans notre chapitre consacré aux œuvres. Penchons-nous à présent sur la manière dont Toussaint se comporte par rapport à elle, la façon dont il la justifie et dont il l'assume ou non.

Lorsque l'auteur est interrogé sur certains passages ironiques de ses textes, il les identifie comme tels et souligne leur caractère ambigu et problématique. Ce faisant, il reconnaît la difficulté d'interprétation caractéristique de l'ironie²⁰⁰. Il refuse cependant de prendre part à son décodage. Or, l'interprète de l'ironie – dans notre cas, le lecteur – justifie souvent, en définitive, la signification qu'il donne à l'énoncé ironique en fonction de l'intention de l'auteur²⁰¹. Toussaint, interrogé souvent explicitement sur cette signification, se protège de cette responsabilité de deux manières : le recours à l'humour ou l'évocation du caractère mystérieux de l'écriture. Il se désolidarise ainsi de la portée critique inséparable de l'ironie verbale²⁰².

La première de ces justifications est certainement la plus fréquente : Toussaint aime se retrancher derrière le plaisir qu'il a de faire rire gratuitement et sans conséquence. L'humour donne à l'auteur la possibilité de ne pas endosser la responsabilité de tout ce que l'ironie pourrait vouloir signifier en limitant sa portée à son effet humoristique :

Cependant, tous vos personnages lisent des journaux. Etes-vous, comme Monsieur, « assez au fait de l'histoire du mouvement ouvrier » ?

Oui, c'était assez vrai, du fait de mes études, même si la formulation est tout à fait ironique. C'est vrai que j'avais dû avoir un cours sur l'histoire du mouvement ouvrier et ça m'amusait de le mettre sur ce registre, à cause du personnage de Monsieur. Dans *L'Appareil photo*, il lit le journal, il commence par le sport, ensuite il passe à la politique internationale et il dit « C'est ma danseuse, la politique internationale. » Il s'y intéresse et en même temps c'est une manière tout à fait ironique de présenter les choses.²⁰³

¹⁹⁹ En ce qui concerne l'ironie, nous nous référons à l'ouvrage de Pierre SCHOENTJES, *Poétique de l'ironie* (Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001). Nous étudierons plus précisément la manière dont l'ironie fonctionne dans les romans de Toussaint dans notre troisième chapitre. Appuyons-nous, pour l'instant, sur la définition « basique » qu'en donnait Anaximène de Lampsaque et qui sert de fondement à la définition de l'ironie « verbale » livrée par Pierre Schoentjes : « l'ironie consiste à dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par les noms de leurs contraires » (SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 75).

²⁰⁰ Le lecteur doit en effet véritablement « reconstruire le sens » du passage ironique (SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 140).

²⁰¹ La dernière étape de l'interprétation de l'ironie selon Pierre Schoentjes « consiste à donner une signification précise à l'énoncé dans lequel on vient de reconnaître l'ironie. Il ne s'agit pas de lever les contradictions qu'il contient, mais bien de les intégrer dans un ensemble qui leur assigne une position à l'intérieur du système hiérarchique des valeurs que l'on aura attribué à l'auteur. Si l'on veut bien convenir que tout énoncé a nécessairement été émis par quelqu'un, [...] on admettra que l'interprète éprouve le besoin de justifier son interprétation en invoquant l'intention de cette personne. » (SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 147).

²⁰² SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 99.

²⁰³ JOURDE (Michel), *op. cit.*

L'ironie est ici, dans un premier temps, identifiée comme telle. Ensuite, l'accent est mis sur son caractère ludique (« ça m'amuse ») et, enfin, Toussaint souligne son ambivalence (« Il s'y intéresse et en même temps c'est une manière tout à fait ironique de présenter les choses »), c'est-à-dire l'importance qu'il convient d'accorder tant à l'énoncé de base qu'à la signification qu'on lui attribue en définitive. Notons qu'alors qu'il soulève cette difficulté, il ne lance aucune piste interprétative, il ne donne au lecteur aucun moyen de comprendre de quelle manière sa phrase est ironique. On remarquera également que l'effet humoristique de ce passage est lui-même justifié par cette seule idée : « [...] ça m'amuse de le mettre sur ce registre, à cause du personnage de Monsieur. ». Toussaint ne prend pas la peine de justifier ce qui, dans le personnage de Monsieur, rend le rapport au mouvement ouvrier amusant. Il se contente de souligner la contradiction entre les deux éléments mis en présence – l'intérêt pour l'histoire du mouvement ouvrier et Monsieur –, contradiction qui est l'indice de l'ironie et qui invite le lecteur à réinterpréter l'énoncé. Toussaint évite cependant de donner la moindre portée à cette dernière.

Je remarque que tout ça, toutes ces citations, c'est toujours très ironique et mystérieux.²⁰⁴

Ce deuxième extrait permet de montrer, de manière plus évidente encore que le précédent, la façon dont Toussaint prend distance avec son ironie pour ne la considérer que d'un regard extérieur, évitant toute responsabilité dans son interprétation. Il maintient ici la mise à distance de deux manières que l'on retrouvera souvent : le caractère « mystérieux » de l'ironie et le regard extérieur : « Je remarque que [...] ». C'est une sorte de désengagement par rapport à sa propre production que l'on retrouvera souvent dans les interviews de Toussaint, notamment lorsqu'il s'agira d'aborder certains aspects de son œuvre liés au sens, tels que, par exemple, les comportements asociaux de ses narrateurs.

De cette façon, Toussaint exploite les avantages de l'ironie, sans se préoccuper des responsabilités qui incombent à son producteur :

[...] parce qu'elle est autoréflexive, l'ironie est perçue comme une figure de la maîtrise, le signe d'une présence active et lucide de l'auteur, court-circuitant en quelque façon l'idée qu'il serait le jouet passif d'un impensé qu'il contribuerait à produire et à répandre. [...] l'ironie induit toujours un rapport de force [...] entre l'ironiste et son interprète, ce qui se joue étant l'inclusion ou l'exclusion dans la connivence ironique [...]. De ce fait, l'ironie peut apparaître comme inversant les rapports qui classiquement sont ceux de l'analyse idéologique, laquelle, comme posture critique, présuppose que l'interprète est en position d'extériorité objectivante par rapport à celui dont il analyse le discours. Dans le cas de l'ironie, la position de l'interprète est en effet plus complexe, puisqu'il lui faut d'abord être capable de reconnaître qu'il y a ironie [...], en suite de quoi il pourra

²⁰⁴ JOURDE (Michel), *op. cit.*

participer pleinement à la constitution du sens ironique, ce qui en fait un ironiste au même titre que l'auteur.²⁰⁵

Toussaint renforce en effet l'illusion qu'il cherche généralement à donner d'un contrôle fort exercé sur son œuvre, au travers d'une figure qui manifeste cette maîtrise. Il pare, ce faisant, les tentations de la critique à établir une lecture idéologique de son œuvre et, plus largement, à chercher la part d'impensé dans ses textes. Cependant, lorsqu'il est lui-même explicitement interrogé par un critique ou un journaliste, il refuse toute participation à la construction du sens ironique, évitant de la sorte de s'engager en donnant une portée effective à l'ironie.

Parallèlement à l'ironie proprement dite, on trouve dans les œuvres de Toussaint une forme de distanciation qui en est proche et qui sera la seconde composante de la posture des narrateurs que nous nous attacherons à décrire dans notre troisième chapitre. L'attitude de Toussaint par rapport à celle-ci se rapproche de celle mobilisée face à l'ironie, bien que s'exprimant de manière plus tranchée :

Parmi les points communs avec vos films antérieurs, il y a cet univers de distanciation ironique ?

Oui, mais je ne théorise pas là-dessus. L'univers dont vous parlez est quelque chose qui me vient naturellement. C'est un univers vivant en moi. J'ai peur de l'assécher si je le définissais. Il faut que ça reste secret, intime. Je sais que je le retrouverai automatiquement, en littérature ou au cinéma.²⁰⁶

Le refus du métadiscours est ici plus explicite. L'auteur mobilise en outre des représentations de l'écriture qui contrastent avec la prétention au contrôle que manifestait ce dernier lorsqu'il parlait de la forme. « Naturellement », « univers vivant en moi », « secret », « automatiquement » sont autant de formules qui en appellent à une conception inspirée de la littérature. Toussaint se refuse à « théoriser » à propos de ce versant de son travail, limitant son métadiscours à la partie de sa pratique sur laquelle il exerce le plus grand contrôle. Il se refuse à analyser le reste par crainte de perdre ce « secret ».

3.3. Gestion des thématiques

Après avoir analysé les rapports de Toussaint avec des éléments relevant surtout de la manière d'écrire, nous allons maintenant envisager sa gestion du discours orienté vers des aspects davantage thématiques.

²⁰⁵ DENIS (Benoît), « Ironie et idéologie », sur *COntEXTES*, (*L'idéologie en sociologie de la littérature* (fév. 2007), sous la dir. de CONTEXTES), 16 février 2007. URL : <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=180> (09/08/2007).

²⁰⁶ LEDENT (Philippe), « La patinoire ? Film drôle avec chutes », dans *Le Matin*, 17 février 1999, p. 26.

Nous avons déjà eu l'occasion de l'évoquer plus haut, Toussaint a, la plupart du temps, des avis assez tranchés concernant les thèmes et les questionnements qu'il accepte de voir intégrés à une analyse de son œuvre. Nous évoquions notamment, dans la partie consacrée à ses rapports à la réception, la répugnance de l'auteur à ouvrir la lecture de son œuvre. On peut dès lors tenter d'observer quels axes d'analyse il privilégie et lesquels il refuse.

Notre analyse ne pourra bien sûr couvrir tous les aspects des œuvres de Toussaint abordés dans les interviews. Sélectionner les éléments qui apparaissent le plus fréquemment, ou qui suscitent les réactions les plus tranchées de la part de l'auteur permet de dessiner deux grands axes principaux : une relation problématique de Toussaint à sa manière de parler du monde, qui se traduit notamment dans la distinction qu'il établit entre monde social et monde contemporain, et son rapport à ses personnages. Plus généralement, nous serons amenée à revenir sur la tension de l'auteur entre sa volonté d'exercer un contrôle fort sur sa création et l'indifférence qu'il manifeste à d'autres moments à l'égard de celle-ci.

Le paradoxe du contemporain

S'il est une lecture de son œuvre que Toussaint rejette avec plus de constance que toutes les autres, c'est bien celle qui voudrait voir ses livres traversés par des problématiques d'ordre social ou politique. Ce refus s'exprime invariablement dans toutes les interviews où il est amené à se positionner par rapport à une telle interprétation de ses œuvres. Toutefois, on voit progressivement se développer, dans le métadiscours de l'auteur, une prétention de plus en plus grande à faire de la littérature qui parle du monde contemporain. C'est lors de la parution de *La télévision*, notamment, que cette nouvelle priorité apparaît avec le plus de force :

En fait, cela m'intéresse aussi de parler de choses actuelles, d'écrire un livre de mon temps. [...] Ajouter des éléments d'informatique, par exemple, c'est aussi faire en sorte que le livre se passe de nos jours, que ce soit de la littérature présente, actuelle. C'est très important pour moi de situer maintenant et d'être à l'écoute de ce qui se passe, en phase avec le temps. [...] C'est important pour moi de réfléchir à l'époque, même s'il y a très peu d'aspects liés à l'essai, quelques tentations seulement mélangées à la fiction.

Mais de façon plutôt non-engagée, alors ? J'ai été étonné de voir que vous étiez diplômé en sciences politiques.

Oui, il n'y a pas d'analyse sociologique, ou sociale. Mais il y a quand même une attention très grande portée au temps présent, même si j'essaie de gommer tout le contexte social et politique parce que, pour moi, il ne fait pas bon ménage avec la littérature. Je n'y ai aucune attirance particulière.²⁰⁷

²⁰⁷ HANSON (Laurent), *op. cit.*

Il s'agit donc pour l'auteur de servir ce double objectif, qui peut sembler paradoxal, de « parler de choses actuelles », tout en « gomm[ant] tout le contexte social et politique », de « réfléchir à l'époque », sans « analyse sociologique, ou sociale ». Si le souci d'inscrire sa pratique littéraire dans son époque pouvait laisser croire à une forme de volonté d'engagement de la part de Toussaint, sa prise de position contre la littérature engagée²⁰⁸ est rapidement très nette : social et politique n'ont rien à faire avec la littérature. Une telle affirmation n'a rien d'étonnant dans le chef d'un successeur du Nouveau Roman, mouvement qui avait exclu les questions sociopolitiques de ses œuvres pour les déplacer dans le métadiscours qu'ils développaient en dehors d'elles²⁰⁹. Elle est, qui plus est, une manière de se positionner à nouveau – en bon écrivain des Éditions de Minuit – à la suite de ce mouvement. Ce refus de l'engagement correspond en outre aux revendications formalistes de Toussaint, que nous avons soulignées en début de ce point. Remarquons que la nécessité que représente pour Toussaint le fait de parler du monde contemporain relève d'un impératif d'ordre personnel et non éthique (correspondant à une certaine conception de la littérature), comme le montrent les termes qu'il utilise « Cela m'intéresse », « important pour moi », « pour moi »...

Le refus se situe à deux niveaux : premièrement, l'auteur répugne à inscrire dans son œuvre une quelconque forme d'analyse du social, ensuite, en refusant même qu'y soit présenté un contexte social et politique, l'auteur pare les tentations de la critique à tenir sur son œuvre le discours sociologique auquel lui-même se refuse. Est-il besoin de souligner ce qu'une telle prétention au désancrage social a d'avantageux pour un auteur dont nous avons déjà vu par ailleurs qu'il tient à maintenir l'illusion de son autonomie de création ? Cette autonomie ne pourrait qu'être démentie par une lecture idéologique de son œuvre :

Car, c'est une banalité de le noter, le concept d'idéologie se heurte frontalement aux représentations que le monde intellectuel secrète sur lui-même : définie comme un rapport imaginaire et intéressé au réel, à la fois déterminé par la base matérielle que constitue l'infrastructure socio-économique et voué à faire oublier cette origine, l'idéologie conteste fortement la prétention des intellectuels ou des créateurs au désintéressement, à l'autonomie de la pensée et à la maîtrise émancipatrice que procure la connaissance ou la création [...].²¹⁰

Si on voit assez facilement ce que Toussaint ne veut pas que cette littérature soit et dans quelle filiation ce rejet la situe, il n'est, par contre, pas évident de cerner ce qui la définit positivement et constructivement dans ce rapport au monde contemporain dont elle se revendique. On peut ainsi se demander en quoi consiste une littérature « présente » et

²⁰⁸ Pour ce qui concerne l'engagement en littérature, nous nous référons à l'ouvrage de Benoît DENIS, *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2000.

²⁰⁹ DENIS (Benoît), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, op. cit., p. 292.

²¹⁰ DENIS (Benoît), « Ironie et idéologie », op. cit.

« actuelle », dès lors que les romans se refusent à mettre en scène non seulement le contexte politique – quoique, cela, on peut encore l’imaginer –, mais également le contexte social de l’époque. Il nous apparaît que Toussaint définit cette contemporanéité de trois manières : une utilisation du matériau personnel travaillé à la façon de l’art contemporain, une certaine proximité avec les arts visuels et, enfin, l’intégration, thématique et formelle, des nouvelles technologies à l’écriture.

Je ne cherche pas directement à écrire un tableau social mais bien à écrire sur le monde d’aujourd’hui, tel qu’il est. De cette façon, je mets indirectement en place une sorte de portrait sans pour autant qu’il s’agisse de l’intention de départ. Quand j’ai écrit *La salle de bain*, je n’ai pas cherché à faire un personnage représentatif de ma génération. C’est en partant de ce que je connais, c’est-à-dire mon vécu que j’interroge le monde contemporain.²¹¹

La première modalité de ce rapport au monde contemporain est le passage par le vécu personnel. Si cette littérature personnelle rejoint un horizon social plus large, c’est de manière indirecte et ce n’est pas *a priori* dans les intentions de son auteur. L’idée de la nécessité du prisme de l’individualité pour porter un regard sur le monde est une conception littéraire qui n’a rien de neuf et qui doit être affinée pour que l’on puisse saisir les spécificités de son application par Toussaint. Pour ce faire, il faut analyser le parallèle qu’établit l’auteur entre la littérature « contemporaine » et l’art contemporain tel qu’il le définit, notamment, dans l’extrait suivant :

Prenez par exemple la question de l’intime, du banal, du quotidien que travaille l’art contemporain. C’est un thème que j’ai abordé dès mon premier roman, *La salle de bain*, sans même savoir ce qu’en faisait l’art contemporain. Mais cette leçon de l’art contemporain, l’utilisation très travaillée formellement des Polaroid, des souvenirs de vacances, la littérature ne l’a pas souvent tirée. Ce qu’on appelle l’autofiction est très éloignée de tout cela. Ce qui m’a conduit à répondre en quelque sorte à l’autofiction avec *Autoportrait (à l’étranger)*, en prenant le parti de l’art contemporain.²¹²

On retrouve ici la nécessité de passer par l’ « intime », qui était exprimée dans l’extrait précédent par l’utilisation du « vécu » de l’auteur comme point de départ. À cette idée s’ajoutent celles du « banal » et du « quotidien », adjectifs souvent utilisés par Toussaint, mais également par la critique, pour décrire ses œuvres, et qui sont ici repris comme des thématiques propres à l’art contemporain. Les modalités du passage par l’intime sont quelque peu précisées : il ne doit pas s’agir de ce que la littérature dite d’ « autofiction » fait traditionnellement – et qui n’est, par ailleurs, absolument pas développé dans ce passage –,

²¹¹ DETIFFE (Loïc), « Entretien avec Jean-Philippe TOUSSAINT », *Indications*, n° 5, (*En long et en marge Eugène Savitzkaya et Jean-Philippe Toussaint*), novembre-décembre 2005, p. 25.

²¹² BOURMEAU (Sylvain), « Écrivain contemporain », dans *Les Inrockuptibles*, n° 507-n° 511, 17 août -14 septembre 2005.

mais d'une utilisation du matériau personnel proche de celle qu'en fait l'art contemporain. Cet usage, Toussaint le définit comme « très travaill[é] formellement ».

C'est répugnant d'entendre les confidences de quelqu'un de façon brute, de même qu'une technique vide, c'est complètement inintéressant... Il y a pour moi quelque chose de passionnant dans ce contraste : aller loin dans l'intime en se protégeant par la forme.²¹³

Ce passage, issu d'une autre interview, permet de mieux entrevoir ce que Toussaint reprochait à l'autofiction et les améliorations que peut y apporter un écrivain qui a tiré les leçons de l'art contemporain. En cela, l'écrivain retrouve le formalisme déjà décrit précédemment : l'intime doit être mis en forme, le matériau de base fourni par le vécu personnel de l'auteur doit être incessamment retravaillé au moyen de la matière de l'art littéraire : la forme. Toussaint va même parfois plus loin :

À chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. Je ne raconte pas des événements qui me sont arrivés. C'est plus proche de ce que peut être l'auto-portrait [*sic*] en peinture. Le peintre se prend pour sujet, mais il traite plus de la peinture que de lui-même. C'est ça qui m'intéresse. C'est pas de parler de moi, au sens de ce qui m'est arrivé, de qui j'ai rencontré, de qui j'ai vu et de ce que je pense. C'est plutôt d'essayer de faire un portrait de moi à travers la littérature.²¹⁴

L'idée n'est plus seulement ici de mettre en forme l'intime pour en faire de la littérature, mais d'interroger la matière elle-même, le support, au travers du portrait. Cette pratique autoréférentielle de l'art se rapproche de l'art contemporain ; cette proximité ferait, selon Toussaint, de ses romans des œuvres « contemporaines ».

Non content des liens théoriques qu'il établit avec les arts plastiques, Toussaint désire nourrir ses œuvres de l'influence concrète des arts visuels tels que la photographie et le cinéma.

[...] il y a peu de romans aussi radicalement visuels. C'est vrai que dans *Faire l'amour* j'ai consciemment fait de la lumière un élément aussi important qu'au cinéma. Lorsque j'écrivais, il m'arrivait de penser que je « faisais » la lumière comme un chef op. [...] Si je cite Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, c'est à dessein, j'ai bien calculé mon coup. Cet autoportrait à la canne à tête de mort donnait une esthétique photographique très contemporaine, noir et blanc, contrastée, qui peut s'en mêler aux néons de Tokyo.²¹⁵

La proximité avec les arts contemporains ne se situe plus ici seulement dans un parallèle dans la démarche : elle relève d'une forme de mimétisme. C'est l'esthétique visuelle des derniers romans qui les rend contemporains. Notons que c'est de cette période – celle de *La télévision* – que date *La patinoire*, première réalisation de Toussaint basée sur un scénario

²¹³ GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », *op. cit.*, p. 14.

²¹⁴ HANSON (Laurent), *op. cit.*

²¹⁵ BOURMEAU (Sylvain), « Écrivain contemporain », *op. cit.*

original et non plus sur l'adaptation de l'un de ses romans. C'est à l'époque de *Faire l'amour* et *Fuir* que Toussaint développe ses activités de photographe, avec, par exemple, en 2006, son exposition « BOOK ».

À la contemporanéité issue de la proximité avec les arts contemporains, s'ajoute celle qui provient de la volonté de l'auteur d'intégrer les évolutions, notamment technologiques (la télévision, le fax, le téléphone portable...), du monde contemporain à sa pratique artistique :

C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'ai eu conscience en écrivant cela d'avoir trouvé quelque chose qu'aucun écrivain ne pouvait avoir réalisé auparavant. Voilà comment la littérature peut être contemporaine, en trouvant des réponses très littéraires à des situations nouvelles.²¹⁶

Notons que cette évolution, qu'il situe en premier lieu au plan thématique, affecte également la forme et devient dès lors, selon l'auteur, le lieu d'innovations proprement littéraires, telles que l'« ubiquité ».

La prétention à la contemporanéité, que l'on aurait plus volontiers imaginé se situer sur un plan thématique, concerne en fait à nouveau de manière privilégiée le plan formel. Il s'agit davantage de trouver une manière contemporaine de dire les choses que de dire des choses sur le contemporain.

Au rejet catégorique du social et du politique, on peut opposer les prétentions de Toussaint à la métaphysique. Ce désir de voir ses textes traversés de réflexions philosophiques semble faire pendant au refus de la dimension sociologique dans la mesure où elles sont aussi une réflexion sur le monde, mais abstraite, personnelle et non ancrée dans le social. Notons que, s'il plaît à Toussaint de voir la métaphysique affleurer à ses textes, celui-ci refuse pourtant toute ambition théorisante à ce niveau également : cette composante doit être présente de « manière sous-jacente », mais ne fait pas l'objet d'un traité.

Autant la sociologie et la politique sont complètement absentes de mes livres, autant la philosophie et la métaphysique sont, non pas traitées, mais présentes.²¹⁷

Quelles que soient les réticences de Toussaint à aborder le social dans ses œuvres, on est en droit de penser que, dès lors qu'il met en scène dans ses romans des personnages et leurs rapports au monde extérieur, il ne peut totalement échapper à cette problématique. C'est donc en corollaire de ce point que nous allons maintenant nous pencher sur la manière dont l'auteur parle de ses narrateurs dans ses interviews.

²¹⁶ *Ibid.*

²¹⁷ HANSON (Laurent), *op. cit.*

« Je est un autre » ?

Les personnages et leur rapport avec l'auteur sont l'une des composantes de l'œuvre de Toussaint à propos de laquelle son discours est le plus instable. S'il reconnaît dès le début de sa production une certaine proximité avec ses personnages, la manière dont il en parle indique tout de même une distance importante. En fait, les rapprochements qu'il effectue entre ses personnages et lui-même reposent dans les premiers temps surtout sur des points de détail, tels que la peur de l'avion ou le dégoût des poulpes :

Comment peut-on trouver les noix dégueulasses, comme Monsieur, et apparemment pas le poulpe ?

Oui, eh bien, j'assume. C'est très autobiographique. J'adore le poulpe et les rognons et je n'aime pas les noix.²¹⁸

La posture très revendicative – presque manifestaire – de Toussaint quant à ces points (« j'assume », « très autobiographique ») contraste avec la dimension anecdotique de ce qui est abordé. À l'inverse, dès qu'il est question de commenter les comportements sociaux – parfois problématiques – de ses narrateurs, l'écrivain marque une distance très forte, qui s'exprime notamment à travers l'usage de la troisième personne dont il use pour parler d'eux et par l'adoption d'une posture d'observateur (et non de créateur) :

Chaque fois, les personnages aiment bien gagner au jeu, j'ai remarqué (rires)... Il y a le monopoly, les échecs, le ping-pong dans *Monsieur*, où il est déchaîné, il enlève ses chaussures [...]

Le jeu est-il une bonne raison de s'énerver ?

Dans le cas de *Monsieur*, c'est drôle parce qu'il accepte tout avec une sagesse exemplaire et qu'au ping-pong, il ne supporte pas de perdre. Ça se tient, mais c'est rigolo à observer.²¹⁹

Des commentaires tels que « j'ai remarqué » ou « c'est rigolo à observer » placent l'auteur dans une position d'extériorité par rapport à ses personnages. Son attitude consiste à décrire leurs agissements de manière presque behaviouriste, précisément de la façon dont – nous le verrons – le narrateur décrit ses propres agissements²²⁰ et ceux des personnages secondaires dans les premiers romans (surtout *La salle de bain* et *Monsieur*). L'auteur peut également réagir de manière plus radicale :

Dans votre film, on voit Monsieur lire De la tranquillité de l'âme de Sénèque et dans le roman, il est question d'ataraxie. Vos personnages sont-ils stoïciens ?

Ce n'est pas du tout la question. Les personnages n'illustrent rien. Ils sont ce qu'ils sont.²²¹

²¹⁸ JOURDE (Michel), *op. cit.*

²¹⁹ *Ibid.*

²²⁰ Ou bien les agissements du personnage principal dans le cas de *Monsieur*, seul roman de Jean-Philippe Toussaint écrit à la troisième personne.

²²¹ JOURDE (Michel), *op. cit.*

Lorsqu'il ne réagit pas d'un rejet pur et simple de la question, l'auteur peut également détourner celles qui portent sur le psychologique pour les rapprocher de préoccupations d'ordre formel :

Dans La salle de bain, à Venise, le narrateur arrache une affiche qui annonce la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans. Pourquoi ne veut-il pas la voir ?

Je ne sais pas, il ne veut pas. C'est très soudain, ça annonce la soudaineté de la fléchette [...]. C'était très techniquement travaillé, pour qu'il y ait un changement.²²²

Remarquons que Toussaint, qui adopte un discours donnant l'impression d'une très grande maîtrise, par des réponses comme « je ne sais pas » admet indirectement qu'une part de son œuvre échappe à son contrôle. Il ne s'attarde cependant pas sur ces quelques failles, évitant ainsi de leur conférer trop d'importance.

Une plus grande proximité apparaît entre auteur et narrateur en même temps que commence à s'exprimer le désir de Toussaint de parler du monde contemporain. Cette évolution se justifie en partie par l'association que ce dernier établit entre littérature contemporaine et autoportrait, comme nous l'avons vu. L'auteur affirme avec plus d'assurance la part autobiographique de ses romans :

Il y a donc des constantes qui font que les personnages sont assez proches de ce que je suis, notamment ils vieillissent un peu comme moi. Celui de *La Salle de bains* [sic] a 27 ans et celui de *La Télévision* a quarante ans. Il y a une évolution, mais je ne me limite pas et j'utilise aussi toutes les possibilités de la fiction. Je me sers de tout, mais je n'ai pas l'impression que c'est moi, ce sont des personnages, c'est de la fiction. En même temps qu'ils sont nourris par mon expérience et tout ce que je suis. Même dans le cas de Monsieur qui est à la troisième personne. C'est une troisième personne dont je me sentais très proche.²²³

Les ressemblances ne se limitent plus à des détails anecdotiques. C'est également à partir de cette époque, et surtout après la parution de *Faire l'amour*, que Toussaint commence à brouiller sa relation avec ses personnages en en parlant parfois à la première personne. Nous aurons l'occasion d'y revenir lorsque nous analyserons les textes autobiographiques et les romans.

Quel que soit le degré de proximité revendiqué, il est une caractéristique à laquelle Toussaint tient lorsqu'il s'agit de ses personnages : le désancrage social. Depuis les interviews concernant *La salle de bain* jusqu'à celles concernant *Fuir*, cette a-historicité des personnages ne s'est jamais démentie.

[...] je crois que c'est assez réaliste, que chacun, au présent, ne perçoit pas son passé comme un tout cohérent qu'il pourrait raconter. Je privilégie l'instant... Je parle des choses qui sont ressenties, les personnages théorisent assez peu...²²⁴

²²² *Ibid.*

²²³ HANSON (Laurent), *op. cit.*

²²⁴ MALPOIX (Wendy), *op. cit.*, p. 62.

Toussaint justifie tout d'abord ces absences par leur effet de réalisme. Il les explique également comme le corollaire de sa propre « attention permanente à l'instant présent »²²⁵, ce souci de contemporanéité radicale que nous avons souligné dans les pages précédentes. Quoique l'on doive penser de la pertinence de ces différentes explications, on ne peut s'empêcher de rapprocher cette pratique du refus toussaintien des discours sociologiques dans et sur ses romans. Cette quasi-génération spontanée des narrateurs empêche que l'on puisse les classer d'un point de vue sociologique, ce qui rend, en conséquence, intangible l'origine de leur point de vue sur le monde.

4. Pour conclure – petit exercice de comparaison

Nous l'avons dit, l'interview présente pour l'écrivain une double difficulté : elle ne lui permet pas d'élaborer son discours de la même manière qu'à l'écrit et elle l'oblige, au travers des questions de son interlocuteur, à aborder des aspects de son travail sur lesquels il ne se serait pas attardé spontanément. Nous voudrions voir de quelle manière Toussaint, qui a fait de l'interview le lieu privilégié de ses réflexions littéraires, modifie, lorsqu'il en a l'occasion, le matériau brut ainsi obtenu. Nous utiliserons pour ce faire l'entrevue réalisée par Laurent Demoulin le 13 mars 2007 et destinée à accompagner la parution en livre de poche de *L'appareil-photo*. Celle-ci a la particularité d'avoir été réalisée à l'initiative de l'auteur lui-même, qui a pu, par conséquent, la retravailler à son gré avant de la fournir aux Éditions de Minuit. Étant en possession des deux versions²²⁶ de l'interview – la retranscription simple et le texte final – nous pouvons nous livrer à un petit exercice de comparaison révélateur.

Un premier constat saute aux yeux : la suppression de toutes les marques de l'intimité existant entre les deux interlocuteurs (tutoiement, anecdotes personnelles²²⁷...). Au ton de complicité et de camaraderie de la première version s'oppose le sérieux et l'académisme de la

²²⁵ DETIFFE (Loïc), *op. cit.*, p. 26.

²²⁶ Nos lecteurs trouveront les deux documents en annexe de ce travail.

²²⁷ L'allusion à la première rencontre de l'auteur et du critique est ainsi supprimée (« *Donc c'est vraiment quand même une époque très riche comme ça... Et, si je ne m'abuse, les premiers travaux universitaires te concernant aussi, non ?* Oui, ça j'y ai pensé dès ta première question, quand tu me dis "mais à partir de *L'appareil-photo* une oeuvre s'installe", en tout cas des étudiants, en tout cas un... un liégeois... il se trouve qu'un liégeois commence à faire un mémoire autour de mes livres, que j'ai rencontré un jour à l'hôtel Métropole si je ne m'abuse, au moment de la sortie... Et c'était toi. »).

seconde²²⁸. Cette première transformation, qui peut s'expliquer par l'importance de la publication à laquelle est destinée cette interview, est évidemment accompagnée d'une deuxième, du même type : la suppression des traces de l'oralité première : hésitations, répétitions, phrases incomplètes, redites...

Un troisième type de modification, autrement significatif, est la disparition pure et simple de certaines questions de l'interviewer et des réponses qu'elles induisaient. Que ce soit parce que Toussaint rejette l'importance ou la portée du fait qu'elles pointaient (ainsi pour le caractère programmatique de la réflexion sur la photographie, le rapport entre photographie et réalité ou encore la thématique amoureuse) ou parce qu'il n'a que peu de choses à dire sur le sujet (par exemple sur le paragraphe « Vivant. » ou sur la ponctuation par blancs). L'auteur évince ici la première des deux difficultés inhérentes à l'interview, puisque, étant maître de son texte, il peut se permettre non plus seulement d'éluder les questions qui ne lui plaisent pas, mais de véritablement les supprimer. Par comparaison, cette constatation souligne l'intérêt pour notre travail des interviews qui conservent les questions par rapport auxquelles l'auteur ne manifeste pas d'enthousiasme. En effet, celles-ci permettent de cerner la posture de l'auteur non seulement au travers de ce qu'elle met en avant, mais également au travers de ce qu'elle rejette. On peut également noter la suppression de certains passages des réponses de l'auteur lui-même, qui opère une sélection dans ses interventions. Il efface par exemple de son discours toutes les allusions à d'autres auteurs: Jean Échenoz, Patrick Deville, Christian Gailly et Christian Oster (nous avons vu précédemment les réticences de Toussaint à parler des auteurs contemporains) ainsi qu'à Alain Robbe-Grillet. Il éclipse également une référence à la critique pour reprendre à son compte l'idée que celle-ci émettait et qu'il trouvait intéressante²²⁹. Cette réappropriation est un procédé que l'auteur utilise par ailleurs avec quelques questions de son interviewer :

Donc il y a toute cette réflexion sur la pensée : qu'est ce que penser si ce n'est à autre chose et qui se termine par la formule « la pensée permet de passer de la difficulté de vivre au désespoir d'être » et en relisant, je trouve ça vraiment très frappant ce passage-là, parce qu'en même temps c'est pas mieux. [...]

²²⁸ Par exemple, « Bon ben là j'en viens, si tu veux, à l'essentiel, et tu connais déjà un petit peu l'anecdote, Jérôme Lindon me dit un jour au restaurant : “vous n'avez pas une idée de comment on pourrait appeler ce groupe ?” » devient « C'est dans ce contexte que Jérôme Lindon m'a demandé un jour si je n'avais pas une idée de comment on pourrait appeler ce nouveau mouvement littéraire ».

²²⁹ « Il y a une critique (je crois dans *Libération*) qui dit “mais c'est un peu dommage parce que tout ce que, dans *La salle de bain*, on ne savait pas d'où ça venait, là on le comprend, là on le comprend et on dirait que c'est presque expliqué” et ça c'est assez intéressant. Alors à la fois c'est vrai que *L'appareil-photo* est l'aboutissement de *La salle de bain*, mais en même temps que l'aboutissement est peut-être moins intéressant que le moment où ça surgit et on ne sait pas d'où ça surgit et comment c'est fait et comment c'est pensé. » devient « *L'appareil-photo* peut être considéré comme l'aboutissement de *La salle de bain*, mais l'aboutissement et peut-être moins intéressant que le surgissement initial, la première tentative, le moment où un style, une manière, quelque chose de nouveau apparaît, sans que l'on sache vraiment d'où ça vient ni comment c'est fait. »

Je dirais pas particulièrement, mais en tout cas, ce qui me frappe, c'est le côté programmatique de la phrase.

Devient :

[...] Dans le livre, on passe progressivement de « la difficulté de vivre » au « désespoir d'être ».

Ce passage est très frappant.

Les transitions qui étaient opérées par une intervention du critique (ici, par la référence qu'il faisait à un passage de *L'appareil-photo*) sont intégrées au discours de l'écrivain, qui gagne de la sorte en construction et en maîtrise.

La plus évidente des modifications est la postposition à la fin des échanges de toutes les questions liées à la problématique « minimaliste ». Le titre choisi pour la version officielle de l'interview, « Pour un roman infinitésimaliste », montre que cette postposition est, avant tout, une mise en exergue de la question, destinée à en faire l'élément central de l'entrevue. C'est une importance que Toussaint lui accordait dès le départ puisqu'il accueillait la question de Laurent Demoulin en disant « [...] ça c'est la grande question, je pense que c'est la grande question du jour... Je te remercie de me l'avoir posée. ». Notons au passage que dire « c'est la grande question du jour » donne l'impression que Toussaint sait déjà en partie ce qu'il voudrait voir figurer dans cette entrevue. C'est dans le même esprit qu'il dira, quelques minutes plus tard : « Bon ben on ne va pas tout développer maintenant... », manifestant une forme de contrôle sur le déroulement même de l'interview. La reformulation de l'entrevue va permettre à Toussaint d'inscrire la mise en évidence de la question minimaliste, qu'il ne pouvait manifester à l'oral que par un enthousiasme explicite, dans la forme même du texte, en soulignant son importance au travers de sa construction.

Nous avons déjà noté que le grand apport de cette interview réside dans le fait qu'elle introduit une rupture partielle de la posture désengagée de Toussaint, puisque ce dernier prenait enfin parti dans le débat du minimalisme. Cette constatation, qui ne se nourrissait dans la première version que de ce qui était explicite dans les propos de l'auteur, est dans la seconde complétée par la forme du texte. Son titre, notamment, « Pour un roman infinitésimaliste », fait écho à celui de Robbe-Grillet (auquel il était d'ailleurs explicitement fait référence dans la première version).

Cette transposition de la posture dans le registre du « montré » et plus seulement du « dit » est également sensible par les ajouts et modifications qui sont faites dans le style et le ton du texte. On peut de ce point de vue souligner la littérisation extrême de la langue, qui dépasse la simple adaptation au support écrit (« le moment où ça surgit » devenant, par

exemple, « le surgissement initial »). Très peu de phrases se retrouvent mot à mot d'une version à l'autre. Loin de vouloir conserver la spontanéité et le naturel de ses réponses orales, Toussaint les retravaille de telle manière qu'il finit par retrouver cette langue si caractéristique de son style : syntaxiquement parfaite et dont chaque mot semble pesé. Plus encore, l'auteur donne à son discours *a posteriori* les apparences d'un texte de critique littéraire. D'une part, il enrichit ses interventions de références littéraires : il va jusqu'à ajouter des citations de Beckett et Kafka qui n'étaient pas du tout présentes à l'origine. Il transforme, d'autre part, certaines formulations en les nourrissant de vocabulaire critique et en donnant l'impression d'un recul permettant l'objectivation ; c'est ainsi que « je n'étais pas très conscient de ce qui était en train de se passer » devient « je n'étais pas du tout conscient des enjeux », « comment on pourrait appeler ce groupe », « comment on pourrait appeler ce nouveau mouvement littéraire » ou « excellent pour faire rire », « d'un grand ressort comique »... Quelques passages théoriques sont mêmes insérés, qui n'étaient pas présents à l'origine, ainsi :

Au célèbre aphorisme de Kafka : « Dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde », je réponds avec désinvolture « Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant. » C'est un manifeste, oui, mais pas exprimé en termes théoriques dans un article critique ou un essai, mais dans le livre lui-même, dans le premier paragraphe du livre, c'est de la théorie en action. Je propose, de façon sous-jacente, sans l'exprimer théoriquement, une littérature centrée sur l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le « pas intéressant », le « pas édifiant », sur les temps morts, les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n'ont pas l'habitude d'être traités dans les livres.

Cet extrait nous permet également de souligner deux adjectifs qui apparaissent à plusieurs reprises dans la seconde version de l'interview et qui n'étaient pas présents dans la première : « désinvolte »²³⁰ et « poétique »²³¹ qui viennent qualifier, l'un, soit l'auteur soit son œuvre, l'autre, la gravité nouvelle dont se teinte *L'appareil-photo* et qui annonce la tonalité de *Faire l'amour* et *Fuir*. Ces deux adjectifs mettent en évidence deux aspects importants de la posture toussaintienne : la prétention à une forte littéarité et la désinvolture. Leur ajout à la deuxième version ne fait que renforcer leur effet sur le lecteur.

L'écrivain modifie également l'image qu'il renvoie au lecteur en radicalisant certaines de ses attitudes. Cela peut concerner sa relation à l'argent – dont nous avons déjà souligné qu'elle était problématique –, lorsque « je ne me suis pas beaucoup posé la question en termes d'efficacité économique » devient « je ne me suis jamais posé la question en termes économiques », le rejet de cette problématique est doublement généralisé dans la seconde

²³⁰ « Car *L'Appareil-photo* est un livre à la fois très sérieux et très désinvolte. », p. 133.

²³¹ « [...] à partir de l'épisode de la traversée en bateau, le ton change et apparaît une sorte de gravité poétique », « À cet égard, la troisième partie de *L'Appareil-photo* est très révélatrice, on y trouve de nombreux éléments qui seront caractéristiques de *Faire l'amour* et *Fuir*, la mélancolie, la gravité poétique, le thème de la nuit [...]. », p. 139.

version de la phrase puisque d'une part « pas beaucoup » devient « jamais » (ce qui revient à exclure le rapport à l'argent et non plus seulement à le minimiser) et que, d'autre part, la question de l'« efficacité économique » devient celle de l'« économique » dans son ensemble. Cela peut toucher aussi au degré de compréhension qu'avait Toussaint des phénomènes liés à la mise en scène d'une nouvelle école littéraire : « j'étais pas très conscient de ce qui était en train de se passer » devenant « je n'étais pas du tout conscient des enjeux », ce qui le dégage de toute responsabilité dans les stratégies des acteurs de l'époque.

D'autres pistes pourraient être empruntées dans ce cas de réécriture d'interview : le rapport de l'auteur à la réception de ses œuvres ou à la périodisation de celles-ci, par exemple. Pour ce qui nous concerne, notons que toutes les modifications effectuées par Toussaint vont dans le sens des tendances que nous avons déjà soulignées dans les interviews traditionnelles, la grande différence étant ici que l'écrivain n'a plus seulement un droit de regard sur la retranscription des débats, mais dispose de la possibilité de reformuler totalement ses propos et ceux de son interlocuteur.

Chapitre 2

L'écrivain face à lui-même : textes autobiographiques et autocritiques

Toussaint a écrit, en dehors des neuf livres qu'on lui connaît, plusieurs textes destinés à la publication dans des revues, principalement françaises et japonaises. En raison de leur caractère autobiographique, nous avons choisi d'en étudier certains ici. Il s'agit de la série de textes publiés dans la revue en ligne *Bon-à-tirer* : « Le jour où j'ai commencé à écrire » (2001), « Le jour où j'ai fait ma première photo » (2001), « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon » (2001), « Le jour où j'ai commencé à filmer » (2002), « Le jour, pas si lointain, où j'ai assisté à la coupe du monde de football » (2002), « Le jour où j'ai commencé *La réticence* » (2002), « Le jour où j'ai découvert la traduction assistée par ordinateur (une expérience technologique) » (2003), « Le jour où j'ai ouvert une librairie à Tokyo » (2003) et « Le jour où j'ai retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit » (2004). Le texte « Impressions de Copenhague » (1995), publié dans le recueil d'articles critiques *Entre parenthèses*²³² ne sera pas abordé ici : initialement²³² prévu pour être intégré au roman non autobiographique *Autoportrait (à l'étranger)*, il sera indirectement abordé dans le troisième chapitre.

En marge de ces écrits proprement autobiographiques, se situent trois textes dans lesquels Toussaint ne raconte pas sa vie ou son parcours d'écrivain, mais où il commente ses pratiques d'écriture. Ainsi de l'article « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », paru en 2006 dans la revue *Constructif*, et dans lequel l'auteur mêle rédaction d'une nouvelle et réflexion sur ses méthodes. Nous considérons également comme tel le texte « You are leaving the american sector », contribution de l'auteur à un colloque qui s'est tenu à Rome en 2005²³³ et dans lequel il interroge son statut d'écrivain européen. Enfin, nous parlerons de « La confusion des sens »²³⁴, court article paru dans *Libération* et consacré à un extrait de *La télévision*. À défaut d'une appellation plus adéquate, nous nommerons ces trois productions « textes autocritiques », dans la mesure où leur principal point commun est d'être le lieu d'un

²³² SCHMIDT (Mirko F.), dir., *Entre parenthèses*, Paderborn, Éditions Vigilia, 2003, pp. 13-14.

²³³ Colloque *Gli scrittori della nuova Europa*, Rome, 23-26 février 2005.

²³⁴ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « La confusion des sens », dans *Libération*, 28 août 1999.

discours de l'auteur sur ses œuvres. Nous montrerons cependant qu'ils ne peuvent être réduits à cette seule caractéristique.

1. Textes autobiographiques

Les textes autobiographiques sont le lieu privilégié d'une mise en scène discursive de la posture de l'écrivain. C'est en effet à travers ce type de production qu'il peut le mieux « reconfigure[r] son propre parcours en un scénario cohérent et signifiant, qui sélectionne des valeurs »²³⁵. Cette posture s'exprimera aussi bien dans le ton de l'écrit – en vertu des liens qu'elle entretient avec la poétique et l'ethos – que dans le choix des éléments factuels biographiques et la manière de les envisager. L'aspect sélection sera d'autant plus important dans le cas qui nous occupe que Toussaint ne produit pas son discours autobiographique sous forme d'un récit continu, mais par le biais de courts textes ayant chacun trait à un évènement particulier.

Remarquons tout d'abord que ces textes sont publiés sur un support peu courant pour l'auteur et peu en phase avec la légitimité de son éditeur habituel, Minuit : un site internet. Cette publication en ligne des textes de *Bon-à-tirer* pose la question de leur statut et de leur caractère littéraire. Cette hésitation tient au lieu de publication, internet restant un vecteur mal connu, et donc peu légitime, de Littérature, ou même de critique littéraire²³⁶. Cependant, *Bon-à-tirer*, qui se présente comme « une revue littéraire en ligne diffusant toutes les deux semaines fictions, essais, théâtre, poésie, des textes inédits d'écrivains actuels principalement de langue française »²³⁷, est sponsorisé par le service de la Promotion des Lettres de la Communauté Française. En outre, cette revue a publié des textes de « grands noms » de la littérature belge tels Henri Bauchau, Jacques Izoard, Pierre Mertens ou Jacqueline Harpman. Ces deux derniers ont d'ailleurs participé, avec Jean-Philippe Toussaint, au premier numéro de la revue, qui date du 15 février 2001. La présence de photographies insérées dans les textes est un second élément qui peut faire douter de leur statut littéraire. L'introduction d'images dans des écrits n'est pas en soi un procédé surprenant²³⁸, mais combiné à une publication en ligne, il renforce les doutes que celle-ci pouvait produire en vertu de certaines normes en cours dans le marché des biens symboliques. Malgré ces différents éléments, le caractère

²³⁵ MEIZOZ (Jérôme), *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, op. cit., p. 9.

²³⁶ Le site publie en effet également des articles critiques de polygraphes tels que Pascal Durand ou Karel Logist.

²³⁷ *Bon-à-tirer*. URL : [http://www.bon-à-tirer.com/\(10/08/2007\)](http://www.bon-à-tirer.com/(10/08/2007)).

²³⁸ Il a été pratiqué par des auteurs aussi divers qu'André Breton, Georges Rodenbach ou Annie Ernaux.

littéraire des textes peut être présumé par les internautes qui connaissent déjà Jean-Philippe Toussaint, en vertu de ce que Ruth Amossy²³⁹ et Dominique Maingueneau²⁴⁰ appellent l' « ethos prédiscursif », c'est-à-dire « les représentations de l'ethos de l'énonciateur [que le public se construit] avant même qu'il ne parle »²⁴¹. Celui-ci est rapidement confirmé, comme ce sera démontré dans le prochain paragraphe, par l'ethos des textes en eux-mêmes, très proche de celui des romans. Enfin, il nous faut remarquer que le texte intitulé « Le jour où j'ai commencé à écrire », publié à l'origine dans la revue *Bon-à-tirer* (n°1, 15 février 2001), est plusieurs fois réutilisé par Toussaint, dans des contextes où il doit se présenter brièvement. Il est par exemple repris sous la rubrique « influences » à rédiger par les auteurs réunis dans la petite anthologie « L'école des belges »²⁴² ou comme texte de présentation dans le fascicule « Cinquante et un, littérature au présent »²⁴³.

Le ton de la série « Le jour où j'ai... » est assez comparable à celui des romans : un mélange de sérieux et de désinvolture, d'ironie et de nonchalance. Le style s'exprime au travers de longues phrases, qui, à l'image de celles des œuvres – surtout les plus récentes – de Toussaint « se caractérisent généralement par un système complexe de subordination, de principales supplées par des subordonnées relatives et par des propositions conjonctives »²⁴⁴. L'usage des parenthèses rappelle également celui des textes de fiction : celles-ci détournent le contenu de la phrase principale sur le mode de la dérision²⁴⁵ :

Pour en ressortir, il m'est arrivé d'emprunter différentes issues et de le quitter par le Nord, à pas lents, la tête baissée, tel un moine perdu dans ses pensées, qui se dirige vers le chemin de la philosophie (ou prend le chemin de traverse d'un petit bistrot qu'il connaîtrait dans le coin) [...].²⁴⁶

À cette proximité de ton et de style s'ajoutent, pour renforcer l'apparente proximité de voix entre l'auteur et les narrateurs de ses huit romans, des passages au cours desquels l'auteur-narrateur reprend à son compte les actions de ses personnages-narrateurs :

Plus tard, vers trente ans, ce n'est plus que dans mes livres que je fis des photos. Les plus emblématiques sont celles que j'ai faites dans *L'Appareil photo*, avec un appareil volé, quelques photos mentales prises en courant dans la nuit dans les escaliers d'un navire,

²³⁹ AMOSSY (Ruth), « L'ethos au carrefour des disciplines : rhétorique, pragmatique, sociologie des champs », dans AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 147.

²⁴⁰ MAINGUENEAU (Dominique), *op. cit.*, pp. 77-78.

²⁴¹ *Ibid.*

²⁴² DANNEMARK (Francis), *op. cit.*, p. 123.

²⁴³ COUDRAY (Marie), éd., *Littérature au présent : Cinquante et un*, Bruxelles, in Ovo-la Maison d'à côté, 2004.

²⁴⁴ SCHOOTS (Fieke), « L'écriture "minimaliste" », *op. cit.*, p. 129.

²⁴⁵ Nous analyserons, dans le chapitre consacré aux romans, les différents modes de distanciation mis en œuvre par l'auteur dans ses livres.

²⁴⁶ « Le jour où j'ai commencé à écrire ».

photos uniformément sous-exposées qui, lorsque je les fis développer, ne révélèrent rien d'autre que quelques traces de mon absence.²⁴⁷

La frontière entre l'écrivain et le personnage de roman s'estompe. Le même type d'effet est produit par la citation de phrases d'un narrateur-personnage – dans l'extrait suivant, celui de *La salle de bain* – reprises au compte de l'auteur-narrateur sans marque typographique distinctive, se fondant ainsi parfaitement dans le discours de ce dernier :

[...] j'étais assis là dans la rue à Paris vers six heures du soir, j'avais vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, je venais de quitter Jérôme Lindon et j'allais être publié aux Éditions de Minuit.²⁴⁸

Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire.²⁴⁹

Des neuf textes de la revue *Bon-à-tirer*, quatre seulement concernent des évènements directement liés à la carrière d'écrivain de Toussaint : ses débuts dans l'écriture, la rencontre avec l'éditeur Jérôme Lindon, les prémices de *La réticence* et, enfin, les aléas de la traduction. Deux autres concernent les activités que Jean-Philippe Toussaint a développées parallèlement à l'écriture : la réalisation cinématographique et la photographie ; on pourrait également inclure dans cette catégorie le texte « Le jour où j'ai ouvert une librairie à Tokyo », indirectement lié à ses activités artistiques. Enfin, deux derniers textes sont consacrés, l'un à un match de football, l'autre, à la redécouverte de photos de famille.

À la lecture des titres, on peut déjà présumer que Toussaint ne se présentera pas uniquement dans son rôle d'écrivain. On peut également constater qu'il associe des évènements aussi divers que son premier jour d'écriture et la finale d'une coupe du monde de football. Enfin, le caractère anecdotique de ces courts récits est signifié par la formule commune à tous leurs titres : « Le jour où j'ai », qui est également l'indice de leur appartenance à la littérature personnelle. Celle-ci est confirmée par l'énoncé de l'évènement qui va être raconté et qui peut être rapporté, par le lecteur qui connaît la biographie de Toussaint et sa bibliographie, à la vie de l'auteur.

Dès le premier texte (« Le jour où j'ai commencé à écrire »), il est perceptible que Toussaint va traiter les épisodes de sa vie qu'il a choisi de raconter avec l'apparente désinvolture si caractéristique des narrateurs de ses romans.

J'ai oublié l'heure exacte du jour précis où j'ai pris la décision de commencer à écrire, mais cette heure existe, et ce jour existe, cette décision, la décision de commencer à

²⁴⁷ « Le jour où j'ai fait ma première photo ».

²⁴⁸ « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon ».

²⁴⁹ *La salle de bain*, p. 15.

écrire, je l'ai prise brusquement, dans un bus, entre la place de la République et la place de la Bastille.²⁵⁰

La combinaison de l'imprécision temporelle du souvenir – située sur le plan de la narration – et de l'apparition impromptue de la décision d'écrire – située sur le plan du récit lui-même – contribuent à faire du choix de la littérature un évènement fortuit dans la vie de l'auteur.

[...] dans mon souvenir, à cette journée réelle de septembre ou d'octobre 1979 où j'ai commencé à écrire se mêle le souvenir du premier paragraphe du livre que j'ai écrit, qui racontait comment un homme qui se promenait dans une rue ensoleillée se souvenait du jour où il avait découvert le jeu d'échecs, livre qui commençait, je m'en souviens très bien, c'est la première phrase que j'ai jamais écrite, par : "C'est un peu par hasard que j'ai découvert le jeu d'échecs." Ce que je sais avec plus de certitude, le souvenir se précise maintenant davantage, c'est que, rentré chez moi ce jour-là, ce lundi-là, je ne sais si c'était vraiment un lundi, mais il me plaît en tout cas de le croire (j'ai toujours éprouvé un petit penchant naturel pour le lundi), j'ai écrit la première phrase de mon premier livre [...].

L'amalgame entre fiction et réalité qu'induisait l'appropriation par l'auteur d'actions ou de discours de ses narrateurs est ici entretenu par celui qui se produit dans le souvenir de l'auteur-narrateur entre les évènements de cette journée de 1979 et le contenu du paragraphe de son premier roman (dans lequel le personnage, lui-même, se souvient du jour où il a découvert les échecs). En outre, la précision du souvenir devient suspecte lorsque l'auteur avoue arranger l'épisode à sa convenance (« il me plaît en tout cas de le croire »). Tous ces éléments laissent penser que le romancier, tout en racontant des évènements réels de sa vie, fera des allers et retours constants entre fiction et réalité. Notons enfin, pour en terminer avec cet extrait, que le caractère presque accidentel dont Toussaint habillait sa décision de se mettre à écrire se répercute chez le personnage de son roman qui découvre les échecs « un peu par hasard ».

Des quatre textes directement consacrés à sa carrière d'écrivain, celui dont le souvenir semble le plus précis (« je revois très bien », « je me souviens parfaitement », « je me souviens très bien », « je revois encore très bien »²⁵¹...) raconte les débuts de la relation professionnelle de Toussaint avec son éditeur, Jérôme Lindon. Cet évènement, de toute évidence marquant pour l'écrivain²⁵² est cependant relativisé par la manière dont il est traité, qui fait à nouveau appel à l'accidentel. Ainsi, par exemple, lorsque Toussaint décrit le parcours de son manuscrit dans les murs de Minuit :

[Le manuscrit de *La salle de bain*] était resté en souffrance aux Éditions de Minuit dans le bureau d'Alain Robbe-Grillet, qui enseignait alors aux États-Unis, Jérôme Lindon ne l'ayant découvert que par hasard un jour qu'il vaquait dans l'immeuble (un arrosoir à la

²⁵⁰ « Le jour où j'ai commencé à écrire ».

²⁵¹ « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon ».

²⁵² « [Le télégramme de Jérôme Lindon] recelait la confirmation en puissance de l'orientation de ma vie. » (*Ibid.*).

main, qui sait, comme il m'est arrivé de le voir par la suite, il aurait très bien pu faire sienne cette phrase de Beckett, dans *l'Expulsé* ou dans *Molloy*, « il n'y a que moi qui comprenne quelque chose aux tomates dans cette maison »).²⁵³

La publication du romancier chez Minuit semble dépendre d'une découverte faite « par hasard » par Jérôme Lindon, contingence dont l'impression est décuplée par l'activité sans lien avec l'édition à laquelle l'éditeur aurait été en train de se livrer.

L'importance que confère aux événements traités le fait d'être l'objet d'un texte est sans cesse contredite par la manière qu'a Toussaint de montrer qu'il ne les prend pas au sérieux. La façon dont il juxtapose de grands moments de sa carrière et des épisodes aussi anecdotiques que l'achat d'un néon ou un match de football (souvenir dont la précision dans la description surpasse celle de tous les autres : « Lorsque, le 30 juin 2002, sur le coup de vingt-deux heures, Pierluigi Collina [...] »²⁵⁴) tend à les relativiser, de même que le caractère anecdotique que leur confère leur titre.

Toussaint considère avec distance son parcours d'écrivain. Présentant celui-ci sur le mode de l'anecdotique et du contingent, il dénie tout aspect stratégique ou calculé à sa trajectoire littéraire.

2. Textes autocritiques

Le premier des trois textes que nous voudrions aborder ici a paru dans la revue *Constructif*, éditée par la Fédération française du Bâtiment. La contribution de Toussaint, annoncée en couverture sur une bandelette indiquant « EXCLUSIF – Une nouvelle de Jean-Philippe Toussaint – “Comment j'ai construit certains de mes hôtels” », est composée de trois parties, intitulées respectivement « 1) La réalité », « 2) Inventaire, influences » et « 3) La Fiction ». C'est à cette dernière partie seulement qu'il conviendrait d'appliquer l'étiquette de « nouvelle ». Ce qui la précède est une réflexion sur la manière dont l'écrivain conçoit les – nombreux – hôtels dans lesquels transitent ses personnages. On peut s'étonner de l'incongruité du lieu de publication de ce texte hybride. Pourquoi Toussaint, qui se dit par ailleurs hostile à l'élaboration de toute forme de discours critique, choisit-il une revue éditée par la Fédération française du Bâtiment pour produire son métadiscours ?

Le second texte envisagé ici, « You are leaving the american sector », est à l'origine, nous l'avons dit, celui d'une intervention de Toussaint lors d'un colloque d'écrivains qui s'est

²⁵³ *Ibid.*

²⁵⁴ « Le jour, pas si lointain, où j'ai assisté à la coupe du monde de football ».

tenu à Rome en février 2005. Il se situe donc à la frontière de la distinction que nous avons établie, à la suite de Jérôme Meizoz, entre terrains externe et interne de l'étude posturale. Étant donné que nous travaillons ici sur la version écrite de ce texte et non sur l'intervention publique en elle-même, nous le réservons à la seconde de ces catégories. Le lieu d'énonciation est cependant également à souligner, puisqu'il s'agit d'un colloque d'écrivains, lieu par excellence de production de métadiscours sur l'écriture.

Nous joignons un troisième texte à ces deux premiers, qui s'intitule « La confusion des sens » et qui revient sur un passage de *La télévision* en fournissant, outre un bref commentaire sur la rédaction du livre, un extrait supprimé dans sa version finale.

Si les trois textes dont il est question ici relèvent d'une pratique de l'autocommentaire chez Toussaint qui devient plus indépendante (elle ne s'exerce plus seulement au travers des interviews), cette dernière ne s'autonomise pas encore totalement. « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » et « La confusion des sens » sont associés à des textes de fiction, qu'il s'agisse de la réécriture d'un extrait de roman ou de la citation d'un passage non publié. « You are leaving the american sector » est, pour sa part, à l'origine, la contribution de Toussaint à un colloque et le thème de son texte n'était pas libre. Ce dernier relève donc, en partie, d'une pratique « guidée » de la réflexion, comparable à celle de l'interview. Aucun de ces trois textes n'est, à proprement parler, un discours purement théorique à l'initiative duquel se situe l'auteur et lui seul. Qui plus est, ces différentes productions ne se contentent pas de mêler réflexion et fiction, elles amalgament également réflexion sur les œuvres (ce qui relève plutôt de la critique) et sur la manière dont elles ont été conçues par leur auteur (ce qui se rapproche d'une pratique autobiographique).

« Comment j'ai construit certains de mes hôtels »

Outre la tripartition que nous avons déjà soulignée, « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » est, par son style même, un texte hybride. Annoncé comme une nouvelle, il mêle pourtant ce premier genre à d'autres, tels que l'autoportrait ou le texte critique.

La division de cet article en trois grandes parties numérotées lui donne les allures d'un texte théorique, même si le lecteur de *La salle de bain* sait que Toussaint ne se refuse pas à numéroter également la fiction. Ces velléités critiques sont confirmées, dans la partie intitulée « La réalité » par certains passages :

On pourrait retenir des convergences entre tel et tel de mes hôtels [...] on noterait des lignes de force, des points communs, des coïncidences asiatiques, des convergences méditerranéennes, un style peut-être se dessinerait, les chambres auraient des motifs récurrents, il y aurait un petit perron commun à plusieurs livres.

L'auteur invite ici le lecteur à envisager une analyse de ses œuvres, qui, si elle n'aborde pas une thématique courante de l'analyse littéraire – l'architecture romanesque, au sens premier du terme –, en adopte en partie la systématisme et un semblant de rigueur (« retenir des convergences », « points communs », analyse du style, « motifs récurrents »). À ce type de commentaires s'ajoutent des notations ponctuelles plus générales sur l'écriture :

[...] je peux fermer les yeux en les gardant ouverts, c'est peut-être ça écrire [...].

Celles-ci, si elles se veulent des réflexions théoriques sur la littérature, sont cependant trop instinctives et subjectives pour être considérées comme du discours critique. Elles rejoignent la manière plus poétique de parler de l'activité d'écriture qui est aussi présente, voire plus, dans cette première partie, que le commentaire théorique :

Je ne construis pas [mes hôtels] avec des matériaux de construction habituels, pas de murs porteurs, pas de poutres, d'échafaudages, guère de béton et de briques, pas de verre, de bois, d'aluminium, je me contente de peu, quelques adjectifs de couleur dans les chambres, pour les rideaux, les couvre-lit (*murs humides et sales, tapissés d'un vieux tissu orange assorti aux fleurs sombres du couvre-lit et des rideaux*). [...] les hôtels de mes livres sont des chimères d'images, de souvenirs, de fantômes et de mots.

Le ton de ce type de passage est plus poétique que celui du précédent. C'est par une métaphore que l'auteur décrit – très succinctement – la manière dont il crée une chambre d'hôtel. En plus de ce mélange de réflexions critiques et de notations poétiques, on peut souligner la fréquence des citations extraites des livres de l'auteur. Celles-ci peuvent être fondues dans le texte : elles sont alors mises en évidence par l'utilisation des caractères italiques (c'est le cas du passage situé dans l'extrait précédent), et leur source n'est pas citée. D'autres extraits sont mis en exergue dans un paragraphe indépendant ; ils sont également notés en italiques, mais sont assortis d'une référence précise (« *La Réticence*, hôtel de Sasuelo, 1991 »). Ils illustrent alors le paragraphe qui les précède ou chapeautent celui qui les suit. Ces citations peuvent rappeler celles du critique illustrant son analyse. Elles font également écho au goût prononcé de Toussaint pour l'autoréférentialité²⁵⁵. Lorsque les passages sont intégrés au texte, ils participent de l'amalgame que crée l'auteur entre réalité et fiction, entre la description de son travail et sa production elle-même (« mon ami le barman de l'hôtel de Venise »).

La deuxième partie (« Inventaire, influences ») est plus systématiquement théorique que la première. Elle est également plus structurée : chaque paragraphe concerne un sujet précis et les deux premiers sont précédés de sous-titres. L'auteur utilise les caractères italiques non seulement pour les passages cités, mais aussi, cette fois, pour mettre en exergue les

²⁵⁵ Cette tendance atteint son apogée avec *La mélancolie de Zidane*, dans lequel l'auteur cite des extraits de *La salle de bain*.

notations plus théoriques (par exemple : « [...] chaque pièce n'étant créée que pour sa *fonctionnalité fictionnelle*. »). En dehors de ces éléments qui diffèrent quelque peu de la première partie du texte, on trouve dans la deuxième le même amalgame entre fiction et réalité. Ce mélange, qui touche à la forme du texte critique en lui-même, est explicité en ce qui concerne son contenu, les romans :

Ce réseau d'influences multiples, de sources autobiographiques variées, qui se mêlent, se superposent, se tressent et s'agglomèrent jusqu'à ce qu'on ne puisse plus distinguer le vrai du faux, le fictionnel de l'autobiographique, se nourrit autant de rêve que de mémoire, de désir que de réalité.

On trouve, comme dans la première partie, de courtes réflexions globales sur la littérature (« [...] d'un point de vue littéraire, il n'y a pas de différence entre construire un hôtel et construire un personnage. ») et des informations plus individuelles sur la manière dont l'auteur lui-même procède (« [...] je fais très peu de repérage en général [...]. »). On peut enfin noter la présence de photographies réalisées par Toussaint pour illustrer son texte, photographies d'hôtels de Tokyo et Osaka pour la deuxième partie, d'un hangar à Pékin pour la troisième.

Cette dernière partie est, nous l'avons dit, la transformation d'un long passage de *Fuir* (débutant à la page 61) en une nouvelle centrée sur l'hôtel de Pékin dans lequel loge le narrateur. Le texte en lui-même est précédé d'un court commentaire de l'auteur :

Il ne m'a suffi que de quelques infléchissements, de légères variations, d'infimes changements, pour transformer le début de la deuxième partie de *Fuir* en nouvelle autonome, où la priorité n'est plus donnée aux personnages, mais à l'hôtel lui-même.

Ce commentaire fait de la nouvelle, plutôt qu'un texte autonome, un exercice de style. L'auteur réutilise, comme fil de l'intrigue, une phrase qui était déjà présente dans le roman (« Je commençais à me demander si l'hôtel, plutôt qu'être en travaux, n'était pas tout bonnement en construction [...]. ») et qui devient, pour les besoins de la nouvelle, un dénouement : « [...] plutôt qu'être simplement en travaux comme je l'avais cru initialement, c'était un hôtel en construction. »

« *You are leaving the american sector* »

Le ton du texte « *You are leaving the american sector* » est plus proche de celui des interviews que de celui des romans ou des textes autobiographiques que nous avons vus au point précédent. Il est sérieux et sobre, la désinvolture et l'ironie²⁵⁶ si caractéristiques des autres textes de Toussaint ne sont pas de mise ici. Les conceptions et valeurs littéraires

²⁵⁶ À l'exception de la brève remarque sur l'Océanie : « (ils n'écrivent pas là-bas, ils font du surf) » où l'on retrouve l'usage toussaintien, désormais bien connu, des parenthèses.

véhiculées sont également très proches de celles que nous avons pu analyser dans le chapitre consacré aux interviews. On peut relever, sans y revenir, le refus d'être « revendicatif ou polémique », l'influence de Pascal, Proust, Beckett, Musil, Kafka (auxquels s'ajoute ici Montaigne), le rejet du politique, de l'économique et du social... Ce sont désormais des éléments connus et qui s'expriment ici dans des termes fort proches de ce que nous avons déjà pu envisager. Des éléments neufs méritent par contre d'être soulevés. Par exemple, le sujet du colloque invitant l'auteur à se définir comme écrivain européen, celui-ci va réenvisager sa place dans l'histoire littéraire d'une nouvelle manière :

Sans en prendre réellement conscience — mais cela devait sans doute sauter aux yeux d'un lecteur chinois — je m'inscrivais naturellement dans une tradition littéraire européenne, et même française, qui commence à Flaubert et va jusqu'au nouveau roman, avec une attention constante portée au style et à la forme.²⁵⁷

L'idée de l'inscription dans une tradition n'avait encore jamais été aussi explicite. Toute inscription historique de son œuvre s'énonçait au travers d'une filiation bien plus précise, dont l'auteur sélectionnait lui-même les composantes. Ce phénomène est d'ailleurs toujours présent ici, puisque l'on retrouve les éternelles allusions à Flaubert et au Nouveau Roman, mais du moins l'idée d'une tradition littéraire plus globale est-elle envisagée. Les compléments de phrases « sans [...] conscience » et « naturellement » donnent l'impression que l'auteur admet certaines déterminations inconscientes pesant sur son travail. Cela est cependant rapidement relativisé par l'imparfait, d'une part, qui donne l'impression que cet état d'inconscience est désormais dépassé, et, d'autre part, par la filiation plus précise qu'établit l'auteur dans la fin de sa phrase et qui transforme en choix cette détermination externe.

De la même manière qu'il est rare de trouver dans les interviews de Toussaint des allusions à une inscription dans une tradition littéraire globale, il est également peu fréquent de le voir affirmer son appartenance à un quelconque territoire politique ou même simplement géographique. Or, se prêtant au jeu du colloque, notre auteur revendique par une suite d'arguments son identité européenne. Ceux-ci sont au nombre de trois : ses personnages gravitent dans des villes européennes, lui-même a eu l'occasion de se rendre dans la plupart des pays d'Europe, et, enfin, il s'inscrit dans la tradition littéraire que nous venons de souligner. À ces trois arguments assez superficiels (à l'exception peut-être du dernier, mais nous venons de voir les précautions avec lesquelles il fallait le considérer) s'ajoute cette conclusion :

²⁵⁷ « You are leaving the american sector ».

Je suis donc, aussi bien dans ma vie que dans mes livres, un Européen pluriel et nomade, qui joue avec délice de cette variété de langues et de cultures propre à l'Europe, et se sent partout chez soi en Europe — ou nulle part, ce qui revient au même —, aussi bien à Bruxelles qu'à Paris, à Londres ou à Venise, à Madrid ou à Berlin.²⁵⁸

L'universalité dont se revendique l'auteur conduit, en définitive, à nier une appartenance effective, une identité, ce que l'auteur manifeste lui-même par « ou nulle part, ce qui revient au même ». Si cette identité européenne finit par se perdre dans l'universalité dont se revendique l'auteur, elle se définit au moins clairement dans une exclusion : celle de l'Amérique, tout d'abord, telle que la démontre le titre, celle de l'Océanie, également, signifiée dans la parenthèse ironique déjà citée. Par ces quelques indices textuels, Toussaint délimite une littérature avant tout européenne.

Toussaint ne peut s'empêcher de rappeler, en dernier lieu, la dimension « a-géographique et universelle » de ses œuvres, critère qu'il élève en preuve, aux côtés de ses innovations formelles et thématiques, de leur intense contemporanéité.

Dans une perspective géographique plus restreinte, le thème général du colloque va également être l'occasion pour Toussaint d'envisager ses rapports avec les pays dans lesquels il a eu l'occasion de vivre et, parmi ceux-ci, son pays d'origine : la Belgique. Ce sujet est assez rare chez notre auteur pour que l'on s'y attarde quelques instants.

Paris, bien sûr, qui est ma ville (je suis belge, mais j'ai fait mes études secondaires et universitaires à Paris) est au coeur de mes livres [...].

Je suis né à Bruxelles (Belgique) en 1957, j'ai fait mes études primaires en Belgique, et secondaires et universitaires à Paris (France). Par la suite, j'ai vécu à Madrid (Espagne), à Berlin (Allemagne), en Corse (France) et de nouveau à Bruxelles (Belgique). Originaire et résidant toujours dans la ville qui symbolise le mieux l'Europe et ses institutions, je suis à moi tout seul une assez bonne synthèse de l'esprit européen, rencontre des caractères latin et germanique, à quoi, comme une pincée de sel, on pourrait même ajouter une once d'esprit est-européen, en raison de mes lointaines origines lituaniennes. [...]

Je suis donc, à tous égards, un écrivain européen, et, comme ces écrivains autrichiens qui écrivent en allemand, ou ces écrivains irlandais qui écrivent en anglais, je viens d'un petit pays et j'écris dans une grande langue.²⁵⁹

Si l'auteur, dans cet extrait, ne revendique pas son « âme belge », elle transparait tout de même dans des thèmes traditionnels tels que le mélange, « la rencontre des caractères latin et germanique », ou celui de Bruxelles, balcon sur l'Europe²⁶⁰. Toussaint, dont nous avons déjà vu qu'il convoquait les petites mythologies de la Belgique pour parler de ce pays dans

²⁵⁸ *Ibid.*

²⁵⁹ *Ibid.*

²⁶⁰ Cf., par exemple, HELLENS (Franz), « La Belgique, balcon sur l'Europe », dans *Le disque vert*, n° 1, novembre 1922, p. 34.

ses interviews, récupère, lorsqu'il est amené à en discourir plus longuement, les représentations stéréotypées de son pays d'origine.

La ville que l'auteur présente comme la sienne est Paris. Doit-on pour autant conclure que l'auteur se considère comme plus Français que Belge ? Il nous semble que non, tout d'abord parce que l'auteur ne cache pas ses origines, il y revient même à plusieurs endroits du texte, ensuite parce que Toussaint se revendique plus comme Parisien que comme Français. En effet, c'est toujours à la capitale française que se trouve comparée la Belgique : « je suis *belge*, mais j'ai fait mes études secondaires et universitaires à *Paris* »²⁶¹, « j'ai fait mes études primaires en *Belgique*, et secondaire et universitaire à *Paris* »²⁶². Lorsque l'opposition devient celle d'un « petit pays » et d'une « grande langue », on peut supposer que Paris est envisagée par Toussaint avant tout comme capitale de la littérature de langue française²⁶³. Bruxelles, elle, est considérée comme le symbole de l'« européanité » dont l'auteur se revendique, en référence au thème du colloque auquel il participe.

« *La confusion des sens* »

Le texte introduisant les deux extraits (dont l'un est inédit, ayant été supprimé en cours de rédaction) de *La télévision* dans « La confusion des sens » est très bref puisque composé d'une dizaine de ligne. L'article nous intéresse cependant dans la mesure où, en le reproduisant, il met en exergue un passage du roman que nous serons amenée à analyser dans le prochain chapitre²⁶⁴. Dans celui-ci, l'auteur imaginait une émission télévisée offrant aux artistes la possibilité de parler de leurs œuvres à venir, ce qui, épuisant leur enthousiasme, finissait par rendre la réalisation de ces dernières superflues. Cet extrait permettait à l'écrivain d'intégrer, au sein de son œuvre, une réflexion sur le rôle des médias – et notamment du média télévisuel – dans « le fait que l'homme, maintenant – l'entrepreneur, l'artiste, l'homme politique – , semblait consacrer davantage de temps et d'énergie au commentaire de ses actions qu'à ses actions elles-mêmes »²⁶⁵. Ce passage explicitait de la sorte la tension que nous constatons chez Toussaint, tant dans le chapitre précédent que dans celui-ci, entre le désir de laisser les œuvres parler d'elle-même et la tentation de produire son propre métadiscours. La partie « coupée au montage » posait, elle, la question de « la perversion des valeurs de la vitesse et de la notoriété ». Outre que l'article met en avant deux extraits de *La*

²⁶¹ Nous soulignons.

²⁶² Nous soulignons.

²⁶³ Cf. CASANOVA (Pascale), *La république mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

²⁶⁴ Cf. *infra*, Ch. 3, point 3.2., p. 111.

²⁶⁵ « La confusion des sens ».

télévision explicitant les rapports ambivalents de Toussaint aux médias et à la pratique du métadiscours, le texte introductif pose, lui, la question de l'insertion de passages de réflexion théorique dans la fiction romanesque.

3. Premières conclusions

Tous les textes dont nous venons de parler ont été publiés après *La télévision*, soit le cinquième roman de Jean-Philippe Toussaint, datant de 1997. Pour la majeure partie, ils sont même postérieurs à *Faire l'amour*. Cela explique notamment que l'on y retrouve de nombreux éléments déjà rencontrés dans les interviews. Mais ce relatif retard des écrits autobiographiques sur la production romanesque est surtout révélateur s'agissant de ce que nous avons déjà pu souligner quant au développement progressif du discours critique de Toussaint. La pratique de genres autobiographiques et, à plus forte raison encore, celle des commentaires autocritiques, nécessitent un travail de réflexivité auquel Toussaint se refusait dans les premiers temps de sa carrière d'écrivain.

Cette arrivée progressive à la production de textes autocritiques se fait cependant au travers de moyens pour le moins originaux. Tant le caractère hybride de ces textes que leurs supports de publication sont en décalage par rapport aux formes traditionnelles de tels discours et laissent Toussaint en marge de la véritable critique. L'amalgame constant de ces productions autobiographiques et critiques avec la fiction produit le même effet.

On peut, enfin, approcher l'identité que Toussaint revendique : celle d'une littérature « pure », c'est-à-dire, selon ses convictions, avant tout parisienne (la capitale française semble, aux yeux de l'écrivain, être la garantie d'une certaine qualité) ; désengagée, mais préoccupée par son autonomie (l'auteur critique notamment les médias audiovisuels, qui infléchissent les règles du jeu littéraire) ; cultivée, enfin, et dans la lignée des « grands modèles » sur lesquels elle s'appuie constamment pour justifier sa propre existence.

Chapitre 3

Le narrateur face au « je » : les romans

1. Des autoportraits ? Définition et problématisation du corpus

Nous avons souligné dans notre introduction que l'un des aspects les plus intéressants de l'analyse posturale est le lien que celle-ci permet de rétablir entre analyse de l'institution littéraire, de l'auteur et de l'œuvre. Nous avons jusqu'ici travaillé essentiellement sur les deux premiers pôles de ce trinôme, pour n'aborder l'œuvre de Toussaint que par la bande, à savoir au travers de quelques textes autobiographiques. Nous voudrions à présent nous tourner vers une lecture interne de la posture toussaintienne en nous penchant sur ses huit romans²⁶⁶.

La difficulté qui se pose dans les premiers temps d'une telle analyse est de savoir dans quelle mesure l'étude de l'ethos discursif des romans de Toussaint peut être mise en relation avec la posture de l'auteur. En effet, si, dans le cas des textes autobiographiques, on voit clairement de quelle manière l'ethos participe de la construction d'une posture au travers de l'image que l'écrivain reconstruit de lui-même, le lien entre les deux dimensions est plus douteux en ce qui concerne les romans non autobiographiques. C'est un aspect qui n'est pas explicité par Jérôme Meizoz : tout en ne parlant, d'un point de vue théorique, que de textes autobiographiques, ce dernier analyse aussi bien *Les confessions* de Rousseau que *Plateforme* de Michel Houellebecq²⁶⁷, qui relèvent pourtant de genres bien distincts. Certains textes du second, comme par exemple le très polémique *Plateforme*, se situent à la limite entre récit fictionnel et récit autobiographique factuel, notamment parce que le narrateur porte le même prénom que l'auteur²⁶⁸. Selon Jérôme Meizoz, c'est cette ambiguïté qui a permis aux détracteurs de Houellebecq de rendre ce dernier responsable des propos de son narrateur. C'est une équivoque dont il joue par ailleurs également lui-même en se mettant en scène *a posteriori* dans le même type de posture que son narrateur. Il semble donc que la notion de posture, telle qu'elle est étudiée par Meizoz, ne doive pas se limiter aux textes purement autobiographiques, mais constitue un angle d'étude intéressant pour tous les textes dans

²⁶⁶ *La mélancolie de Zidane* ne se présente pas comme un roman, nous ne l'étudierons donc pas dans ces pages.

²⁶⁷ MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, op. cit., pp. 181-209.

²⁶⁸ « Notons que le narrateur est investi d'une fonction de type auctorial, puisque le récit que nous lisons est donné comme écrit de sa main. Ce fait, ajouté au prénom "Michel" tend à nous faire identifier le narrateur à l'auteur. » (MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, op. cit., p. 188).

lesquels il existe une forme de proximité entre le narrateur et l'auteur et, surtout, lorsque ce dernier manifeste publiquement ce rapprochement possible.

La relation entre auteur et narrateur dans les romans de Jean-Philippe Toussaint n'est pas facile à cerner. Sept de ses huit romans sont écrits à la première personne, mais ils ne s'attachent pas à raconter la vie de l'auteur et, les narrateurs n'étant jamais nommés²⁶⁹, il est impossible d'établir un parallèle avec l'écrivain justifié par cette éponymie, comme ce pouvait être le cas chez Houellebecq. Il existe cependant une certaine proximité entre les deux instances, qui se manifeste par des mentions internes aux livres : l'âge des narrateurs et leurs situations familiales respectives²⁷⁰ évoluent parallèlement à ceux de l'auteur. Les – rares – descriptions physiques de ces personnages correspondent à celles qui pourraient être faites de l'écrivain²⁷¹. Il y a également la projection sur ceux-ci de certaines caractéristiques personnelles de l'auteur²⁷² (la peur de l'avion, le goût pour la photographie, la volonté d'arrêter de regarder la télévision, etc.) ou, ce qui est plus important, de certaines parties de son cursus professionnel (le narrateur de *La salle de bain* est sociologue et historien, celui de *La télévision* est, au final, un écrivain, etc.). Mais, surtout, au-delà de ces parallèles sur lesquels Toussaint lui-même revient fréquemment, il y a l'ambiguïté qu'il se plaît à maintenir quant à cette relation :

C'est la première phrase que j'ai écrite, je ne savais pas encore que le livre se passerait au Japon, dans la première version je sortais (tiens, voilà que je me prends pour mon narrateur), je lui faisais sortir le flacon toutes les trois minutes, après, je me suis calmé.²⁷³

Cette ambiguïté est particulièrement intéressante dans la mesure où elle démontre la volonté de l'auteur de rapprocher sa propre posture de celle de ses personnages. Il faut enfin souligner la proximité du ton entre les textes autobiographiques et les romans, qui donne l'impression d'une identité des voix. Tous ces éléments invitent à établir un lien entre posture de l'auteur et posture du narrateur, sans que la nature de cette relation s'impose avec l'évidence qu'elle a dans le cas des textes autobiographiques. Il ne s'agira pas non plus, dans le cas de Toussaint, de rendre l'auteur responsable des propos de son narrateur, ce qui ne présenterait d'ailleurs que peu d'intérêt dans la mesure où celui-ci n'a jamais d'assertions

²⁶⁹ À l'exception du personnage principal de *Autoportrait (à l'étranger)* qui s'appelle Jean-Philippe, mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

²⁷⁰ Sauf pour le narrateur de *Faire l'amour* et *Fuir*, mais nous verrons que ces romans se distinguent des six autres pour plusieurs raisons.

²⁷¹ « Il [John Dory] portait une chemise noire et ses cheveux étaient attachés en queue de cheval, ce que je préférerais, finalement, quand nous dînions ensemble, plutôt que de le voir arborer une de ces longues chevelures noires, dont l'abondance soulignait un peu trop à mon goût le minimalisme de mon duvet de caneton. » (*La télévision*, p. 114).

²⁷² Cf. *supra*, Ch. 1, point 3.3., p. 69.

²⁷³ HARANG (Jean-Baptiste), *op. cit.*

idéologiques fortes, comme le furent les propos anti-islamiques de Michel Houellebecq. Il s'agira plutôt de comparer deux postures et de chercher à cerner leur complémentarité. Nous examinerons également les narrateurs toussaintiens en tentant de montrer qu'ils peuvent être considérés comme des vecteurs de valeurs littéraires, comme l'avait déjà souligné David Vrydaghs :

[...] la notion de personnage recouvre un ensemble de « propriétés formelles et sémantiques » pouvant être érigées en classes et devenant dès lors des vecteurs de valeurs littéraires, parmi lesquelles on signalera la présence des identités littéraires.²⁷⁴

Ce dernier étudiait, dans son article, la création d'une lignée de personnages allant du Plume de Michaux²⁷⁵ au Monsieur de Toussaint en passant par le Monsieur Songe de Robert Pinget²⁷⁶. Selon David Vrydaghs, cette filiation était énoncée, non seulement par la critique, mais aussi par Jean-Philippe Toussaint lui-même qui s'établissait, au travers de cette proximité des personnages, dans une lignée d'auteurs qui justifiait notamment sa posture publique d'écrivain en retrait. Si nous ne souscrivons pas complètement à cette hypothèse – Toussaint n'ayant, à notre connaissance, fait qu'une seule fois allusion à Monsieur Songe et à Plume – la démarche nous semble cependant intéressante par le lien qu'elle établit entre posture du personnage et identité de l'écrivain. Nous reviendrons à cette problématique au cours de notre analyse, mais nous voudrions déjà établir un rapprochement entre cette question et une interview au cours de laquelle Toussaint comparait sa pratique d'écrivain à celle de l'autoportrait pour le peintre :

Consciemment, je suis très intéressé par l'autoportrait. C'est clairement vers ça que je vais, c'est ça qui m'intéresse. Disons que je me pose moins la question de la modernité, de l'avant-garde, en termes formels, et je me pose beaucoup plus la question d'interroger concrètement la littérature à travers l'autoportrait. L'autoportrait aussi tel qu'il est considéré en peinture. Par exemple, quand Rembrandt fait des autoportraits, il parle de la peinture bien davantage que de lui-même. Certes, il se prend lui-même comme sujet d'étude, mais c'est toujours la peinture qu'il interroge, à la peinture qu'il s'ouvre. C'est comme ça que je conçois les choses : c'est à travers l'autoportrait que j'interroge la littérature. C'est au centre de ce que je fais en ce moment.²⁷⁷

Cette idée d' « interroger concrètement la littérature » rejoint la façon qu'a Toussaint d'opérer une relecture programmatique de ses œuvres afin de trouver à l'intérieur de celles-ci le discours qu'elles produisent sur elles-mêmes et, partant, sur la littérature. Sans nous limiter aux quelques passages identifiés comme tels par l'auteur, nous tenterons de montrer dans ce chapitre comment, au travers de portraits centrés sur un personnage, Toussaint véhicule

²⁷⁴ VRYDAGHS (David), « La fabrique d'une lignée de personnages », *op. cit.*

²⁷⁵ MICHAUX (Henri), *Plume précédé de Lointain intérieur*, Paris, Gallimard, coll. « nrf poésie », 1963.

²⁷⁶ PINGET (Robert), *Monsieur Songe*, Paris, Minuit, 1982.

²⁷⁷ ALDENHOFF (Ingrid), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », extrait cité sur le site des Éditions de Minuit. URL : http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881 (10/08/2007).

effectivement certaines réflexions sur la littérature. Notons que, dans l'extrait cité, l'auteur parle d' « autoportraits » et nous serions tentée de considérer qu'il envisage ses œuvres comme autant de portraits de lui-même. Il faut cependant préciser que cette interview date de la parution de son sixième roman, lui-même intitulé *Autoportrait (à l'étranger)* et qui est, de l'avis même de l'auteur, le plus autobiographique. L'épouse du narrateur porte le même prénom que celle de l'auteur (Madeleine Santandréa) et le narrateur lui-même se prénomme « Jean-Philippe » et est écrivain.

En fait, deux livres se situent aux extrémités de l'œuvre toussaintienne au regard du degré de proximité qui peut être établi entre leur personnage et l'auteur. *Monsieur*, parce qu'il est écrit à la troisième personne et qu'il met en scène un jeune cadre chez Fiat, représente le cas le plus extrême de distance, et, à l'opposé, *Autoportrait (à l'étranger)* est un cas limite car la frontière avec les textes proprement autobiographiques est très mince. Nous les intégrons cependant sans restriction à notre corpus. En ce qui concerne *Monsieur*, ce rapprochement se justifie à nos yeux pour deux raisons. Tout d'abord parce que l'usage de la troisième personne dans ce livre ne distend pas véritablement le lien entre le personnage principal – Monsieur – et le narrateur plus que ce n'était le cas dans *La salle de bain*, lorsque le narrateur et le personnage étaient une seule et même personne. Autrement dit, le récit en « je » et le récit à la troisième personne nous donnent le même type d'accès à l'intériorité des personnages et maintiennent la même distance – sur laquelle nous nous attarderons bientôt – par rapport à ceux-ci. Ensuite parce que l'ethos des narrateurs, dont nous allons développer ci-dessous les caractéristiques principales, sont fort semblables. Nous intégrons *Autoportrait (à l'étranger)* dans le corpus des œuvres fictionnelles de l'auteur parce que, malgré ses nombreux points communs avec les récits autobiographiques, il contient une part revendiquée de fiction :

L'autre grande question que je me pose a trait à la fiction. Jusqu'à présent, dans tous mes livres, j'étais toujours parti de la fiction pour aller vers la réalité. Or, dans *Autoportrait (à l'étranger)*, pour une fois, je fais le contraire, je pars de la réalité, je pars d'expériences concrètes qui me sont réellement arrivées et je vais vers la fiction, oh, prudemment, par de très légers infléchissements que je fais subir à la réalité, des torsions minuscules que je lui impose.²⁷⁸

Nous proposerons par contre une brève analyse de *Faire l'amour* et de *Fuir* de manière séparée parce que ces deux ouvrages nous semblent trop en marge de la production précédente de Toussaint pour pouvoir être étudiés avec les mêmes outils.

²⁷⁸ ALDENHOFF (Ingrid), *op. cit.*

2. Ironie et distanciation : un ethos composite

Deux éléments principaux nous semblent constitutifs de la posture des narrateurs toussaintiens : l'ironie, d'une part, et une attitude distante, d'autre part, qui est le corollaire de cette ironie et qui se manifeste sous différentes formes. Il s'agit, dans ce paragraphe, de présenter les outils qui serviront notre analyse des œuvres de Toussaint.

Il est difficile de décrire le fonctionnement de l'ironie²⁷⁹ dans l'œuvre toussaintienne : elle est toujours en soi une figure extrêmement complexe et dont la définition est soumise à de nombreuses variations. En outre, elle est, dans les romans de Toussaint, noyée dans un ensemble de procédés humoristiques dont Laurent Demoulin souligne, avec raison, « [l'] inextricable imbrication et [la] relative discrétion »²⁸⁰. Le critique, dans ce même article, affirme que l'ironie, telle qu'elle est utilisée par Toussaint, relève de la troisième des quatre grandes classes²⁸¹ distinguées par Pierre Schoentjes : l'ironie verbale. Celle-ci était définie au IV^e siècle ACN comme consistant à « dire quelque chose tout en prétendant ne pas être en train de le dire, ou encore à appeler les choses par le nom de leur contraire. » Par exemple, dans cet extrait de *La salle de bain* :

27) Assis sur mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes), je me disais [...].²⁸²

La parenthèse marque ici l'apparition d'une voix qui commente l'histoire racontée par le « je » en induisant une prise de distance ironique par rapport à ce qui est narré. Elle attire, dans cet extrait, l'attention sur la position du personnage en amplifiant sa portée dramatique, cette exagération amenant le lecteur à se distancier du récit « au premier degré ». L'ironie prend pour cible, dans ce cas précis, le narrateur lui-même et peut donc être considérée comme de l'autodérision. On reconnaîtra ici l'ironie qui « propos[e] au moi une nouvelle façon de se situer dans le monde, qui pass[e] par le dédoublement intérieur et la mise à distance dans sentiments. »²⁸³ De la même manière, dans *Monsieur*, elle peut s'exercer à l'encontre du personnage principal éponyme :

Monsieur, comme Paul Guth, une image du gendre idéal.

²⁷⁹ Notre ouvrage de référence sur la question de l'ironie est celui de Pierre SCHOENTJES, déjà utilisé précédemment (SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, *op. cit.*).

²⁸⁰ DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », *op. cit.*

²⁸¹ L'ironie socratique, de situation, verbale et romantique. Cf. SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, pp. 24-25.

²⁸² *La salle de bain*, p. 31.

²⁸³ SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 243.

Cette courte formule pourrait être prise au pied de la lettre si elle n'était suivie d'un paragraphe expliquant que Monsieur continue d'habiter chez ses beaux-parents alors même qu'il est séparé de leur fille. À nouveau, le lecteur doit réinterpréter le sens de cette phrase, ce qui n'est pas nécessairement aisé, l'ironie ne fournissant que rarement un jugement tranché sur les faits qu'elle désigne. Cette ambiguïté tient à deux particularités de l'ironie. Premièrement, celle-ci est, par définition, équivoque puisqu'elle est une contradiction dont les deux termes sont maintenus :

[...] le « sens ironique » suppose une inclusion et une relation : le « dit » et le « non-dit » coexistent pour l'interprète, et les deux prennent leur signification l'un par rapport à l'autre parce qu'ils sont littéralement en interaction pour créer le véritable « sens ironique ».²⁸⁴

Cette ambiguïté rend particulièrement délicate l'évaluation du jugement critique²⁸⁵ inhérent à l'ironie. Cette dernière induit en tous les cas une prise de distance par rapport au personnage qui en est la cible, invitant le lecteur à s'interroger sur ce qui est dit de celui-ci et de ses manières d'être ou de faire. Deuxièmement, l'auteur prend le risque, en utilisant l'ironie, d'être mal compris, voire de n'être pas compris du tout, parce que cette dernière nécessite, pour être décodée, la présence d'un lecteur capable de la repérer et l'interpréter :

[...] le propre de l'ironie est de n'être décelable et interprétable qu'au sein d'une communauté qui partage un nombre relativement élevé de valeurs et de codes, de manière telle qu'une assertion donnée soit d'emblée reconnue par le lecteur comme exigeant une réévaluation ironique parce qu'elle est incompatible avec ce qu'il sait être le monde commun partagé avec l'auteur.²⁸⁶

L'ironie joue donc sur la « communauté interprétative » qui unit, dans l'idéal, l'auteur à son lecteur. Nous avons vu que Toussaint manifestait l'attente d'un lectorat au bagage culturel élevé, et, de manière privilégiée, d'un public de spécialistes de la littérature. Différentes composantes assuraient, en partie, l'accomplissement de cette volonté, telle la réputation des éditions Minuit ou la forte référentialité interne aux livres de l'auteur. L'ironie implique donc le lecteur dans l'évaluation des situations décrites ; elle fait appel à son jugement, sans lequel elle ne peut fonctionner. Lorsqu'elle prend pour cible le narrateur, et, à travers lui, nous le verrons, le groupe social des intellectuels, c'est l'univers de valeur de la personne même qui est appelée à interpréter l'ironie que celle-ci met en question.

Dans certains cas, nous l'avons vu, l'ironie toussaintienne se mêle d'autodérision en s'attaquant au narrateur lui-même et peut être appréhendée dans une zone bien circonscrite du texte – elle tenait en effet en une phrase, tout en nécessitant la connaissance du contexte pour

²⁸⁴ SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 293.

²⁸⁵ SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 99.

²⁸⁶ DENIS (Benoît), « Ironie et idéologie », *op. cit.*

être décelée. Elle peut cependant être plus diffuse et devenir dès lors difficile non seulement à identifier, mais également à décoder, parce qu'elle reste encore plus ambiguë. Elle prend également pour cible des personnages secondaires et leur comportement ; elle est souvent animée, dans ce cas, d'une intention railleuse :

Pour ce repas de brochettes improvisé, Mme Pons-Romanov avait jugé plus sympathique de ne pas faire dresser la table. Sur la nappe mordorée, deux grands plateaux avaient été disposés sans façon, un pour les condiments, les moutardes, les cornichons, les piments, les petits pots de mayonnaise, de béarnaise, de sauces piquantes et de sauces douces, à la tomate et au madère, et l'autre sur lequel reposaient les assiettes, en pile si simplement, c'est dire si c'était divin.²⁸⁷

Si l'ironie verbale est incontournable pour analyser le contenu des œuvres de Toussaint, il nous semble qu'une part du fonctionnement de celles-ci relève également, quoique de manière bien plus marginale, de l'ironie dite « romantique », dont on parle lorsque, dans une œuvre, « l'adhésion aux sentiments est contrebalancée par la distance critique »²⁸⁸, et notamment lorsque l'auteur « sape régulièrement la crédibilité de sa propre narration en bouleversant les conventions de la mimésis »²⁸⁹. Ce type d'ironie participe dès lors de la réflexion sur la littérature dont nous avons annoncé plus haut qu'elle serait l'un de nos axes de lecture. Elle se manifeste dans les livres de Toussaint, nous semble-t-il, par différents procédés²⁹⁰ introduisant une distance par rapport à la narration, d'une part, et par rapport aux personnages-narrateurs, d'autre part. Dans le premier cas, les moyens utilisés sont très divers et peuvent être plus ou moins évidents. Nous considérons notamment comme telles les adresses aux lecteurs qui mettent en question le déroulement de la narration ou ses codes :

Christian Pietrantonni, d'ailleurs, un ami corse de Madeleine – j'appellerai Madeleine Madeleine dans ces pages, pour m'y retrouver – ne s'est pas fait attendre [...] ²⁹¹

Il a déjà cinq ans ! dis-je (c'était incroyable, ça changeait tout le temps : il n'y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi).²⁹²

Il nous apparaît également que des ruptures, présentes à différents niveaux de l'œuvre, interdisent au lecteur de s'installer dans une lecture linéaire et passive et viennent constamment déséquilibrer l'illusion du texte. D'un simple point de vue graphique, la division des romans en paragraphes séparés par des blancs casse le rythme du récit, à plus forte raison

²⁸⁷ *Monsieur*, pp. 60-61.

²⁸⁸ SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 101.

²⁸⁹ *Ibid.*

²⁹⁰ Pierre Schoentjes distingue deux types de techniques littéraires associées à l'ironie romantique : « d'une part celles qui sont liées à une rupture de l'illusion, de l'autre celles qui se rapportent à la distanciation critique. » (SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 111).

²⁹¹ *Autoportrait (à l'étranger)*, p. 9.

²⁹² *La télévision*, p. 210.

lorsque ces paragraphes sont numérotés (comme c'est le cas dans *La salle de bain*), venant constamment rappeler qu'il s'agit de littérature. À ce type de ruptures viennent s'en ajouter d'autres, d'ordres syntaxique et stylistique. Ainsi lorsqu'au « phrasé irréprochable au niveau grammatical »²⁹³ sont brusquement substituées des phrases dont la construction ne correspond pas aux normes grammaticales, telles que des structures nominales ou des tournures populaires :

Et madame ? ajoutait-il en inclinant la tête avec respect à l'adresse de la seule femme présente, pas mal du reste, enfin, faut voir. Les gens, tout de même.²⁹⁴

De la même manière, le vocabulaire, qui relève globalement d'un registre de langue courant voire châtié, bascule par endroits dans le familier, voire dans le vulgaire :

Pendant qu'il leur expliquait la marche des pièces, debout l'une à côté de l'autre en maillot de corps et petite culotte de coton, elles l'écoutaient attentivement, toutes petites et profondément absorbées. Cessez de vous mettre le doigt dans la barquette, disait Monsieur, quand j'explique.²⁹⁵

Un second type de prise de distance est impliqué par la narration par le biais de la distanciation que celle-ci manifeste vis-à-vis de son propre personnage-narrateur et qui, déstabilisant le garant du récit, complique l'adhésion directe du lecteur au texte.

Nous en arrivons ainsi à la deuxième composante essentielle de la posture des personnages toussaintiens, dont l'ironie est l'une des modalités : la distanciation. Le problème de ce trait définitoire est qu'il tient plutôt de l'*effet* que du *procédé*. À son sujet, la critique et la presse ont souvent parlé d'une « impassibilité »²⁹⁶, d'une « nonchalance »²⁹⁷ ou d'une « indifférence »²⁹⁸ qui procède essentiellement d'un personnage « désinvolte »²⁹⁹, « décalé »³⁰⁰, « circonspect », « lunaire », « contemplatif »³⁰¹... De telles caractérisations ressortent deux traits principaux : l'absence – du moins apparente – du personnage à ses propres émotions ou sentiments ainsi qu'un retrait par rapport au monde extérieur et ses conventions. Cette double distance se marque dans le texte de diverses manières. On peut notamment souligner la façon dont le narrateur lui-même se met en scène au travers

²⁹³ DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman sans manifeste », dans *Écritures*, n° 1, octobre 1991, p. 14.

²⁹⁴ *Monsieur*, p. 92.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 70.

²⁹⁶ Telle la bandelette apposée par Minuit en 1989 (« des romans impassibles »).

²⁹⁷ DE MAESSCHALCK (Luc) et MIGEOT (Luc), « Un jour, je mourus », dans *Art et culture*, mars 1989.

²⁹⁸ CREUZ (Sophie), « Roman plat à coins carrés », dans *L'Écho*, 11 février 1997.

²⁹⁹ VERDUSSEN (Monique), « Une mise en boîte de la télévision », dans *La Libre Culture*, 14 février 1997.

³⁰⁰ AMETTE (Jacques-Pierre), « Le nouveau “nouveau roman” », *op. cit.*, pour les trois adjectifs.

³⁰¹ EZINE (Jean-Louis), « Toussaint se moque-t-il ? », dans *Le Nouvel Observateur*, 15-21 septembre 2005.

d'expressions le désignant comme « indifférent et songeur »³⁰², considérant le monde « d'un oeil distant »³⁰³.

La distanciation se joue, de même que l'ironie, sur deux plans : elle se manifeste dans le chef du personnage principal vis-à-vis de ses contemporains, mais également de la part du narrateur à l'égard du personnage principal. Elle s'exprime surtout dans les premières œuvres par l'absence d'accès du narrateur aux pensées du personnage – elle est alors plus distance que distanciation :

4) Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. Ayant entassé les produits de toilette dans un grand sac poubelle, j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet.³⁰⁴

Les actions du « je » sont décrites d'un point de vue extérieur et, s'il n'était certains longs passages de réflexions du narrateur, on pourrait presque prétendre que *La salle de bain* vient remplir la case « récit homodiégétique à focalisation externe » provisoirement dédiée, dans le tableau de Gérard Genette, au seul Meursault, célèbre personnage de *L'étranger*³⁰⁵.

Cette distance se développe peu à peu dans les romans pour prendre progressivement la forme d'un dédoublement des voix. À celle du personnage décrivant ses actions se superpose celle du narrateur qui les commente :

Brusquement, me levant du canapé et quittant le salon (je ne tenais plus en place dans l'appartement, il fallait que je sorte), je téléphonai à John Dory.³⁰⁶

L'action du personnage est dans cet extrait commentée dans l'un des lieux privilégiés d'expression du narrateur : les parenthèses. Ce dernier donne aux actes décrits une explication que n'aurait pas fournie celui de *La salle de bain*.

Les étapes et des modalités de cette progressive prise de distance seront décrites plus précisément dans l'analyse elle-même.

C'est au travers de ce regard, ironique et distant, que le narrateur va nous donner à voir le monde dans lequel il gravite et les gens qu'il rencontre. C'est aussi ce regard qui, dans un second temps, va se retourner contre celui qui le porte pour dénoncer, notamment, ce rapport au monde.

³⁰² *L'appareil-photo*, p. 67.

³⁰³ *La salle de bain*, p. 114.

³⁰⁴ *La salle de bain*, p. 12.

³⁰⁵ GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, pp. 85-88.

³⁰⁶ *La télévision*, p. 105.

3. L'ethos, condition d'un regard critique

Nous avons tenté de définir, dans les grandes lignes, la posture qui est celle du narrateur, dont les composantes essentielles sont, nous semble-t-il l'ironie et la distanciation. Il nous reste à nous pencher sur la mise en œuvre de cette posture dans les textes et sur les liens que nous pouvons établir avec ce que nous avons déjà observé de la posture de l'auteur. Nous concentrerons principalement notre analyse sur le point de vue adopté, dans les romans, au sujet des intellectuels et de la littérature.

3.1. Narrateur et intellectuels : position, jugements

On peut constater que, alors même que les narrateurs des différents livres de Jean-Philippe Toussaint semblent extraits d'un néant social (ils n'ont pas de famille, pas de passé, peu de relations,...), une donnée est toutefois commune à la majorité d'entre eux : le statut d'intellectuel, au sens sociologique du terme, c'est-à-dire désignant les personnes appartenant à « l'ensemble assez flou des “professions intellectuelles” (opposées aux professions “manuelles”) : écrivains, philosophes, savants, professeurs, etc. »³⁰⁷, soit les personnes entretenant un rapport privilégié à la culture. Le personnage central des romans de Toussaint, qui est un intellectuel, permet aux œuvres d'interroger le lien souvent présumé entre « intellectuel » et « engagement » en vertu de la deuxième acception de ce premier terme, « qui insiste sur certain style d'action politique, caractéristique de la “haute intelligentsia”, surtout française, du XX^e s. »³⁰⁸. Dans deux romans, le narrateur travaille pour une université (celui de *La salle de bain* se dit « exerçant en quelque manière la profession de chercheur »³⁰⁹, celui de *La télévision* est un professeur d'université qui prend une année sabbatique pour se consacrer à l'écriture d'un essai), certains éléments permettent de supposer que c'est le cas également pour le narrateur de *L'appareil-photo* (celui-ci fait notamment un voyage en Italie pour assister à des conférences et on l'appelle « dottore »³¹⁰). Le narrateur d'*Autoportrait (à l'étranger)* est écrivain. Le personnage principal de *Monsieur* n'est pas à proprement parler un intellectuel, mais il sera associé par Kaltz (géologue, chercheur au C.N.R.S.) à la rédaction d'un traité de minéralogie et participera à l'élaboration du mémoire d'un jeune étudiant en histoire sur le lycée de Chartres pendant la drôle de guerre. Il sera, qui plus est, engagé

³⁰⁷ DIAZ (José-Luis), « Intellectuel », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 301.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 302.

³⁰⁹ *La salle de bain*, p. 21.

³¹⁰ *L'appareil-photo*, p. 22.

comme professeur particulier. *La réticence* n'entretient aucun rapport explicite avec le monde universitaire mais nous verrons plus loin les liens qu'elle noue avec la figure de l'écrivain.

Cette mise en scène d'un personnage-narrateur intellectuel est confirmée par la voix de celui-ci, son style littéraire (le vocabulaire souvent très soutenu, la perfection des constructions grammaticales, allant jusqu'à l'utilisation du désuet subjonctif imparfait) et les nombreuses références culturelles (Soutine, Raphaël, Van Gogh, Hartung, Pollock, Le Titien, Véronèse, d'Ormesson, Kant, Pascal, Mondrian... uniquement pour *La salle de bain*). Nous nous attacherons tout d'abord à décrire le rapport au monde de ce narrateur tel qu'il se joue au travers de sa posture de distanciation. Dans un second temps, nous verrons comment cette même posture, par tout ce qu'elle contient d'autodérision, s'offre comme le moyen d'un discours critique sur l'intellectuel lui-même.

Il est tout d'abord remarquable qu'autocritique et discours critique sur le monde semblent fonctionner, dans les romans de Toussaint, en vases communicants : les deux mécanismes sont présents dans l'ensemble de l'œuvre, mais l'augmentation progressive de l'un marque la diminution de l'autre. Ainsi, si les premiers romans se caractérisent par les relations dysfonctionnelles du narrateur à ses contemporains (qui aboutissent, dans *La réticence*, à un rapport de type paranoïaque) l'évolution de sa réflexivité semble décrier sa vision du monde et, par suite, atténuer la distance qui se faisait sentir dans sa description. Nous n'allons pas développer ici la thématique des relations du personnage, mais nous voudrions montrer, à travers quelques exemples choisis, la manière dont s'actualise, dans la description des rapports sociaux, la posture distante du narrateur. Afin de focaliser notre analyse en fonction des points déjà envisagés dans l'étude des interviews, nous sélectionnerons ces exemples dans les relations que le narrateur entretient avec la sphère politique et avec les représentants du groupe social auquel lui-même appartient : les intellectuels.

Le rapport au politique est développé dans *La salle de bain*, dans les deux passages au cours desquels le narrateur imagine sa visite à l'ambassade d'Autriche :

[...] je me demandais si je devais me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche. Que pouvais-je en attendre ? Le déroulement de la soirée, prévue pour le prochain mardi, me paraissait absolument inexorable. [...] Derrière un groupe d'invités, je m'immobiliserais. Un ambassadeur parlerait. Notre pays est en bonne santé, dirait-il. Ce constat, qui s'appuie sur un bilan dénué de toute complaisance, a été fait dès l'ouverture de la réunion périodique de notre gouvernement. Une telle constatation est d'autant plus significative qu'elle intervient dans un contexte international très contraignant. Je l'écouterais. Il serait imposant, parlerait avec suffisance. [...] 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 ; je tâcherais de ne pas sourire, je ferais demi-tour, marcherais dans les salons une main dans la poche. Et je partirais, sans oublier de récupérer mon écharpe au vestiaire.³¹¹

Un premier mode de distanciation est ici à mettre sur le compte de l'instance narrative, parce qu'il relève de la manière dont l'anecdote est racontée. Le discours de l'ambassadeur n'est pas rapporté par le narrateur, mais entièrement imaginé par lui. Dans le premier cas, la subjectivité de ce dernier ne se serait exprimée qu'au travers de la manière de retranscrire les paroles. Le discours tel qu'il nous est présenté est donc constitué de propos que le narrateur conçoit comme stéréotypés de la part d'un homme politique. L'intervention ainsi imaginée a toutes les caractéristiques d'une parodie³¹² : elle imite les discours de type politique en mettant en évidence leur vacuité, qui se travestit sous des formules aux apparences savantes. À cette forme de distance blasée, que vient appuyer l'adjectif « inexorable », s'ajoute la posture de metteur en scène que prend le narrateur pour concevoir ce petit scénario imaginaire. Cette première forme de distanciation est relayée par l'attitude du personnage lui-même. Le « sourire »³¹³ est l'indice de la distance du héros par rapport à ce qui se déroule ; en outre, il marque le départ de celui-ci, « une main dans la poche ». Le rejet de la politique étant entériné par cet épisode de l'ambassade de *La salle de bain*, celle-ci ne réapparaîtra dans les romans ultérieurs que sous forme de motifs plus secondaires, lors de la rencontre de certains personnages qui font les frais d'une description ironique, tels que le secrétaire d'État qui est présenté à Monsieur « homme austère, sobrement vêtu, les cheveux très noirs, plaqués en arrière, qui portait de grosses lunettes d'écaille, derrière lesquelles ondulait un regard équivoque qui vous brise une carrière »³¹⁴ ou l'Uwe Drescher de *La télévision*, « étoile montante du parti libéral en déclin »³¹⁵. Cette prise de distance peut encore prendre la forme de courtes assertions ironiques ou satiriques : « C'est ma danseuse, la politique internationale »³¹⁶, « encore que Delon ne parlait pas tellement comme ça, comme les hommes politiques »³¹⁷.

³¹¹ *La salle de bain*, pp. 27-29.

³¹² En ce que Paul Aron considère qu'« elle met [...] en jeu une relation institutionnelle puisque les institutions – littéraires ou non – imposent souvent des rituels dont le caractère stéréotypé autorise le détournement » (ARON (Paul), « Parodie », dans ARON (Paul) *et alii*, *op. cit.*, p. 422). Notons que, toujours selon la définition qu'en donne Paul Aron, la parodie « présuppose une connaissance et une reconnaissance des modèles initiaux ». Elle est donc l'un des procédés qui, au même titre que l'ironie, nécessite, pour être comprise du lecteur, une certaine « communauté interprétative » de ce dernier avec l'auteur.

³¹³ Pierre Schoentjes considère d'ailleurs le sourire comme l'expression physique de l'ironie, comme le rire est celle de l'humour et du comique (SCHOENTJES (Pierre), *op. cit.*, p. 222).

³¹⁴ *Monsieur*, p. 58.

³¹⁵ *La télévision*, p. 125.

³¹⁶ *L'appareil-photo*, p. 90.

³¹⁷ *La télévision*, p. 93 : « J'attendis calmement sa première réaction, d'estime ou de surprise, j'avais mis quelque solennité dans la voix pour le lui dire, et je ne savais pas très bien si elle allait me féliciter d'emblée, en trouvant

Nous l'avons dit, les cibles privilégiées de l'ironie du narrateur toussaintien sont les intellectuels. Ainsi, dans *La salle de bain*, la visite d'amis d'Edmondsson donne-t-elle lieu à la description de Pierre-Étienne, au moment où le narrateur met un disque de Charles Trénet :

Vous n'avez pas plutôt du Franck Zappa ? me demanda Pierre-Étienne avec une supériorité amusée. Non aucun, dis-je. [...] Nous mangions des asperges ; ils parlaient de politique internationale, de diplômes universitaires. Comme s'il s'adressait à ses grands-parents, Pierre-Étienne nous faisait savoir qu'il poursuivait de brillantes études. Il était licencié en droit, avait une maîtrise de sciences politiques et envisageait d'obtenir un diplôme d'enseignement approfondi d'histoire du vingtième siècle. Mais pour ce dernier diplôme, 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. [...] Nos amis se pelotaient les avant-bras, se caressaient les doigts lorsqu'ils jetaient les dés ; on bavardait, Pierre-Étienne se demandait s'il y aurait une troisième guerre mondiale. J'en avais rien à cirer.³¹⁸

Toussaint charge ce personnage de tous les défauts stéréotypés des intellectuels que l'on pourrait qualifier de « mondains » : sans se rendre compte de la caricature qu'il incarne, Pierre-Étienne ne parle que de ses études, énumère pompeusement chacun de ses titres et diplômes, manifeste son mépris de la culture populaire... Ce sont ces stéréotypes que le narrateur dénonce les uns à la suite des autres, que cela transparaisse dans la manière dont il raconte l'épisode (« comme s'il s'adressait à ses grands-parents ») ou, explicitement, au cours de la conversation décrite. L'une des caractéristiques du personnage tel qu'il est présenté par le narrateur touche à son rapport à la politique, dont nous venons de voir qu'elle était rejetée par ce dernier (cela se marque encore dans cet extrait : « J'en avais rien à cirer »). Celle-ci est en effet très présente dans les discours de Pierre-Étienne, qui en parle pendant le souper tout d'abord, et ensuite durant la partie de monopoly. Elle est cependant toujours abordée au milieu de sujets divers et, semble-t-il, de manière très superficielle. Remarquons que le discours du personnage est narrativisé³¹⁹ par le narrateur, ce qui signifie que ses paroles sont reproduites de la manière la moins fidèle et la plus subjective qui soit. Cela permet au narrateur de souligner l'équivalence établie, par le discours, entre la politique et les études, puis entre la politique et le Monopoly, ce qui a pour effet de discréditer à la fois les propos et celui qui les tient. La distance critique du personnage-narrateur par rapport à son invité se manifeste également au travers de traits d'humour : l'apparemment absurde « des discoboles » qui vient faire pendant aux « énarques » et « polytechniciens » évoqués par Pierre-Étienne et

quelque mot gentil pour saluer mon initiative, en soulignant ma lucidité, par exemple, ou mon courage (encore que Delon ne parlait pas tellement comme ça, comme les hommes politiques) [...]. »

³¹⁸ *La salle de bain*, pp. 43-44.

³¹⁹ Selon la terminologie de Gérard Genette dans *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972, p. 191.

qui a pour double effet de ridiculiser à la fois les craintes de ce dernier et la manière affectée dont il les exprime. Notons au passage que le nommé Pierre-Étienne poursuit exactement le même cursus universitaire que Toussaint lui-même, ce qui donne à ce dernier une bonne connaissance du milieu qu'il tourne en dérision.

Le personnage de Kaltz, dans *Monsieur*, est, après Pierre-Étienne, le meilleur exemple de cette critique. Géologue et minéralogiste, chercheur pour le CNRS, Kaltz emploie Monsieur comme copiste pour le livre qu'il est en train d'écrire. Insupportable et envahissant, Kaltz est le prototype du chercheur monomaniacal, ne vivant que pour ses pierres et intarissable – au grand dam de Monsieur – sur son futur livre. Il a pour Monsieur la même considération que celle qu'avait Pierre-Étienne pour le narrateur de *La salle de bain*.

On pourrait ainsi multiplier les exemples de personnages décrits qui, véhiculant de nombreux stéréotypes, n'en sont pas du tout conscients parce qu'ils sont présentés comme n'ayant aucun recul par rapport à eux-mêmes. Ce manque de recul est d'autant plus marqué qu'il contraste avec la posture de distanciation du narrateur. C'est notamment cette opposition entre des personnages enfermés dans l'*illusio*³²⁰ de leur position sociale et la lucidité qui se manifeste dans la dérision du narrateur qui est présentée comme une faille irréductible empêchant leurs relations sociales potentielles. L'impossibilité de la communication naît de cette différence dans le degré de conscience qu'ont les personnages du jeu social dans lequel ils sont impliqués. C'est en cela que l'ironie est l'outil le plus efficace de la description donnée par le narrateur puisqu'elle nécessite, pour être repérée et décodée, une forme de lucidité de la part de l'interprète : celle-ci est un véritable pré-requis du lecteur « spécialiste » auquel Toussaint destine ses romans, mais fait défaut à la majeure partie de ses personnages secondaires.

Cette distance critique du narrateur face à certaines fonctions sociales telles que les politiques ou les intellectuels est surtout effective dans les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint : de *La salle de bain* à *L'appareil-photo*. C'est du moins dans ces livres qu'elle prend la forme des commentaires les plus explicites et de scènes entièrement consacrées à la description des travers des personnes mises en cause. Dès *L'appareil-photo*, mais surtout avec *La réticence*, cette distance critique s'opère de plus en plus par rapport au personnage-narrateur et se détourne des intervenants extérieurs. Elle est déjà présente dès les premiers

³²⁰ Au sens où l'entend Pierre Bourdieu (*op. cit.*, p. 36).

romans au travers de notations ponctuelles et se développe de plus en plus au fil de l'œuvre, évoluant dans le sens d'une réflexivité plus poussée et plus explicite.

Dans les débuts, de *La salle de bain* jusqu'à *L'appareil-photo*, la distance que le narrateur instaure vis-à-vis de lui-même n'est pas critique, mais tient plutôt de la simple observation. Le « je » semble extérieur à ses propres agissements, qu'il décrit de manière quasiment scientifique. Cette position est d'autant plus surprenante que beaucoup de ces comportements sont décalés par rapport aux normes de société et mériteraient donc une explication. Ce décalage participe de l'effet comique des romans :

Un bras sous l'oreiller, Edmondsson me demandait l'heure en gémissant parce qu'on avait sonné. Il était tôt. [...] Tandis que l'on sonnait pour la troisième fois, elle finit par m'avouer qu'elle n'avait pas le courage de se lever pour aller ouvrir. Conciliant, je proposai de l'accompagner ; y aller tous les deux était, à mon sens, le juste compromis.³²¹

Lorsque le narrateur annonce qu'il va être « conciliant », le lecteur s'attend évidemment à ce qu'il propose à sa compagne de rester couchée pendant que lui-même irait ouvrir la porte. La fin de la phrase, qui prétend insister sur l'intelligence de la solution apportée par le personnage, ne fait que souligner son absurdité, donnant l'impression que le narrateur lui-même n'est pas dupe. De la même façon, l'hyperbole qui préside à la description de certains comportements incite le lecteur à y voir la manifestation d'une forme d'ironie. Ainsi :

Méthodiquement, je passais pour ma part les vitesses (je n'invente rien), un pied sur l'embrayage, et l'autre en attente, prêt à s'inscrire à point nommé sur l'accélérateur.³²²

Ces différents procédés s'accompagnent de courts énoncés ironiques plus directs, du type « Monsieur, un puit d'anecdotes »³²³. Toutes ces manières de marquer la distance du narrateur par rapport à ses propres comportements ne font cependant que donner l'impression d'une conscience qui n'explicite pas encore véritablement son objet : le narrateur n'est pas dupe, mais le lecteur ne sait pas encore de quoi.

Ce dernier a ainsi accès aux comportements et caractéristiques du personnage sans que ceux-ci ne fassent, dans un premier temps, l'objet d'un métadiscours. Notre analyse s'attachera à montrer de quelle façon ces différentes manières d'être et d'agir du personnage – qui ont souvent été décrites dans des études consacrées à l'œuvre toussaintienne – sont tout d'abord soulignées par le narrateur avant d'être, dans un second temps, interrogées. Le héros toussaintien est oisif : on peut s'en rendre compte au travers des différents événements qui sont relatés. Ce désœuvrement est, dans un premier temps, simplement posé comme une

³²¹ *La salle de bain*, p. 22.

³²² *L'appareil-photo*, p. 34.

³²³ *Monsieur*, p. 101.

caractéristique des différents « je », sans être mis en question. Les personnages voyagent à leur guise, campent dans une chambre d'hôtel, sur les toits ou dans une école de conduite. Ils semblent le plus souvent libres de toute obligation sociale³²⁴ et de toute préoccupation matérielle. De la même manière, leurs difficultés de communication sont, dans un premier temps, mises en scène dans le roman sans faire l'objet d'un métadiscours. Elles sont notamment signifiées au travers de ces fameuses conversations constituées uniquement de noms propres : des grands noms de l'union soviétique³²⁵ ou des sportifs³²⁶ dans *La salle de bain*, des bières³²⁷ dans *L'appareil-photo*. Par ailleurs, ces personnages se referment sur eux-mêmes dans des moments de réflexion désincarnée (sur le temps, le mouvement...), dans des endroits clos aussi saugrenus qu'une baignoire ou les toilettes d'une station service ; ces instants constituent autant de courtes extractions du monde. Le lecteur voit, de plus, avorter toutes leurs entreprises (trouver une bombonne de gaz, passer un permis de conduire, échapper aux voisins envahissants...). Nous l'avons dit, ces différents motifs (oisiveté, incommunicabilité, asociabilité, métaphysique, entreprises avortées) ont déjà été souvent étudiés ailleurs, et nous ne reviendrons pas sur leurs diverses actualisations dans les premiers livres. Ce qui nous intéresse ici, c'est le développement progressif de la distance critique du narrateur à l'égard des différentes composantes de sa manière d'être au monde, parallèlement auquel apparaissent l'expression de certains des sentiments du personnage et quelques contacts sociaux plus sereins.

Monsieur constitue, du point de vue de la distance entre narrateur et personnage principal, une étape importante. Il est en effet le seul roman à faire percevoir, de manière claire, la distinction qu'il convient de maintenir entre les deux instances, ce qui n'avait rien d'évident dans le cas de *La salle de bain*. C'est le passage à la troisième personne qui permet de rappeler cette disjonction, qui, du reste, ne rend pas pour autant les relations entre les deux instances du texte plus facile à cerner. À la description presque behaviouriste que le personnage-narrateur de *La salle de bain* faisait de ses propres agissements succède celle que

³²⁴ Si ce n'est effectivement, au moins dans leur attitude : « Parmi le tas d'enveloppes qui reposait en désordre sur mon bureau, je reconnus une lettre de T., que j'ouvris dans le couloir, en marchant vers la salle de bain. Il me disait qu'il m'avait vainement téléphoné plusieurs fois et me demandait de l'appeler d'urgence dès mon retour. J'enlevai ma chemise et me fis couler un bain. » (*La salle de bain*, p. 121).

³²⁵ *La salle de bain*, p. 119 : « Puis, passant à l'histoire de son pays [...], nous dîmes Khrouchtchev, Brejnev. Je citai Staline. »

³²⁶ *La salle de bain*, pp. 61-62 : « Moser, disait-il. Merckx, faisais-je remarquer au bout d'un petit moment. Coppi, disait-il, Fausto Coppi. » Etc.

³²⁷ *L'appareil-photo*, p. 43 : « Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m'arrivait souvent d'évoquer d'autres bières alors, que l'établissement servait à la pression. »

le narrateur fait de ceux de Monsieur. Un premier cap est tout de même franchi dans le sens d'une prise de distance progressive du narrateur par rapport à son personnage.

Les passages sous-tendus d'autodérision se multiplient :

Je fis quelques pas sur le terre-plein et, me retournant, lui demandai si elle voulait que je lui rapporte quelque chose, mars ou nuts, un milky-way, je ne sais pas moi, du crunch. Des chips, dit-elle, et elle sourit. Les quelques personnes qui nous avaient croisés à ce moment-là sur le parking s'étaient retournées, les unes vers moi les autres vers elle, et suivaient notre conversation avec intérêt.³²⁸

Cet extrait dénonce, par le biais de l'ironie présente dans l'expression « avec intérêt », l'insignifiance des propos du personnage. L'ironie souligne le vide de la conversation là où, dans les livres précédents, elle n'était pas mise en exergue. De la même manière, les passages de méditation du narrateur ne tournent plus à vide sur des sujets aussi vastes et abstraits que l'écoulement du temps, mais s'ancrent, peu à peu, dans des problématiques plus directement en lien ses propres difficultés:

Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. [...] La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon, de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement [...] Que l'on désire au passage, si cela nous chante, isoler une pensée [...], pourquoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, in fine, que le résultat d'une précipitation [...].³²⁹

Cette apologie de la pensée comme refuge (« chaudement retranché »), qui était présente dans les actes des personnages des livres précédents (Monsieur sur son toit, par exemple), atteint ici un autre niveau de conscience puisqu'elle est exprimée. Qui plus est, dans cet extrait, la pensée n'est plus orientée vers une quelconque réflexion métaphysique, mais elle se prend elle-même pour objet. Cette métaréflexion pourrait être le comble de l'hermétisme et de la clôture si, ce faisant, elle ne s'attachait pas en fait à deux types de problèmes évoqués précédemment : le repli du personnage sur lui-même et la pensée en vase clos, d'une part, qui trouve ici sa justification, et, d'autre part, les problèmes de communication, puisqu'elle est valorisée en soi et sans finalité, son expression ne pouvant être que décevante.

Avec *La réticence*, un niveau supérieur de distance critique est atteint puisque le personnage questionne véritablement le sens de ses actions, ses buts et ses motivations. Par exemple, il s'interroge sur ce qui a bien pu le pousser à voler des lettres dans la boîte des

³²⁸ *L'appareil-photo*, p. 29.

³²⁹ *Ibid.*, pp. 31-32.

Biaggi (couple d'amis auquel le narrateur devait initialement rendre visite) se mettant dans la situation compliquée de ne pouvoir leur rendre celles-ci sans fournir une explication. La question, si elle ne trouve pas de réponse, tire toute son importance du fait d'être formulée. Elle est en effet l'indice d'une prise de distance du narrateur par rapport à ses propres actions. Il s'interroge de la même manière sur les raisons qui l'empêchent d'accomplir l'acte qui était le but initial de son voyage, à savoir la visite aux mêmes Biaggi.

La télévision continue d'évoluer dans ce sens. Le narrateur n'est pas dupe de ses échecs et en joue avec ironie, allant même, souvent, jusqu'à les expliciter. C'est ainsi que le « je », qui s'était fixé pour but d'arrêter de regarder la télévision, en arrive à dire :

[...] je pris la télécommande sur le boîtier du téléviseur et j'allumais la télévision dans la chambre. Il allait de soi, bien entendu, que, dans mon esprit, arrêter de regarder la télévision ne s'appliquait nullement en dehors de chez moi. [...] Loin de moi ces tartufferies. Il n'y avait pas de raideur intellectuelle dans mon attitude, guère d'ostentation dans ma démarche.³³⁰

L'ironie évidente – teintée de mauvaise foi – qui sous-tend cet extrait trouve son apogée avec les « tartufferies » dans lesquelles le narrateur se refuse prétendument à tomber. Celles-ci, qui désignent à l'origine, dans son propos, les comportements excessifs qui pourraient découler d'une application trop stricte de sa décision, ne peuvent en fin de compte que se rapporter à l'hypocrisie du raisonnement qu'il mène pour justifier ses écarts. Hypocrisie dont le personnage ne fait même plus l'effort à la fin du roman lorsqu'il déclare :

Moralité : depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision, on avait deux télés à la maison.³³¹

Ainsi en est-il, dans *La télévision*, de toutes les grands thématiques que nous avons évoquées : elles sont soulignées, dénoncées par le narrateur, soit directement, soit par le biais de l'ironie. L'échec de chaque entreprise est traité en chiasme dans ce roman où le narrateur fait fréquemment ce qu'il s'était juré d'arrêter de faire (regarder la télévision) et rarement ce qui devait être son activité principale (la rédaction d'un essai). L'oisiveté est érigée en vertu (« Par ne rien faire, j'entends ne faire que l'essentiel, penser, lire, écouter de la musique, faire l'amour, me promener, aller à la piscine, cueillir des champignons. »³³²). Les comportements sociaux décalés du narrateur font l'objet de longs épisodes humoristiques, tels que celui de la fougère dans le frigo ou de la séance de nudisme face à Cees Nooteboom. Toutes ces particularités sont décortiquées, pas une seule ne manque, à un moment ou à un autre, d'être la cible d'une critique du narrateur.

³³⁰ *La télévision*, pp. 128-129.

³³¹ *Ibid.*, p. 218.

³³² *La télévision*, p. 10.

Parallèlement au développement de la réflexivité, on constate une évolution dans l'expression de la posture du personnage. Nous avons déjà dit que, dans les premiers livres, la posture distante du narrateur se manifestait notamment au travers d'adverbes ou d'adjectifs qualifiant ce dernier ou bien ses actions. Il est à noter qu'au fur et à mesure des œuvres, cette posture est de plus en plus explicitement travaillée. Dans *La réticence*, par exemple, elle prend la forme d'un jeu sur les reflets et les miroirs, dans lesquels le narrateur s'observe et s'analyse³³³. La construction de la posture par le personnage est véritablement mise en scène dans les romans :

Je descendais la pelouse d'un pas lent, assez mal à l'aise, et ne sachant quelle manière adopter, oscillant entre un style dégagé, avec des grands balancements de bras, dont le manque de naturel ne faisait que souligner la maladresse de ma démarche, et une manière plus digne de me mouvoir, la tête haute, plus austère, qui devait favoriser l'apparition sur mon visage d'une ride d'expression dure et renfrognée (alors que je me régalais, en réalité, à enfoncer mes pieds nus dans l'herbe tiède).³³⁴

La construction de la posture, à son tour, s'explique. Ce phénomène se déploie pleinement dans *La télévision*, où le narrateur, comme dans l'extrait précédent, ne cesse de réfléchir sur les représentations qu'il donne de lui-même au monde extérieur, cherchant celle qui l'avantagera au maximum.

De façon générale, à travers la mise en scène des rapports au monde et à lui-même d'un intellectuel, il nous semble que Toussaint interroge, de manière sous-jacente, la possibilité pour ce statut social d'un engagement dans le monde. Nous n'entendons pas par là un engagement au sens politique du terme, mais, plus profondément, la mise en scène d'une interrogation quant à la possibilité même d'un rôle à jouer. Notre hypothèse est que l'origine de cette impossibilité se situe notamment dans l'attitude du narrateur que la posture de distanciation et d'analyse induite par son statut d'intellectuel empêche de se prendre au jeu du monde social et qui, allant jusqu'à rompre l'*illusio* de son propre groupe social, ne peut plus adhérer non plus aux valeurs qui le fondent. Dans les premiers temps, ce questionnement prend la forme d'une monstration de la distance au monde de l'intellectuel, qui se manifeste tantôt par son repli sur soi, tantôt par le regard qu'il pose sur ses contemporains et la difficulté

³³³ « Je me tenais tout près de la glace en manteau sombre et en cravate, le visage presque collé au miroir et je voyais le reflet de mes yeux qui paraissaient bleu-vert dans la pénombre, légèrement cernés, mais ce qui m'apparut surtout, c'est que mon regard était terriblement inquiet. Je me regardais pourtant moi-même, sans animosité sans doute, mais c'était un regard terriblement inquiet qui me regardait là dans la pénombre, comme si c'était de moi que je me méfiais, comme si c'était moi en réalité que je craignais [...]. » (*La réticence*, p. 113).

³³⁴ *La télévision*, p. 57.

de ses rapports avec eux. Par la suite, au travers d'une réflexivité de plus en plus grande à l'égard de ses attitudes et manières d'être, c'est par rapport à lui-même que le narrateur prend distance afin d'interroger véritablement ce qu'il n'avait fait que montrer dans les débuts. Les dysfonctionnements dans le rapport au monde du narrateur deviennent dès lors le véritable sujet des romans qui, jusqu'alors, avaient prétendu en être dépourvus.

3.2. Narrateur et monde littéraire : une mise en abyme ?

Parallèlement à l'augmentation de la réflexivité au sein des œuvres, apparaît et se développe peu à peu une réflexion relative à l'écriture et au métier d'écrivain.

David Vrydaghs rapprochait déjà le personnage de *Monsieur* des représentations que l'on peut se faire d'un jeune écrivain, notamment parce que celui-ci vit en retrait, a une vie intérieure qui semble assez riche et, surtout, parce qu'il écrit – ou copie – des textes. Il concluait :

Tout cela autorise la formation d'une image de Monsieur en jeune écrivain encore prisonnier de ses modèles, que notre lecteur aura tôt fait de comparer aux représentations qu'il peut se faire du métier d'écrivain dans les années quatre-vingt, où il paraît nécessaire de composer avec l'héritage du nouveau roman – les extraits du livre de Kaltz, parce qu'ils mettent en scène et décrivent en détail des objets, peuvent apparaître en effet comme des parodies du style « nouveau roman ».³³⁵

Cette lecture, à laquelle nous souscrivons pleinement, est cependant fragile parce que, si elle s'appuie sur quelques indices textuels, elle se fonde surtout sur la connaissance du contexte d'écriture. Ce n'est pas tant le roman en lui-même qui fournit les bases de cette interprétation que les connaissances externes du critique. D'autres références à l'écriture peuvent être trouvées, nous semble-t-il, au sein des premiers romans, dans quelques réflexions éparées, telle la première phrase de *L'appareil-photo* :

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.³³⁶

Ou cette formule de Monsieur : « Monsieur, un puit d'anecdotes »³³⁷. Toutes deux renvoient au caractère anecdotique des romans de Toussaint et constituent donc une référence, non pas seulement à l'écriture, mais à la pratique particulière de l'auteur. L'écriture reste cependant un motif marginal dans les premiers textes.

³³⁵ VRYDAGHS (David), « La fabrique d'une lignée de personnages », *op. cit.*

³³⁶ *L'appareil-photo*, p. 7.

³³⁷ *Monsieur*, p. 101.

C'est avec *La réticence* que la réflexion sur la création apparaît de manière plus tangible, et, surtout, plus centrale, dans les œuvres. Le quatrième roman de Jean-Philippe Toussaint met en scène un personnage qui, sur la base de deux faits anodins et sans lien entre eux (un chat mort dans le port de Sasuelo et l'absence d'amis – les Biaggi – à qui il était venu rendre visite sur l'île) élabore des scénarios de plus en plus délirants pour expliquer l'un et l'autre, instituant tour à tour Biaggi en meurtrier (« le chat pris au piège que Biaggi lui avait tendu »³³⁸) ou en victime (« le cadavre de Biaggi raide et déjà décomposé dans son caban mouillé »³³⁹). On peut interpréter les délires paranoïaques du narrateur comme une métaphore du travail d'écriture, créant, sur base de petits faits réels, des mondes fictifs, articulant ces événements ponctuels dans des récits construits. Cette lecture serait peut être trop audacieuse si elle n'était appuyée par de multiples allusions à des représentations de l'écrivain et, notamment, au bruit lointain d'une machine à écrire :

[...] J'avais été intrigué par un bruit qui venait de là-haut, un bruit métallique et monotone qui résonnait étrangement ce soir là dans les couloirs de l'hôtel – comme si quelqu'un tapait à la machine dans sa chambre.³⁴⁰

Ces images sont associées au personnage de Biaggi. Celui-ci possède en effet une machine à écrire que le narrateur ne retrouve pas dans son bureau. Cette coïncidence amène celui-ci à penser que son ami absent aurait pris une chambre à l'hôtel pour travailler tranquillement – et d'argumenter pour lui-même que Biaggi « avait toujours eu besoin d'un tel isolement pour travailler » et qu'il lui « était déjà arrivé de travailler à l'hôtel dans d'autres villes lors de séjours plus ou moins prolongés »³⁴¹. Les méthodes et outils mobilisés dans la description de ce personnage rappellent ceux de l'écrivain, de manière générale, et ceux de Jean-Philippe Toussaint, en particulier³⁴². Biaggi est un personnage éternellement absent, mais pourtant au centre du récit et avec lequel le narrateur entretient une relation d'observant/observé : tantôt se sentant surveillé, tantôt épiant lui-même. On ne peut s'empêcher de songer à une métaphore, Biaggi représentant l'auteur absent, mais dont la présence plane sur le texte. Le jeu de l'observation entre les deux personnages, qui par moments finissent par se confondre, rappelle le rapport que nous décrivions, dans le point précédent, entre le narrateur et le personnage principal, que ces deux instances soient, ou non, une seule et même personne.

³³⁸ *La réticence*, p. 37.

³³⁹ *Ibid.*, p. 124.

³⁴⁰ *Ibid.*, p. 63.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 72.

³⁴² L'auteur a en effet longtemps travaillé sur une machine à écrire et rédige souvent ses textes dans des hôtels, au cours de séjours à l'étranger ou à Ostende.

Avec *La télévision*, la réflexion sur la littérature quitte le domaine de la métaphore pour devenir explicite. Tout d'abord parce que les deux grandes préoccupations du narrateur – rédiger un essai et arrêter de regarder la télévision – lui donnent l'opportunité de s'interroger, l'une, sur l'autonomie du champ artistique par rapport au politique, l'autre, sur les spécificités de la représentation par l'art. L'essai est consacré à l'anecdote du pinceau ramassé par l'empereur Charles Quint après que Titien l'eût laissé tomber à ses pieds, épisode que le narrateur interprète de la manière suivante :

[...] Charles Quint l'avait précédé, qui s'était incliné pour ramasser le pinceau et le lui rendre, reconnaissant là implicitement la préséance de l'art sur le pouvoir politique. Là, je prends peut-être mes désirs pour la réalité.³⁴³

Par une mise en abyme, au travers d'un essai – à écrire, mais jamais écrit – du narrateur, l'autonomie de l'art est questionnée au sein même du roman. Le personnage, non content d'interpréter l'anecdote (plus que l'autonomie d'un champ par rapport à l'autre, c'est la dominance de l'un sur l'autre qu'il faudrait y lire), reconnaît ce que sa lecture a d'idéaliste. Il ne spécifie pas pour autant si ce qui est critiquable dans son hypothèse est d'imaginer une telle portée à un événement du seizième siècle – époque vis-à-vis de laquelle la question de l'autonomie du champ est tout à fait anachronique – ou si c'est l'idée même de la prédominance de l'art sur la politique qui est, de nos jours encore, invraisemblable. La réflexion sur la télévision comme mode de représentation du réel est également le prétexte d'une interrogation explicite sur l'art et sa spécificité :

Mais, si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence.³⁴⁴

À cette critique s'ajoute celle de l'immédiateté³⁴⁵ de la télévision qui, à l'opposé des œuvres, se livre directement et sans laisser de place à l'interprétation du récepteur.

Au-delà de ces réflexions ponctuelles sur l'art, c'est par de la mise en scène de l'élaboration de l'essai sur le Titien que différentes composantes de la pratique de l'écriture sont représentées et pensées.

La première de celles-ci touche à la difficulté, voire à l'impossibilité, d'écrire. Le problème tient, d'une part, à la survalorisation de l'étape préliminaire de « gestation, exigeant désinvolture et souplesse »³⁴⁶ et, d'autre part, à l'extrême mauvaise foi qui préside à la

³⁴³ *La télévision*, pp. 81-82.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 13.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 132.

³⁴⁶ *Ibid.*, p. 138.

seconde étape « qui exigeait méthode et discipline, austérité et rigueur » : la rédaction en elle-même. Que l'on pense à l'épisode du « Quand Musset »³⁴⁷, lorsque le narrateur crie ces deux mots pour en sentir la résonance, ou au choix d'un nom pour désigner Titien Vecellio :

[...] j'essayais de me consoler de ne pas encore avoir arrêté de choix définitif en pensant que, paradoxalement, c'est plutôt si je m'étais mis à écrire tout de suite, sans me poser vraiment à fond la question du choix du nom, qu'on aurait pu me soupçonner de vouloir me dérober à l'effort pour me la couler douce à Berlin cet été, et qu'il y avait plutôt lieu de se réjouir, dans le fond, que, depuis bientôt trois semaines, par scrupules exagérés et souci d'exigence perfectionniste, je m'étais ainsi contenté de me disposer en permanence à écrire, sans jamais céder à la paresse de m'y mettre.³⁴⁸

Ce goût pour la gestation n'est pas étonnant : il rappelle celui des personnages toussaintiens pour la pensée en huis clos. L'impossibilité du passage à l'acte fait écho, avec toute la distance que permet l'ironie, à la posture flaubertienne³⁴⁹ adoptée par Toussaint lorsqu'il évoque le travail d'écriture. Le roman la pousse à son comble puisque le perfectionnisme du narrateur l'empêche, au final, de produire l'essai qu'il prévoyait.

La difficulté d'écrire est également mise en rapport avec une deuxième composante du métier d'écrivain : l'importance que prend, dans la vie des producteurs de biens symboliques en général, le métadiscours et, surtout, celui qu'induit le média télévisuel :

J'en vins tout naturellement à m'interroger sur le rôle que la télévision avait pu jouer dans le fait que l'homme, maintenant – l'entrepreneur, l'artiste, l'homme politique –, semblait consacrer davantage de temps et d'énergie au commentaire de ses actions qu'à ses actions elles-mêmes. N'étant évidemment pas étrangère à cette dérive, la télévision pouvait cependant nuire encore bien davantage à la création artistique, en proposant par exemple des émissions où les artistes seraient invités à venir parler de leurs projets. De la sorte, en ne s'intéressant plus du tout aux œuvres qu'ils auraient déjà accomplies, mais uniquement à celles qu'ils envisageaient de créer à l'avenir, la télévision pourrait permettre aux artistes – aux plus reconnus du moment, dans un premier temps, mais le principe pourrait rapidement s'élargir à tous – d'épuiser par avance le potentiel de jouissance de leurs derniers projets, au point de rendre leur réalisation ultérieure superflue, et la création artistique en elle-même, à terme, superfétatoire. Les artistes seraient sans doute bien meilleurs d'ailleurs, plus vivants et plus convaincants, pour parler d'œuvres auxquelles ils n'auraient pas encore mis la première main et pour lesquelles ils auraient conservé toute leur énergie intacte, que pour commenter une œuvre qu'ils viendraient de finir, une œuvre qui leur tiendrait à cœur, fragile et délicate, qu'ils prendraient jalousement soin de défendre, et dont ils seraient, finalement, infoutus de parler avec la désinvolture qui sied.³⁵⁰

Alors que la difficulté du passage à l'acte d'écriture référerait à la fois au goût pour l'oisiveté des personnages toussaintiens et à certains aspects de la posture de l'auteur lui-même, cette deuxième composante du métier d'écrivain (la production de métadiscours et le rapport au média télévisuel) renvoie, elle, à des positionnements qui sont ceux de Toussaint uniquement. Nous avons en effet pu observer les liens problématiques de celui-ci avec le

³⁴⁷ *Ibid.*, pp. 84-85.

³⁴⁸ *Ibid.*, pp. 95-96.

³⁴⁹ Cf. *supra*, Ch. 1, point 3.1., p. 54.

³⁵⁰ *Ibid.*, pp. 46-47.

métadiscours³⁵¹ et, plus encore, avec les médias³⁵². Ces difficultés sont intégrées au roman dans lequel elles sont mises en question.

La posture de l'écrivain est elle-même présente dans ces lignes lorsque le narrateur fait allusion à la « désinvolture » qu'il est bon d'afficher dans la production publique du métadiscours.

Enfin, remarquons que le narrateur de *La télévision* endosse son rôle d'intellectuel comme ce n'avait jamais encore été le cas auparavant : il analyse la société, et plus particulièrement un fait de société³⁵³, mène des réflexions critiques. Il le fait cependant sans se désinvestir de sa posture désinvoltée, que vient rappeler dans l'extrait précédent l'adverbe « naturellement³⁵⁴ » (« J'en vins *tout naturellement* à m'interroger sur la rôle que la télévision avait pu jouer [...] »).

Dans *Autoportrait (à l'étranger)*, la réflexivité s'établit à un autre niveau puisque le récit ne réfléchit plus à sa propre élaboration, mais met en scène un personnage-narrateur très proche de l'auteur lui-même, et présente, entre autres, les déambulations de celui-ci dans le monde littéraire. C'est l'aspect « relations publiques » du métier qui est présenté (conférences, interviews, rencontres d'admiratrices³⁵⁴) et, souvent, tourné en dérision, que ce soit le professeur qui, à Nara, emmène l'auteur au strip-tease ou encore, lors d'une rencontre entre écrivains à Hanoi :

Il y avait plusieurs plats, que j'aidai à placer sur la table devant nous, des assiettes de porc froid et des raviols de pâté de tête, des toasts, des raviolis, des petits verres à vodka, dans lesquels on commença à nous verser du whisky, ou du cognac, au hasard des bouteilles, pour trinquer plus tard à l'amitié et à la littérature (tout cela avait finalement quelque chose de vaguement lituanien, pour ne pas dire de franchement sympathique).³⁵⁵

L'extrême proximité du narrateur avec l'auteur permet la mise en scène, au sein des romans, de la posture publique de l'écrivain lui-même. Par exemple, à une conférence donnée par un universitaire sfaxien :

[...] je l'écoutais, le visage grave et concentré, mes longues mains immobiles croisées l'une sur l'autre sur la table, mes regards allant alternativement de son visage indubitablement pistolettien à celui de quelque personne particulièrement attentive dans le public (ou, tout simplement, éminemment féminine), en passant par la bouteille d'eau

³⁵¹ Cf. *supra*, Ch. 1, point 2.4., p. 44.

³⁵² Cf. *supra*, Ch. 1, point 2.3., p. 38.

³⁵³ Sur lequel s'était d'ailleurs penché, l'année précédente, Bourdieu lui-même (Cf. BOURDIEU (Pierre), *Sur la télévision*, Paris, Raisons d'agir, 1996).

³⁵⁴ Ce qui donnera d'ailleurs lieu à un épisode cocasse basé sur la confrontation entre les représentations que produit une posture chez le lecteur et la rencontre avec la personne réelle : « Non, dit-elle, en fait je vous imaginai plus petit, plus intelligent et plus bleu » (*Autoportrait (à l'étranger)*, p. 70).

³⁵⁵ *Autoportrait (à l'étranger)*, p. 92.

minérale posée devant nous sur la table, qui me tentait assez, je dois dire, et que je finis par ouvrir, d'ailleurs, sans faire de bruit [...].³⁵⁶

Le contraste est grand avec le travail d'écrivain tel qu'il était envisagé dans *La télévision* : plus aucune place n'est accordée à l'élaboration des œuvres. Le rapport aux romans devient dès lors externe :

[...] mes deux archéologues [...] qui écoutaient Ciccio présenter la matière, disons-le, très tenue de mes livres.³⁵⁷

Cette nouvelle manière de faire permet à Toussaint de glisser dans ses œuvres elles-mêmes des commentaires sur leur contenu. Le lecteur n'a plus l'impression d'être dans de la fiction (la mention « roman », présentes sur tous les autres livres dans leur première édition, est d'ailleurs absente de la couverture de *Autoportrait (à l'étranger)*). Nous l'avons dit, ce livre pourrait être considéré comme une autobiographie ou, à tout le moins, comme une autofiction. Il s'inscrit en tout cas à l'extrémité d'un processus d'augmentation de la réflexivité du narrateur et du métadiscours sur la littérature. Il constitue, en outre, un aboutissement cohérent par rapport au cheminement effectué depuis *La salle de bain* et marque une rupture dans la production de Toussaint qui publie, deux ans après, *Faire l'amour*, suivi de *Fuir*, deux livres assez éloignés de ce processus réflexif et de la posture que nous avons analysée.

4. *Faire l'amour* et *Fuir* – vers une nouvelle posture

Dans les six premiers romans de Jean-Philippe Toussaint, l'apparente contingence qui semblait présider à la succession des événements tenait avant tout de la « réticence » du narrateur à motiver ses décisions et ses actes (comme c'est le cas, par exemple, pour la décision du « je » de *La salle de bain* de quitter Paris pour Venise). Économisant toute explication et présentant de la sorte son seul caprice comme moteur de ses actes, le héros empêchait que soient analysées au travers de ses actions les déterminations externes pouvant peser sur ses décisions. Cette domination des actions non-motivées diminue, dans les œuvres, au fur et à mesure que se développe la réflexivité évoquée dans les points précédents. Avec *Faire l'amour* et, surtout, avec *Fuir*, un palier supérieur est franchi puisque les actions du personnage sont souvent déterminées en dehors de lui et qu'il n'exerce plus sur elles aucun contrôle :

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 113.

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 114.

Nous laissâmes la gare derrière nous et nous mîmes à courir (je ne cherchais plus à comprendre ce qui se passait, tant de choses me paraissaient obscures depuis que j'étais arrivé en Chine) [...].³⁵⁸

Parallèlement à cette évolution, l'ironie, qui prenait la forme, dans les premiers romans, de ce que Pierre Schoentjes classait comme ironie « verbale » et ironie « romantique », devient de l'ironie « de situation », plus communément appelée « ironie du sort ». Par exemple lorsque le téléphone du narrateur sonne à l'instant précis où celui-ci glisse vers l'adultère dans le train l'emmenant à Pékin :

Tout doucement, je levai la main et lui passai un doigt sur le versant du bras, lui caressai l'épaule, sans un bruit l'attirai de nouveau contre moi et la serrai dans mes bras en silence. [...] Mais quand, à peine quelques secondes plus tard, j'entendis le téléphone retentir à l'extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c'était le téléphone portable qu'on m'avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et je sentis mon cœur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. [...] C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt.³⁵⁹

Ce type d'ironie, contrairement aux précédents, n'est plus une figure du contrôle puisque le personnage semble être l'objet du « destin » ; elle participe de la perte de la maîtrise qui caractérise les deux derniers romans de Toussaint.

La disparition de l'ironie verbale et de la distanciation qu'elle impliquait, tant par rapport aux sentiments du narrateur que par rapport à la narration, permet le développement de la psychologie des personnages et le choix des thèmes universels que constituent l'amour (*Faire l'amour* est le récit d'une histoire d'amour qui se termine) et la mort (celle du père de Marie, dans *Fuir*). La portée dramatique de ces « grands thèmes » aurait systématiquement été désamorcée par la posture critique que Toussaint assignait aux narrateurs de ses premiers romans.

Dans la même logique et à la suite de l'ironie verbale, l'humour disparaît des romans, alors qu'il en avait jusque là été une des principales composantes. Comme a pu le noter Laurent Demoulin :

Faire l'amour est donc une sorte de *Salle de bain* explicite. L'angoisse marquée jusque-là par les vertus de l'humour y est exposée au grand jour et les procédés qui étaient utilisés au service du rire sont détournés de manière à produire d'autres affects.³⁶⁰

La légèreté, on le voit, fait place à la dramatisation. Les différents changements que cette évolution implique sont toutefois trop récents pour faire l'objet d'une analyse plus approfondie à l'heure actuelle. Il s'agira pourtant de l'explorer un jour, en mesurant

³⁵⁸ *Fuir*, p. 26.

³⁵⁹ *Fuir*, pp. 43-46.

³⁶⁰ DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », *op. cit.*

notamment les liens que cette évolution romanesque en cours présente avec celle de la posture de son auteur.

Conclusion

Les interventions métadiscursives de Jean-Philippe Toussaint nous ont permis d'entrevoir les différentes stratégies que l'écrivain met en œuvre pour tenter de réduire les contradictions inhérentes au champ littéraire, mais également les tensions qui sont propres à sa position particulière au sein de celui-ci. Les premières relèvent, selon Jacques Dubois³⁶¹, de trois grandes catégories principales : les tensions qui existent entre l'écriture comme activité de création et comme bien de consommation, entre les représentations fortes liées au rôle d'écrivain et les conditions effectives de la pratique du métier (absence de formation, difficulté matérielle...) et, enfin, entre la pression de clôture du champ et les visées universelles de l'écrivain. Les secondes sont le produit de la conjonction des prédispositions de l'auteur et de la place qu'il est amené à occuper personnellement dans le champ.

Toussaint tente de réduire la tension produite par ces différentes contradictions en usant d'une posture qui articule deux facettes principales : la maîtrise et la désinvolture. Cette posture auctoriale se manifeste dans les textes dans lesquels Toussaint est amené à parler de lui. L'auteur s'y présente comme un créateur certes contraint, mais conscient de l'être et pensant se libérer, par cette conscience, des déterminations que le champ fait peser sur lui. La seconde dimension de la posture s'observe dans le détachement adopté – et revendiqué – par l'auteur à l'égard de certains aspects du « jeu » littéraire (les stratégies commerciales, les questions de groupe...), que Toussaint prétend considérer sans importance et, partant, sans influence. Cette posture ambivalente produit l'effet que l'auteur se meut de manière *naturelle* dans un champ littéraire dont il prétend à la fois maîtriser les règles et enjeux et se désolidariser de ceux-ci.

Toutefois, par certains éléments de son métadiscours, par certaines prises de position, Toussaint s'écarte sensiblement du détachement qu'il affiche. En valorisant les idées de « l'art pour l'art » et en se plaçant de son propre chef en auteur participant de la « Grande littérature », l'auteur accumule malgré lui les conceptions stéréotypées de l'écrivain légitime. La poursuite de cette légitimité s'accorde mal avec le regard quasi-extérieur, conscient et désintéressé, que Toussaint prétend porter sur les réalités du monde littéraire puisqu'elle est l'indice d'une adhésion aux jeux qui régissent ce champ.

³⁶¹ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, op. cit., pp. 153-161.

Cette posture auctoriale mobilisée dans les commentaires métadiscursifs de Toussaint doit être interrogée en regard de la posture de distanciation ironique dont nous avons décrit le fonctionnement au sein des œuvres de l'auteur. Cette dernière, nous l'avons vu, se manifestait de manière privilégiée à l'égard des producteurs de biens symboliques que sont les « intellectuels » et les écrivains. Ce regard porté par le narrateur sur ses contemporains et sur le monde dans lequel il évolue se veut lucide et fait écho aux impressions de maîtrise et de conscience que Jean-Philippe Toussaint tente lui-même de produire. Cependant, la relation entre posture auctoriale et narratoriale ne se limite pas à la similarité de leur regard sur le monde : dans la mesure où la réflexivité de ce narrateur entretenant des relations ambiguës avec la figure de l'auteur³⁶² s'exprime de plus en plus à l'égard de sa propre position, il offre, par analogie, la possibilité d'une interrogation sur celle qu'occupe l'auteur lui-même. Cet effet d'imbrication entre les instances narratrice et auctoriale met en question, d'une certaine façon, la position de Toussaint dans le champ. Comme l'indiquait Jacques Dubois :

[...] la position concrète d'un écrivain prend sens à travers la manière dont cet écrivain a inscrit dans ses œuvres quelque chose de son rapport à l'institution comme traduction de son rapport à la société³⁶³.

C'est dans l'espace qu'ouvre cette *traduction* que va se résoudre en partie le conflit que nous avons souligné entre deux aspects apparemment inconciliables de la posture toussaintienne (son regard lucide et détaché *vs* sa course à la légitimité). Plus qu'une inscription directe du rapport de leur auteur à l'institution, les narrateurs toussaintiens remplissent, nous semble-t-il, un rôle de dispositif médiateur entre les deux pôles précités. En dotant ses personnages d'un certain recul par rapport aux « jeux » du social, l'écrivain prolonge en quelque sorte sa propre posture. La position d'autorité dans laquelle est censé se trouver celui qui jouit de cette clairvoyance est cependant contrebalancée par le fait que, dans le cas du « je », cette dernière s'exerce également aux dépens de l'intéressé. Le personnage toussaintien n'est dès lors pas inscrit dans une logique d'adhésion – au sens où l'entend Alain Viala³⁶⁴ – par rapport à la position qu'il occupe, mais est plutôt tourné vers une perpétuelle remise en question de celle-ci et des possibilités qu'elle offre.

³⁶² Le « je » toussaintien, on l'a vu, ressemble étrangement à son créateur et ce dernier s'amuse à entretenir la confusion.

³⁶³ DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, *op. cit.*, p. 166.

³⁶⁴ C'est-à-dire « [...] ce phénomène par lequel les humains en viennent à penser que la position dans laquelle ils se trouvent est la « bonne » position, et donc à fabriquer toute sorte de raisons pour lui conférer de la valeur, et même la valeur suprême. » (VIALA (Alain), « L'éloquence galante : une problématique de l'adhésion », dans AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, p. 177).

Cette nuance entre les postures de l'auteur et des narrateurs est significative. Pour le dire simplement, Toussaint parvient, par l'entremise de ses personnages, à pallier les failles de son propre positionnement, trop rigide et difficilement tenable. Les romans sont le lieu où l'auteur pose des questions relatives au rôle de l'écrivain et, plus généralement, de l'intellectuel, dans la société. De telles interrogations seraient, dans les discours de l'auteur, inconciliables avec sa propre posture puisque celle-ci combine une adhésion à la littérature « pure » (c'est-à-dire désengagée des préoccupations socio-politiques) et une attitude désinvolte (et, donc, suivant d'un regard distrait ces mêmes préoccupations). En partant d'un narrateur qui n'interrogeait qu'incidemment la position engagée de l'intellectuel, Toussaint en vient progressivement à faire de cette problématique un thème central de ses romans.

Le positionnement de l'écrivain, puisqu'il est le fruit d'un constant travail d'adaptation aux tensions constitutives de sa position, ne cesse d'évoluer. Notre analyse a tenté de montrer que, depuis quelques années, un changement de posture est en train de se manifester. Celui-ci se fait sentir dans la posture auctoriale de Toussaint, qui évolue vers une forme – encore rudimentaire – d'« engagement littéraire », mais s'observe également dans la posture narrative, avec le renouvellement que constituent *Faire l'amour* et *Fuir*. Il nous semble que ces deux évolutions doivent être corrélées, dans la mesure où les réflexions de l'auteur sur sa place dans le monde quittent le domaine de la fiction pour celui du métadiscours. Parce que ce changement est trop récent et, surtout, parce qu'il n'est encore qu'une évolution amorcée et toujours en cours, nous n'avons pu en évoquer, dans ces pages, tous les tenants et aboutissants. La description que nous avons amorcée de cette « nouvelle » posture ne constitue donc qu'une esquisse. Gageons que les futurs romans et interventions de Jean-Philippe Toussaint nécessiteront qu'elle soit approfondie.

Bibliographie

Textes critiques et ouvrages de référence

- AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994.
- AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999.
- ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis) et VIALA (Alain), dir., *Le Dictionnaire du littéraire*, Paris, P.U.F., 2002.
- BADIR (Sémir), « Les Jeunes Minuit », dans BAETENS (Jan) et GELDOLF (Koenraad), dir., *Franse literatuur na 1945* (volume 2), Leuven, Peeters, 1998, pp. 185-196.
- BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1953.
- BERTRAND (Jean-Pierre) et GLINOER (Anthony), « La "nouvelle génération" romancière face à ses réseaux (1997-2001) », dans ARON (Paul), DENIS (Benoît) et alii, *Les Réseaux littéraires*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « CIEL Recherches & Travaux », 2006, pp. 249-261.
- BERTRAND (Jean-Pierre), BIRON (Michel), DENIS (Benoît) et GRUTMAN (Rainier), *Histoire de la littérature belge*, Paris, Fayard, 2003.
- BOURDIEU (Pierre), *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1998 [1992].
- DANNEMARK (Francis), dir., *L'école des belges. Dix romanciers d'aujourd'hui*, Bordeaux, Le castor astral, coll. « Escales de lettres », 2006.
- DEMOULIN (Laurent), « Génération innommable », dans *Textyles*, n° 14 (*Lettres du jour, II*, sous la dir. de Paul ARON et Jean-Pierre BERTRAND), 1997, pp. 7-17.
- DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », Colloque *Les écrivains minimalistes*, Cerisy-La-Salle, 21 juillet-31 juillet 2003.
- DEMOULIN (Laurent), « Le fugace et le bel aujourd'hui », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 139, 1 octobre-30 novembre 2005, pp. 14-15.
- DEMOULIN (Laurent), « Mourir à son postmoderne », dans *Écritures*, n° 5, automne 1993, pp. 22-29.
- DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman sans manifeste », dans *Écritures*, n° 1, octobre 1991, pp. 8-21.
- DEMOULIN (Laurent), « Toussaint à cœur ouvert », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 124, 15 septembre-15 novembre 2002, pp. 6-8.

- DEMOULIN (Laurent), éd., *Jean-Philippe Toussaint. La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minit, 2005.
- DEMOULIN (Laurent), *Génération Toussaint*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de Licencié en Philosophie et Lettres (orientation Langues et littératures romanes), Liège, 1989.
- DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2005.
- DENIS (Benoît), « Engagement et contre-engagement. Des politiques de la littérature », dans KAEMPFER (Jean), FLOREY (Sonya) et MEIZOZ (Jérôme), éd., *Formes de l'engagement littéraire (XV^e-XXI^e siècles)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Littérature, culture, société », 2006, pp. 103-117.
- DENIS (Benoît), « Ironie et idéologie », sur *CONTEXTES*, (*L'idéologie en sociologie de la littérature* (fév. 2007), sous la dir. de CONTEXTES), 16 février 2007. URL : <http://www.revue-contextes.net/document.php?id=180> (09/08/2007).
- DENIS (Benoît), *Littérature et engagement. De Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2000.
- DUBOIS (Jacques), *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Labor, coll. « Espace nord », 2005 [1978].
- DUBOIS (Jacques), *Pour Albertine. Proust et le sens du social*, Paris, Seuil, coll. « Liber », 1997.
- DURAND (Pascal), « De Duchamp à Mallarmé. Un suspens de la croyance », dans BILOUS (Daniel), dir., *Mallarmé, et après ? Fortune d'une œuvre*, Paris, Noésis, coll. « Formules », 2006, pp. 143-161.
- GENETTE (Gérard), *Figure III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.
- GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.
- GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.
- GOLDMANN (Lucien), *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1964.
- GROJNOWSKI (Daniel), « Jules Huret ou le temps des médiateurs », préface de HURET (Jules), *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, José Corti, 1999, pp. 7-38.
- HAMON (Philippe), *Texte et idéologie*, Paris, P.U.F., 1984.
- JOURDE (Pierre), *La littérature sans estomac*, Paris, L'Esprit des péninsules, coll. « Agora », 2002.
- LEJEUNE (Philippe), « La voix de son maître », dans *Littérature*, n° 33 (*L'écrivain en scène*), février 1979, pp. 6-36.

- MAINGUENEAU (Dominique), « Éthos, scénographie, incorporation », dans AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, pp. 75-100.
- MEIZOZ (Jérôme), « Un “style franc et grossier” : posture et étoffe de Louis-Ferdinand Céline », dans *Les Temps Modernes*, n° 611-612, décembre-février, pp. 84-109.
- MEIZOZ (Jérôme), *L'œil sociologue et la littérature*, Genève, Éditions Slatkine, 2004.
- MEIZOZ (Jérôme), *Le Gueux philosophe (Jean-Jacques Rousseau)*, Lausanne, Antipodes, coll. « Existences et Sociétés », 2003.
- MOLINIE (Georges) et VIALA (Alain), *Approches de la réception. Sémiostylistique et socio-poétique de Le Clézio*, Paris, P.U.F., coll. « perspectives littéraires », 1993.
- OUTERS (Jean-Luc), « Quatre romanciers des années quatre-vingt », dans LINKHORN (Renée), éd., *La Belgique telle qu'elle s'écrit. Perspectives sur les lettres belges de langue française*, New York, Peter Lang, 1995, pp. 377-385.
- PROVENZANO (François), *Les enquêtes littéraires en Belgique (1880-1937). Habitus discursif et enjeu historiographique*, Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de Licencié en Langues et Littératures romanes, Liège, 2003.
- REY-DEBOVE (Josette) et REY (Alain), dir., *Le nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, 2003.
- RICARDOU (Jean), *Le Nouveau Roman*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1973.
- SCHMIDT (Mirko F.), dir., *Entre parenthèses*, Paderborn, Éditions Vigilia, 2003.
- SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 2001.
- SCHOOTS (Fieke), « L'écriture “minimaliste” », dans AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), dir., *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 127-144.
- SCHOOTS (Fieke), « Passer en douce à la douane ». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Échenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997.
- VIALA (Alain), « L'éloquence galante : une problématique de l'adhésion », dans AMOSSY (Ruth), dir., *Images de soi dans le discours*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, coll. « Sciences des discours », 1999, pp. 177-195.
- VRYDAGHS (David), « La constitution d'une identité littéraire. Les autoportraits de Catherine Millet et leur réception par la presse spécialisée », sur *Vox Poetica*, 22 juin 2006. URL : <http://www.vox-poetica.org/t/vrydaghs.html> (05/08/2007).
- VRYDAGHS (David), « La fabrique d'une lignée de personnages », Colloque international *La Fabrique du Personnage*, Université de Paris VII, 18-20 novembre 2004.

Corpus d'interviews de Jean-Philippe Toussaint

- ALDENHOFF (Ingrid), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », extrait cité sur le site des Éditions de Minuit. URL : http://www.leseditionsdeminuit.com/f/index.php?sp=liv&livre_id=1881 (10/08/2007)
- AMMOUCHE-KREMERS (Michèle), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans AMMOUCHE-KREMERS (Michèle) et HILLENAAR (Henk), dir., *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1994, pp. 27-36.
- BOURMEAU (Sylvain), « Écrivain contemporain », dans *Les Inrockuptibles*, n° 507-n° 511, 17 août-14 septembre 2005.
- BOURMEAU (Sylvain), « Jean-Philippe Toussaint *Fuir* », dans *Les Inrockuptibles*, rentrée littéraire 2005.
- BRADFER (Fabienne), « Le monde réinventé de Toussaint », dans *Le Soir*, 7 juillet 1993.
- BRÉBANT (Frédéric), « Une joute complètement télé », dans *Le Vif/L'Express*, 30 mai 1997.
- COUDRAY (Marie), éd., *Littérature au présent : Cinquante et un*, Bruxelles, in Ovo-la Maison d'à côté, 2004.
- CROUSSE (Nicolas), « Jean-Philippe Toussaint, cinéphile japonais », dans *Le Soir*, 1-2 avril 2006.
- DE GAUDEMAR (Antoine), « Toussaint, infidèle au poste », dans *Libération*, 16 janvier 1997.
- DEGAND (Nathalie), « Point de mire », dans *Journal du médecin*, 21 mars 1997.
- DEMOULIN (Laurent), « Le fugace et le bel aujourd'hui », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 139, 1 octobre-30 novembre 2005, p. 15.
- DEMOULIN (Laurent), « Le Médecis de Fuir », dans *Le Carnet et les Instants*, n° 140, 1 décembre 2005-21 janvier 2006, pp. 6-7.
- DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman infinitésimaliste », postface de TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », à paraître le 4 octobre 2007 [1989].
- DEMOULIN (Laurent), « Sur Beckett », document inédit (collection privée de Laurent Demoulin), 2006.
- DEMOULIN (Laurent), « Sur *L'appareil-photo* », document inédit (collection privée de Laurent Demoulin), 2007.
- DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste? », dans DEMOULIN, (Laurent), éd., *Jean-Philippe Toussaint. La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, pp. 25-30.

- DETIFFE (Loïc), « Entretien avec Jean-Philippe TOUSSAINT », *Indications*, n° 5 (*En long et en marge Eugène Savitzkaya et Jean-Philippe Toussaint*), novembre-décembre 2005, pp. 25-28.
- DUPLAT (Guy), « Elles sont folles de Toussaint », dans *La Libre Belgique*, 29 mai 2002.
- DUVAL (Patrick), « Jean-Philippe Toussaint : “écrire est plus douloureux” », dans *La Dernière Heure*, 14 mars 1990.
- GABRIEL (Fabrice) et BOURMEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », dans *Les Inrockuptibles*, n° 89, 29 janvier-4 février 1997, pp. 12-16.
- GABRIEL (Fabrice), « Instantanés d’amour », dans *Les Inrockuptibles*, 11 septembre 2002, pp. 40-42.
- HANSON (Laurent), « Interview de Jean-Philippe Toussaint, le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo ». URL : <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm> (09/08/2007).
- HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.
- HAUBRUGE (Pascale), « De l’acide dans le regard », dans *Le Soir*, 15 octobre 2002.
- HAUBRUGE (Pascale), « Médicis fête Jean-Philippe Toussaint. “Avec l’expérience, j’ose aller vers l’émotion” », dans *Le Soir*, 8 novembre 2005, p. 25.
- HE (P.), « La télévision est le livre de ses 40 ans », dans *Le Soir*, 4 décembre 1997.
- HENNEN (Claudia), « Interview avec Jean-Philippe Toussaint », sur *Rencontres*, juin 2004 (numéro 1). URL : <http://www.rencontres.de/Literatur.79.0.html#186> (06/08/2007).
- HONOREZ (Luc), « “Monsieur” s’offre un Cavens 1990 », dans *Le Soir*, 21 décembre 1990.
- HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c’est l’artiste », dans *Le Soir*, 11 janvier 1990.
- HONOREZ (Luc), « Toussaint fleurit de rires une patinoire », dans *Le Soir*, 17 février 1999.
- HROZINKOVA (Magdalena), « Jean-Philippe Toussaint, entre la Chine dans “Fuir” et le foot dans “La Mélancolie de Zidane” », dans *Culture sans frontières*, 29 octobre 2006.
- JOURDE (Michel), « Monsieur s’amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Inrockuptibles*, printemps 1992.
- LEBRUN (Jean-Claude), « Écrire dans un temps post-théorique », dans *L’Humanité*, 6 janvier 2006.
- LEDENT (Philippe), « La patinoire ? Film drôle avec chutes », dans *Le Matin*, 17 février 1999, p. 26.
- LEDENT (Philippe), « Un cérébral pétri de désinvolture », dans *Le Matin*, 16 février 1999.

- LEDUC (Alain G.), « Très peu d'écrivains sont contemporains », dans *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 5, février-avril 2005, pp. 10-13.
- MALPOIX (Wendy), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint (Noël 90) », dans *Les modèles d'identité dans quelques romans intellectuels contemporains (60-92) en Belgique et en Espagne*, projet de thèse (Archives et Musée de la Littérature, cote MLA 16794), pp. 58 à 62.
- MAURY (Pierre), « Jean-Philippe Toussaint : un faux désinvolte », dans *Le Soir*, 13 janvier 1997, p. 9.
- MOULHIAC (Arnaud), « Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac », dans *La Page*, août-septembre 2002, p. 20-23.
- PAQUOT (Michel), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma », dans *Revue Cinergie*, mars 1997.
- REBOLLAR (Patrick), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Litor*, septembre-octobre 2001. URL : <http://www.berlol.net/toussaint.htm> (09/08/2007).
- REBOLLAR (PATRICK), « Interview de Jean-Philippe Toussaint à Nagoya, le 14 décembre 2006 ». URL: http://www.berlol.net/20061214AFNtoussaint_fr.mp3 (09/08/2007).
- SMETS (Joëlle), « Jean-Philippe Toussaint ou le temps de lire », dans *Le Soir Illustré*, 14 janvier 1998.
- TALLON (Jean-Louis), « Monsieur Toussaint. Interview avec Jean-Philippe Toussaint par Jean-Louis Tallon », dans *HorsPress. Webzine culturel*, novembre 2002. URL : <http://perso.orange.fr/erato/horspress/toussaint.htm> (05/08/2007).

Textes et romans de Jean-Philippe Toussaint

- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « La confusion des sens », dans *Libération*, 28 août 1999.
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », dans *Constructif*, n° 15, Octobre 2006, pp. 6-16.
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Impressions de Copenhague », dans SCHMIDT (Mirko F.), dir., *Entre parenthèses*, Paderborn, Éditions Vigilia, 2003, pp. 13-14.
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai accompagné Anna à l'école », sur *Bon-à-tirer*, 17 mars 2003 (numéro 7). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume7/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai commencé à écrire », sur *Bon-à-tirer*, 15 février 2001 (Volume 1). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume1/jpt.html> (05/08/2007).

- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai commencé à filmer », sur *Bon-à-tirer*, 15 février 2002 (Volume 4). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume4/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai commencé *La réticence* », sur *Bon-à-tirer*, 16 décembre 2002 (Volume 6). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume6/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai découvert la traduction assistée par ordinateur (une expérience technologique) », sur *Bon-à-tirer*, 15 septembre 2003 (numéro 8). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume8/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai fait ma première photo », sur *Bon-à-tirer*, 15 mai 2001 (Volume 2). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume2/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai ouvert une librairie à Tokyo », sur *Bon-à-tirer*, 24 décembre 2003 (numéro 9). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume9/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon », sur *Bon-à-tirer*, 15 novembre 2001 (Volume 3). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume3/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit », sur *Bon-à-tirer*, 10 mai 2004 (numéro 10). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume10/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour, pas si lointain, où j'ai assisté à la coupe du monde de football », sur *Bon-à-tirer*, 1^e octobre 2002 (Volume 5). URL: <http://www.bon-a-tirer.com/volume5/jpt.html> (05/08/2007).
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Les lingots d'or », dans *Le Matin*, 23 octobre 1998.
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), « You're leaving the american sector », Colloque *Gli scrittori della nuova Europa*, Rome, 23-26 février 2005.
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, 2005
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La réticence*, Paris, Minuit, 1991
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La salle de bain*, Paris, Minuit, 1985
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La télévision*, Paris, Minuit, 1997
- TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986

Articles de presse

- AMETTE (Jacques-Pierre), « Le nouveau “nouveau roman” », dans *Le Point*, 16 janvier 1989.
- AMETTE (Jacques-Pierre), « Une femme disparaît », dans *Le Point*, 15 septembre 2005.
- ANEX (Georges), « Prises de vue », dans *Journal de Genève*, 7 janvier 1989.
- BEGON (René), « Les égratignures du temps », dans *Le Matin*, 29 février 2000.
- BELLOUR (Raymond), « La pensée-photo », dans *Le Magazine Littéraire*, février 1989.
- BERNSTEIN (Michèle), « J.-P. Toussaint, F. Bouillot. Qu'est-il arrivé ? », dans *Libération*, 3 octobre 1991.
- BERNSTEIN (Michèle), « Jean-Philippe Toussaint. L'insolence élémentaire », dans *Libération*, 4 septembre 1986.
- BERNSTEIN (Michèle), « Jean-Philippe Toussaint. Le jeu de l'olive et de l'amour », dans *Libération*, 5 janvier 1989.
- BRADFER (Fabienne), « Un rôle emplit Perrier ou la vide », dans *Le Soir*, 17 février 1999.
- CLAVEL (André), « La nouvelle école de Minuit », dans *L'évènement du jeudi*, n° 346, 20-26 juin 1991.
- CORNAND (Brigitte) et VAN PER (P.C.), « Tom Novembre et la génération salle de bain », dans *Actuel*, mars 1989.
- CREUZ (Sophie), « Roman plat à coins carrés », dans *L'Écho*, 11 février 1997.
- CROM (Nathalie), « Jean-Philippe Toussaint d'amour et de mort », dans *La Croix*, 15 septembre 2005.
- DE DECKER (Jacques), « Deux langages, une même vision », dans *Le Soir*, 11 juillet 1996.
- DE DECKER (Jacques), « Jean-Philippe Toussaint, chronique de la boîte noire », dans *Le Soir*, 19 janvier 1989.
- DE DECKER (Jacques), « L'opus deuxième de Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Soir*, 4 septembre 1986.
- DE DECKER (Jacques), « Le petit chat est mort », dans *Le Soir*, 25 septembre 1991.
- DE DECKER (Jacques), « Toussaint : que c'est triste, Tokyo... », dans *Le Soir*, 28 août 2002.
- DE GAUDEMAR (Antoine), « Tour de reins à Tokyo », dans *Libération*, 17 février 2000.
- DE GAUDEMAR (Antoine), « Toussaint, infidèle au poste », dans *Libération*, 16 janvier 1997.
- DE MAESSCHALCK (Luc) et MIGEOT (Luc), « Un jour, je mourus », dans *Art et culture*, mars 1989.
- DE MONTRÉMY (J.-M.), « Le penseur de Toussaint », dans *La Croix*, 7 janvier 1989.

- DEGN (Inge), « Le Pascal moderne ou Mondrian contre Soutine. *La salle de bain* de Jean-Philippe Toussaint », dans *Michelanea. Humanisme, Litteratur og Kommunikation. Festschrift til Michel Olsen*, Aalborg, Aalborg universitetsferlag, 1994, pp. 31-40.
- DELAUNOIS (Alain), « Une pellicule de présence mélancolique », dans *Le Soir*, 1 février 2000.
- DELHASSE (Guy), « Jean-Philippe Toussaint : Monsieur », dans *Wallonie Liège*, 3 octobre 1986.
- DEMOULIN (Laurent), « Le Japon se délecte de Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Matin*, 8 septembre 2000.
- DUPLAT (Guy), « Comment défaire l'amour », dans *La Libre Belgique*, 26 septembre 2002.
- DUPLAT (Guy), « Elles sont folles de Toussaint », dans *La Libre Belgique*, 29 mai 2002.
- DUPLAT (Guy), « Ne fuyez pas ce Toussaint », dans *La Libre Belgique*, 16 septembre 2005.
- EZINE (Jean-Louis), « Le vide, mode d'emploi », dans *Le Nouvel Observateur*, 19-25 septembre 1991.
- EZINE (Jean-Louis), « Monsieur et la structure du pentagonohexaoctaèdre », dans *Le Nouvel Observateur*, 3 octobre 1986.
- EZINE (Jean-Louis), « Toussaint se moque-t-il ? », dans *Le nouvel Observateur*, 15-21 septembre 2005.
- F.B., « Une patinoire pour les belges », dans *Le Soir*, 13 janvier 1999.
- GABRIEL (Fabrice), « Monsieur en voyage », dans *Les Inrockuptibles*, 15-21 février 2000.
- GAZIER (Michèle), « Il neige à Tokyo », dans *Télérama*, 18 septembre 2002.
- GRAINVILLE (Patrick), « Le migrateur et ses mirages », dans *Le Figaro littéraire*, 4 février 2000.
- HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.
- HAUBRUGE (Pascale), « La solitude soudain brisée du traducteur », dans *Le Soir*, 2-3 septembre 2000.
- HAUBRUGE (Pascale), « Les livres de Jean-Philippe Toussaint sont des best-sellers à Tokyo », dans *Le Soir*, 2-3 septembre 2000, p. 11.
- HE (P.), « Parcours d'un écrivain cinéaste », dans *Le Soir*, 4 décembre 1997.
- HONOREZ (Luc), « "La patinoire". L'art du décalage selon Toussaint », dans *Le Soir*, 17 février 1999.
- HONOREZ (Luc), « Les films de Monsieur sont avancés », dans *Le Soir*, 4 décembre 1997.

HONOREZ (Luc), « Quoi ?! Du neuf dans le cinéma belge ? Ouui ! Le film de *Monsieur* est avancé », dans *Le Soir*, 28 février 1990.

J. F., « Brève escale chez les éditeurs français », dans *Le Soir*, 4 septembre 1986.

J.D.D., « La plume et le plateau unis pour “La Sévillane” », dans *Le Soir*, 28 février 1993.

JOSSELIN (Jean-François), « La télé nous regarde », dans *Le Nouvel Observateur*, 23-29 janvier 1997.

JOSSELIN (Jean-François), « Toussaint à la fête », dans *Le Nouvel Observateur*, 19-25 janvier 1989.

KÉCHICHIAN (Patrick), « Écrits au retour », dans *Le Monde*, 11 février 2000.

KÉCHICHIAN (Patrick), « La géométrie du vertige amoureux », dans *Le Monde*, 30 août 2002.

KÉCHICHIAN (Patrick), « La mesure noire du temps », dans *Le Monde*, 9 septembre 2005.

L.H., « *Monsieur* ou la comète d’Alléluia », dans *Le Soir*, 11 janvier 1990.

LANÇON (Philippe), « Portrait de Lindon en maître de maison », dans *L’évènement du jeudi*, n° 346, 20-26 juin 1991.

LARCHENC (Frédéric), « Détournement d’art majeur », dans *Art et culture*, novembre 1991.

LEBRUN (Jean-Claude), « L’olive », dans *Révolution*, 13 janvier 1989.

LEBRUN (Jean-Claude), « Monsieur et son bébé », dans *Révolution*, 12 octobre 1991.

LEBRUN (Jean-Claude), « Sur le vide », dans *l’Humanité*, 17 octobre 2002.

LEGRAND (Nicole), « Jean-Philippe Toussaint », dans *Revue Nouvelle*, juillet 1990.

LEHRER (Joëlle), « Frangin frangine les Toussaint », dans *Paris-Match*, 7 juin 1990.

LEPAPE (Pierre), « Jean-Philippe Toussaint ou l’art du minimum vital », dans *Le Monde*, 6 janvier 1989.

LEPAPE (Pierre), « Pascal qui rit », dans *Le Monde*, 17 janvier 1997.

LORENT (C.), « Un jeune auteur belge singulier », dans *Peuple*, 14 novembre 1985.

LUKSIC (Vanja), « “La patinoire” inédite en Belgique », dans *Le Soir*, 12 novembre 1998.

M.P., « Les flashes de Minuit », dans *Cité*, 22 février 1989.

MERTENS (Pierre), « L’autoportrait flou de Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Soir*, 1 février 2000.

NOURISSIER (François), « Les caresses, le téléphone et la mort », dans *Le Figaro magazine*, 3 septembre 2005.

PAQUOT (Michel), « La tristesse des jours heureux », dans *Cinergie*, janvier 1990.

POIROT-DELPECH (Bertrand), « Quidams de charme », dans *Le Monde*, 5 septembre 1986.

POLAC (Michel), « Dans la lune ? Non, dans la terre », dans *L’évènement*, 19-25 janvier 1989.

SICLIER (Jacques), « Entre Keaton et Tati », dans *Le Monde*, 24 janvier 1990.

SMEETS (Marcel), « “Monsieur” : un film du belge Jean-Philippe Toussaint », dans *La Meuse*, 8 mars 1990.

UNSELD (Joachim), « Musil et Toussaint, en congé de la vie », dans *Le Monde*, 18 novembre 2005.

VERDUSSEN (Monique), « Jean-Philippe Toussaint à écran découvert », dans *La revue générale*, n° 6-7, juin-juillet 1997.

VERDUSSEN (Monique), « Une mise en boîte de la télévision », dans *La Libre Culture*, 14 février 1997.

Annexes

Table des matières

Introduction	7
Théorie et fondements de l'approche posturale	8
Chapitre 1 L'écrivain face à l'autre : les interviews	10
0. De l'interview	10
1. Parcelles de trajectoire	13
1.1. Héritage et gestion des biens symboliques	13
1.2. Gestion des biens matériels	15
1.3. De Bruxelles à Paris	16
2. Rapports au monde littéraire	18
2.1. Héritage littéraire	18
2.2. Les contemporains	25
2.3. Les Éditions de Minuit	35
2.4. Réceptions : du lecteur idéal aux instances critiques	41
Le lecteur λ	41
La critique	44
Indices d'un discours programmatique	50
3. Le discours sur les œuvres	54
3.1. Deux balises : travail formel et humour	54
3.2. Une composante problématique : l'ironie	61
3.3. Gestion des thématiques	63
Le paradoxe du contemporain	64
« Je est un autre » ?	69
4. Pour conclure – petit exercice de comparaison	71
Chapitre 2 L'écrivain face à lui-même : textes autobiographiques et autocritiques	76
1. Textes autobiographiques	77
2. Textes autocritiques	81
« <i>Comment j'ai construit certains de mes hôtels</i> »	82
« <i>You are leaving the american sector</i> »	84
« <i>La confusion des sens</i> »	87
3. Premières conclusions	88
Chapitre 3 Le narrateur face au « je » : les romans	89
1. Des autoportraits ? Définition et problématisation du corpus	89
2. Ironie et distanciation : un ethos composite	93
3. L'ethos, condition d'un regard critique	98
3.1. Narrateur et intellectuels : position, jugements	98
3.2. Narrateur et monde littéraire : une mise en abyme ?	108
4. <i>Faire l'amour</i> et <i>Fuir</i> – vers une nouvelle posture	113

Conclusion.....	116
Bibliographie.....	119
Textes critiques et ouvrages de référence	120
Corpus d'interviews de Jean-Philippe Toussaint	123
Textes et romans de Jean-Philippe Toussaint	125
Articles de presse	127
Annexes	131
Table des matières	133