

Faire l'Amour et Fuir :
« Réseaux artificiels, exotisme et plasticité littéraire »

Approches socio-poétiques des modes de connexion, transport et
communication dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint

Florence Zawierucha

Université Sorbonne Nouvelle Paris 3

Etude réalisée dans le cadre du séminaire de Master de Lettres Modernes

de M. Pascal Mougin, 2015 ©

Notes : Les œuvres de Jean-Philippe Toussaint sont directement citées dans le texte sous l'abréviation (F) : *Fuir*, Minuit, Paris, 2005/2009, et (FA) : *Faire l'Amour*, Minuit, Paris, 2002/2009

Introduction

La production littéraire de la deuxième moitié du 20^{ème} siècle a été marquée par *l'ère du soupçon* et la profonde défiance à l'égard des typologies psychologiques et des ancrages au réel, elle affiche ses réticences par rapport aux prétentions des réalistes de la fin du 19^{ème} siècle à dresser des fresques sociales. Les écrivains reculent devant les *effets de réel*, abolissent le monolithisme du personnage, l'omniscience du narrateur, déconstruisent la diégèse et le principe linéaire du récit, au profit d'une littérature plus hermétique et réflexive. Les œuvres que l'on regroupe sous le terme générique du Nouveau Roman opèrent par négatif et purgent l'écriture des fables collectives, « Nous y voilà : L'Histoire. [...] bonne conscience du dénonciateur et du philosophe, l'inusable fable – ou farce [...] » (C. Simon, *La Route des Flandres*), brisant les carapaces lisses des apparences « Tout est creux. Vide. Vide. Entièrement vide. Du néant. Vide à l'intérieur d'un moule de cire peinte. » (N. Sarraute, *Le Planétarium*). Ainsi l'écriture se creuse, laissant au texte sa part de silence et de blanc, elle s'insinue aux frontières de l'intra psychique et de l'indicible. Pourtant, la rupture avec la théorie du « reflet » ne peut évincer la contrainte du réel et des contingences du social d'où l'auteur y puise ses expériences. L'écrivain n'est plus un docteur « es science » comme Balzac, mais dans les années 80, la génération des « nouveaux nouveaux romanciers » semble réintégrer le réel et renouer avec l'intrigue, dans une approche cependant plus détachée : la critique à nommé

ces œuvres « romans impassibles ».

Depuis *La Salle de Bain*, le narrateur des romans de Jean-Philippe Toussaint témoigne à la fois d'un certain décalage par rapport aux contingences du réel, tenter par le retrait méditatif, l'immobilité et la contemplation. Pourtant son parcours diégétique réitère les points d'ancrages aux technologies contemporaines, moyens de transport, et culture de la consommation (Télévision, téléphone, écran, fax, *Japan Airlines*, *Mercedes*, *Efferalgan*). Nous choisissons les deux romans de la tétralogie du cycle de Marie, *Fuir* et *Faire l'amour*, dont le cadre de l'Asie contemporaine semble propice à l'étude du vague à l'âme amoureux d'un narrateur aux croisement des réalités socio-poétiques. La fluidité des déplacements du narrateur, optimisés par une abondante offre de moyens de transport, et saturés de réseaux de communications ne résorbe pas les sensation d'étrangeté, les problèmes de mise en relation. Le monde de l'hyper-connexion repose le problème de la communication (dans la sphère du social et de l'intimité) et il soulève avec humour les soucis d'incompréhensions culturelles. L'anxiété du narrateur devant l'injonction à communiquer, la suspicion à l'égard d'objets numériques étranges, révèlent la crainte de la perte du subjectif dans l'engluement d'un réel insignifiant.

L'étude des nouveaux objets de transports et de communication sera l'occasion de cerner les stratégies d'une écriture transitoire, qui concilie de manière ludique et mélancolique l'ancrage au monde toujours connecté. Si le « voyage » - ou déplacement - du narrateur dans l'Asie contemporaine révèle l'amenuisement de la notion d'*exotisme*, la figure de l'étrange et de l'étranger persiste en un sens nouveau. Il s'agira alors d'étudier la modalité d'un « transport en air conditionné » et la retranscription plastique de ce déplacement. Nous étudierons les problèmes de communication et tentative de conciliation à travers les ancrages socio-culturelles et les dispositions spatio-temporelles du récit. Nous nous demanderons enfin comment il est

possible pour le narrateur anonyme de faire société, de décoder et de transiter grâce à un dispositif d'écriture ludique et mobile.

1. Les transports du narrateur : déplacements géographiques, plastiques et amoureux dans l'Asie contemporaine.

Chez Jean Philippe Toussaint le narrateur n'est ni un explorateur chevronné, ni un touriste enthousiaste : il est plutôt un sujet état de « vacance ». S'il voyage de l'Europe vers l'Asie, la sensation d'exotisme est neutralisée, et de ce fait, à la notion de découverte et de paysage se substitue une restitution visuelle et plastique où s'entrelacent habilement mouvements organiques et réseaux artificiels.

Déplacement du narrateur : en « vacances » pour Marie

A l'incipit de *Fuir* le narrateur se présente de manière nonchalante et refuse de donner une raison précise et déterminante à son voyage « [...] ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails.) ». L'isotopie du mouvement en rythme ternaire « déplacement, voyage, mission » crée délibérément le flou autour des motivations du personnages, procédant par détours avec les tournures adverbiales (par vraiment, plutôt, même si). Le narrateur chez Jean-Philippe Toussaint est caractérisé par une grande disponibilité, dégagé de contraintes socio professionnelles trop fortes. Comme dans les films d'Eric Rohmer, il est un flâneur disposé au hasard des rencontres amicales et amoureuses, laissant plus de place aux mouvements et aux conversations. Si dans *Odile* de Christian Oster, le narrateur au chômage déclare être un homme « de son

temps », on peut dire que le narrateur de Toussaint est un homme qui fait de l'emploi de son temps libre un véritable travail. L'incipit s'empresse de défaire les attentes d'une éventuelle fiche d'identité balzacienne qui assignerait au personnage une fonction précise. Avec l'incise parenthétique le narrateur joue d'une mise en retrait de *je narrant* par rapport au *je narré*. Le narrateur au contour abstrait, dont on ne connaît ni le nom ni les contours physiques, se décale par rapport à son propre récit. Par effet autoréflexif, le sujet se regarde et se contrôle. Le narrateur n'est pas au centre du récit, il se trouve le plus souvent dans un état de réceptivité ou de passivité (souvent patient plus que sujet, largement enclin à se laisser transporter plus qu'à conduire). Ce qui sous-tend le récit et qui fait avancer la diégèse c'est surtout sa relation avec Marie. Les deux incipit de *Fuir* et *Faire l'Amour* posent la question du commencement, de la rupture et de l'impossibilité d'en finir avec Marie : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? L'été précédant notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai [...] » (*Fuir*) et : « avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. C'était dans un taxi il y a sept ans. [...] La même scène s'est reproduite à Tokyo il y a quelques semaines, mais nous nous séparions alors pour toujours. » (*Faire l'Amour*). Aux points d'ancrage spatiaux que sont la Chine et le Japon se mêlent les pôles amoureux d'une relation cyclique (« jamais fini » / « notre séparation » / « la première fois » / « nous nous séparions » / « pour toujours ») Le récit se déploie ainsi entre des repères topographiques identifiables et la temporalité intime et vague du *Cycle de Marie*. Se mouvant dans les villes dans l'alternance de la présence et l'absence de Marie, le transport du narrateur se déroule le plus souvent de l'intérieur, conduit en « air conditionné » dans une ville qui semble monopolisée par l'automatique et le digital.

Modalité d'un transport en air conditionné

Au début de *Fuir*, l'arrivée du narrateur en Chine est canalisée par un réseau d'objets technologiques, relevant de l'isotopie de la circulation : « le tapis roulant » (F, 11) « les couloirs de l'aéroport », « les portes en verres coulissantes », « une Mercedes grise » dont l'atmosphère est régulée automatiquement grâce aux « touches digitales pour régler la climatisation » (F, 12). Le voyage se déroule dans le confort d'un monde sécurisé (« La ceinture de sécurité ») et l'arrivée à l'hôtel se fait dans une « cours privée intérieure ». Ce circuit fermé dans lequel le narrateur se laisse conduire rompt avec l'idée romantique d'un *ailleurs* : « La mobilité n'est pas tant ouverture au monde et à ses possibles, que clôture, ou presque parfois "cocon". Elle englobe alors l'individu plutôt qu'elle ne lui donne accès au monde, et devient un mode de perception de la réalité »¹. Son transfert de l'aéroport à l'hôtel est caractérisé par l'opacité des surfaces, composées d'éléments plastiques, métalliques ou de verre (« lunette noire », « téléphone gris terne », « Mercedes grise », « les sièges à accoudoirs en cuir crème puaient un peu le neuf ».) L'impersonnalité des objets associé à la monochromie et l'absence de description du paysage corrobore la disparition de *l'exotique*. Rien ne semble enthousiasmer ou impressionner le narrateur. Le tourisme est à l'image de ces affichettes qui proposent des « excursions d'une journée à la Grande Muraille de Chine, Balaling ou Mutianyu, avec des illustrations photographiques de mauvaise qualité qui insistaient moins sur que sur les agréments d'un car Pullman climatisé » (F, 60). Lors de son passage à Pékin, le programme de son guide Zhang Xiangzhi est déterminé par la proximité du métro : « [...] il me guida donc dans des rues pittoresques qui avaient le principal mérite de se trouver au voisinage du métro *Yonghegong*, dans un périmètre extrêmement réduit de quatre rue [...] » (F, 72). Le monde urbain

¹ BARRERE, MARTUCCELLI, *La modernité et l'imaginaire de la modernité : inflexion contemporaine*,

ne semble offrir qu'un parcours pré-tracé au narrateur qui circule engoncé comme Monsieur Hulot dans des espaces restreints. Ce qui domine dans les deux romans ce sont les descriptions de « non-lieux, aires d'autoroutes, halls d'aéroport, ou espaces urbains dévorés par la circulation. Ces lieux de transit peuvent dès lors être effectivement des espace dépourvus de signification anthropologique, saturé par la transition et la circulation, se réduisant à leur seule fonctionnalité (Augé, 1992), mais il n'est pas bien sûr qu'il y soient définis uniquement par leur absence d'histoire, de mémoire ou d'appartenance² ». Dans *Fuir* et *Faire l'amour* l'aéroport est un non-lieu intéressant : zone de transit et de contrôle, il exploite à plusieurs niveaux le motif de la transgression, oscillant entre légèreté et tonalité plus grave. Dans *Fuir*, le personnage Zhang Xiangzhi incarne le regard inquisiteur. A l'arrivée du narrateur à l'aéroport il se trouve « en conversation avec un policier en uniforme juste derrière les guérites de contrôle des passeports. » (*F*, 11). La paranoïa du narrateur s'ancre dans le contexte politique réel d'une Chine rigide encline à la censure, le personnage de Zhang Xiangzhi a le profil d'un agent de surveillance : « [...] je ne pus m'empêcher de penser qu'il parlait de moi, tant j'avais le sentiment d'être surveillé en permanence depuis que j'étais en Chine." (*F*, 33). Mais dans *Faire l'Amour* la douane est aussi l'occasion d'évoquer les œuvres de Marie. Le contrôle est d'abord décrit de manière humoristique : l'agent est dé-personnifié, il n'est que fonction et la répétition formulaire « Please open », lui donne le rôle de l'automate. Le jeu de miroir entre ses injonctions et les réponses de Marie confère à la scène un ton absurde : « Et dans cette caisse là, qu'est-ce qu'il y a ? Demandait-il d'un simple geste sans un mot. *A dress*, dit Marie. *Please open*, dit le douanier. *It is a dress*, répéta t-elle, légèrement agacé. *Please open*, répéta le douanier, sans se départir de sa politesse, avec un soupçon de fermeté supplémentaire. » (*FA*, 83). L'automate répond bien à la définition

² idem, p. 65

bergsonienne du rire « mécanique plaqué sur du vivant ». Mais le passage de la douane n'est pas seulement le lieu d'une dénonciation de l'absurdité des procédures administratives. Lorsque Marie ouvre son bagage, on accède à une dimension plus contrastée et mélancolique : « L'intérieur de la caisse avait du reste des allures de linceul, dans lequel reposait un corps transparent et tubulaire [...] corps purement virtuel, éviscéré et asexué, il se tenait là alanguï sur son cousin de mousse [...] » la valise s'ouvre sur une vision sidérante, une création de la jeune femme enchevêtrée de « fils électrique et de prise de courant. » (FA, 84). La robe échappe à toute saisie, catégorie, genre (« asexué »). Que déclarer ? : « A dress ? dit le douanier. A dress dit Marie à voix basse. A sort of dress, convient-elle, plus très persuadée maintenant, plus très convaincue, sous le regard du douanier, de l'universalité des mots, des valeurs, des choses. » Au passage de la frontière Jean-Philippe Toussaint se saisit du cadre aseptisé d'un aéroport pour y tisser un corps étrange, hybride et mortifère, comme si la douane, réminiscence du passage du Styx était encore un moyen d'y faire circuler la mélancolie.

Sensation d'exotisme : composition plastique et photographique de l'Asie contemporaine

Dans *Faire l'Amour* le narrateur se rend la nuit au vingt-septième étage de l'hôtel, et accède à la vue panoramique d'un Tokyo nocturne qui lui apparaît comme « un théâtre factice d'ombre et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine » (FA, 38). S'ensuit une description qui joint à l'eau claire de la piscine l'épaisseur d'une matière épaisse, chimique, qui ravive le *topoi* de la mélancolie romantique et du temps suspendu : « L'eau de la piscine était immobile dans la nuit [...]. Figée dans la pénombre elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave [...] » (FA, 38). Les sensations olfactives « odeur de détergent parfumé », « relent

d'andropogon, d'ammoniaque et d'agrume », crée une atmosphère hybride où se mêlent le chimique, le vivace, le toxique et le comestible. Les éléments du décors naturels et artificiels s'agglomèrent et s'interpénètrent : « Quelques massifs de plantes se dressaient aux angles du bassin [...], jaillissement de bambous dont le bouquet de tiges ligneuses montaient le long des vitres, fronde géante de fougère qui débordaient des jardinières et allaient s'incurver mollement sur le carrelage. » (FA, 39). Tout se passe comme si les éléments végétaux, coupés de leur milieu naturel, continuaient à se déployer, en combinant à la régularité géométrique (« tige ligneuses ») des poussées vitales et imprévisibles (« jaillissement, fronde géante qui débordaient »). Cette perméabilité entre les éléments évoque le principe de connexion et d'hétérogénéité du rhizome (Deleuze et Guattari). Elle nous évoque aussi la série des *Tableaux photographiques* de Bustamante, qui saisit dans ses « instantanés lents » le mouvement du temps à l'interaction de structures bétonnées, plastiques, géométriques où se déploie une nature envahissante, faisant hésiter entre zone en construction et dégradation. Dans le récit, les visages des personnages se situent aussi à l'intersection de l'humain et de l'artificielle. Zhang Xiangzhi est décrit de manière succincte avec « [...] les joues rondes, les traits empâtés, la peau lisses et cuivrée, et portait des lunettes de soleil très noire qui couvraient le haut de son visage (F,11) ». Une description plutôt brève, qui s'arrête aux surfaces et s'intéresse moins aux expressions qu'aux propriétés plastiques de son interlocuteur. Le narrateur décrit le visage comme un sculpture, attentif au contour, densité, texture et couleur. Pour renforcer l'anonymat du personnage, des lunettes "soleil très noire", couvre le haut de son visage et masque son regard. Ce qui intéresse le narrateur c'est la plasticité du monde qui l'entoure, plutôt que ses indices anthropologiques. Dans *Faire l'Amour*, l'évocation de Shinjuku s'opère par touches de couleurs et de lumière, celles des « néons blanc et roses d'une boîte de nuit », quand aux corps ils sont appréhendés métonymiquement par

leur enveloppe et formes plastiques : « immense ciré rose », « costumes trois-pièces » « la maigre silhouette d'un vieil homme sandwich dégarni et pensif » et encore des « profils d'estampe et grosses doudounes noires rembourrée » (FA, 52-53). Cette manière de modeler les corps rappelle le métier de Marie, à la fois créatrice de mode et plasticienne. D'un côté elle témoigne d'une attention portée à l'ornement, l'apparat, aux détails qui n'existent que pour eux-mêmes, la mode comme manifestation du futile. De l'autre l'art contemporain, qui interroge de manière plus « profonde » et philosophique le rapport au monde. Un métier qui révèle le caractère transversal de la création artistique contemporaine au croisement de l'esthétique, de la culture du loisirs, de l'économie, du design et des nouvelles technologies. Actuellement, les productions d'une créatrice de mode comme Yin Gao illustre bien cette interdisciplinarité du champ artistique. Elle intègre aux vêtements des composantes électroniques, des jeux de lumières, s'inspirant du design urbain et de l'architecture. Son projet *Playtime* y fait explicitement référence : « Comparé à la haute couture par l'auteur français François Ede, le film *Playtime* présentait un monde où l'architecture surmoderne et la surveillance urbaine étaient omniprésentes, en mettant à profit des procédés comme le trompe-l'oeil et les jeux de miroirs. Transposée dans l'univers de la mode, cette réflexion à la fois critique et ludique permet l'exploration de la métamorphose, comme *Walking City* et *Living Pod*. »³.

2. Les technique de la mise en réseau sociale et intime : brouillage et nouvelles lignes pour la communication.

Le récit est profondément ancré dans les réalités sociales, que sont les moyens de transports et de communications, et compose avec les incompréhensions des langues et des cultures. La mise en relation par

³ Ressource en ligne, Site internet de Yin Gao : <http://yinggao.ca/interactifs/walking-city/>

réseaux (transport et outils de communication) ne résout pas les problèmes relationnels, le récit se joue paradoxalement de l'objet du téléphone portable comme une entrave aux relations. Cependant de nouvelles stratégies d'écritures s'agencent grâce aux outils numériques : la mise en présence des absents et un élargissement spatio-temporel dans la restitution des discours. Nous étudierons l'évocation des clochards pour réinterroger la dimension social d'une écriture dite impassible qui fait communiquer deux sphères socio-économiques a priori étanches.

Le téléphone portable et les écrans : drôle de phobie, inquiétant plaisir

L'un des objets emblématiques du monde contemporain, c'est le téléphone portable. Jean-Philippe Toussaint joue de son angoisse envers cet objet (il aime déclarer dans ses conférences qu'il ne possède toujours pas de téléphone portable) et le transforme dans son œuvre en véritable phobie, alternant entre sensation d'oppression et situation comique. C'est la première chose que reçoit le narrateur dès son arrivée à l'aéroport "*present for you*". L'homonymie entre l'anglais *present* (cadeaux) et le français *présent* jouent sur une syllepse qui associe au téléphone des questions sur la temporalité. Le téléphone est en effet l'objet de communication qui place le personnage dans un présent immédiat. Connecté, joignable, à la fois locuteur et interlocuteur, à la jonction du privé et du monde social. L'objet est donné au moment où le narrateur se situe dans une zone d'entre deux, au checkpoint d'un aéroport : "Je ne comprenais pas bien l'urgence qu'il y avait à me doter d'un téléphone portable, un portable d'occasion, assez moche, sans emballage, gris terne, sans emballage ni mode d'emploi." (F, 12). L'objet dépersonnalisé, mal assimilé par le narrateur, est présenté comme corps étranger. A ce stade le téléphone portable ne joue pas le jeu de l'objet transitionnel. Censé faciliter la communication il est perçu comme un intrus,

qui paradoxalement s'immisce et empêche les relations physiques d'aboutir. Dans *Faire l'Amour*, l'intimité entre le narrateur et Marie est aussi brisée par le téléviseur qui « s'était allumé de lui-même dans la chambre » (FA, 30). Dans un bain de lumière bleutée, le narrateur hébété, s'interrompt et s'immobilise. Ce qui apparaît c'est « une image fixe et neigeuse » dans un « grésillement électronique continue » (FA, 30). Cette image numérique, glaciale et hypnotique rompt « l'intensité brûlante de son désir » et plonge le narrateur dans un état lunaire, quasi médusé. La jeune femme quand à elle continue « de se mouvoir » car son regard est préservé par des « lunettes de soie ». Tout oppose à ce moment la pétrification froide du narrateur et la mobilité douce de Marie. Dans un paragraphe intitulé *La mélancolie au miroir*, Sylvie Loignon explique que cette tension entre immobilité et mouvement « *a à voir avec l'omniprésence de la mort : soit que le monde évolue sans cesse alors que le sujet semble figé, soit que le mouvement lui-même soit finalement équivalent à l'immobilité – ce qu'illustre le paradoxe de Zénon, qui hante l'univers fictionnel de Jean-Philippe Toussaint comme sa réflexion sur la mélancolie.*⁴ » Le narrateur se réfugie dans la salle de bain (qui fait écho à la première publication de Toussaint *La Salle de bain*), et s'observe dans une pièce plongée dans une semi pénombre. Il évoque alors l'autoportrait de Robert Mapplethorpe ou « du noir des ténèbres des profondeurs thanathèennes du fond de la photo » émerge un pommeau « sculpté en tête de mort ». Sylvie Loignon nous rappelle que cette scène constitue un *topoi* de la mélancolie au miroir : « L'inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l'avancée de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l'immobilité (la persistance) de l'image de soi.⁵ ». Dans *Fuir*, l'étreinte entre le narrateur et Li Qui est encore interrompue par la sonnerie du téléphone : "[...] je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de

⁴ LOIGNON Sylvie , « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », *Texty/les* [En ligne], 38

⁵ idem

culpabilité et de honte." (F, 41). Configuration qui rejoue la scène de la fameuse triangulation du désir. Cependant l'objet du téléphone permet aussi d'élaborer des rapports originaux dans le récit en jouant sur la présence à distance et l'interaction de discours imbriqués.

Connexions et mise à distance : dispositions amoureuse et spatio-temporelles

Les modes de transport évoqués dans les deux romans (le train, l'avion, le taxi, le métro) se doublent d'outils de communication qui permettent les dialogues à distance,. Un passage dans *Fuir* illustre bien les possibilités d'étiollement de l'espace et du temps, d'une mise en relation à distance grâce au téléphone mobile. Le narrateur est dans le train et reçoit un appel de Marie depuis Paris. Le père de Marie vient de mourir, et elle raconte au narrateur de qu'elle manière elle l'a appris : « beaucoup de halètements et de précipitation pour me relater avec confusion le coup de téléphone que venait de lui faire Maurizio, le gardien de l'île d'Elbe où son père passait l'été » (F, 43) Les deux conversations téléphoniques se télescopent et le récit insère ainsi le discours de trois interlocuteurs (Marie, le narrateur et Maurizio). La scène se découpe en trois espaces, celui de l'île d'Elbe d'où Marie a reçu l'appel, Le Louvre où elle se trouve au moment de la conversation avec le narrateur et le train d'où le narrateur reçoit l'appel. Trois points d'origines du discours qui diffractent la temporalité du récit puisqu'avec le décalage horaire, Marie et le narrateur ne sont pas à la même heure. A ce temps se superpose l'appel antérieur de Maurizio passé depuis l'île d'Elbe qui a averti Marie de l'accident. Comme le souligne Isabelle Ost, grâce au téléphone portable «*la technique n'est plus le point d'appui d'un système normatif, d'une structure organisée par une temporalité strictement linéaire, mais elle est au contraire le vecteur d'une*

spatio-temporalité souple et mouvante »⁶. Marie parle avec « confusion et précipitation » : la confusion opère au niveau de la narration avec l'imbrication des différents discours ; c'est aussi la confusion au sens du malentendu. Quand à la précipitation, cela signifie accélération, réaction chimique ou précipitations météorologiques. Le récit se cristallise sur la mort du père par une mise en réseau polyphonique de trois discours et trois espace temps. Le téléphone portable n'est plus seulement un moyen de communication de l'immédiat et de l'instant présent, mais bien le canal de divers mouvements qui s'entrecroise au sein de la fiction. Si les romans de Jean-Philippe Toussaint sont qualifiés de ludiques, ils sont aussi ceux de la vacillation et de l'angoisse de la disparition. C'est ainsi que nous verrons comme l'évocation des clochard peut combiner une prise en charge d'une réalité sociale et l'intégrer à des angoisses métaphysiques, prise de conscience du vacillement et de la muabilité de la condition des hommes.

Conciliation des contraires : mise en réseau et analogies socio-culturelles

Il semble que l'évocation des clochards réfute l'idée d'une écriture centré sur les états d'âme d'un narrateur amoureux. La traversée du métro n'est pas une peinture sociale mais plutôt une tentative de conciliations entre réalité extérieur et intimité du narrateur. « De nombreux clochards avaient investi les couloirs du métro, qui s'étaient installés là le long des murs, sur des couvertures ou de simples cartons, dans des tentes de fortune, sur des vieux matelas auréolés de tâches de graisse ou de traînées de pisse, des casseroles abandonnées par terre, un pantalon qui sèche, des cordelettes, des canettes vides [...] une infecte odeur de couloir de métro et d'animal mouillé qui faisait remonter à la narine d'inattendues réminiscences de

⁶ OST Isabelle, « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles* [En ligne], 38 | 2010

Paris. » (FA, 108) Il s'agit bien ici de la description d'un groupe socio culturel identifiable que sont les marginaux. Cependant, au lieu de se focaliser sur un visage ou un corps qui emblématiserait la condition du misérable, la narration se focalise sur les objets procédant par accumulation et asyndète, refusant ainsi d'établir une quelconque architecture de la pauvreté asiatique. Par l'absence de conjonction ou de subordination, le narrateur évite le discours « porte parole », ou dénonciateur que pourrait être celui de la bonne conscience occidentale indigné. L'écriture ne se soustrait pas pour autant à la réalité, restituant de manière sensorielle l'impression de claustrophobie et de nausée. Jouant sur l'isotopie de l'eau, le narrateur convoque le côté dysphorique du liquide, avec « les canettes vides » et le dégoût provoqué par l'émanation des fluides « traînées de urine », ou encore le « poil humide » et l'odeur « d'animal mouillé ». Et cette évocation des clochards du métro ressemble étrangement à une description des couloirs de l'hôtel de Tokyo, quelques instants après le tremblement de terre : « Le couloir de l'étage était silencieux, interminable, moquette beige, plateau de room service abandonné devant une porte avec des vestiges épars de repas, une serviette de guingois jetée à travers une assiette sale. Marie marchait devant moi, les épaules lasses, les bras sans forces, laissant traîner une main à côté d'elle sur les murs du couloir. » (FA, 15). Le couloir, les vestiges de repas, la serviette sale, l'épuisement, font écho au passage du métro, même si la rumeur de la ville est ici absorbée par la moquette d'un hôtel de standing. Il semble que l'analogie révèle à ce moment l'expérience d'une clochardisation intérieure, le narrateur et Marie errant hébétés dans les couloirs après avoir ressenti le tremblement de terre. Ces deux traversées ont en tout cas à voir avec la perte, la fragilité et l'angoisse.

L'écriture de Toussaint prouve qu'elle ne correspond pas exactement à cette « radiographie de la « bof génération » de variation sur le repli intimiste

des années 80 ou le « je m'en fichisme » contemporain »⁷.

3. Cryptages numériques, idéogrammes et quiproco : transition par le jeu et poétique du code

Problèmes de compréhension : le réel fait signe, le narrateur cherche ses marques

Le problème de la communication est omniprésent, d'autant plus que le narrateur francophone se retrouve confronté à une langue et une écriture qu'il ne connaît pas. La communication avec Zhang est limitée au minimum puisqu'il « ne parlait pas français et très mal anglais » (F, 13). Les échanges se font en anglais, langue internationale du commerce, réduite à quelques expressions, utilisées de manière pragmatique. « Son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre. » (F, 32) Plus loin lorsque le narrateur passe un coup de téléphone pour prendre un billet de retour, c'est encore le lieu d'un quiproquo sur un ton désabusé : « une opératrice, qui me disait « ouais » d'un air morne (en réalité elle disait « wei », « allo » en chinois, qui se prononce à peu près comme le « ouais » français avec la même intonation désinvolte et épuisé. ») (F, 62) Les langues recèlent aussi une part de violence. : "Il se mit à hurler dans l'appareil, de courtes rafales de mots chinois, brèves scansions de syllabes crépitantes qu'il lâchait à un rythme de pistolet-mitrailleur." (F, 34) Le personnage de Zhang a le trait d'un homme machine, fantasmé comme un œil caméra ou une voix arme à feu. Le narrateur ne décode plus le monde qui l'entoure, comme avec carte téléphonique dont se sert Zhang « sur laquelle était écrit IP, suivit

⁷ BESSARD – BANQUY Olivier, *Le roman ludique*, Jean Echenoz, Jean Philippe Toussaint, Eric Chevillard, p. 65

d'idéogramme et de chiffres codés » (F, 16). Le narrateur se livre alors au Jeu du hasard : « Nous avons commandé des soupes, que j'avais choisies au hasard, sur la carte, en désignant du doigt, les idéogrammes les plus appétissants [...] » (F, 54). Mais sous l'accumulation de messages incompréhensibles le narrateur risque l'ensevelissement : « des enseignes de néons imbriquées et superposées, un enchevêtrement de panneaux où courraient des inscriptions en katakanas, d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes qui se mêlaient parfois à quelques caractères familiers, tels ceux d'une enseigne publicitaire géante fixée au flanc d'une passerelle métallique qui surplombait l'avenue et attirait l'œil par sa saisissante injonction : VIVRE. » (FA, 65). Le narrateur, dans la profusion de signes abstraits, cherche un ancrage, et parfois il semble que les messages font signe au narrateur « VIVRE », mais aussi « EXIT, EXIT, EXIT » ou « Health Club » (FA, 37). Lorsqu'il rejoint son ami Bernard le narrateur renoue avec ses « marques » : « Bernard s'était servi un pastis et m'avait préparé un Efferalgan ». A ce moment du récit le narrateur est dispersé et désorienté après l'expérience du tremblement de terre et la rupture avec Marie. La tristesse s'allège dans une parodie de culture française, avec le déballage de produits tels que « des côtelettes, du rouge, du café, du pain de mie prétranché, des champignons, un pastis, un Efferalgan ». La manière de boire la solution médicamenteuse renoue avec la légèreté : « De temps en temps, je posais les baguettes et agrémentais mes huîtres d'une petite gorgée d'Efferalgan » (FA, 116), le narrateur se donne l'attitude de celui qui boit un spiritueux quand il ne s'agit que d'un médicament de consommation courante, préconisé généralement aux enfants pour des maux de faibles intensités. C'est donc avec l'élaboration d'un processus de la douceur que le narrateur va s'employer à décoder et décaler le réel.

Jeu des relations et de l'abstraction : la notice poétique du

narrateur

Nous revenons sur le problème du téléphone portable, envisagé par le narrateur comme un intrus, et « assez moche, gris, terne, sans emballage ni mode d'emploi » (F, 12) comme s'il n'en possédait pas les règles du jeu. Le téléphone est le symbole de l'injonction à communiquer. La sociologie des nouvelles technologies explique que « cette obligation de présence perpétuelle au monde de l'information, et de l'interaction, entraîne l'usager, sur-sollicité, à des parades via le répondeur telles que filtrage, délégation de présence, stockage et accès différé, reprise du contrôle de la connexion / déconnexion.»⁸ On se demandera ainsi comme le narrateur engage des processus d'appropriation, pour filtrer le réel, se distancier des modes de l'hyper-connexion, et ne pas se figer dans l'opacité des écrans. Lorsque le narrateur envoie un fax à Marie, Bernard met à sa disposition un bloc de papier et un pinceau (« par facétie, avec un sourire prudent, si d'aventure je voulais calligraphier mon fax ») comme pour y réimprimer un signe distinctif, contrastant avec la rigidité et la laconisme habituel du fax : « Ce fax avait des allures de lettre anonyme de corbeau avec ses grandes lettres noires tracées au pinceau : Marie. Je suis à Tokyo chez Bernard. Ne m'attend pas. » (FA, 119) Dans le format contraignant du fax, le narrateur y imprime un geste. A l'inverse, le téléphone, a priori simple et familier, peut donner lieu à une complexité technique vertigineuse : "si je voulais téléphoner, je devais exclusivement me servir de cette carte, composer le 17910, puis le 2, pour avoir les instructions en anglais (le 1 mandarin si ça me chantait), puis le numéro de la carte suivit du code (PIN) 4447, puis le numéro, 00, pour l'étranger, 33 pour la France, etc. Understand ?" (F, 17). Cette fois l'écriture

⁸ BARDIN Laurence, « Du téléphone fixe au portable. », Cahiers internationaux de sociologie 1/ 2002 (n°112), p. 97-97 URL : www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2002-1-page-97.htm.

s'amuse à détailler un véritable mode d'emploi et joue sur la création d'une notice poétique, pour le plaisir du déploiement, par processus d'accumulation, saturation des informations, tonalité burlesque "puis, pour, puis, pour, pour". Il s'agit ainsi de ré-enchanté le réel (« le 1 mandarin si ça me chantait »).

Le narrateur sait donner rythme à une réalité codée et y réintroduit du jeu. Roger Caillois définit le jeu comme une activité libre (le sujet a le choix d'y participer), séparée (limité dans le temps et l'espace), incertaine (l'issue est inconnue), improductive, réglée et fictive. Alice Richir évoque les stratégies de l'écriture de Jean Philippe Toussaint qui s'emploie à fatiguer le réel. Dans Fuir, la scène du bowling permet au narrateur de canaliser ses angoisses et de s'abstraire : « Dans la partie de bowling, la cible géométrique assume cette fonction : “ indolore, sans chair et sans idée de mort “, cette “ rassurante abstraction “ empêche le narrateur de basculer dans la souffrance que lui cause la mort du père de Marie. »⁹

Si le réel oppose au narrateur une opacité inquiétante, si la communication est toujours ratée, l'écriture déploie une force subversive et subjective qui de manière légère, ironique ou mélancolique trouve une issue, réintègre l'extérieur au monde mental du narrateur et lui évite selon la formule lacanienne de trop « se cogner au réel » : « depuis que je jouais, j'étais transporté dans un autre monde, un monde abstrait, intérieur et mental, où les arrêtes du monde extérieur semblaient émoussés, les souffrances évanouies. » (F, 92).

⁹ RICHIR Alice, le jeu comme métaphore de l'écriture chez Jean-Philippe Toussaint : de la règle au vertige, Textyles [En ligne], 42 | 2012,