

LA DAME BLANCHE ET LE CŒUR A LA CREME

Pascale MC GARRY
University College Dublin

“Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelque semaine, j’y réfléchissais. D’un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude.”

Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de Bain*

Un compte-rendu peu admiratif à l’égard de *La Salle De Bain* (intitulé “Douche Froide”¹) se plaint d’y voir le narrateur additionner “des pommes et des boulons”. C’est précisément de la possibilité et de la nécessité de telles additions que Jean-Philippe Toussaint veut nous convaincre: il est aussi légitime de calculer la somme de trois pommes et de deux boulons que “le carré de l’hypoténuse”. Il allie dans sa démonstration humour et patience, mettant à contribution les faits, les hommes et les choses.

1 “Le Magazine Littéraire”, janvier 1986, p. 60.

Trois visites symétriques, au début du roman, commencent l'attaque des systèmes de valeurs conventionnels. Le lecteur, une fois doté d'un échantillon du système des "anciens locataires" de l'appartement du narrateur (ils préfèrent le bourgogne au bordeaux, la campagne à la ville etc...) voit s'opérer un étrange renversement. Le narrateur, qui avait apporté du bordeaux, qui avait accepté que lui soit substitué le bourgogne de l'ancien locataire et qui l'avait trouvé bon pousse ce qui pourrait passer pour de la complaisance encore plus loin: "après s'être régalé d'apprendre" qu'il était chercheur, les anciens locataires finissent par lui exposer "ce que devaient être les grandes lignes de la conclusion" de sa thèse. Le narrateur se montre peu attentif mais si peu susceptible qu'ils sont "persuadés" de l'avoir convaincu.

Le paragraphe suivant le décrit dans l'appartement maintenant vide, buvant du bordeaux et faisant "disparaître l'odeur des anciens locataires". Nulle complaisance donc, nulle abdication de son identité et de sa différence. Mais la capacité d'admettre que le bon bourgogne est aussi bon que le bon bordeaux et la formulation d'une hypothèse: l'ancien propriétaire, commissaire-priseur (et romancier en puissance) peut avoir des compétences de chercheur.

La seconde visite vérifie cette hypothèse. Pour pendre la crémaillère, le narrateur et son "amour", Edmondsson, invitent un autre couple. Là aussi deux codes culturels s'entrechoquent, Charles Trenet et Frank Zappa. Puis décrivant les étudiants d'un DEA d'histoire, l'invité parle d'énarques, de polytechniciens. Le narrateur suggère qu'il y figure aussi des "discoboles". Ajouter des pommes et des bouillons? La boutade fait partie de la démonstration. L'invité est convaincu de sa supériorité sur le narrateur, de celle de Frank Zappa sur Charles Trenet, d'une conversation sur la politique internationale sur une partie de Monopoly. L'efficacité d'un renversement de situation confirme l'hypothèse des compétences: le narrateur, chercheur, est l'assistant de T. qui préside "aux destinées d'un séminaire" de DEA, ce que son invité ignore: "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-Etienne”². La suavité goguernade des subjonctifs tourne en ridicule les prétentions de Pierre-Etienne si cruellement dépourvu de la simplicité et de la bonhomie dont le narrateur a fait preuve jusqu’à présent. Devenu “sérieux” le narrateur décrit une situation “marrante” que son invité prend pour une “plaisanterie”. Sa fausse supériorité et son adhésion aveugle à un système de valeurs absurde empêchent Pierre-Etienne de percevoir le sérieux de la plaisanterie et de comprendre qu’un joueur de Monopoly peut être un universitaire compétent.

La visite rêvée à l’ambassade d’Autriche dont le récit s’éclaire des sourires du narrateur et d’Edmondsson pose une équivalence du même ordre: un chercheur, quelqu’un qui “jouait au tennis”, excellentes raisons pour qu’on eût souhaité (le) recevoir” à l’Ambassade peut être aussi compétent à faire un discours qu’un diplomate de carrière. Se passionner pour le championnat de France de football, jouer au tennis et au Monopoly, donner des cours à l’université, faire des discours dans une ambassade, vendre aux enchères dans une salle des ventes, écrire un roman, boire du bordeaux et du bourgogne, écouter Charles Trénet et Frank Zappa, tous ces goûts et ces activités qui appartiennent d’habitude à des groupes socio-culturels différents sont maintenant réconciliés grâce aux expériences du narrateur.

Reste au langage de vérifier l’équivalence des compétences. Un (artiste) peintre est-il un peintre (en bâtiment)? Un système de valeurs conventionnel croyant à la supériorité du premier sur le second nierait cette identité et la remplacerait par une formule du type “qui peut le plus peut le moins”. C’est à peu près le raisonnement d’Edmondsson “parfaite pour les questions d’argent”: “La galerie d’art dans laquelle travaillait Edmondsson exposait en ce moment des artistes polonais. Comme ils étaient fauchés, Edmondsson m’avait expliqué que l’on pouvait en profiter pour leur faire repeindre la cuisine en les sous-payant”³. Le choix de la cuisine est significatif comme on va le voir.

2 *La Salle de Bain*, Editions de Minuit, 1985, p. 44.

3 *ibid.* p. 16.

Par une syllepse sur le mot “peintre”, la double compétence des polonais est utilisée simultanément dans le texte.

Passant des hommes aux choses, le narrateur garde la même rigueur souriante. Soucieux d’éviter un possible malentendu et d’empêcher le lecteur de confondre humour et cynisme désinvolte (tout comme il avait clairement éliminé le soupçon de complaisance dans la scène des anciens locataires) il pose en toile de fond de sa réflexion sur l’équivalence des choses et de leur représentation une conversation dont le cocasse est familier au lecteur de Jean-Philippe Toussaint: assis dans la cuisine, l’un des peintres polonais parle de peinture: “Il trouvait que ce n’était pas mal, Raphaël. Il nous parla de ses goûts, nous confessa qu’il avait de l’estime pour Van Gogh, qu’il admirait Hartung, Pollock. “En écho viennent d’autres “conversations” comme celles du narrateur et du barman à Venise: “L’absence d’une langue commune ne nous décourageait pas; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il. Merckx, faisais-je remarquer au bout d’un petit moment. Coppi, disait-il, Fausto Coppi. Je tournais ma cuillère dans le café, approuvant de la tête, pensif. Bruyère, murmurais-je. Bruyère? disait-il. Oui, oui, Bruyère. Il ne semblait pas convaincu. Je pensais que la conversation s’en tiendrait là, mais alors que je me disposais à quitter le comptoir, me retenant par le bras, il m’a dit Gimondi. Van Springel, répondis-je. Planckaert, ajoutai-je, Diereckx, Willems, Van Impe, Van Looy, Roger de Vlaeminck et son frère, Eric. Que pouvait-on répondre à cela? Il n’insista pas.”⁴

En écho s’entend la “conversation” du narrateur et de “son moniteur” dans *L’Appareil Photo*: “Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m’arrivait d’évoquer d’autres bières alors, que l’établissement servait à la pression. (...) Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu’il le savait. Je le savais, disait-il. Une danoise, oui, et, soupirant, il buvait une petite gorgée de café.”⁵

4 *ibid.* p. 61 et 62. On songe aussi à une autre “conversation” à la fin du roman (p. 119).

5 *L’Appareil Photo*, Editions de Minuit, 1988, p. 43 et 44.

Si les équivalences Raphaël-Van Gogh-Hartung-Pollock ou Moser-Mercks-Copi-Bruyère-Gimondi-Van Springel etc.... font sourire, elles ont le mérite de rappeler que parler de peinture n'est pas plus intéressant que de parler de cyclisme ou de bières (ou d'esthétique, comme le couple de touristes français à Venise), et elles attirent l'attention du lecteur sur la fragilité des limites dans la conversation entre le trivial et le pertinent.

Le peintre admirateur d'Hartung et de Pollock a passé la nuit aux Halles: "Il avait pris froid dans les longs hangars glacés, disait-il, cette nuit, parmi les demi-bœufs suspendus dont il nous faisait la description. Avec un fin sourire, citant Soutine, il parlait de viande crue, de sang, de mouches, cervelles, tripes, boyaux, abats entassés regroupés dans des caisses; (...) A vos amours, disait poliment Edmondsson, qui faisait le café en lui tournant le dos. (...) Je proposai de la relayer afin qu'elle put aller acheter des croissants (et de la peinture, ajouta Kabrowinski)." ⁶ Quand elle revient, le même opinel sert à ouvrir l'un des pots de peinture et le pot de confiture. Rapprochant ainsi peinture et nourriture, le texte présente une série d'équivalences, à commencer par celle du sujet du tableau (viande crue etc....) et du tableau lui-même (œuvres de Soutine).

La double mission d'Edmondsson (acheter des croissants et de la peinture) annonce deux autres équivalences. Pendant sa nuit aux Halles, le peintre a acheté un cageot de poulpes qu'il entreprend maintenant de préparer: "Il avait trempé son doigt dans l'encre et expliquait que c'était avec l'encre des seiches qu'était faite la sépia. Dans sa jeunesse, il avait peint de très beaux lavis. Oui. Rêveur, il passa le poulpe sous le robinet et il le rinça longuement." ⁷ L'équivalence du médium choisi par le peintre (l'encre des seiches, mais tout aussi bien la "laque glycéro-bâtiment" ⁹) et de ce qu'il y a de plus tangible dans la réalité, la nourriture, est maintenant démontrée. Rien ne différencie donc la réalité de sa représentation, la dame blanche du tableau de Mondrian. De la syllepse (un (artiste)

⁶ *La Salle de Bain*, op. cit., p. 24.

⁷ *ibid.* p. 46.

⁸ *ibid.* p. 18.

⁹ *ibid.* p. 15.

peintre est un peintre (en bâtiment)) à l'autonamase (la dame blanche est un Mondrian) le langage révèle la vérité et structure le roman.

Simultanément, une troisième équivalence est rendue possible; elle est symétrique à la nature morte de Paris que l'on pourrait intituler "les croissants et les pots de peinture". La tartine beurrée et l'esthétique de Kant", conversation cocasse de deux touristes français qui déjeunent dans le même hôtel de Venise que le narrateur n'est pas sans rappeler Madame Verdurin trempant son croissant dans son café au lait en lisant dans le journal le naufrage du Lusitania. Cette scène a pour fonction, tout en faisant sourire le lecteur, de poser une dernière équivalence, celle de l'objet réel (la nourriture) et de la réflexion esthétique. Le sujet du tableau, le médium utilisé et le discours théorique sont donc du même ordre que l'objet réel.

Le choix de la nourriture (viande — Soutine, — seiches — encre des lavis, tartine beurrée — esthétique de Kant, dame blanche — Mondrian) permet aux équivalences de devenir intelligibles les unes par rapport aux autres. Il met aussi en place un cas privilégié, celui de Mondrian. Mondrian fait figure de modèle parce qu'il a réussi à réaliser totalement le programme des équivalences entre l'art et la réalité et son refus du conventionnel et du particulier ne sont pas seulement exprimés dans ses manifestes, ils sont sans cesse visibles dans son œuvre. Ses tableaux sont conçus pour s'ouvrir sur la réalité, ne faire qu'un avec elle; à l'unité interne du tableau correspond son unité avec la réalité qui l'entoure: "L'espace et la forme, le fond et la couleur, se combinent en un tissu serré qui coïncide avec la surface de la toile; mais le rythme qui prend naissance sur cette surface n'est pas emprisonné par le cadre, il irradie et déborde les limites de la peinture pour emplir la paroi, la salle, la vie de l'homme." ¹⁰ L'ouverture du tableau à la réalité dans l'atelier ou la salle d'exposition symbolise et préfigure la fonction de l'art telle que la conçoit Mondrian. Si l'art est en avance sur la réalité et en est une image utopique, il contribue aussi à la transformation de la réalité en un monde meilleur: "L'art restera formes et moyens plastiques jusqu'à ce que cet équilibre soit, relativement, réalisé. Alors il aura achevé sa tâche, et l'harmonie sera

10 *Mondrian*, Hans L.C. Jaffé. Editon Cercle d'Art, 1991, p. 130.

achevée dans notre environnement et notre vie extérieure. La prédominance du tragique dans la vie aura pris fin.”¹¹ Le rôle de l’artiste est de déterminer les lois grâce auxquelles le tragique peut être éliminé de la réalité: “La joie, joie physique et morale, joie de la santé, se répandra dans l’opposition des proportions, de la mesure et de la couleur, du matériau et de l’espace, qui doit être accentué par les rapports de position. Avec un peu de bonne volonté, il ne doit pas être impossible de créer un paradis terrestre.”¹² Parmi ces “lois” figure le refus du particulier qui est séparation et cause du tragique: “Si nous voulons représenter ce que les choses ont en commun et non ce qui les fait différentes les unes des autres, il n’y a pas là une difficulté mais en fait une nécessité, puisque cela élimine le particulier qui nous éloigne du principe central; il reste ce qui est général: la représentation des choses fait place à la représentation exclusive des rapports.”¹³

Plusieurs signes convergent pour signaler l’importance de Mondrian dans le roman. Son nom est le seul nom de peintre à être répété, c’est le seul peintre qui “plaît” au narrateur et le “rassure”, ce qui est d’autant plus significatif que pendant son séjour à Venise, par exemple, il se refuse à aller voir quelconque tableau, tourne en dérision sa visite à St Marc, et laisse Edmondsson feuilleter seule son “livre de peinture italienne”. Lorsqu’elle l’interroge sur Sebastiano del Piombo, il répond “je lui avouai que je n’avais *plus* envie de porter de jugement sur la peinture.”¹⁴ Comme le caractère éclectique de ses références à la peinture l’indique (de Sebastiano del Piombo à Jasper Johns) le refus du narrateur n’est pas ignorance ou manque d’intérêt mais renonciation volontaire en contraste avec un passé facile à imaginer,

11 *De Stijl*, V, cité par Hans L.C. Jaffé, op. cit. p. 62.

12 *De Stijl*, III, ibid. p. 62.

13 *De Stijl*, II, ibid. p. 60 et 61.

14 *La Salle de Bain*, op. cit., p. 79. C’est nous qui soulignons. Le refus de porter un jugement sur la peinture est aussi illustré par une anecdote comique comparable au récit de l’évasion de Mendès-France dans *Le Chagrin et La Pitié*: le narrateur, dans son hôtel de Venise, à l’intention de se rendre à la salle de bain qui se trouve à l’étage inférieur. Il est en sous-vêtement et attend “qu’un couple se décidât, soit à entrer, soit à sortir de sa chambre. Pour une raison qui m’échappait, ils n’y semblaient pas décidés. Je les entendais converser — en français — sur le palier, vraisemblablement sur le pas de leur porte, des œuvres du Titien, de Véronèse. L’homme parlait d’émotion véritable, de sensation pure. Il se disait touché par les tableaux de Véronèse, sincèrement touché, indépendamment, disait-il, de toute culture picturale (ce sont sûrement des français, me dis-je).”

celui d'un universitaire cultivé, vivant avec quelqu'un qui travaille dans une galerie de peinture, visitant des musées, des expositions, allant à des vernissages. Le narrateur marque clairement non pas son hostilité à la peinture mais son hostilité à une certaine attitude à l'égard de la peinture, attitude qui consiste à "porter un jugement" sur elle, donc à faire intervenir un système de valeurs; c'est celle des touristes français à Venise, et, dans un autre registre, d'Edmondsson qui trouve Mondrian "chiant".

La position dans le roman des références à Mondrian y accroît encore leur importance. De manière spectaculaire dans un texte aussi sobre, elles encadrent toutes les équivalences entre la nourriture et la peinture comme pour leur donner sens et en formuler la synthèse.

"Le chaud et le froid, la consistance et la fluidité", les filets "blancs et bruns" mais surtout la forme immobile et le mouvement qui s'écoule et ruisselle, contribuent à la perfection de la dame blanche, qui est co-existence de multiples contraires, le point d'équilibre entre tous. C'est pour cela qu'elle peut être assimilée à un Mondrian, et l'auto-description du narrateur qui la regarde redouble aussi les oxymores: "Je regardais le *mouvement, immobile*, les yeux *fixés* sur la soucoupe. Les mains *figées* sur la table, j'essayais de toutes mes forces de *garder l'immobilité*, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, *le mouvement s'écoulait*." ¹⁵ Mouvement de la dame blanche en train de fondre, mouvement du corps du narrateur (malgré son refus de quitter la salle de bain, de quitter Venise), mouvement de la ville de Venise qui s'engloutit (le paragraphe suivant, 57, lui est consacré). Malgré les résistances que leur oppose le narrateur, de l'infiniment petit à l'infiniment grand, les forces du mouvement l'emportent et leur victoire est ressentie comme une tragédie. Le paragraphe 70 cite (en anglais, on y reviendra) le très célèbre fragment des *Pensées* sur le divertissement, les phrases qui suivent immédiatement la découverte que "tout le malheur de l'homme vient d'une seule chose, qui de ne savoir pas demeurer en repos dans une chambre". Malgré son apparente modestie, le projet de Jean-Philippe Toussaint est somme toute de ré-écrire les *Pensées* (dont il adopte la

15 *ibid.* p. 80.

forme fragmentée et numérotée) du point de vue d'un homme qui aurait fait l'expérience du tragique de la condition humaine et qui aurait réussi à le vaincre sans faire intervenir Dieu. Ayant presque réussi à demeurer en repos dans une chambre, le narrateur cherche s'il peut trouver une consolation à son malheur et à sa misère. Edmondsson, qui ne comprend pas sa question ne peut le "consoler" mais la peinture de Mondrian semble lui offrir la consolation, il le "rassure" parce que lui aussi, il a presque réussi à atteindre une parfaite immobilité: "Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure."¹⁶ Immobilité qui ne doit pas être totale, malgré la tautologie ("chez Mondrian, l'immobilité est immobile"), mais qui est tout près, à portée de main. L'immobilité pure, rester dans la salle de bain, ne pas quitter Venise, serait choisir la mort ("Notre nature est le mouvement; le repos entier est la mort."¹⁷); elle est donc aussi tragique que le tourbillon du mouvement comme l'indique la vision insoutenable du paragraphe 68: "Je voyais la journée à venir comme une mer sombre derrière mes yeux fermés, une mer infinie, irrémissiblement figée."¹⁸ La même terreur inspire la description des cauchemars de la nuit au paragraphe 65. Elle se termine par une explication d'ordre psychologique ("Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles."¹⁹) et évoque deux images empruntées aux univers picturaux cités juste avant: les cibles de Jasper Johns, "un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre", et la géométrie des tableaux de Mondrian, "des lignes droites

16 *ibid.* p. 84. C'est nous qui soulignons.

17 Pascal, *Les Pensées*, Pléiade Gallimard, 1969, p. 1137.

18 *La Salle de Bain*, *op. cit.*, p. 86.

19 *ibid.* p. 85.

placées devant mes jeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer.” Cet homme qui joue trop longtemps aux fléchettes pendant la journée et en rêve la nuit n’est-il pas aussi un peintre ou un écrivain à la recherche d’une structure épurée, remplaçant et corrigeant, le jour dans son travail, la nuit dans ses cauchemars?

Ce qui est vrai de tout travail d’écriture est aussi spécifique de ce roman dont la structure et l’inspiration sont explicitement géométriques. Le roman est construit comme un triangle rectangle avec ses deux côtés égaux (la première et la deuxième partie, toutes deux intitulées “Paris”) et son “hypoténuse”, le titre de la deuxième partie, à Venise. En exergue du roman, le théorème de Pythagore, familier à la mémoire des écoliers, lui aussi “rassure”. En géométrie élémentaire, il y des lois, des certitudes, “rigueur, exactitude”, “perfection”. Dans sa recherche de la pureté géométrique, le roman suit la même démarche que Mondrian: non pas l’immobilité absolue, figée et morte de sa caricature dans le cauchemar du narrateur mais un point d’équilibre entre des forces contraires, entre le mouvement et l’immobile. Toute l’esthétique de Mondrian est fondée sur des principes de géométrie. Il recherche l’expression plastique de relations immuables et trouve dans l’angle droit, la rencontre du vertical et de l’horizontal, un point d’équilibre, un repos qui se situe au-delà de la joie et la souffrance, qui transcende donc le tragique de la condition humaine. C’est l’équivalence des deux termes de l’opposition (le vertical et l’horizontal, les deux côtés de l’angle droit) qui est garante de l’équilibre et donc du repos, de l’immuable; l’absence d’équivalence serait action, mouvement, tragique. L’esthétique de Mondrian, dans sa rigoureuse cohérence, offre à la fois un modèle formel, une explication du monde et un art de vivre. Aux images tragiques de la condition humaine (Pascal, Sebastiano del Piombo dans ses toiles “fascinantes, très sombres” admirées par Edmondsson et rejetées par le narrateur ²⁰) Mondrian substitue une lumineuse et rassurante sérénité.

20 *ibid.* p. 78.

Mais les équivalences qu'il propose ne sont pas seulement d'ordre plastique et géométrique: en cela sa démarche rejoint les préoccupations de Jean-Philippe Toussaint. Pour lui aussi, la répartition conventionnelle des compétences est absurde. Dans une œuvre où se rejoignent l'esprit de finesse et l'esprit de géométrie, le peintre est géomètre, le géomètre est écrivain, l'écrivain est philosophe. A la pluralité des compétences pour les hommes correspond la nécessité de l'équivalence des choses. Dans un court texte de 1920, écrit en hollandais et non publié de son vivant, "Petit Restaurant — Dimanche des Rameaux"²¹, Mondrian regarde et écoute les hommes, les choses et les mots. L'orange, le petit suisse, le cœur à la crème, sont autant de sujets de tableaux et d'objets de réflexion: "orange sur l'assiette blanche sur la serviette blanche. Pureté de la couleur unique et pureté de la plénitude des couleurs (...) enveloppe blanche sur serviette blanche.(...) Un cœur à la crème: un cœur de babeurre dans du lait. Blanc sur blanc, et pourtant encore différent. Du babeurre à Paris! Nous retrouvons la même chose partout sous des formes différentes. Bien des cœurs à la crème remplacent les liqueurs et les médicaments. Réciproquement, les liqueurs et les médicaments bien souvent" donnent du cœur". "*Je vous donne mon cœur*".

Simultanément, les mots, instruments obligés de la réflexion, en deviennent l'objet. Les mots entendus dans les bribes de conversation (on songe à Apollinaire) et les mots inscrits dans la ville, gros titres des journaux, enseigne du restaurant et sa version inversée sur sa bache, panneaux indicateurs, affiches, viennent alimenter la réflexion. Les principes cubistes qui inspirent ce texte et les œuvres des années 1912-1914 (comme le tableau-jeu de mots "Composition ovale: "Kub"" où l'on voit une publicité pour le bouillon-cube) se retrouvent dans la promenade vénitienne du narrateur et d'Edmondsson décrite au paragraphe 54: "Un peu avant le dîner, nous ressortîmes. Edmondsson m'avait pris la main et nous marchions lentement dans les rues, nous arrêtant pour lire les affiches murales qui présentaient les concerts, les spectacles, les affichettes qui faisaient part des décès. L'une d'elle, feuille blanche encadrée d'un trait noir, annonçait sobrement la mort

21 *The New Art-The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian.* Harry Holtzman et Martin S. James, G.K. Hall and Co., Boston, 1986, p. 129 et suivantes.

d'un jeune homme de vingt-trois ans. J'arrachai l'affichette." Le principe des équivalences se vérifiant, la ville est déjà, aussi, un texte, déjà, aussi, un tableau. En tant que telle, cacophonie de conversations et bariolage de lettres, elle invite à une re-création par la peinture et l'écriture; ce qui n'est possible que si l'on sait jouer (les mots sont là pour ça) et si l'on est capable de refuser le tragique. Non pas l'ignorer: le texte de Mondrian "Petit Restaurant — Dimanche des Rameaux" est écrit contre l'obscénité de la guerre qui vient de se terminer, l'obscénité de la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans (son double?) provoque l'un des premiers actes de violences du narrateur de *La Salle de Bain*. Refuser le tragique grâce au jeu: au lieu de tuer Edmondsson, jouer aux fléchettes et, en une curieuse synthèse du "galant tireur" de Baudelaire et des cibles de Jasper Johns, souvent surmontées de rectangle où est écrit le mot "face" ("visage"), la toucher; au lieu d'une guerre, un championnat de football, ou de fléchettes! ²²

Si l'on peut et doit jouer sur les mots à l'intérieur de la même langue, on peut et doit jouer entre les langues, d'une langue à l'autre. C'est ainsi que se dessine la splendide utopie d'un monde où la malédiction de Babel a disparu. En cela aussi, le narrateur suit joyeusement l'itinéraire de Mondrian, qui écrit et publia successivement en hollandais, en français et en anglais. Peintres polonais et diplomates autrichiens à Paris, mimes du narrateur pour se faire comprendre à Venise, "conversations" sur le cyclisme avec le barman italien ("L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarrissables" ²³), lecture des *Pensées* de Pascal en anglais permettant de mieux comprendre le sens de "consoler" (la différence entre "to console" et "to comfort"), "récit" du Titanic à une petite italienne ravie qui ne comprend pourtant pas le français ²⁴, enfin rencontre du narrateur et d'un autre "polyglotte": "Comme il était aussi polyglotte que moi, mais dans des spécialités différentes (russe, roumain), je ne compris pas très bien — il me l'expliquait en italien — ce qu'il était

22 *ibid.* p. 83 et 84.

23 *ibid.* p. 61.

24 *ibid.* p. 104.

venu faire à Venise”. Mais ce difficultés initiales ne les empêchent pas de passer à un long échange de vues sur l’histoire contemporaine, la politique, l’histoire italienne du vingtième siècle et enfin l’histoire de l’Union Soviétique²⁵. Toutes ces anecdotes font rêver d’un monde où l’on sourit parce qu’on se comprend.

25 *ibid.* p. 118 et 119.

Resumen

En *La Salle de Bain*, Jean-Philippe Toussaint describe minuciosamente y con humor una serie de experimentos que analizan el funcionamiento y la interacción de la realidad y la representación (tema del cuadro, medio utilizado, discurso estético). El destaca en particular la obra de Modrian cuyo interés estético tanto hacia la pintura como hacia la escritura raya con el pensamiento metafísico, a la vez que crea una utopía atractiva.

Résumé

Dans *La Salle de Bain*, Jean-Philippe Toussaint met en scène avec humour et rigueur une série d'expériences vérifiant les rapports et le fonctionnement de la réalité et de la représentation (sujet du tableau, médium utilisé, discours esthétique). Il privilégie l'œuvre de Mondrian dont les préoccupations esthétiques sur la peinture *et* sur l'écriture rejoignent les réflexions métaphysiques, tout en créant une séduisante utopie.

Summary

In *La Salle de Bain*, Jean-Philippe Toussaint humourously and meticulously portrays a series of experiments testing the way reality and representation operate and interact (subject of the picture, medium used, aesthetic discourse). He singles out the work of Mondrian, whose aesthetic concerns in relation to both painting *and* writing border on metaphysical thinking, while at the same time creating an appealing utopia.