

Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas

(Março, 2020)

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Paiva Morais, Professor Catedrático do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

[DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),

Henrique António Duarte Silva

Lisboa, 3 de Março de 2020.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Ana Paula Morais

Lisboa, 28 de Fevereiro de 2020.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),

Lisboa, de de

A David

REMERCIEMENTS

Je souhaite remercier mon professeur, Professora Doutora Ana Maria Paiva Morais, pour sa disponibilité et ses conseils bienveillants.

Un grand merci à Cristina Calado, Marta Braga, Sofia Duarte Silva Tysoe et Teresa Duarte Silva pour le soutien qu'elles m'ont apporté pendant ce parcours.

LA FEMME ET L'ÉCRITURE CHEZ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

MARIA ANTÓNIA PINTO SOARES DUARTE SILVA

(Versão corrigida da tese)

RESUME

Par le biais d'une analyse comparative, cette thèse a voulu explorer les liens entre la relation du narrateur et la femme et celle du travail fait au plan stylistique dans une partie de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Le *corpus* littéraire choisi, à savoir *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* et 'Le Cycle de Marie', mettra en lumière le passage d'une écriture géométrique à celle qui touche le sensoriel et la musicalité.

L'écrivain commence par donner la parole à des narrateurs qui s'enferment dans un monde, où l'épuisement du réel, le découragement face à la vie s'inscrivent dans une littérature dite minimaliste. Les épisodes anodins, la tendance à l'humour et l'attention aux détails renforceront la ténacité d'un narrateur qui, à plusieurs reprises, s'éloigne du contact du monde pour s'adonner à son excentricité. Ce *modus vivendi* mettra en relief la désintégration des rapports sociaux et la rupture des liens affectifs. Cet effacement de soi, ou cet investissement narcissique, est renforcé par un travail minutieux au niveau de l'écriture : les paragraphes numérotés, les sauts de lignes, l'humour présent entre les parenthèses, par exemple, créent des nœuds, des entraves, tels de vitres ou de négatifs de photographies, au lecteur.

Dans cette étude, nous voulons démontrer de quelle façon 'Le Cycle de Marie' présentera un changement dans ce principe narratif. La tétralogie donnera place à une écriture intense et trépidante, voire à une certaine poéticité. La tension romanesque qui surgit s'opèrera par une évolution stylistique, à savoir l'expansion de la phrase, le choix du vocabulaire, la diminution de l'humour mais aussi par l'élément féminin qui devient le centre de cette histoire d'amour, faite de fissures et douleur. Le monde se dévoile devant le narrateur, il suit Marie jusqu'en Asie. Les deux se laissent porter par les émotions, l'intimité, la séduction, la mort et l'amour.

Mots-clés : Jean-Philippe Toussaint, littérature minimaliste, tension romanesque, Marie, mort, amour

ABSTRACT

This thesis examines six of Jean-Philippe Toussaint's novels: *La Salle de bain* (*The Bathroom*), *L'Appareil-photo* (*The Camera*) and the four books that constitute 'Le cycle de Marie' (the 'Cycle of Marie'). Specifically, the aim is to present a comparative analysis that demonstrates the relationship of two essential aspects throughout the corpus. On the one hand, the interplay between the narrator and the female roles; on the other, the evolution of the author's literary style. In doing so, I analyse the extent to which both of these aspects are developed over the course of the novels.

Toussaint is considered one of the exponents of the minimalist trend in French writing which has remained influential from the early 1980s to the present. For the first two of these novels, he creates narrators who give voice, with a simple directness, to a very ordinary life in which nothing particularly remarkable happens. This minimalist approach, sometimes described as a reduction of means (with a consequent amplification of effect) largely determines the character and impact of both tales. In anticipation of arguing the respective developments in his storytelling (referred to above), this study first explicates how the author's espousal of minimalism distinguishes the construction of the earlier texts from what follows. For this purpose, I present a close reading of certain textual features and their effects. For example, in *La Salle de bain* (*The Bathroom*), the use of numbered fragments as opposed to cohesive paragraphs. In both books, a consistent economy and directness of expression accompanied by a tone of disenchantment and distance. The use of self-effacing humour and playfulness, often subtly planted in parenthesis and a seemingly hyper-attention to (normally, perhaps, superfluous) detail. And, in addition, an overarching accumulation of eccentricity that tends to weaken any social, romantic or sexual relationships.

With his next four books, 'Le cycle de Marie', all this changes. What had been like playing with a literary minimalism, in a predominantly postmodern sense, is left behind. Toussaint espouses the characteristics and wider possibilities of traditional novels that narrate the emergent processes of a relationship. The self-absorbed, capricious narrator and sketchy females are abandoned and, I argue, the role of protagonist and the stories themselves that he creates become, essentially, shared, between two interdependent characters. Stylistically and thematically the reader, first immersed in casual ennui, is now transported into intrigue, enigma and suspense.

KEYWORDS: Jean-Philippe Toussaint, minimalism, eccentricity, *roman*, Marie

TABLE DES MATIERES

I - Introduction.....	1
1. Jean-Philippe Toussaint – entre deux siècles	1
2. Quelques réflexions sur la production de Jean-Philippe Toussaint	3
3. Une nouvelle génération romancière	7
4. Le regard des critiques face au contemporain	12
5. La consistance et la fluidité dans l’écriture de J-P. Toussaint	18
6. Méthodologie	20
II - Premier Chapitre – <i>La Salle de bain</i> : un roman de référence	24
1. Le personnage minimaliste face au monde.....	24
2. Un narrateur enfermé dans des fragments.....	30
3. Paris	34
3.1. Le confort de la salle de bain.....	34
3.2. La sensualité camouflée	38
3.3. Le choix de la solitude	43
4. Venise	53
4.1. L’enfant perdu	53
4.2. Edmondsson, femme ou mère ?	56
5. De Venise à Paris	66
5.1. Le patient parfait à l’enfant adopté	66
III - Deuxième Chapitre – <i>L’Appareil-photo</i> : un récit de transition	75
1. Sous le signe de l’indifférence	76
1.1. Le confort de l’insignifiant	77
1.2. La découverte du corps	80
1.3. Le corps ou la pensée	84

1.4. Les éternelles leçons de conduite	89
1.5. Le cercle s'élargit	94
2. Le chemin vers la solitude	100
2.1. L'impossibilité d'une relation amoureuse	100
3. Le chemin vers la mort	110
IV - Troisième chapitre - 'Le Cycle de Marie'	123
1. Une nouvelle phase dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint	123
2. Premier tome : <i>Faire l'amour</i>	132
2.1. Allons-nous rompre au Japon ?	133
2.2. Faire l'amour à Tokyo	140
2.3. Urgence et patience	153
2.4. Guérir à Kyoto pour rentrer à Tokyo	161
3. Deuxième tome : <i>Fuir</i>	172
3.1. La Chine en solo	174
3.2. De Shanghai à Pékin	182
3.3. Pékin, comment s'échapper ?	190
3.4. La fuite	198
3.5. La traversée de la Méditerranée	203
3.6. Les funérailles racontées deux fois	211
4. Troisième tome : <i>La Vérité sur Marie</i>	227
4.1. La mort et la jalousie	229
4.2. « Basta avec moi maintenant »	242
4.3. Le pur-sang	245
4.4. Revisiter l'île d'Elbe	258
5. Dernier tome : <i>Nue</i>	266
5.1. La robe de miel	268
5.2. Suis-je capable de déclarer mon amour ?	275
5.3. La toiture du <i>Contemporary Art Space</i> de Shinagawa	282

5.4. Place Saint-Sulpice.....	292
Conclusion	309
Bibliographie.....	312

I - Introduction

1. Jean-Philippe Toussaint – entre deux siècles

Le débat autour de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint se déroule timidement mais en crescendo. Une trentaine d'années séparent son premier roman, *La Salle de bain*, publié en 1985, du dernier, *La clé usb*, sorti en 2019. Plusieurs sont ceux qui s'intéresseront à faire le bilan d'une littérature qui agite les dernières deux décennies du XX^{ème} siècle et qui est prompte à entrer en effervescence dans un nouveau siècle.

Les colloques de Cerisy¹, notamment celui de 2003 intitulé *Romanciers Minimalistes 1979-2003* et celui de 2012, dont le titre est *Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français 2001 – 2010*, le recueil de textes intitulé *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sorti en 2010 et *Textyles*, la Revue des lettres belges de langue française, à savoir le numéro 38, sorti dans la même année, seront notre point de départ de ce travail. Ils nous aideront à esquisser l'état des lieux sur la littérature française contemporaine produite à partir des années quatre-vingt.

Nonobstant, il ne faut pas oublier deux autres colloques qui sont dédiés à l'auteur. Le premier colloque international intitulé « Les vérités de Jean-Philippe Toussaint » qui a eu lieu à l'Université Jean Monnet à Saint-Etienne en 2016 et les colloques de Bordeaux intitulés « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », disponibles sur le site de l'auteur, de 2019. Nous nous pencherons sur ces colloques pendant l'analyse de notre *corpus* une fois qu'ils accompagnent de tout près l'œuvre de l'auteur au fil des années, ce qui enrichira sans doute notre travail.

Le fait que Jean-Philippe Toussaint continue à écrire au moment où ce travail prend corps nous mènera dans une voie qui s'avère délicate dans la mesure où il n'y a pas encore la distance nécessaire pour analyser son œuvre. Dominique Viart est clair quant au rôle que la critique a aujourd'hui par rapport à jadis:

¹ L'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, fondée en 1952 et reconnue d'utilité publique vingt ans plus tard, crée le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Chaque année, de mai à octobre, le Centre organise divers colloques internationaux en réunissant des artistes, chercheurs, intellectuels. Les publications ont l'appui des Presses Sorbonne Nouvelle. A l'adresse <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/>, (site consulté le 18 juin 2016).

Longtemps l'Université ne fut guère accueillante à la littérature contemporaine. Une œuvre ne se pouvait étudier que dans son achèvement et sa complétude, lesquels requièrent la mort de l'écrivain. On peut comprendre les arguments qui fondent semblable prudence: il s'agissait de préserver l'institution des modes et des querelles de presse ou de salon. Il s'agissait surtout d'assurer son objet, de circonscrire un corpus dans une limite qui permette d'en avoir la connaissance complète. Le commentaire suppose la distance et ne se conçoit guère à chaud.²

Pour l'auteur, « la critique, on le voit, doit se confronter constamment à la création pour affiner et actualiser ses propres réflexions. »³ Or, si cette rencontre peut être fortement stimulante, puisque l'opportunité de suivre de tout près la littérature qui s'écrit devient une réalité, elle est, en même temps, un défi dû à son incomplétude. Cependant, réfléchir sur la façon dont les écrivains regardent l'héritage littéraire et le transportent dans un nouveau siècle, ou font face au contemporain, sera un dialogue suffisamment séduisant pour être ignoré. « Entendre en direct la parole des écrivains eux-mêmes »⁴ ne devra pas, non plus, être négligé. En effet, à la fin des colloques de Bordeaux, en conversation avec Benoît Peeters, Jean-Philippe Toussaint souligne son intérêt envers la critique et sa complicité avec le lecteur, il distingue les œuvres qui représentent un travail plutôt théorique de celles dont le romanesque prévalait et il laisse même entrevoir quelques-uns de ses projets.

Pour ces raisons, nous serons attentifs aux interventions de l'écrivain, sous forme d'entretiens télévisés, radiophoniques et même en direct, nous nous laisserons aussi emballer par ses incursions dans le monde de la photographie et du cinéma, une fois que toucher à d'autres arts nous aidera à mieux comprendre l'évolution de son œuvre.

En plus, il s'agira aussi de comprendre certains motifs récurrents chez cet

² Dominique Viart, «L'oeuvre en dialogue», in *La Langue à l'oeuvre, Le Temps des écrivains à l'Université*, Paris/Zurich, co-édition Maison des écrivains / Les presses du réel, 2000, § 2, à l'adresse http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26acute%3Brature_contemporaine_%26agrave%3B_l%27universit%26acute%3B%3A_une_question_critique, (site consulté le 20 juin 2016).

³ *Ibidem*, § 17.

⁴ Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9.

auteur qui peuvent répondre à nos multiples interrogations qui se centraliseront en une en particulier, celle de comprendre si l'écriture de Jean-Philippe Toussaint se métamorphosera-t-elle lors de l'apparition du personnage féminin, Marie, dans la tétralogie intitulée 'Le Cycle de Marie' et les effets adjacents.

Ceci dit, dans le deuxième chapitre de cette introduction, nous ferons une synthèse des interventions concernant Jean-Philippe Toussaint présentes dans les ouvrages déjà mentionnés. Elles nous aideront à mieux comprendre l'écriture toussaintienne mais une fois qu'il s'agit à peine d'une synthèse, nous voulons faire savoir que nous y reviendrons lors de l'analyse du *corpus* choisi pour ce travail.

Dans le troisième chapitre, nous nous arrêterons sur les définitions que les critiques attribuent à une jeune génération d'écrivains, y compris Jean-Philippe Toussaint, qui publie chez Les Éditions de Minuit, à partir des années 80.

Par la suite, notre exposé se concentrera sur la question du contemporain et de quelle façon la société d'aujourd'hui fait réagir ceux qui y habitent.

Finalement, dans la dernière partie, nous poserons les questions auxquelles nous essayerons de répondre dans ce travail, en ayant comme point de départ quelques-unes des observations de Jean-Philippe Toussaint autour de la construction de ses récits.

2. Quelques réflexions sur la production de Jean-Philippe Toussaint

Le premier colloque, *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, est une réflexion autour des écrivains qui commencent à publier chez Les Éditions de Minuit à partir des années quatre-vingts. Dans l'avant-propos, Marc Dambre et Bruno Blanckeman lancent des questions qui s'avèrent importantes: comment caractériser le retour aux normes: une coupure ou une filiation par rapport au passé ? Serait-il adéquat de définir les écrivains en question à partir de leur travail ou faut-il aussi les écouter en direct ? L'humour, l'ironie, la dérision, présents dans ces récits, signifient-ils une nouvelle énergie qui reflète le monde contemporain ?

Dans la première partie, *Questions*, la réflexion de Lionel Ruffel portera sur les notions de « minimalisme » et « maximalisme » et les éventuels points de contact. Une étude comparative entre quelques œuvres d'écrivains de la même génération de Jean-

Philippe Toussaint (de cet auteur il y aura la référence aux œuvres *Faire l'amour*, *La Télévision* et *Monsieur*) est mise à jour concernant surtout la fin des récits. Ces fins, représenteront-elles la mort, le deuil ou des points de départ ? Pour David Ruffel, les écrivains de Les Éditions de Minuit souhaitent élaborer une « nouvelle syntaxe romanesque où la distanciation, la représentation seconde et la référence aux médias permett[ent] de représenter l'époque contemporaine de façon ludique et critique.»⁵ Quant à Gianfranco Rubino et Laurent Demoulin, ils dédient leurs interventions à Jean-Philippe Toussaint. Le premier se penchera sur la carence sémantique et thématique et de quelle façon cet aspect influencera le comportement du narrateur. De son côté, Laurent Demoulin analysera la façon dont le sens d'humour évolue dans l'œuvre de l'auteur partant de *La Salle de Bain* pour arriver au premier tome du 'Le cycle de Marie', *Faire l'amour*.

Déjà dans la deuxième partie du recueil, intitulée *Repères*, deux des cinq interventions étudieront *Faire l'amour*: Philippe Claudel nous invitera à voyager dans le centre et la périphérie, le sexe, le temps et la mort. Bruno Blanckeman mettra en évidence la relation amoureuse des temps présents. Olivier Bessard-Banquy touchera le thème des rencontres et des séparations non seulement chez Jean-Philippe Toussaint mais aussi chez Eric Chevillard et Jean Echenoz. Pascal Mougin abordera le thème des réalités et la manière dont l'ironie peut se cacher dans les récits de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Christian Oster. Ullrich Langer nous invitera à lire sur la sensibilité, l'inquiétude et surtout la gêne que les narrateurs de Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster sentent face à des situations à la fois embarrassantes et inattendues.

Dans la dernière partie, *Etudes*, nous avons l'intervention d'Aline Mura-Brunel qui partira des traces du minimalisme pour se poser la question sur le retour du récit notamment dans le roman *Faire l'amour*.

En 2010, les Presses Sorbonne Nouvelle publient un recueil de textes intitulé *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Wolfgang Asholt et Marc Dambre. Le thème central sera axé sur le retour du récit dans le roman français contemporain ainsi que la diversité du contemporain.

⁵ David Ruffel, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 27.

Un article est dédié à Jean-Philippe Toussaint. Beate Ochsner analysera « le concept du minimalisme en tant que stratégie artistique »⁶ et nous invitera à mieux comprendre ce qui pourrait être un minimalisme cinématographique une fois que l’auteur se lance dans d’autres arts, notamment le cinéma⁷, avec deux de ses romans, *La Salle de Bain* et *Monsieur*.

Cette même année, *Textyles*, la Revue des lettres belges de langue française, dédie un de ses numéros, plus précisément le numéro 38, à Jean-Philippe Toussaint. Dans l’introduction, Pierre Piret et Laurent Demoulin expliquent la raison pour laquelle ce numéro lui est dédié:

Son œuvre n’a pourtant à ce jour donné lieu à aucune publication monographique en français. *Textyles* a voulu remédier à cette lacune, en mettant en chantier un numéro pionnier et, à ce titre, résolument ouvert: mettre en perspective les différentes facettes de l’œuvre en multipliant les angles d’approche, tel fut l’objectif qui présida à l’élaboration du présent dossier.⁸

Nous aurons la participation des spécialistes des études littéraires, du cinéma et de la photographie, qui mettront à jour « les modes de composition et les principales caractéristiques esthétiques de l’œuvre, [pour] montrer comment elle radiographie les discours contemporains et [comment] la situer dans l’histoire de la

⁶ Beate Ochsner, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (éds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 262.

⁷ Ce n’est pas seulement Jean-Philippe Toussaint qui se sent attiré par le cinéma. Certains auteurs, comme Jean Echenoz, Christian Oster, Christian Gailly, Patrick Deville ou Marie Redonnet, le sentent aussi mais Jean-Philippe Toussaint est le plus actif. Lisons le résumé que Beate Ochsner fait de l’activité cinématographique de l’écrivain: « [E]n 1989, [Jean-Philippe Toussaint] s’est lancé dans la réalisation cinématographique en adaptant son deuxième roman, *Monsieur*. Tourné en noir et blanc, le film retrace les errements d’un homme passif face à son environnement. En dépit d’une audience réduite, l’auteur récidive en 1992 avec *La Sévillane* (1992), adaptation de son troisième roman, *L’Appareil-photo*. Invité à Berlin par l’organisation allemande, le « DAAD », il réalise, avec Thorsten C. Fisher le film *Berlin 10h46’* (1994) en coproduction avec la Z.D.F. Pour son film suivant, *La Patinoire* (1998), Toussaint signe un scénario original aux accents burlesques. Commencé en 1999, le tournage de *La Salle de bain*, adaptation du roman éponyme par Jean-Philippe Toussaint et John Lvoff, metteur en scène franco-américain, n’a pu être achevé qu’en 2002, après de longues négociations avec différents producteurs. Pour son dernier travail cinématographique, *Vivant* (2006), écrit pour l’Espace Louis Vuitton, Toussaint s’est librement inspiré d’une scène de son roman *Fuir*. », (*ibidem*).

⁸ Pierre Piret et Laurent Demoulin, « Introduction », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 1, à l’adresse <https://journals.openedition.org/textyles/176>, (site consulté le 20 juin 2016).

littérature. »⁹

Plusieurs interventions tourneront autour des premières œuvres de l'auteur. Frank Wagner et Denis Saint-Armand décriront le narrateur comme un anti-héros, un personnage asocial, dont le comportement s'éloigne un peu des normes de conduite communes. Isabelle Ost mettra en relief une construction de l'espace-temps intimement liée au narrateur qui aura un effet déstructurant lors de la tétralogie, 'Le Cycle de Marie'. Jacques Dubois nous invite à suivre Marie et à voir comment elle échappe au narrateur. Jean-Benoît Gabriel explore la question de la tension narrative et de l'écriture-cinématographique. Olivier Mignon, en soulignant l'importance des images pour Jean-Philippe Toussaint, soient-elles photographiques ou pictorales, nous mènera dans la pensée du visuel. L'influence de l'Orient ne pourra pas être oubliée et c'est avec Pierre Piret que nous nous rendrons compte d'« une forme d'affinité élective avec la pensée et l'esthétique orientales »¹⁰ de l'auteur. Pour Sjef Houppermans, la tétralogie présentera toute une nouvelle réorientation mais elle pourra être considérée comme un moment de virage dans l'œuvre de l'écrivain. C'est Laurent Demoulin qui aura le dernier mot en présentant trois raisons pour expliquer le nouveau chemin entamé par Jean-Philippe Toussaint: la naissance d'une certaine poéticité, l'importance croissante du second personnage, Marie, et le changement du principe narratif.

En 2012, Cerisy la Salle nous invite à participer à une nouvelle rencontre, cette fois-ci intitulée *Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français (2001 – 2010)*. Les éditeurs Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft expliqueront comment les démarches d'ordre historique, esthétique et culturel pourront répondre à deux questions centrales: « [Q]uels types de romans, récits, nouvelles, écritures de soi, le XXI^{ème} siècle débutant produit-il ? »¹¹ et « Quelles images et quels imaginaires les proses littéraires engendrent-elles de ce même siècle ? »¹². La plupart des interventions concerne d'autres écrivains qui appartiennent à cette nouvelle génération romancière, dont Jean-Philippe Toussaint y fait partie, mais Nicolas Xanthos

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 1, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/172>, (site consulté le 15 juin 2016).

¹¹ Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (éds), « Préface » in *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 7.

¹² *Ibidem*.

portera son attention sur les trois tomes, alors publiés, du 'Le cycle de Marie' de l'auteur, à savoir *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie*. L'intériorité du narrateur prend définitivement un nouvel élan. L'inquiétude, la menace et la peur prédominent en même temps que le dialogue et la relation entre les personnages sont intimement liés aux tensions des situations et des lieux.

Comme nous l'avions déjà mentionné, nous reviendrons à ces ouvrages pendant ce travail en même temps qu'il nous faudra aussi être attentifs à tout ce qui sera publié sur l'écrivain au fur et à mesure que celui-ci nous invite à plonger dans un nouveau roman.

Pour le moment, entrons dans le troisième chapitre où nous aborderons des thèmes récurrents de cette nouvelle génération romancière qui traverse le pont entre les XX^{ème} et XXI^{ème} siècles et qui publie chez Les Éditions de Minuit.

3. Une nouvelle génération romancière

La terminologie attribuée à cette littérature reflète bien son éclectisme: «'autofictionnelle', 'consentante', 'déconcertante', 'impassible', 'inédite', 'transitive' [...]»¹³ Dans *Territoires et terres d'histoires*, Christine Bosman Delzons, Danièle Ruyter-Tognotti et Sjef Houppermans décrivent le panorama d'une production littéraire en pleine ébullition comme un mouvement multiforme qui va « au-delà des frontières des genres, des langues, des nationalités »¹⁴ et qui, dû à son immense production, cherche encore son chemin. Sa nomenclature est difficile. Nous renvoyons sur ce point à Lidia Cotea qui dédie tout un paragraphe aux noms que les critiques attribuent à ce renouveau romanesque:

Si l'existence d'un renouveau romanesque semble unanimement accepté par les critiques, les noms qu'on lui donne et les auteurs qui y sont associés sont très divers. Un grand nombre de critiques situent ce renouveau aux Editions de Minuit. Les

¹³ Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds.), *op. cit.*, pp. 6, 8-14.

¹⁴ Christine Bosman Delzons, Danièle Ruyter-Tognotti et Sjef Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008, p. 8.

dénominations sont nombreuses: la jeune ou la nouvelle génération de Minuit / les gens de Minuit / la vague nouvelle / une tendance littéraire / une orientation / un courant plutôt qu'une école / une congrégation plutôt qu'une école / une pléiade de jeunes auteurs mais pas pour autant un mouvement / certaines nébuleuses en formation / jeunes romanciers / un groupe d'écrivains. À ce courant / tendance / génération / pléiade / nébuleuse / coalition on colle des étiquettes comme: le Nouveau Nouveau Roman, le renouveau romanesque inauguré par Minuit, la nouvelle génération romancière, la génération « salle de bain » (...), le roman minimal, le nouveau roman minimaliste, auteurs ou romans minimalistes, romans / romanciers impassibles.¹⁵

S'il est vrai que ces écrivains ne se considèrent pas comme un mouvement – puisqu'ils veulent s'émanciper du poids des questions identitaires –, de la part des critiques, il y a un certain consensus autour d'une écriture minimaliste.

Dans son livre, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, Warren Motte affirme que c'est autour du groupe d'écrivains, qui majoritairement éditent chez Les Éditions de Minuit, que la notion de minimalisme apparaît comme une provocation une fois que chacun d'entre eux s'appuie sur les mêmes principes en même temps qu'ils nous offrent une œuvre unique et diversifiée. Pour l'auteur, le minimalisme se repose sur trois principes. Le premier est la notion du petit (*small*)¹⁶. La réalité est vue au travers du détail qui prendra toute une autre dimension, celle de nous garantir un regard plus aigu, limpide de la réalité. C'est en fixant intensément le détail que le « Je » pourrait se libérer des impuretés et gagner une nouvelle perspective face à ce qu'il observe; c'est en concentrant toute son attention à l'élément – un objet – et non pas à l'ensemble, et c'est en se repliant sur soi – physiquement et psychologiquement – que le narrateur se sentira protégé. Le deuxième principe du minimalisme est l'idée de simplicité (*simplicity*)¹⁷. Warren Motte l'oppose à celui de la complexité. L'essentiel pourra être atteint si un certain état de

¹⁵ Lidea Cotea, *À la lisière de l'absence: L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13.

¹⁶ Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, USA, University of Nebraska Press, 1999, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

¹⁷ *Ibidem*, p. 4. C'est nous qui soulignons.

vacuité est travaillé. En examinant l'infime particule, telle goutte de pluie¹⁸, le narrateur s'approcherait de l'essence parce que face au minuscule, le grand pourra finalement être vu. Finalement, le troisième principe est associé à la notion de réduction (*lessening*)¹⁹, c'est-à-dire en observant le banal ou une expérience tout à fait ordinaire, toute distraction serait éliminée et l'essentiel émergerait.

De leurs côtés, lors du colloque de Cerisy la Salle, Marc Dambre et Bruno Blanckeman parlent de la difficulté à fonder une catégorie de pensée une fois que définir un roman comme minimaliste signifie entrer dans le domaine de la multiplicité et différenciation des critères. Nonobstant, ils s'appuient en trois axes de recherche. Le premier serait celui de « définir [les] écrivains à partir de leur travail même »²⁰, le deuxième porterait « sur la culture et l'anthropologie de la modernité propres à ces écrivains »²¹ et enfin l'esthétique et l'éthique constitueraient le troisième axe. A la même époque du colloque, Marc Gontard s'interroge, lui aussi, sur la littérature française produite depuis les années 80, en posant certaines questions autour de son hétérogénéité. Pour l'auteur, la *discontinuité*, l'*hypertextualité* et la *renarrativisation* seront parfois présents dans un même récit dont le message peut offrir de multiples visages. Citons: « En effet, comment penser simultanément le retour à la linéarité narrative et une écriture de discontinu qui tente au contraire de déconstruire tout effet de continuité ? »²².

Nous voilà devant une littérature dépouillée de grands enjeux, dépourvue de grandes fioritures, qui met l'accent sur un détail qui, à son tour, élimine le détail

¹⁸ Afin d'illustrer ce deuxième principe, nous laissons ici un extrait de *La Salle de bain* où le narrateur décrit la façon dont il regarde la pluie tomber. L'attention donnée aux gouttes d'eau lui permettra de s'abstraire du dehors pour se concentrer dans ce qui est vraiment important: «(33) Il y deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. *Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité.* » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985/2005, pp. 37-38. C'est nous qui soulignons.

¹⁹ Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 4. Traduction faite par l'auteur de ce travail. C'est nous qui soulignons.

²⁰ Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 9.

²¹ *Ibidem*.

²² Marc Gontard, « De l'extrême contemporain », in *Écrire la crise: l'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 12.

suisant, une fois que les deux tendent à disparaître dans un récit dont la profondeur ou l'énergie des personnages semblent manquer. D'autres critiques, tels que Dominique Viart²³, ou Jan Baetens²⁴, vont un peu plus loin en ayant élu Jean-Philippe Toussaint avec son premier roman, *La Salle de bain*, comme précurseur de ce mouvement.

Mais qui est Jean-Philippe Toussaint ? Il y a ceux qui le définissent comme contemporain, d'autres le nomment « 'Toussaint comique', 'Toussaint inattendu', 'Toussaint postmoderne' »²⁵, d'autres encore l'appellent écrivain-artiste²⁶ puisqu'il altère le cinéma, la photographie et l'écriture. Cette variété, ne pourra-t-elle pas être un indicateur d'une certaine difficulté à trouver un espace dans lequel l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint puisse être identifiée ou ne serait-ce plutôt un privilège pour nous tous de participer dans un espace en pleine évolution ? Si la société étiquette les écrivains selon leurs stratégies ou leurs motivations, ou tout simplement dû à ce qui a été dit ou écrit, Jean-Philippe Toussaint se permet de s'éloigner des clichés. Lisons ce que l'auteur a dit lors d'un entretien avec Laurent Demoulin. L'extrait est assez long mais, à notre avis, pertinent une fois que sa lecture renforcera, sans aucun doute, l'idée qu'il y a effectivement le désir de comprendre, d'encadrer, de définir cette fiction romanesque qui traverse les deux siècles:

²³ Cité dans Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 34, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045233ar/>, (site consulté le 27 avril 2015).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ Voir le programme de ce colloque à l'adresse http://www.fabula.org/actualites/colloque-international-les-verites-de-jean-philippe-toussaint_51643.php, (site consulté le 15 mai 2014).

²⁶ Sa carrière de réalisateur arrive en 1989 avec la sortie dans les salles de son roman *Monsieur* publié en 1986 ; des expositions de ses propres clichés se multiplient à partir de 2000.

Un autre exemple de sa diversité est l'exposition intitulée *La main et le regard Livre/Louvre* qui ouvre ses portes au Musée du Louvre en 2012. En 2016, il monte le spectacle M.M.M.M. (Marie Madeleine Marguerite de Montalte) avec The Delano Orchestra. Ce spectacle réunit des extraits de l'auteur (Extraits de *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie*, *Nue*) ainsi que ses vidéos.

En 2019, lors des Colloques de Bordeaux, Ange Leccia, Anna Toussaint et l'auteur organisent une exposition intitulée *Jean-Philippe Toussaint décoratif*.

²⁶ Dans un entretien avec Nelly Kapriélian, Jean-Philippe Toussaint affirme: « Le cinéma fait des images avec de la pellicule et de la lumière ; en littérature, on fait des images avec des mots. C'est pourquoi je n'aime pas qu'on qualifie mon écriture de cinématographique », in Nelly Kapriélian, «Le plus fort dans un roman c'est ce qui manque», in *Les Inrockuptibles*, n° 721, 2009, § 6, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 9 mai 2014).

[Laurent Demoulin] L.D.: C'est au moment de la sortie de *L'Appareil-photo* que la critique vous a présenté comme un chef de file. Dans *Le Point*, Jacques-Pierre Amette va jusqu'à employer l'expression « porte-drapeau ». J.-P.T.: À l'époque, je n'avais pas du tout conscience des enjeux. La personne qui en avait conscience, c'est mon éditeur, Jérôme Lindon. Il voyait qu'une nouvelle génération d'écrivains était en train d'apparaître et il se rendait compte de l'intérêt qu'il y aurait de créer un nouveau mouvement littéraire, qui pourrait faire suite au Nouveau Roman. L.D.: La presse aussi, à ce moment-là, se met à parler d'une école. L'article du *Point* est titré « Le nouveau « nouveau roman » ». Et d'autres expressions apparaissent: « roman minimaliste », « école de Minuit », « roman postmoderne » ou « roman impassible ». J.-P.T.: Plusieurs mots circulaient, mais aucun ne s'imposait. 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. A l'époque, j'avais éludé la question, mais aujourd'hui, dix-huit ans plus tard, je crois que je suis en mesure de répondre. J'ai pris le temps, près de vingt ans de réflexion, mais j'ai trouvé la réponse. La réponse, elle se trouve dans les derniers mots de *Faire l'amour*, quand je parle de désastre infinitésimal. Je n'ai pas écrit « infinitésimal » avec une arrière-pensée théorique, mais je n'ai certainement pas écrit le mot à la légère. Infinitésimal, voilà la réponse, je suggère de parler de « roman infinitésimal ». Le problème, quand on parle de « roman minimaliste », c'est que c'est quand même très réducteur. Le terme « minimaliste » n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'« infinitésimal » fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit: il contient les deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres.²⁷

Jean-Philippe Toussaint se voit clairement comme un écrivain du début du XXI^{ème} siècle qui participe d'une manière enthousiaste à son époque: « Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain de mon temps, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque et de la restituer. »²⁸ Les postfaces, sous forme d'entretiens ou de réflexions, qui apparaissent chez Les Éditions de Minuit, collection « double », les interventions, tels les débats ou interviews, accordées tantôt à des journalistes, tantôt à des critiques, les textes autobiographiques et autocritiques que l'auteur produit à

²⁷ Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 139-141.

²⁸ Cheng Tong, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005/2009, p. 177.

partir de 2000 ainsi que la construction de son site *www.jptoussaint.com*²⁹ forment une panoplie de moyens mise à la disposition de ceux qui s'intéressent à comprendre sa position dans le champ littéraire d'aujourd'hui. Plus que n'importe quel écrivain de cette génération, l'auteur fait des incursions dans les autres arts, en poussant de plus en plus loin les expérimentations. Peut-être cette flexibilité et cette approche aux autres arts le font-il s'éloigner d'une narrativité minimaliste au fur et à mesure que son écriture évolue.

Entrons maintenant dans la quatrième partie de notre introduction pour connaître l'opinion de quelques auteurs sur la question du récit contemporain.

4. Le regard des critiques face au contemporain

Une des caractéristiques de la société postmoderne est le remplacement de la discipline des institutions par « la manifestation des désirs singuliers, de l'accomplissement individuel, de l'estime de soi. »³⁰ L'investissement narcissique prend le devant de la scène et l'individu vit de façon isolée; la compétitivité devient cruelle et le désir du « Je » de se différencier de l'« Autre » est aigu. Tous finissent par s'assujettir à l'uniformisation des comportements des goûts et de modes de vie. Nous n'assistons pas à la différence des uns et des autres mais plutôt à l'illusion de cette différenciation. Nous ne sommes plus face à une confrontation verbale – ou physique – entre le « Je » et l'« Autre » mais plutôt à une appréciation mutuelle entre le « Je » et le « Moi » qui s'engagent à ériger un temple au « culte du présent et [à] la promotion de l'hédonisme individuel. »³¹ Cet enchantement provoquera la désintégration des rapports sociaux, la rupture des liens affectifs et la croissance de la solitude.

²⁹ En permanente actualisation, le site donne plein accès à son activité artistique: la publication électronique de ses inédits, à savoir *Echecs*, *Les Draps de lit* et *Rideau*, ainsi que leurs respectives versions pour iPad, Kobo, Nook, Kindle et PDF ; la numérisation et la transcription des brouillons du livre *La Réticence* ; le compte-rendu des séances sous forme de vidéo des rencontres avec les traducteurs de ses livres ; la web-crédation de son exposition/livre: *Livre/Louvre*; le Projet interactif intitulé Borges Projet qui grandit au fur des années ; le spectacle M.M.M.M ou le visionnement des Colloques de Bordeaux de 2019 ne sont que quelques exemples. C'est aussi sur son site que les thèses et mémoires, consacrées au travail de l'écrivain, peuvent être lues.

³⁰ Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 28.

³¹ *Ibidem*, p. 32.

L'adulte des années 50 s'accomplissait dans son environnement social et professionnel. Une décennie plus tard, les transformations techniques et culturelles imposent une nouvelle attitude et l'adulte se dégage du groupe pour suivre son chemin. Lors des années 80, « la montée des précarités notamment liées au chômage »³² introduit des modifications significatives dans l'individu. Autour de lui, ce qui était auparavant stable – famille, travail, religion, etc. – s'effondrerait et l'individu se verrait seul, face à lui-même. Si jadis l'individu pouvait s'appuyer sur des cadres de référence qui lui conféraient une certaine stabilité, la société moderne – en faisant du moment présent « un présent tyrannique, celui de l'urgence, de l'immédiat, de l'instantané »³³ – l'obligera éventuellement à prendre des décisions irréfléchies, une fois qu'un certain temps de maturation, dont les individus en ont besoin, n'est plus là. Les conséquences se feront sentir à plusieurs niveaux. Selon Jean-Pierre Boutinet:

Aux passages socialement, voire rituellement organisés, se sont substitués des passages existentiels faiblement socialisés qui prennent souvent la forme de simples transitions, le cas échéant accompagnés de crises. (...) Puisqu'il n'y a plus d'institutionnalisation forte du cours de la vie, c'est vers un modèle séquentiel que l'individu se tourne, fait de remises en cause, de ruptures, de transitions.³⁴

Tout ceci finit par fragiliser l'individu au lieu de le fortifier. L'autonomie qu'il désirerait atteindre à l'âge adulte n'est plus visible. Elle finit par se diluer avec les autres âges qui, vulnérables, nécessitent d'aide. Il devient adulte-enfant, adulte-vieillard, adulte-immature. Et nous serons confrontés très souvent à un personnage tantôt capricieux, tantôt pessimiste, introspectif, qui suit son chemin, à sa manière, un peu flegmatique et passif. En d'autres mots, chacun est tellement imprégné avec/de soi-même que l'espace qu'il occupe n'est finalement que son propre espace. Il nous semble que: « [L]e personnage s'y re-perd plutôt qu'il s'y repère, le voyage se

³² Jean-Pierre Boutinet, « L'adulte immature », in *Sciences humaines*, n° 91, 1999, § 8, à l'adresse http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature_fr_10638.html, (site consulté le 20 juillet 2016).

³³ *Ibidem*, § 19.

³⁴ *Ibidem*, § 22.

transforme en errance et se heurte à l'impasse: l'espace n'offre pas d'issue.»³⁵ Le parcours n'est qu' « un enchevêtrement d'ouvertures et de clôtures d'espaces plus ou moins connus et plus ou moins définis»³⁶ et son quotidien ne sera que l'illusion du réel mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le besoin de capter cette illusion dans une tentative de la faire permanente dans le moment présent semble devenir impératif.

Rappelons Gérard Genette qui faisait déjà référence à un « espace contemporain »³⁷:

[L]'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une « angoisse », son intériorité comme une hantise ou une nausée; livré à l' «absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité.³⁸

Il ajoute que « le langage, la pensée, l'art contemporain sont *spatialisés* »³⁹. Dans son article, « Temps, récit et postmodernité », Sophie Bertho nous présente une autre idée de la notion de l'espace. L'auteur se concentre autour de la problématique de théoriser le contemporain une fois qu'il va de pair avec l'idée de progrès marqué par la vitesse et l'agitation frénétique qui envahissent le « Je ». Cette célérité le déséquilibre sur un espace géographique qui, lui aussi, est fait de « la juxtaposition d'un grand nombre d'éléments discontinus»⁴⁰. Si c'est vrai que la société, profondément informatisée, permettra au « Je » de se déplacer d'un continent à l'autre en un clin d'œil, le rapport entre une société dominée par la rapidité et la nécessité irrationnelle du « Je » de parvenir à la supplanter aura, cependant, un effet négatif: celui de ralentir ses émotions, de sécher ses sentiments jusqu'à ce que le vide

³⁵ Anne Cousseau, «Postmodernité: Du retour au récit à la tentation romanesque », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 368.

³⁶ Andrea Del Lungo, *L'Incipit Romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 87.

³⁷ Selon l'expression de Georges Matoré, cité dans Gérard Genette, *Figure I*, Paris, Coll. « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966, à l'adresse <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/IMG/pdf/genette-gerard-figures-i-du-seuil-1966-2-gerard-genette.pdf>, (site consulté le 28 juin 2018), p. 101.

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, 92, n° 4, 1993, p. 93, à l'adresse http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2305, (site consulté le 28 juin 2016).

prenne le devant de la scène.

Régine Robin fait une réflexion autour du mot « lisible » qui s'avère pertinente dans la mesure où le champ littéraire se trouve « entre les transformations socio-technologiques, les transformations sociales, les retournements idéologiques et le nouveau discours hégémonique»⁴¹. Une société fortement médiatisée s'installe et la volatilité de l'esprit semble dominante:

Il s'agit d'une culture de l'éphémère, de la simultanéité, de l'inachèvement, du flash, du spot, du clip, du flux, du direct ou du pseudo-direct, isolant l'individu dans les multiples formes et processus que Gilles Lipovetsky a appelé "l'ère du vide"; culture qui constitue l'ordinaire postmoderne de la quotidienneté.⁴²

Sophie Bertho va dans le même sens. Le sujet postmoderne sent un besoin de se rassurer face à l'accélération et à l'éphémère du XX^{ème} siècle – ou plutôt du XXI^{ème} siècle –, face à « un sentiment de rapidité croissante [qui l'empêche] de se retourner en arrière, de répéter [car] ce qui existe déjà, ne peut être repris»⁴³:

La postmodernité se caractérise (...) par le rapport conflictuel entre (...) la constatation de la vitesse et de la discontinuité propres à la société informatisée, exigence morale de l'individu qui a compris que seule une renarrativisation de son existence lui permettrait de se situer dans le Temps. La postmodernité, dans la mesure où elle se manifeste en littérature, sous des formes plus ou moins traditionnelles, concerne en premier lieu ce qui subsiste du genre romanesque, les tentatives de renarrativisation du roman.⁴⁴

Áron Kibédi Varga nous avait déjà invités à comprendre ce besoin de reconstruire des récits. L'auteur recule dans le temps et attire notre attention sur le côté sombre, sur la détresse de l'âme liés à la littérature existentialiste, sur

⁴¹ Régine Robin, «Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 68, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/crs/1989/v/n12/1002058ar.pdf>, (site consulté le 2 juillet 2016).

⁴² *Ibidem*, pp. 6-7.

⁴³ Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 92.

⁴⁴ *Ibidem*.

l'indifférence par rapport à cet état d'esprit venue de la littérature structuraliste pour arriver à un moment où les écrivains sentent le désir « de construire de nouveau des récits.»⁴⁵ A ce titre, l'auteur mentionne les personnages de Jean-Philippe Toussaint qui, insérés dans des récits vidés d'intrigues, agissent, eux-aussi, comme dépourvus du désir d'action. Quel serait alors le but de cet éloignement de la réalité ? Comme nous dit l'auteur: « [L]e lecteur (...) ne peut pas s'empêcher d'y voir (...) une déconstruction minutieuse (...) pour repartir de zéro, pour reconstruire avec une extrême prudence les intrigues du quotidien, et à travers ces intrigues, en filigrane, les premières traces d'un sujet qui renaît.»⁴⁶

Dominique Viart nous parle aussi de la tendance aux « « retours »: retour au sujet, retour au réel. Le retour du sujet s'observe aussi bien dans le lyrisme d'une certaine poésie que dans les variations autour du récit de vie »⁴⁷. Pareillement, le sujet s'interroge, d'une façon apparemment superficielle, décontractée, parfois ironique, sur son présent qui s'alimente de l'immédiat, du détail, « [permettant ainsi] d'entrer dans une réflexion plus sûre, plus attentive et plus disponible à la réalité des choses et d'autrui »⁴⁸ et qui, à notre avis, va de pair avec une inquiétude malaisément dissimulée.

En effet, le passage d'un siècle à l'autre traîne avec lui un récit qui « s'inscrit dans un temps déstructuré, privé de continuité et de sens »⁴⁹, un récit de vie dont l'unité ou le centre sont difficiles de saisir et dans lequel des histoires se juxtaposent sans vraiment se toucher. Comme nous souligne Anne Cousseau:

La plupart des textes nous offre des récits de vie dont la cohérence est défaite, et qui ne peuvent s'écrire que sous une forme déconstruite, discontinue. Chapitres, séquences, scènes, les unités narratives constituent autant d'éclats d'histoires dépareillés, (...), dont on ne saisit plus l'unité, ni le centre.⁵⁰

⁴⁵ Áron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, p. 16, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506, (site consulté le 9 juillet 2016).

⁴⁶ *Ibidem*, p. 18.

⁴⁷ Dominique Viart, *op. cit.*, § 24.

⁴⁸ *Ibidem*, § 27.

⁴⁹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 360.

⁵⁰ *Ibidem*, § 9.

Régine Robin insiste sur le fait que la littérature, reflet de la société, s'engage dans deux directions: l'une qui touche le ludique, l'ironique et le parodique, en mettant en évidence la quête d'un bonheur éphémère; l'autre qui cherche à récupérer une certaine lisibilité, fluidité et continuité dans le récit:

Opacité de l'individu, de la vie, du vécu, du réel qui écrase, et du passé indéchiffrable. (...) Il faut faire un parallèle entre cette opacité et celle des formes éclatées de l'imaginaire numérique qui se répondent comme un écho, mais en même temps le roman récupère, en mettant de la continuité, de la cohérence, de la mémoire, donc de la sécurité affective, par le parti pris narratif de la lisibilité.⁵¹

Sophie Denis caractérise le roman français contemporain comme « un ensemble de bâtiments architecturés, dans la diégèse desquels le lecteur pénètre par une porte d'entrée ou incipit. »⁵² En franchissant le seuil, le lecteur habitera un espace dit textuel et le sentira selon la façon dont chaque auteur le construit. Il pourra « soumettre son corps propre aux influences berçantes, caressantes, ouvrantes ou dissolvantes de l'espace diégétique »⁵³ ou, s'interrogeant « sur les limites de l'œuvre, le début et la fin »⁵⁴, en sortir. Nous voilà devant deux positions apparemment contradictoires mais, au moment de l'analyse de notre *corpus*, la consistance et la fluidité de l'écriture toussaintienne inviteront le lecteur à y rester jusqu'au dernier mot.

Entrons maintenant dans la dernière partie de cette introduction où nous essayerons d'expliquer comment cette danse entre la consistance et la fluidité dans l'écriture toussaintienne peuvent être considérées comme l'arrière-plan de notre travail.

⁵¹ Régine Robin, *op. cit.*, p. 75.

⁵² Sophie Denis, « Entre deux portes: garder contenance », in *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, 2007, § 1, à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document751.php>, (site consulté le 13 septembre 2016).

⁵³ *Ibidem*, § 69.

⁵⁴ *Ibidem*, § 70.

5. La consistance et la fluidité dans l'écriture de J-P. Toussaint

Partons d'un entretien entre Sylvie Bourmeau et Jean-Philippe Toussaint lors de son exposition intitulée *La main et le Regard Livre/Louvre* dans le musée du Louvre en 2012. A propos du titre de l'exposition, l'artiste affirme que le choix des mots est aussi une philosophie, voire un programme :

Le regard, c'est intellectuel, et la main, c'est physique. Il manque peut-être l'esprit. Le mot « esprit » est également présent dans le livre par l'intermédiaire de « la pensée ». Les mots que j'ai choisis comme tête de chapitre constituent un véritable programme: livre, pensée, lumière et mélancolie. Si on y ajoute les sous-titres – *les larmes, la main, l'amour, le regard* –, il n'y a pas grand-chose qui manque: c'est un résumé de tout ce qui me tient à cœur.⁵⁵

Signalons qu'en 2012 le seul tome du 'Le Cycle de Marie' qui n'était pas encore sorti était *Nue* et le fait d'avoir déjà assez publié lui permettrait, sans doute, de prendre une distance par rapport à son travail, en réfléchissant aussi sur les œuvres à venir. L'idée de cohérence et d'ensemble lui sont chéris. Nonobstant, l'écrivain laisse « une place au hasard, à l'imprévu, à l'accidentel »⁵⁶ pour se surprendre et s'émerveiller. Reprenons ses mots:

Il faut laisser entrer le monde extérieur dans les œuvres qu'on réalise, il faut que le soleil ou la pluie puissent entrer dans ce qu'on fait. Sinon, la vie manque, le résultat reste figé.⁵⁷

Effectivement, les éléments – la terre, l'air, l'eau et le feu – seront d'une extrême importance lors du 'Le Cycle de Marie' dans la mesure où les personnages seront profondément touchés par eux. L'auteur lui-même, lors des Colloques de Bordeaux en 2019, affirme que les quatre éléments ont fait partie intégrante de la tétralogie. Écoutons-le:

⁵⁵ *Ibidem*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*.

C'est vrai que finalement l'attention à l'air, à l'eau, à la terre et au feu...ces quatre éléments ont été...ont fait partie du projet théorique en écrivant 'Le Cycle de Marie', il y a les saisons évidemment, les saisons, elles sont manifestes puisque le sous-titre des livres est soit des saisons comme les collections de mode, soit les saisons pures. Mais il y a aussi, d'une certaine façon, dans ma préparation secrète, l'idée de traiter de tous les éléments.⁵⁸

Pour l'auteur/artiste, que ce soit un livre, une scène d'un film ou une photographie, tous obéissent à des règles strictes. Ce n'est qu'après avoir délimité le territoire que le déséquilibre peut prendre place, tout en créant un dynamisme propre:

[I]l faut faire un enclos très solide, très précis, dans lequel on peut laisser l'acteur s'épanouir, galoper librement. Un livre, c'est pareil, il faut délimiter très strictement un cadre, des frontières, des limites, une colonne vertébrale, et tout le reste doit alors être inattendu, ça doit surgir, ça doit surprendre. J'aime cette idée de disponibilité, de liberté, d'ouverture. Pouvoir accueillir des choses qui, au départ, semblent ne pas avoir de valeur, peuvent paraître trop quotidiennes, trop prosaïques, mais qui, avec le temps, prendront la consistance du marbre.⁵⁹

Dans *L'Urgence et la Patience*, Jean-Philippe Toussaint reprend l'idée qu'un livre devrait être la rencontre d'un travail rigoureux et simultanément celle de moments insolites, surprenants:

J'aime bien l'idée qu'on puisse définir un livre comme un *rêve de pierre* (l'expression est de Baudelaire): « rêve » par la liberté qu'il exige, l'inconnu, l'audace, le risque, le fantasme, « de pierre », par sa consistance, ferme, solide, minérale, qui s'obtient à force de travail, le travail inlassable sur la langue, les mots, la grammaire. Quand on a trop le nez dans le manuscrit, l'œil dans le cambouis des phrases, on perd parfois de vue la ligne du livre. Or, j'aime me représenter le livre comme une ligne. J'aime cette

⁵⁸ In Benoît Peeters, « La parole est à l'écrivain »: Jean-Philippe Toussaint en conversation avec Benoît Peeters », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, [1.11.13 – 1.11.54], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

⁵⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le Regard Livre/Louvre*, éd. cit., p. 23.

abstraction, où la littérature rejoint la musique, et où la ligne du livre ondule, monte, descend, au gré de pures questions de rythme. Il y a parfois une contradiction entre le désir que j'ai d'écrire des phrases qui peuvent durer, qui sont proches de l'aphorisme et la nécessité que de telles phrases n'arrêtent pas la lecture, ne la freinent même pas.⁶⁰

Et l'auteur continue:

L'écriture d'un livre ne serait que cette alternance de phases de jaillissements et de persévérance. Après des semaines de blocage pendant l'écriture de *La Vérité sur Marie*, c'est soudain la fuite de Zahir sur les pistes de Narita. La scansion qui s'installe alors, les mots qui s'emballent, qui foncent, se précipitent sur les traces du pur-sang, le rythme heurté, saccadé, de la phrase, calqué sur le galop du cheval, ont quelque chose à voir avec le souffle qui manque, on est — *l'auteur, le lecteur, les poursuivants, la phrase* —, littéralement, à bout de souffle.⁶¹

Effectivement, Jean-Philippe Toussaint distingue bien cette alternance entre le besoin d'un cadre délimité pour créer son objet d'art – un film, un livre ou une exposition –, et le désir/besoin de ne pas rejeter tout ce qui est inattendu et singulier.

6. Méthodologie

Nous voilà arrivés au moment d'explicitier l'objectif de notre travail. Lisons, tout d'abord, la question posée par Jean-Marie Schaeffer: « [Q]u'est-ce qui nous motive à écrire et plus encore à écouter, lire ou regarder des récits ? »⁶² et sa réponse:

C'est la dynamique de la tension narrative et de sa résolution – qui se traduit chez le récepteur par la tension entre la dysphorie passionnante, qui maintient vivace son

⁶⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, pp. 24-25. C'est l'auteur qui souligne.

⁶¹ *Ibidem*, pp. 44-45. C'est nous qui soulignons.

⁶² Jean-Marie Schaeffer, « Avant-propos », in Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 12.

intérêt, et l'euphorie, qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité – qui est au cœur du modèle proposé par *La Tension narrative*⁶³,

et l'extrait d'Anne Cousseau qui nous dit que c'est dans les récits que les questions sur les mêmes s'y trouvent:

[L]a réinscription du matériau narratif dans le contexte historiquement et socialement déterminé du monde contemporain constitue l'un des ancrages forts de l'évolution actuelle du récit (...) [et] c'est au travers des pratiques d'écriture, et non de la mise en forme théorique, que doivent être saisies les questions aujourd'hui posées au genre romanesque, et les réponses qui peuvent y être apportées.⁶⁴

Donc, ce sera en écoutant l'auteur, en lisant chronologiquement ses récits et en centrant notre travail dans une analyse de notre *corpus* que nous essayerons de voir si son écriture a toujours donné place à l'imprévisibilité ou si celle-ci n'arrive que plus tard ; par d'autres mots, si cette *disponibilité mentale*⁶⁵ ne s'épanouit-elle pas lors du 'Le Cycle de Marie' ? S'il y a effectivement un passage d'une narration réduite, dite minimaliste (où « observer l'écoulement irréversible du temps »⁶⁶ semble être le moteur de l'existence du « Je », où il n'y a que le rien qui semble être la joie de vivre) à

⁶³ *Ibidem*, pp. 13-14.

⁶⁴ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 359.

⁶⁵ Lors d'une session de travail avec ses traducteurs autour du roman *Nue*, à Seneffe, Belgique, le 5 août 2014, Jean-Philippe Toussaint discute de la meilleure façon de traduire l'expression « disposition océanique » présente chez Marie et la façon dont elle affecte le narrateur. Celui-ci ne vivra plus centré sur lui-même. Il sera fortement touché par Marie et la suivra partout. Le « Je et Moi », présent dans les premières œuvres, deviendra « Marie et Moi » dans 'Le Cycle de Marie'.

L'auteur partage ses idées: « ...si je parlais de moi, j'aurais dit 'je ressens à un sentiment océanique', mais comme c'est à la troisième personne, comme c'est le narrateur qui découvre, qui lit ou qui devine chez Marie, c'est difficile de dire que je trouve qu'elle a un sentiment. Donc, je trouve qu'elle a une disposition ; j'ai trouvé que le mot 'disposition' s'appliquait mieux à la troisième personne et donc le narrateur découvre qu'il y a chez Marie cette disposition océanique (...), ce sentiment de se sentir en adéquation avec le monde, de faire 'un' avec l'univers et d'être donc une dimension très essentielle, très métaphysique qui va tout à fait à l'encontre de ce que Marie est [...] », [1 :56 – 2 :55], à l'adresse <http://jptoussaint.com/traductions.html>, (site consulté le 4 septembre 2015). C'est nous qui faisons la transcription.

Voir aussi le document qui fait le compte rendu de cette séance à l'adresse http://jptoussaint.com/documents/b/b2/Seneffe%2C_5_ao%C3%BBt_2014.pdf, (site consulté le 13 octobre 2015).

⁶⁶ Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 95.

une narration impulsive, une fougue inexplicable provoquée par l'élément féminin, Marie, qui arrachera le narrateur d'une agitation stérile pour le faire plonger dans un voyage à deux ? Et de quelle façon nous passons d'une écriture chancelante, saccadée qui nous oblige à nous arrêter et puis à recommencer, toujours dans l'incertitude, à un style grandiose dont la vitesse, en prenant le devant de la scène, nous coupe le souffle.

Pour ce faire, nous avons choisi le *corpus* littéraire suivant: *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo*, et les quatre tomes du 'Le Cycle de Marie': *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*.

Au plan méthodologique, nous nous proposerons de faire le tour des travaux de Gilles Lipovetsky, Marc Augé, par exemple, afin de mieux comprendre le signifié d'une certaine anesthésie contemporaine dans laquelle Jean-Philippe Toussaint fait immerger le narrateur des deux premiers récits. Nous passerons aussi à l'analyse d'ouvrages d'Andrea Del Lungo, Italo Calvino, Rafael Baroni, Ugo Dionne, entre autres, puisqu'il sera déterminant de réfléchir sur les notions d'incipit et de fin, de chapitres et de cycle, de tension narrative et la manière dont elles affectent l'écriture intimement liée au comportement du narrateur qui se métamorphosera au long de notre *corpus*. Gaston Bachelard sera présent surtout lors de l'analyse de la tétralogie une fois que son étude autour des quatre éléments s'avèrera importante pour mieux comprendre leur influence sur les personnages. Ayant aussi présentes des études sur l'amour de Roland Barthes, Alain Badiou, parmi d'autres, nous essayerons de répondre à la question centrale, celle de savoir si le personnage féminin ne pourrait-il pas être considéré la pièce fondamentale de « la mise en espace et en mouvement de la littérature. »⁶⁷

Il conviendra donc de garder à l'esprit l'élément féminin pour comprendre de quelle façon il affectera l'écriture et l'état d'âme du narrateur. Nous espérons ainsi mettre en lumière le passage d'une écriture rigide, géométrique vers celle qui touchera la souplesse et la musicalité; parallèlement, nous entendons explorer le réveil du narrateur de son état léthargique pour le suivre dans un voyage à la fois fortement hallucinant et sensoriel. C'est précisément en explorant cette relation intime entre

⁶⁷ Jean-Marie Wynants, « Un voyage envoûtant entre musique et littérature », in *Le Soir*, 2016, p. 32, à l'adresse http://www.jptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf, (site consulté le 27 juillet 2016).

l'écriture/la forme et la femme/le sens que nous essayerons de comprendre si, en effet, ces dimensions sont inséparables. Pour tout ceci, nous aimerions répondre aux questions suivantes:

- a. Est-ce possible associer les premières œuvres⁶⁸ de Jean-Philippe Toussaint à une certaine rigidité de construction ? Pourrons-nous parler d'une composition architectonique aux lignes verticales et horizontales dans laquelle le narrateur en fait lui-même partie ?
- b. 'Le Cycle de Marie' garde-t-il le même type de construction ? Ces lignes ne transgressent-elles pas le cadre en provoquant un déséquilibre, caractéristique de l'être amoureux ? Ces lignes ne convergent-elles pas sur le même point de fuite, la femme ?
- c. Oserons-nous associer cette métamorphose de l'écriture au personnage Marie ? Qu'est-ce qui se cache derrière cette femme ? Qu'est-ce qu'elle déclenche dans le narrateur ?

pour arriver à notre question centrale:

Comment et pourquoi 'Le Cycle de Marie' inaugure-t-il une nouvelle écriture chez cet auteur ?

⁶⁸ Nous soutenons la division faite par Maria Giovanna Petrillo à propos des œuvres de l'auteur: « [I] est possible de distinguer trois phases dans la production de Toussaint: la première qu'on peut dater de 1985 à 1989, phase liée à la parution de *La Salle de Bain*, de *Monsieur* et de *L'Appareil-photo* ; (...). Dans la deuxième phase qui voit son commencement avec *La Réticence*, paru en 1991 qui continue avec *La Télévision* et *Autoportrait (à l'étranger)*, Toussaint, en maintenant inaltéré son style, se consacre à de nouveaux contenus en expérimentant des genres différents comme la parodie du « policier » (...). Ensuite, avec *Faire l'amour* en 2002 il semble que l'écrivain soit en train de s'éloigner toujours plus des clichés qui l'ont rendu célèbre en commençant une nouvelle phase de sa recherche narrative [...] » In Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano, Schena Editore, 2013, p. 43, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/57/Petrillo.volumetoussaint.pdf>, (site consulté le 21 avril 2014).

II - Premier Chapitre – *La Salle de bain*: un roman de référence

Relisons quelques-unes des questions posées dans notre introduction: « Est-ce possible associer les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint à une certaine rigidité de construction ? Pourrons-nous parler d'une composition architectonique aux lignes verticales et horizontales dans laquelle le narrateur en fait lui-même partie ? ». C'est en ayant à l'esprit ces questions que nous avons choisi de dédier la première partie de notre analyse non seulement à la définition du roman minimaliste et au portrait d'individus sans volonté, en quelque sorte des anti-héros, produits d'une société qui encourage la solitude, le découragement voire l'inadaptation sociale mais aussi à la relation de ces individus face à eux-mêmes et aux autres. La construction en paragraphes numérotés de *La Salle de bain* renforcera, sans doute, la façon dont le narrateur aperçoit le monde. Pour ces raisons, nous diviserons cette partie en deux, intitulées « Le personnage minimaliste face au monde » et « Un narrateur enfermé dans des fragments ».

Par la suite, nous entrerons dans une analyse détaillée du récit qui sera divisée en trois parties, intitulées 'Paris', 'Venise' et 'De Venise à Paris', qui à leur tour correspondent aux divisions du récit, à savoir : 'Paris', 'L'hypoténuse' et 'Paris'.

Dans la première partie, nous montrerons l'importance des espaces clos dans la vie du narrateur et comment ces espaces affectent négativement la relation qu'il a avec les autres et surtout avec son amoureuse, Edmondsson.

Partager la vie à deux ou rester seul sera le fond de toile de la deuxième partie. La pendaison de la crémaillère et le 'carnage' des poulpes seront les déclencheurs de sa fuite. Nous examinerons de près non seulement la façon dont il molde un nouvel espace à sa guise mais aussi le rôle qu'Edmondsson aura vraiment dans sa vie.

Finalement, en analysant la troisième partie, 'Paris', nous mettrons en évidence le comportement du narrateur qui reprend ses après-midis dans la baignoire et ce que cela peut signifier.

1. Le personnage minimaliste face au monde

Ouvrons l'analyse de ce récit par une citation de Jia Zhao:

La littérature contemporaine abonde en portraits d'individus, sans volonté, perdus dans un monde fragmentaire. Les romans de Toussaint décrivent avec beaucoup d'humour l'état de flottement dans lequel le héros a de la difficulté à discerner le réel et son imaginaire. L'hésitation à discerner le monde, le flottement dans la perception, l'état permanent de transition se résument tous à la difficulté qu'éprouve l'individu contemporain à s'ancrer dans le monde où il vit, de sorte qu'il a le sentiment de ne se trouver nulle part.⁶⁹

L'auteur insiste sur le fait que l'individu contemporain se perd face à une certaine instabilité et incohérence du monde qui l'entoure et donne l'exemple des récits de Jean-Philippe Toussaint:

Chez Toussaint, les personnages se retirent volontairement de la vie publique pour se réfugier dans le domaine privé et leur vie intérieure. L'antipathie et le désintéret envers le monde extérieur caractérisent ses personnages.⁷⁰

David Ruffel, lui aussi, se penche sur la caractérisation de ce « personnage minimaliste »⁷¹:

Un personnage se manifestant par une opposition discrète mais efficace à l'ordre social des choses, par une attitude de non-participation et le non-agir. À ce personnage s'articulait une esthétique du peu, de la distanciation formelle, du burlesque et de la gratuité, qui était elle aussi une manière de s'opposer à la « mobilisation infinie ».⁷²

Si nous ajoutons que le personnage principal de *La Salle de bain* décide de passer des journées entières dans la salle de bain, nous pouvons affirmer que nous serons désormais face à un personnage dont les réactions ne seront peut-être pas celles que nous pourrions attendre:

⁶⁹ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 194-195.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 10.

⁷¹ David Ruffel, *op. cit.*, p.27.

⁷² *Ibidem*, pp.27-28.

Ce geste de repli définit symboliquement le rapport de l'individu au monde. Un rapport fait de la méfiance, du sentiment d'étrangeté, de la réticence, du désintérêt aussi. Un rapport qui ramène l'individu à soi-même et rapetisse le monde à une perspective individuelle où il n'y a que conscience unique en train de vivre.⁷³

Entre des moments humoristiques qui nous feront sourire, des épisodes où nous sentirons le narrateur plus lointain et des passages où tout semble stagner, nous serons aussi confrontés à des situations absurdes et à un certain malaise qui s'installe graduellement. A cet égard, nous rappelons le propos d'Agnès Mannooretonil:

Par la raideur un peu clownesque, la légère inadaptation de ses personnages, [Jean-Philippe Toussaint] se plaît à pointer l'absurdité, ou la beauté de certaines habitudes, à rendre hilarante ou sublime la plus transparente des expressions, tout en nous rappelant à propos de rien et le plus innocemment du monde que le plus banal de nos gestes est en équilibre instable entre la comédie et la tragédie. Au fondement de ce « roman minimaliste » se trouve le désir de révéler, dans les sujets les plus ténus et les plus insignifiants, ce qu'ils ont de rapport fondamental au sens de la vie.⁷⁴

En effet, le quotidien du narrateur est rempli d'anecdotes qui souligneront non l'exceptionnel mais plutôt le petit, le rien, l'indifférent. Comme nous le dit Jacques Poirier:

Placer l'insignifiant au cœur du réel conduit à instaurer une véritable éthique minimaliste [...] (...) Alors que les grands discours nous invitaient à donner sens, et

⁷³ Judyta Zbierska-Moscicka, « À propos du difficile chemin vers soi-même dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », in *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. 38, n° 1, 2011, p. 105, à l'adresse https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf, (site consulté le 21 février 2018).

⁷⁴ Agnès Mannooretonil, « Jean-Philippe Toussaint Ou l'art délicat de l'infinitesimal » in *Etudes*, n° 4208, 2014, p. 76, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/1/1b/Mannooretonil.pdf>, (site consulté le 8 mars 2018).

donc à refonder le monde, l'insignifiant nous propose un projet à la fois plus modeste et plus délicat, à savoir simplement d'habiter le monde.⁷⁵

La question qui se suit est de savoir de quelle façon le narrateur se place dans le monde et comment l'envisage-t-il. A-t-il du mal à vivre avec l'Autre ou ce manque d'intérêt est-il une option ? Gaëtan Brulotte considère les personnages des récits de Jean-Philippe Toussaint comme des anti-héros:

Le relationnel faisant problème pour eux, ils s'installent dans la solitude et n'en éprouvent ni révolte ni peine. Le fait qu'ils n'arrivent pas à s'intégrer à la société ne leur cause aucun vertige. Ils ne travaillent pas et mènent une vie sans impératif catégorique. (...) [Leur] manque d'intérêt pour tout ce qui anime les autres, [leur] absence d'ambitions, de ces ambitions qui nourrissent les grandes destinées humaines, [leur] anémie émotionnelle permanente en font une sorte d'anti-héros.⁷⁶

De son côté, Agnès Manooretonil décrit le style de *La Salle de bain* comme:

[P]articulier, économe en mots, bâti sur une trame narrative si ténue qu'elle frôle l'anecdote, avec un humour pince-sans-rire et [un antihéros décalé] dont la psychologie semble bizarre, sinon absente.⁷⁷

Quant à Maria Giovanni Petrillo, elle remarque le suivant: « Le je-narrateur toussaintien n'est localisé nulle part ou n'est d'aucune localité, puisqu'il ne donne presque aucune information concernant son domicile, son travail, son alentour »⁷⁸ et elle ajoute: « Indéniablement, c'est toujours la perspective egocentrique et narcissique du je-narrateur par laquelle le lecteur perçoit le récit. »⁷⁹ Dans le même ordre d'idées,

⁷⁵ Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 120, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029842ar/>, (site consulté le 23 février 2018).

⁷⁶ Gaëtan Brulotte, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », in *Liberté*, vol. 32, n° 1, (187), 1990, p. 126, à l'adresse <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1033701/31855ac.pdf>, (site consulté le 24 février 2018).

⁷⁷ Agnès Manooretonil, *op. cit.*, p.75.

⁷⁸ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 156.

⁷⁹ *Ibidem*, p. 151.

Marie-Pascale et Kimberley Leppik constatent le suivant par rapport aux autres personnages:

Ils ne sont que l'objet du regard du narrateur et n'accèdent presque jamais à la parole, puisque ce dernier évite autant que possible d'engager la conversation avec eux. Le narrateur est le seul sujet du livre [...] (...) Son discours, livré dans un ton « impassible », est centré sur les objets autour de lui, ne laissant presque rien paraître de ses sentiments ni de sa personnalité.⁸⁰

Quel est l'impact de ce style sur le lecteur ? Il se voit devant un personnage qui lui annonce passer ses après-midis dans la salle de bain, « méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. »⁸¹ Cette décision crée un effet de surprise mais rapidement il se sentira gêné. S'il se sent complice du narrateur qui, ingénieusement, à titre sporadique, lui montre son humour⁸², d'autres fois, il est interdit d'en faire partie dû au regard inexpressif et à la torpeur décourageante du narrateur. D'autres fois encore, il l'observe tout simplement plonger dans une baignoire sans eau ou allonger sur le lit d'une chambre d'hôpital sans être malade, dans le but d'établir ses propres frontières pour ne pas être gêné. Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik précisent:

Le déficit de profondeur psychologique des personnages empêche le lecteur de s'investir dans leur sort. (...) Sans empathie pour les personnages et sans le suspense d'une narration à forte valeur événementielle, le roman offre une expérience de lecture déroutante, que la tonalité – impassible – renforce.⁸³

⁸⁰ Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 30.

⁸¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.11.

⁸² La question de l'ironie sera exploitée tout au long de ce travail. Pour le moment, laissons ici deux citations. La première de Jia Zhao qui signale son ironie: « [Elle] est utilisée comme un moyen de mise à distance de l'écriture et devient même un principe littéraire mis en application dans une écriture qui se veut « impassible », in Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 10.

Quant à Andrea del Lungo, l'auteur considère que l'ironie provoque un éloignement du lecteur par rapport « à la vérité du texte, au discours même du narrateur, au discours d'autrui. » In Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 73.

⁸³ Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 35.

Le lecteur s'apercevra aussi que, derrière une certaine obstination et une certaine distance, un mélange de mélancolie et gêne y sont présents:

[Le narrateur] est un être hypersensible, blessé par la moindre agression et qui cherche, sans vraiment y parvenir, à vivre moins pour vivre moins mal et le lecteur ressent au fond un malaise, toujours très peu caché, du je-narrateur à vivre la réalité du quotidien et à en percevoir les signes, en préférant rester, plutôt dans le rôle de spectateur, barricadé et immobile devant une fenêtre close, ou immobile dans la salle de bain à observer la réalité plutôt qu'à la vivre.⁸⁴

En réalité, la perception que le narrateur donne du monde est fractionnée et cristallisée et le même arrive au niveau de la narration:

D'une certaine manière, la narration semble travailler contre elle-même, contre le passage du temps qu'implique la narrativité et le déroulement d'une intrigue. Le récit est livré en fragments, fragmentation qui s'avère superficielle. Elle hache curieusement le déroulement « normal » du temps en microséquences.⁸⁵

Dans la même ligne, Anne Cousseau explique:

[L]e matériau narratif ne s'inscrit pas dans une logique de progression: les événements ne s'enchaînent pas réellement, les personnages se croisent sans qu'il y ait d'effet de rencontre, autant d'éléments qui chaque fois empêchent l'étincelle susceptible d'une modification majeure de l'équilibre du récit, condition de son évolution.⁸⁶

Au fond, *La Salle de Bain* nous offre « des scénarios de confusion qui ne distinguent plus le réel de l'imaginaire, et qui apparaissent comme une manière d'esquive ou de dérobade du personnage »⁸⁷. Même si ce dernier est poussé à revenir au récit fictionnel – une fois qu'il est entouré par d'autres personnages avec qui il doit

⁸⁴ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 153.

⁸⁵ Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 35.

⁸⁶ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 368.

⁸⁷ *Ibidem*, p.365.

interagir – nous noterons toutefois que ses pensées, obsessives, manipulatrices, naïves et aussi humoristiques, font partie de sa personnalité. Il s'éloignera du réel et cette perte de contact se traduit non seulement par un ralentissement de ses activités (celles-ci toujours peu claires et connues) mais aussi par un repli sur soi. Angoissé par le temps, qui lui échappe de ses mains, le narrateur s'enferme dans des espaces exigus, devenus refuge et partie intégrale de son corps. Il s'arrête longtemps devant les grumeaux et les craquelures des murs de la salle de bain ou écoute pendant des heures « le compte rendu radiophonique du déroulement de la journée de championnat de France de football »⁸⁸, il « surveille [son] visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de [sa] montre »⁸⁹ ou, tout simplement, il passe son temps à « entass[er] les produits de toilette dans un grand sac-poubelle »⁹⁰. Ses réactions le conduiront à « la déshumanisation des rapports sociaux [et à] l'impossibilité de la relation affective, émotionnelle ou sentimentale »⁹¹.

2. Un narrateur enfermé dans des fragments

La Salle de bain délimite les frontières de l'espace par sa construction en paragraphes numérotés dont sa fonction est celle de briser la linéarité, le flux de l'histoire.⁹² Le narrateur se placera à l'intérieur, dans des lieux qui lui sont connus et qui lui transmettent de la tranquillité: son appartement, sa salle de bain, plus tard dans le récit, l'hôtel et l'hôpital à Venise.

En citant Michel de Certeau, Jean-Frédéric Hennuy fait référence aux termes « lieu » et « espace » et à leur signifié. Voyons de quelle forme le premier pourrait être appliqué dans ce cas:

⁸⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 13.

⁸⁹ *Ibidem*, p.12.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 364.

⁹² Lors de l'étude du 'Le Cycle de Marie', nous reviendrons à cet aspect. Contrairement aux premières œuvres de l'auteur, dès le premier tome, *Faire l'amour*, nous assistons à toute « une série de signes, d'indices, d'avertissements, et donc (...) [à] une stratégie d'*orientation* du lecteur qui permet d'établir la communication, ainsi qu[à] (...) une stratégie de *séduction* qui vise à maintenir le contact en produisant un effet de désir. » In Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

[Il] s'oppose à la possibilité pour deux choses de se trouver à la même place. Les éléments appartenant au lieu sont placés les uns à côté des autres, ils occupent chacun un endroit distinct qu'ils définissent comme 'propre'. En d'autres termes, le lieu est synonyme de 'stabilisé'.⁹³

Au contraire, l'espace ouvre les frontières et en le faisant, le voyage est le pont entre ce qui est connu et l'extérieur inconnu⁹⁴. Ce voyage sera vu non pas comme « le franchissement de la simple délimitation cartographique que représente la frontière entre deux pays, mais (...) un passage vers la dissolution de la permanence, de la stabilité »⁹⁵.

Effectivement, le narrateur fera tout pour préserver la stabilité en se positionnant à l'écart des autres, inclus Edmondsson, avec qui il partage l'appartement. Le fait que le récit soit construit sous forme de paragraphes ira naturellement renforcer cette attitude.

Comme nous l'avons déjà mentionné, *La Salle de bain* est divisée en trois parties – Paris, L'hypoténuse, Paris. La première partie est répartie en quarante paragraphes, la deuxième a quatre-vingts paragraphes et la dernière est constituée par cinquante. Cette répartition donnera au lecteur l'idée d'une disposition d'attente syncopée et cette stratégie n'est pas, à notre avis, innocente. Fieke Schoots la synthétise de cette façon:

Sur le plan de la forme, on constate la brièveté des mots, des phrases, des fragments, des paragraphes, des récits et des œuvres; en ce qui a trait au style, la syntaxe et le vocabulaire sont simplifiés et imprécis, les conjonctions de subordination sont rares [;] pour ce qui est du contenu, l'intrigue, les personnages et le décor sont réduits, les

⁹³ Michael de Certeau cité dans Jean-Frédéric Hennuy, « 'Examen d'identité': voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », in *French Studies*, vol. 60, n° 3, 2006, p. 352, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/208191/pdf>, (site consulté le 24 février 2018).

⁹⁴ La notion d' « espace » sera abordée dans 'Le Cycle de Marie'. Le narrateur sera forcé à franchir les frontières à la recherche de Marie. Il plongera, d'âme et corps, dans l'instabilité et l'inconnu, sans vraiment y réfléchir. Marie, synonyme d'énergie, sera aux antipodes d'Edmondsson et Pascale, les éléments féminins de *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, respectivement.

⁹⁵ Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, pp.352-353.

relations de causalité entre les événements sont absentes et, pour finir, l'écoulement du temps est dissimulé.⁹⁶

Jacques Poirier renforce cette idée de la brièveté de la forme, de la réduction du contenu et de la dissimulation du temps en ajoutant trois critères: « [L]a ténuité de l'objet, la distanciation du regard et la concision du récit. »⁹⁷ Comme nous allons voir par la suite, le temps que le narrateur se consacre au minuscule et à l'insignifiant est assez considérable. Il n'a pas un projet consistant et le lecteur sera face à des fausses anecdotes qui sont abandonnées, sans qu'il puisse comprendre pourquoi. Les motifs du narrateur sont inconnus, inconsistants, et ce qui pourrait être considéré un point de progression narrative n'est que stagnation, pauses de réflexion et de contemplation qui ralentiront le récit. Lisons ce que Laurent Demoulin écrit sur la façon dont Jean-Philippe Toussaint aborde la narration elle-même:

Toussaint fait volontiers mine de raconter une histoire: l'amorce est traditionnelle et comprend presque une sorte de suspense narratif, mais très vite le récit se dénonce lui-même par son insignifiance. En outre, la plupart du temps, il n'aboutit pas. Enfin, si l'accent est mis sur des détails insignifiants, il n'est pas rare que les événements importants (d'un point de vue traditionnel) soient passés sous silence.⁹⁸

Nicolas Xanthos partage cette idée. Si les événements disparaissent, c'est aussi le narrateur qui en décide:

[Les] actions ne sont pas offertes dans leur intégralité intelligible, entraînent des pages d'inactivité rêveuse, sont parfois même abandonnées en chemin au fil du récit si le narrateur n'est plus en contact avec leur agent ou est par lui congédié.⁹⁹

⁹⁶ Cité dans Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 30.

⁹⁷ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 372.

⁹⁸ Laurent Demoulin, « La fougère dans le frigo », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 81.

⁹⁹ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *Etudes Françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 70, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2009/v45/n1/029840ar.pdf>, (site consulté le 2 mars 2018).

C'est ce manque de liaisons, cette paralysie, à l'aide d'un récit construit en paragraphes numérotés qui dérange. D'après Jean-Claude Sommier:

Chaque paragraphe représente une pensée, une remarque, quelques phrases et n'a pas forcément de rapport évident de continuité temporelle, thématique ou autre avec ce qui précède et/ou ce qui suit. Ce moyen formel permet de syncoper, de couper la narration, et ainsi de ralentir, voire de stopper la diégèse.¹⁰⁰

Pour Jimmy Poulot-Cazajous, il se penche aussi sur le paragraphe. Il le considère « une unité à la fois minimale et majeure qui arbitre le rythme et la progression narrative »¹⁰¹ et les sauts de ligne « contribue[nt] à construire une progression narrative en pointillé. »¹⁰²

Terminons cette partie avec une citation de Maria-Pascale Huglo qui met en relief ce mouvement entre la scène narrative et la scène du sens:

[I]l arrive que nous suivions les interprétations d'un personnage ou d'une instance narrative comme si elles étaient notre guide – plus ou moins fiable – dans l'espace parfois labyrinthique de la fable. Si donc le procès de la lecture capable d'actualiser tel récit tend à disparaître de la scène, la scène réinvestit le procès du sens dans son espace: il s'explique, s'éprouve, se cherche dans les rebondissements de l'intrigue, dans les lacunes ou les énigmes qu'elle déploie. (...) *[L]a quête du sens porte parfois sur la formulation même du texte, sur sa résistance, sur l'opacité des phrases et des symboles qu'il mobilise.*¹⁰³

¹⁰⁰ Jean-Claude Sommier, « La Salle de bain: l'immobilité cinématique », in *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 108-109, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1993-v4-n1-cine1493237/1000114ar.pdf>, (site consulté le 8 mai 2015).

¹⁰¹ Jimmy Poulot-Cazajous, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 1, [40 :15 – 40 :20], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

¹⁰² *Ibidem*, [40 :30 – 40 :33].

¹⁰³ Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 10. C'est nous qui soulignons.

Si, d'une part, nous acceptons que la quête du sens de ce récit sera difficile une fois qu'il nous est présenté sous forme de paragraphes numérotés, séparés par des blancs et, d'une autre part, que le narrateur opte pour en faire partie, en se cachant dans cette construction assez rigide, nous irons baser notre analyse sur le principe que notre lecture sera fortement conditionnée par cet encadrement spatial mais en même temps par le positionnement du narrateur qui fera question de maintenir une distance vis-à-vis des autres. Cette distanciation mettra de côté, par exemple, l'hypothèse de construire une vie à deux, dans ce cas avec Edmondsson, mais elle renforcera aussi le caractère volatile et lugubre du narrateur. Ceci dit, essayons d'approfondir ces affirmations en analysant en détail les trois parties qui constituent ce récit.

3. Paris

3.1. Le confort de la salle de bain

Dans la première partie, intitulée « Paris », le narrateur ne sort pas de son appartement et, en particulier, de la salle de bain. Son corps – « presque endormi, assoupi ou immobile »¹⁰⁴ – est enfermé, en participant « à une dialectique du rejet et de l'attraction (...) dans le « mol acharnement » de son corps à corps permanent avec la réalité. »¹⁰⁵ Il nous paraît apparemment calme mais l'importance qu'il donne à son corps et au temps qui passe nous fait penser à sa difficulté à gérer sa propre existence. A ce sujet, Lidia Cotea ajoute:

Parler de la précarité et de la périssabilité de ce corps sera donc parler de la précarité de l'existence et des affres de l'individu contemporain, livré à lui-même mais qui n'arrive pas à se retrouver. L'individu aura souvent du mal à gérer cette identité problématique.¹⁰⁶

¹⁰⁴ Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 64.

¹⁰⁵ *Ibidem.*

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 75.

Le narrateur, aux traits fragiles, est beaucoup plus tourné sur lui-même et le temps qu'il consacre aux autres est effectivement assez faible. Cet éloignement aboutira forcément dans un sentiment de vide :

Les troubles narcissiques se présentent moins sous la forme de "troubles aux symptômes nets et bien définis que sous la forme de « troubles du caractère » caractérisés par un malaise diffus et envahissant, un sentiment de vide intérieur et d'absurdité de la vie, une incapacité à sentir les choses et les êtres. (...): à la crispation névrotique s'est substituée la flottaison narcissique. Impossibilité de sentir, vide émotif, la désubstantialisation ici est à terme, révélant la vérité du procès narcissique, comme stratégie du vide.¹⁰⁷

L'immobilité physique du narrateur et « l'amollissement de la volonté de l'individu »¹⁰⁸ aident aussi à renforcer ce manque de liens chronologiques. Il paraît que tout s'arrête au présent et que « la mémoire du passé et la projection vers l'avenir »¹⁰⁹ ne font pas partie de cet « homme de peu, noyé dans un monde de petits riens.»¹¹⁰ Même si les autres personnages qui voltigent autour de lui veulent s'exprimer, leurs gestes ou leurs paroles sont rapidement freinés par le corps et le regard du narrateur. Comme nous le dit Lidia Cotea: « Les distances entre les individus restent toujours infranchissables, les contacts humains se faisant assez rares et s'arrêtant à la surface, à un jeu des apparences. »¹¹¹ L'ambiguïté s'installe :

[Puisque] la perception du narrateur est incertaine, le lecteur ne peut qu'essayer, à travers son regard, de dissiper les brumes et les obstacles visuels d'un texte aux références volontairement fluctuantes.¹¹²

¹⁰⁷ Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, pp. 108-109.

¹⁰⁸ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 37.

¹⁰⁹ *Ibidem*, p. 37.

¹¹⁰ Olivier Bessard-Banquy, cité dans Lidia Cotea, *op. cit.* p. 35.

¹¹¹ *Ibidem*, p. 136.

¹¹² Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 96.

Rappelons Jia Zhao qui décrit les romans de Toussaint comme « un assemblage de scènes quotidiennes, tout comme si l’auteur ne voulait que ramasser par hasard des bribes de vie et les jeter pêle-mêle dans le même cadre.»¹¹³ La question est de savoir comment interpréter ces fragments de vie. Jacques Poirier réfère que face à l’absurdité de ce monde, l’homme tent à s’approcher des plaisirs immédiats, minuscules qui ne sortiront pas d’un certain périmètre:

Dans tous ces textes du minuscule, presque rien (et quelquefois vraiment rien) ne s’est passé, sauf qu’on a été présent au monde, à un monde qui se réduit, peut-être, à la perception élémentaire qu’on a de lui.¹¹⁴

En fait, le narrateur nous place devant un scénario dont le plaisir et le bien-être semblent être tout à fait acceptables. Il sent une certaine joie dans son *modus vivendi* et le partage avec Edmondsson, son amoureuse:

[I]l m’arrivait de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiquent étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l’usager de l’emploi du butoir cale-pieds.¹¹⁵

Quant aux personnages qui entrent et sortent de la salle de bain, comme s’il s’agissait d’une pièce de théâtre, ils s’inquiètent mais ne le questionnent pas sur sa décision. Ils finissent par se sentir peu à l’aise devant son silence. Leurs visages reflètent du souci mais leurs actions succombent sous une mission impossible. En voici un exemple: sa mère lui apporte des gâteaux, essaie de changer son avis, en vain. Les mots tombent dans le vide et sa bouche se remplit de gâteaux:

6) Maman m’apporta des gâteaux. Assise sur le bidet, le carton grand ouvert posé entre ses jambes, elle disposait les pâtisseries dans une assiette à soupe. Je la trouvais

¹¹³ Jia Zhao, *L’ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 35.

¹¹⁴ Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 378.

¹¹⁵ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 11.

soucieuse, depuis son arrivée elle évitait mes regards. Elle releva la tête avec une lasse tristesse, voulut dire quelque chose, mais se tut, choisissant un éclair dans lequel elle croqua. Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi. Elle s'essuya le coin des lèvres avec son gant. Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles.¹¹⁶

Si le lecteur est invité à sourire, il se sent aussi frustré. Le narrateur interrompt les scènes en ne dévoilant qu'une partie d'un tout. C'est le cas des deux lettres qu'Edmondsson lui tend à un moment donné:

L'une d'elle provenait de l'ambassade d'Autriche. Je l'ouvris avec un peigne. Edmondsson, qui lisait derrière mon épaule, souligna mon nom sur le carton d'invitation. Ne connaissant ni Autrichiens ni diplomates, je dis qu'il s'agissait d'une erreur, probablement.¹¹⁷

L'expression « *L'une d'elle* » renforce l'idée qu'il y aurait mention à la deuxième lettre (« l'autre ») et éventuellement plus d'informations sur la lettre en question. Celle-ci ne sera mentionnée que plus tard, précisément au paragraphe 20. En ce moment-là, notre frustration est assez grande puisque le contenu de la lettre ne sera jamais révélé. Edmondsson, couchée auprès du narrateur sur le lit, lui demande deux fois qui lui avait envoyé l'invitation. De façon obsessive, le narrateur divaguera sur l'enveloppe, le destinataire et le destinataire, son adresse, ou ses coordonnées sans pour autant lui répondre:

Qui ? J'hésitais. Depuis quelques jours, j'avais eu le temps d'y réfléchir. Peut-être le secrétariat de l'ambassade d'Autriche s'était-il purement et simplement trompé en me l'adressant ? Mais, dans ce cas, je m'expliquais mal qu'il n'y eût pas davantage d'erreurs dans la rédaction de mon adresse. Peut-être ce même secrétariat, pour

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 13.

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 15.

obtenir mes coordonnées, s'était-il renseigné auprès de certaine connaissance ? Peut-être.¹¹⁸

En réalité, nous voici devant un narrateur qui nous surprend, nous défie constamment avec son côté extravagant:

Sujet excentrique, excentré, ou qui se veut tel par rapport au monde qui l'entoure, mais toujours au centre, ne serait-ce que par les conditions même de la narration: il est le sujet de l'énonciation, donc par définition celui vers qui le regard se tourne. « Je » est (...) au cœur d'une double problématique. D'une part une problématique de l'individu, de type pascalien, où « je » choisit l'isolement, s'enferme dans cette pièce « pour y demeurer en repos », sans le trouver. D'autre part, articulée sur la précédente, une problématique du rapport temps/mouvement. (...) Sur le plan thématique, « je » parle de l'écoulement du temps qui l'horripile.¹¹⁹

3.2. La sensualité camouflée

Le temps s'écoule et son état d'esprit oscille entre des réflexions sur le vieillissement de son corps et la sensualité. Nous savons qu'il s'installe dans la baignoire, habillé ou non, et partage la joie d'y être avec quelqu'un dont le nom est Edmondsson. Au départ, Edmondsson peut être vu(e) comme étant un homme ou une femme. Le choix de ce nom est neutre ou ambigu. De la page 11 à la page 17, le narrateur répète le nom « Edmondsson » sans le substituer par un pronom; en plus, l'utilisation des temps simples comme l'Imparfait et le Passé Simple laisseront le lecteur dans le doute. L'emploi d'un temps composé pourrait éliminer ce doute mais – par coïncidence ou non – les verbes avec lesquels ils sont conjugués sont ceux qui demandent l'auxiliaire « avoir ». Donc, nous n'identifions le personnage comme femme qu'à la page 17 où le pronom sujet « elle » est pour la première fois utilisé: « Elle voulait faire l'amour.»¹²⁰ Pourquoi ce délai ? Anne Cousseau évoque le fait que le

¹¹⁸ *Ibidem*, p. 22.

¹¹⁹ Jean-Claude Sommier, *op. cit.*, p. 107.

¹²⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 17. C'est nous qui soulignons.

narrateur, en se trouvant dans un état de trouble, s'éloignera non seulement des autres mais aussi de l'amour:

Cet état de déliaison se manifeste sous plusieurs formes, cependant toujours associées aux dysfonctionnements du monde contemporain. La première forme serait ainsi la déshumanisation des rapports sociaux. (...) L'impossibilité de la relation affective, émotionnelle ou sentimentale est constamment soulignée. Le lien à l'autre ne semble pouvoir s'exprimer qu'au travers de la violence, ou d'une sexualité dénuée de tout affect, qui tend à réduire le partenaire à l'état d'objet: liens minimaux qui révèlent une impossibilité de reconnaissance de l'autre, voire sa complète négation.¹²¹

Voyons de plus près la scène où Edmondsson lui demande de faire l'amour:

13) (...) Assis sur mon lit, le dos contre un oreiller, je lisais. La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour.

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page.¹²²

Et le paradoxe s'installe. Le verbe « claquer » et l'adjectif « rayonnant » indiquent mouvement et joie mais les gestes lents du narrateur (l'emploi de l'adverbe « posément », le gérondif « laissant » et le verbe « se garder ») créent une distance entre les deux. Cet écart est le résultat d'une fusion entre l'ironie et la vision distanciée que le narrateur assume dès le début. Néanmoins, il se laisse traîner par le désir charnel. La sensualité occupe graduellement les pièces de la maison. L'excitation d'Edmondsson augmente d'intensité. La porte leur servira de protection de *l'intrus*, Kabrowinski, qui malgré avoir été invité à dîner avec eux, demeure à sortir de chez eux une fois qu'il insiste sur l'urgence d'acheter des peintures pour repeindre la cuisine.

¹²¹ Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 364.

¹²² Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 17. Les intervalles entre les paragraphes sont présents dans le texte.

Edmondsson se déshabille tout en se débarrassant de Kabrowinski qui se situe déjà à l'extérieur de la maison. Quand la porte se ferme – et le verbe « verrouiller » n'est pas innocent – personne n'a la possibilité de la transgresser, ni même le lecteur. Celui-ci est brusquement congédié du paragraphe vers l'espace au-dehors, par d'autres mots, son regard s'arrête là où il y a un point final. Et c'est précisément entre les paragraphes 17 et 18 qu'ils font l'amour: « 18) *Après avoir dénoué notre étreinte*, nous restâmes un instant assis nus l'un en face de l'autre sur le tapis du vestibule. »¹²³

Cette scène amoureuse nous fera réfléchir sur l'importance de cette femme dans la vie du narrateur. S'il est vrai que celui-ci s'abandonne à des sensations – l'eau¹²⁴ et la femme –, celles-ci peuvent être vues comme « une échappatoire illusoire »¹²⁵ une fois que, tout de suite après, il revient à son état *névrotique*. Il finit par élire la lecture du chapitre du livre ou revenir à la problématique de l'origine de la lettre de l'ambassade d'Autriche comme prioritaires en détriment de la proximité physique d'Edmondsson. Si elle se présente comme une femme sensuelle en bougeant les lèvres, en décroisant les jambes, en grattant la cuisse, en se couchant auprès de lui, le narrateur, frivole et capricieux, considère la lecture beaucoup plus intéressante.

Face à l'impuissance d'Edmondsson, qui augmentera tout au long du récit, nous apercevons que l'attitude du narrateur par rapport à cette femme est caractérisée par une certaine distanciation comme si, par protection, une barrière, à peine perceptible, s'érigerait entre eux. Le contact physique entre eux existe mais, même si les corps se mêlent intimement l'un dans l'autre, la pensée du narrateur est ailleurs:

[C]'est le pôle féminin du couple qui apparaît mature et fort; il insuffle sa dynamique et sa sociabilité à son compagnon qui, bien souvent, n'en tire guère profit, ayant déjà

¹²³ *Ibidem*, p. 20. C'est nous qui soulignons.

¹²⁴ Comme nous souligne Laurent Demoulin: « Le comportement du narrateur, qui paraît à première vue simplement absurde et décalé, s'éclaire quand s'établissent des liens entre différents détails du texte: [par exemple,] l'eau devient un symbole du temps qui passe et génère une angoisse profonde, que le narrateur annule en cherchant des lieux (la salle de bain, Venise), où l'eau est immobile et canalisée [.] », in Laurent Demoulin, « « La Salle de bain » aujourd'hui », *Revue de presse*, 2005, p. 5, à l'adresse http://jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf, (site consulté le 22 janvier 2020).

¹²⁴ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, 1989/2007, p. 28.

¹²⁵ Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 79.

bien du mal à composer avec lui-même. Toujours aux prises avec de complaisantes ratiocinations, le 'Je' se trouve durablement empêtré dans une sourde solitude qui confine à l'incommunicabilité.¹²⁶

En adaptant une attitude qui n'intéresse qu'à lui-même, en observant méticuleusement les gestes de ceux qui l'entourent, et dont l'observation n'affectera en rien ces derniers puisqu'elle est rarement verbalisée, le narrateur se meut dans son propre univers, en se distanciant de tous, en devenant prisonnier de lui-même:

Sous le calme apparent d'une psychologie qui nous est dérobée, [les personnages de Toussaint] passent en effet par ces états de conscience angoissée, suscités par la pluie, un voyage, la nuit ou l'amour, où ils se mettent à douter de la permanence des choses, de l'identité des gens autour d'eux, et finalement un peu de la leur.¹²⁷

Au travers du regard du narrateur, le lecteur suit Maman, un vieil ami de ses parents (ces premiers sortent rapidement de scène pour n'y plus revenir), Edmondsson, les anciens locataires, des amis d'enfance d'Edmondsson qui viennent pour l'inauguration de leur maison et les Polonais (Kabrowinski et plus tard son ami Kovalskazinski) qui tournent à droite et à gauche, comme des marionnettes. Le narrateur les observe et les repousse au gré de ses extravagances. Un exemple de son excentricité est offrir l'évier, où les calmars y étaient, et non pas le lavabo, à Kabrowinski pour qu'il lave les dents. Celui-ci ne s'insurgera pas car le narrateur lui ferme la porte de la salle de bain:

22) Après le départ d'Edmondsson, avec ma permission, Kabrowinski souhaitait se laver les dents, faire un brin de toilette, se débarbouiller. Je fus très amical, souriant, expliquant que j'avais besoin de la salle de bain, mais que l'évier était à sa disposition, dans lequel reposaient ses calmars. Il suffisait de les mettre ailleurs; je vous laisse faire,

¹²⁶ Isabelle Bernard, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint » in *Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, p. 33, à l'adresse <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/39554>, (site consulté le 9 mai 2015). C'est l'auteur qui souligne.

¹²⁷ Agnès Manooretonil, *op. cit.* p. 78, (site consulté le 21 avril 2015)

dis-je, et j'allai lui chercher une serviette et un savon. *Après quoi, je m'enfermai dans la salle de bain.*¹²⁸

Cet épisode est un bon exemple de l'indifférence que le narrateur a envers les autres mais aussi le refus « de se faire voir, voulant passer inaperçu. »¹²⁹ Si ceux qui l'entourent peuvent le considérer comme un être un peu nonchalant, insensible – une fois que ses attitudes renforcent son inactivité, son isolement et son goût par des lieux clos –, il se peut aussi que derrière ce comportement se cache une angoisse existentielle. Il détourne habilement l'attention de l'autre au travers d'un certain regard ou geste et ce qui pourrait donner lieu à de fortes discussions est habilement dilué, voire oublié, par tous. Renforçons cette idée d'effacement avec les propos de Michel Biron:

[L]e narrateur de Toussaint [est un personnage] qui [semble] consentir d'avance à [sa] disparition sans même chercher à livrer combat. C'est l'être social qui disparaît dès lors, l'être qui cherche à se faire une place dans la société et qui fera tout en son pouvoir pour la conserver. L'individu contemporain renonce ainsi à se battre et crie 'Time' avant même que le jeu ne débute.¹³⁰

Evoquons Gilles Lipovetsky: « La société post-moderne est celle où règne l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine »¹³¹. Ce qui devient le centre de l'attention, voire de la discussion est effectivement le détail qui, selon Pascal Mougin, « revêt une forme d'incongruité, de gratuité ouvertement décorative, d'inutilité triomphante, produisant même une impression de léger loufoque. »¹³² Le lecteur, en l'identifiant, capte l'ironie et sourit, contrairement au narrateur qui, face à l'incompatibilité de personnalités, se réfugie. Sensible et inquiet, il se centre sur ses propres émotions, il se replie sur lui-même. Cet

¹²⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.25. C'est nous qui soulignons.

¹²⁹ Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 138.

¹³⁰ Cité dans Jia Zhao Jia, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

¹³¹ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 14.

¹³² Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster: une tentation problématique », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 206.

individualisme – aussi nommé par narcissisme – « abolit le tragique et apparaît comme une forme inédite d’apathie faite de sensibilisation épidermique au monde et simultanément d’indifférence profonde à son égard, (...) empêchant toute émotion durable. »¹³³ En s’éloignant des autres, il s’isole pour se dévouer à lui-même. Cependant, cette dévotion ne lui apportera ni de bonheur ni d’énergie. Elle se transformera en épuisement physique et psychique. Le manque de réaction intensifiera le désintérêt envers l’Autre et progressivement envers lui-même. Le couple « Je et l’Autre » se défait et l’individu, tout seul, devra affronter ses propres peurs. Prendre conscience de cette solitude ira de pair avec le besoin d’arrêter le temps. Cette tendance, Maria Giovanna Petrillo la voit de la façon suivante:

Lieux clos qui deviennent abstraits où le je-narrateur s’isole du monde extérieur, se perd dans des digressions philosophiques et existentielles centrées sur l’inexorable fuite du temps et donc sur le concept de mouvement.¹³⁴

3.3. Le choix de la solitude

Revenons au point de départ de nos réflexions. Pourrons-nous parler de symbiose entre la construction du récit et le comportement du narrateur ? Par d’autres mots, pourrons-nous affirmer que c’est l’invasion de *son* espace par Edmondsson et les autres personnages qui provoqueront sa fuite pour s’en procurer un autre ?

L’espace vital du narrateur est l’appartement qui est en train d’être remodelé et vidé des objets des anciens locataires. Il le connaît par cœur, voire obsessionnellement. Il le parcourt à l’exhaustion: « Combien de fois avais-je ainsi parcouru le vestibule, avais-je tourné à gauche et ensuite à droite, dans le couloir, pour regagner ma chambre dans mon pas régulier ? Et combien de fois avais-je fait le trajet inverse ? »¹³⁵ Il y vit des sensations, tantôt amères:

¹³³ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 75.

¹³⁴ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 61.

¹³⁵ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 36-37.

*Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. Deux balais étaient déposés contre le mur. Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout, dans l'embrasement de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu.*¹³⁶

tantôt douces:

23) Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait. *C'était lent et agréable.*¹³⁷

Il s'installe dans la salle de bain, la chambre et la cuisine. Ici, il assiste aux discussions engagées par Edmondsson, Kabrowinski et Kovalskazinski autour du choix de la couleur pour peindre la cuisine ou de la meilleure façon de préparer un cageot de poulpes, en n'intervenant que très sporadiquement. Sa capacité de s'évader prend soudain le devant de la scène et Edmondsson, Kabrowinski et Kovalskazinski, qui continuent à gesticuler et bavarder, jouent la scène légèrement en retrait; le narrateur les regarde et il s'abandonne à ses pensées:

25) Penché de profil, la chemise blanche sous les bretelles grises, Kabrowinski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois (...); il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale. *Assis au fond de la cuisine, les jambes croisées, je fumais une cigarette. En regardant mon filtre, duquel s'échappait une fumée hésitante, je me demandais si je devais me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche.*¹³⁸

C'est dans cet espace assez confiné – « un objet à forte géométrie [dont la] réalité est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien

¹³⁶ *Ibidem*, p. 33. C'est nous qui soulignons.

¹³⁷ *Ibidem*, p. 26. C'est nous qui soulignons.

¹³⁸ *Ibidem*, pp. 28-29. C'est nous qui soulignons.

associées [et] [l]a ligne droite y est dominatrice»¹³⁹ – qu’il trouve la stabilité, et ses jours et nuits se déroulent apparemment sans grands incidents. Le *dedans* lui est plutôt familier et il est scrupuleusement analysé. Il le parcourt à l’infini, il connaît les craquelures des murs de la salle de bain, les ustensiles de la cuisine ou les vêtements dans les tiroirs de sa chambre. Sa routine est remplie par des « désignateurs d’objets, de pratiques, d’attitudes, directement importés du discours quotidien »¹⁴⁰.

L’arrivée d’un élément extérieur – la lettre – déstabilisera l’atmosphère et provoquera sa sortie de la salle de bain. Donc, le *dehors* frappe à la porte au travers d’Edmondsson qui la lui délivre; c’est elle encore qui l’informe de la présence des peintres polonais chez eux pour repeindre la cuisine. Et finalement ce sont des amis d’enfance d’Edmondsson qui visitent le nouvel appartement quand la crémaillère est pendue. Donc le *dehors* est synonyme de mouvement. Derrière les fenêtres, le narrateur observe « les gens [qui] traversaient la rue *rapidement, entraînent et sortaient* de la poste »¹⁴¹; ceux qui entrent et sortent de l’appartement représentent la vitalité: « *Sans se préoccuper le moins du monde de ma présence*, les Polonais poursuivaient une conversation, occupés et paisibles »¹⁴² et même les amis d’enfance d’Edmondsson réagissent de la même façon:

Après m’avoir adressé quelques sourires polis, ils se désintéressèrent de moi et commencèrent à converser ensemble à voix basse. *Sans plus me prêter attention*, ils évoquaient des soirées récentes, des souvenirs de vacances, leur dernier séjour aux sports d’hiver.¹⁴³

Graduellement, tous finissent par l’ignorer une fois qu’il se renferme dans sa tour d’ivoire, en devenant assez indifférent à ce qui se passe autour de lui:

¹³⁹ Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, (1957) [1961], p. 73, in <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>, (site consulté le 1^{er} juillet 2015).

¹⁴⁰ Pascal Mougin, *op. cit.* p. 205.

¹⁴¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 32. C’est nous qui soulignons.

¹⁴² *Ibidem*, p. 33. C’est nous qui soulignons.

¹⁴³ *Ibidem*, p. 44. C’est nous qui soulignons.

Son manque d'intérêt pour tout ce qui anime les autres, son absence d'ambitions, de ces ambitions qui nourrissent les grandes destinées humaines, son anémie émotionnelle permanente en font une sorte d'anti-héros. Tout cela semble lui causer les plus grandes difficultés, à tous les niveaux de son existence, mais il ne s'en plaint pas. Il se heurte aux mille et un tracas de la vie quotidienne avec la même désinvolture que face à la question générale du sens de la vie. Rien ne l'affecte, rien ne le réjouit.¹⁴⁴

La première partie du récit est ainsi animée par des images qui oscillent entre la mobilité et l'immobilité, entre « la dialectique du petit et du grand, la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné »¹⁴⁵, entre vivre en solitaire ou vivre en couple. Si d'un côté, il jouit d'un certain bonheur en passant des journées dans la baignoire et d'un certain plaisir transmis par la joie et la sensualité d'Edmondsson, sa vraie tendance est plutôt l'isolement. Citons Jean-Christophe Torres:

Chacun cherche à affirmer son identité par le conjoint qu'il se donne et qui l'aide à s'aimer, mais chacun expérimente également par ce biais les insatisfactions structurelles d'une telle recherche parcourue d'une contradiction interne. (...) D'une certaine manière l'individualisme itinérant est la conséquence, logique et prévisible, d'une telle conjugalité. L'expérience d'une frustration identitaire et affective en mode narcissique conduit à un sentiment d'impuissance et à une intériorisation assumée de la déréction: la libido se complait alors dans cet amour du Moi, et les moeurs deviennent résolument centrées sur des satisfactions individualistes. (...) [L]individu assume désormais sans complexes ni honte l'égoïsme d'une existence centrée sur le seul bien-être du Moi, sans engagements ni entraves.¹⁴⁶

Le même auteur décrit notre époque comme celle du narcissisme:

¹⁴⁴ Gaëtan Brulotte, *op. cit.* pp. 126-127, (consulté le 14 mars 2018).

¹⁴⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 138.

¹⁴⁶ Jean-Christophe Torres, *Du narcissisme. Individualisme et amour de soi à l'ère postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 184.

Plus attaché à son image, (...), l'homme des sociétés postmodernes vit la brutalité nouvelle de relations déculpabilisées: où seule prime la loi du désir individuel institutionnalisé comme règle d'un nouveau vivre-ensemble.¹⁴⁷

Gaëtan Brulotte attribue cette distance à un certain mal de vivre:

Le relationnel faisant problème pour eux, ils s'installent dans la solitude et n'en éprouvent ni révolte ni peine. Le fait qu'ils n'arrivent pas à s'intégrer à la société ne leur cause aucun vertige. Ils ne travaillent pas et mènent une vie sans impératif catégorique. Ils ne s'en trouvent pas mal ni bien¹⁴⁸,

et Jia Zhao met l'accent sur l'individu dont le changement devient de moins en moins appellatif:

Toujours avec un ton léger, Toussaint brosse avec beaucoup d'humour les portraits des individus contemporains qui, empêtrés dans l'éternelle enfance, éprouvent peu le désir d'entrer dans le monde des adultes.¹⁴⁹

Si le couple existe en tant que tel – Edmondsson et le narrateur – ils sont indifférents l'un envers l'autre et leur vie conjugale gravite autour des oscillations d'un narrateur aux traits infantiles. Reprenons Jean-Christophe Torres qui synthétise bien cette idée:

[L]a tendance la plus profonde que chacun peut éprouver en lui-même consiste à vouloir retrouver, à travers la plus haute satisfaction socialement instituée, la période la plus primaire de notre vie animique où le monde appartenait au Moi: où le sentiment d'une adversité et la peur des souffrances ne s'étaient pas encore imposés sous la forme du principe de réalité.¹⁵⁰

¹⁴⁷ *Ibidem*, p. 111.

¹⁴⁸ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 126.

¹⁴⁹ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

¹⁵⁰ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 63.

Si rester dans l'appartement serait une solution valable, nous observerons, par la suite, que le narrateur sentira le besoin d'en sortir. Référons Gaston Bachelard:

L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare « une sortie ». Cela est vrai sur toute l'échelle des métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne. (...) [!] semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs¹⁵¹,

et l'auteur continue:

On sait bien qu'il faut être seul pour habiter une coquille. En vivant l'image, on sait qu'on consent à la solitude. Habiter seul, grand rêve ! L'image la plus inerte, la plus physiquement absurde comme celle de vivre en la coquille peut servir de germe à un tel rêve.¹⁵²

Donc, de quelle façon le narrateur prépare-t-il sa sortie ? Est-il conscient de son geste ?

Son caractère paranoïque s'aggrave après avoir reçu la lettre. Tout d'abord, celle-ci le transportera dans une réception imaginaire de l'ambassade d'Autriche, pour laquelle il s'habillera d'une certaine façon et pendant laquelle il entamera des conversations sur le désarmement ; ensuite, et tandis que l'appartement subit des transformations, le narrateur fouillera des tiroirs et des malles, fermera et ouvrira les portes, parcourra les différentes pièces pour s'y arrêter ici ou là: « Je déposai le combiné sur le balancier de mon vieux téléphone, fis *songeusement* le tour du bureau et *m'immobilisai* devant la fenêtre »¹⁵³; « Avant de franchir le pas de la porte, je *m'inclinai légèrement*, le sourire désolé, pour laisser entendre à mes hôtes que je les

¹⁵¹ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 139.

¹⁵² *Ibidem*, p. 151.

¹⁵³ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 31. C'est nous qui soulignons.

quittais à regret. L'appartement était silencieux. Je *marchais sans bruit*. »¹⁵⁴ C'est dans son appartement que le narrateur séjourne, en observant les fissures des murs et la pluie; c'est là où il « refuse la vie, restreint la vie, cache la vie »¹⁵⁵ mais c'est là aussi où il prend conscience qu'« il est l'être d'une irréalité »¹⁵⁶ et que revenir à la réalité signifierait embrasser une vie à deux. Il en prend conscience avant même que la crémaillère n'ait été pendue. Jean-Christophe Torres parle de cette dualité:

Vouloir se constituer, s'affirmer dans une appartenance communautaire sécurisante et structurante, ou au contraire se plonger dans les vertiges d'une fuite permanente de soi-même: telles sont les deux tentations antithétiques auxquelles est aujourd'hui confronté Narcisse.¹⁵⁷

Pour la première fois, Edmondsson et lui semblent être véritablement ensemble et l'emploi du pronom sujet 'nous' renforce cette idée:

37) *Nous* avons fait le tour de l'appartement vide. *Nous* avons bu du bordeaux assis sur le parquet. *Nous* avons vidé les caisses, défilcé les cartons, défait les valises. *Nous* avons ouvert les fenêtres pour faire disparaître l'odeur des anciens locataires. *Nous* étions chez *nous*; il faisait froid, *nous* nous querellions au sujet d'un chandail que *nous* voulions tous les deux revêtir.¹⁵⁸

Mais la perspective de changement serait, peut-être, trop dure; soudain, le voilà devant l'Autre – Edmondsson – qui lui demande de partager « la stabilité d'une vie commune et la sincérité d'un engagement.»¹⁵⁹ Il se sent arraché de sa coquille, dans un appartement vidé, aéré, renouvelé.

Pour aggraver son état, la scène des poulpes nous enverra à l'image d'un « je » qui « éprouve douloureusement la sensation permanente d'être exclu de sa propre vie, comme s'il n'était qu'un témoin, un observateur de son existence et jamais un

¹⁵⁴ *Ibidem*, p. 36. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 164.

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 172.

¹⁵⁷ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 112.

¹⁵⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 43. C'est nous qui soulignons.

¹⁵⁹ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 113.

participant actif»¹⁶⁰. Décrivons-la en détail. Elle nous projettera sur un champ de vision différent: celui des peintures. Kabrowinski et Kovalskazinski, peintres et responsables pour tuer les poulpes, seront les personnages de ce tableau. Tandis que le premier, instruments à la main, exécute minutieusement la mort du poulpe:

25) Penché de profil, la chemise blanche sous les bretelles grise, Kabrowinski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois¹⁶¹[,]

le deuxième, style impeccable et aux mains délicates – ce qui mettra en évidence le contraste entre sa délicatesse et la scène en question – prendra le poulpe dans ses mains pour qu'il ne bouge pas:

En face de lui, Kovalskazinski Jean-Marie (arrivé très élégamment vêtu peu après le départ d'Edmondsson) maintenait le mollusque entre ses mains fines pour l'empêcher de bouger. Il avait enlevé sa montre, et se prêtait à cet exercice avec quelque réticence. Le pantalon recouvert d'un torchon de cuisine, il se tenait très droit, la tête raide, la bouche pincée. De temps en temps, avec beaucoup de distance dans la voix, il conseillait une intersection qui lui semblait plus accessible à la lame du couteau.¹⁶²

Et le spectacle répugnant continue:

Recourbé sur le manche, les cheveux devant les yeux, Kabrowinski n'écoutait pas; il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale.¹⁶³

Les extraits nous font rappeler ce que Barbara Rose dit à propos de l'art minimaliste: « La nudité très stylistique de l'artefact minimaliste et son apparente pauvreté formelle ont l'objectif de choquer le spectateur pour qu'il reflète sur le

¹⁶⁰ Lidia Cotea, (2013), *op. cit.*, p. 63.

¹⁶¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 28.

¹⁶² *Ibidem.*

¹⁶³ *Ibidem.*

processus compositionnel. »¹⁶⁴ En effet, les deux peintres se déplacent chez le narrateur pour peindre la cuisine et le paragraphe 24 sera dédié à la conversation entre eux et Edmondsson à propos des couleurs qu'il fallait choisir – laque orange ? Beige vif ? –, de l'exposition sur Raphaël à Londres ou de la préférence pour Van Gogh, Hartung ou Pollock. Mais, avant de sortir, Edmondsson leur communique qu'il fallait vider et ôter la peau des poulpes pour déjeuner. La réaction de Kabrowinski est immédiate:

Il avait un visage radieux, épanoui. Le corps renversé en arrière, il s'essuya la bouche avec satisfaction et, s'adressant à Edmondsson qui se trouvait déjà dans le vestibule, lui cria de ne pas oublier de téléphoner à l'atelier pour savoir si les lithographies étaient prêtes.¹⁶⁵

La raison de sa satisfaction restera dans l'air pendant des instants: est-elle associée au petit-déjeuner ? A la préparation des poulpes ? Ou à la possibilité d'aller voir les lithographies ? D'après les extraits que nous avons choisis, nous savons qu'au début du paragraphe 25, nous visualiserons « la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe »¹⁶⁶, donc la question que nous nous poserons est celle de savoir si le paragraphe 24 ne préparera-t-il pas le lecteur à *assister* au carnage de ces mollusques dont les peintres (de cuisine ?) semblent jouir d'un certain plaisir. Les instruments nécessaires pour peindre – ou exécuter – nous sont présentés: pots, opinel, couleurs, planche. Les couteaux substitueront les pinceaux, les mots se transforment en tons et formes et le résultat est une peinture aux touches macabres. En exposant l'ordinaire de la vie quotidienne – prendre le petit-déjeuner, peindre une cuisine ou préparer le déjeuner –, et le fait que le plat serait des poulpes et que les tuer implique nécessairement séparer la tête de ses tentacules, vider la tête de ses organes et la retourner comme un gant pour enlever le tissu nerveux interne, un autre moment de réflexion, voire d'immobilité, sera offert au narrateur, et par surcroît au

¹⁶⁴ "The very stylistic nakedness of the minimalist artifact and its apparent formal poverty are intended to shock the viewer and to make him or her reflect upon the compositional process." Cité dans Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 12. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

¹⁶⁵ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 27-28.

¹⁶⁶ *Ibidem*, p. 28.

lecteur: celui de se rendre compte que le banal peut nous faire réfléchir sur des thèmes plus profonds, comme celui de la mort¹⁶⁷. Le climax arrive avec le coup de grâce:

À chaque fois que le couteau survolait la poche beige blottie dans la calotte, il mettait sèchement Kabrowinski en garde de ne pas la percer, car elle renfermait l'encre. Kabrowinski n'en croyait rien, qui disait que c'était le foie et, pour le prouver, d'un coup sec, il enfonça l'opinel dans l'organe. L'encre ne se libéra pas tout de suite, quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, puis d'autres gouttes et enfin un filet, qui glissa lentement sur la planche.¹⁶⁸

Kovalskazinski Jean-Marie sort de scène tandis que Kabrowinski y demeure. Celui-ci se souvient du temps où il avait peint des aquarelles avec l'encre du poulpe. Le pseudo-poissonnier redevient peintre. Quant au narrateur, en visualisant la mort, sa mort, son engagement avec Edmondsson, choisira s'enfuir.

¹⁶⁷ Questionné par Benoît Peeters sur la façon dont le monde extérieur entre dans ses livres, Jean-Philippe Toussaint répond qu'effectivement la dimension sociale y est présente au travers du contemporain qui passe par deux niveaux: l'intérêt face à l'univers, à la métaphysique mais aussi au quotidien, au banal, au goût du prosaïque. Effectivement, cette association finit par créer une complicité avec le lecteur. Écoutons-le: « Il y a cette attention au contemporain, au monde contemporain, mais qui ne passe pas justement par le politique, l'économique et le social, qui passe par une dimension avec l'univers, donc une dimension métaphysique, une dimension philosophique, c'est-à-dire, en fait, je pense et c'était perceptible dès *La Salle de bain*, je dirai que la couche médiane a disparu, c'est-à-dire qu'il y a un grand intérêt pour le quotidien, le banal, l'insignifiant, où là je suis en terrain connu et je suis très content de (...), je le fais de façon provocatrice dans *L'Appareil-photo*, en disant que je vais parler des choses qui n'ont aucun intérêt, etc., mais le goût du prosaïque, le goût du quotidien, de la banalité est très développé et ça c'est aussi une façon de créer une complicité avec le lecteur, je parle de notre monde d'aujourd'hui, tel qu'il est et tel qu'il est quotidien (...) On enlève la bande médiane, et après on passe directement, donc, on a le prosaïque, le banal, le quotidien, et puis on a la dimension métaphysique, philosophique, la place de l'homme dans l'univers, la dimension pascalienne, la réflexion sur la mort, sur le sens de la vie, sur la destinée, etc. » In Benoît Peeters, *op. cit.* [1 :15 :58 – 1 :17 :15]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

¹⁶⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 48.

4. Venise

4.1. L'enfant perdu

Entrons dans la deuxième partie de ce récit, intitulée « L'Hypoténuse ». Elle s'ouvre de façon abrupte: «1) Je partis brusquement, et sans prévenir personne. »¹⁶⁹ Le narrateur part à Venise et séjourne dans un hôtel qui sera désormais son refuge. La zone de confort – la salle de bain de son appartement à Paris – n'est plus la même et nous assisterons à l'augmentation de ses obsessions, de ses phobies en même temps que nous le voyons soit en traversant la ville pour faire des achats, un peu perdu, soit dans la chambre d'hôtel, en réglant un transistor, tel un enfant:

Je passai le reste de la matinée là, couché sur un flanc, essayant vainement de régler mon transistor. Je tripotais tous les boutons, passais en modulation de fréquence, revenais en ondes longues. L'appareil grésillait. Je le secouais, réorientais l'antenne.¹⁷⁰

Un bon exemple de ses pensées obsessionnelles est la façon dont il visualise la disparition de Venise:

À raison d'un enfoncement de la ville de trente centimètres par siècle, expliquais-je, donc de trois millimètres par an, donc de zéro virgule zéro zéro quatre-vingt-deux millimètres par jour, donc de zéro virgule zéro zéro zéro zéro zéro zéro un millimètre par seconde, on pouvait raisonnablement, en appuyant bien fort nos pas sur le trottoir, escompter être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville.¹⁷¹

Selon Andrea Del Lungo, cette incongruité de ses actions crée la « séduction de la différence »¹⁷². Voyons:

[L]e texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes; (...) il nous dépossède de tous nos désirs, jusqu'à

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 53.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 57.

¹⁷¹ *Ibidem*, p.87.

¹⁷² Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 136.

nous envoûter et nous contraindre à la recherche d'un sens caché, d'un sens qui se dérobe dans les abîmes de l'écriture; (...) il nous dépouille enfin de notre identité, tout en suscitant en nous, par des perceptions sensorielles, de nouveaux fantasmes.¹⁷³

L'auteur considère cette séduction celle du début du récit, celle qui provoque le lecteur et qui le force à continuer la lecture. Pour Warren Motte, c'est la séparation entre le couple qui invite le lecteur à poursuivre cette lecture. Effectivement, au moment où la distance s'installe, la curiosité du lecteur devient plus vivante:

Notre expérience lectorale est très largement conditionnée par le narrateur, plus amplement encore que dans la majorité des récits à la première personne, à cause de l'exiguïté de l'espace narratif chez Toussaint. Et si, de toute évidence, le narrateur en vient aux prises souvent avec des problèmes de la distanciation, il est normal que nous ressentions cette difficulté dans notre lecture, de façon diverse et multiple.¹⁷⁴

Nous oserons dire qu'il y a autant de débuts que de paragraphes dans *La Salle de Bain*. Si les obsessions et les phobies du narrateur peuvent constituer la toile de fond ou même une sorte d'unité, ce qui provoque l'attrait est l'impossibilité de comprendre « [son] côté non conventionnel, voire contradictoire »¹⁷⁵. En addition, ses attitudes sont maintes fois interrompues par des « non-événements »¹⁷⁶ qui n'ont aucune corrélation, donc ces démarrages systématiques nous éloignent d'un parcours dit certain et la vraie séduction est découvrir ce qu'il y a au tournant de chaque paragraphe. Nos yeux poursuivent le narrateur dans les espaces qu'il choisit ou que, peut-être, sa « vie calme où d'ordinaire rien n'advenait »¹⁷⁷ prend en charge, comme si ce « je » se positionnerait sous l'égide de l'indifférence voire de la passivité, c'est-à-

¹⁷³ *Ibidem*, pp. 137-138.

¹⁷⁴ Warren Motte, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, [12 :58 – 13 :27], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

¹⁷⁵ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 200.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 200.

¹⁷⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

dire ce ne serait pas le narrateur à choisir l'espace mais les circonstances elles-mêmes.

Lisons ce que Simon Daireaux et Amélie Pacaud écrivent à propos du roman contemporain et en particulier du personnage principal: « Sa trajectoire, sa quête, ses rencontres fondent les péripéties, créent les événements »¹⁷⁸ et, à notre avis, le lecteur, surpris, le suivra en prenant de différentes vitesses¹⁷⁹, soit pour suivre son chemin, soit pour s'arrêter et se questionner de certaines attitudes prises aléatoirement. Nous laissons ici un exemple qui démontre bien les attitudes un peu atypiques du narrateur: après avoir été examiné par un médecin qui lui dit que son diagnostic n'était qu'un début de sinusite, il choisit rester à l'hôpital; le paragraphe 5 illustre bien la façon dont il guide habilement l'infirmière qui finalement le conduit dans une chambre. La confusion augmente – en faveur du narrateur – dans la mesure où l'homme qui fait la traduction insiste sur le fait que l'opération devrait avoir lieu:

5) Je ressortis de son bureau avec mes radiographies et me rendis à la réception de l'hôpital, où je demandai une chambre. L'infirmière de l'accueil ne comprenait pas le français, mais un monsieur qui attendait à côté de moi, nous voyant en difficulté, proposa de traduire ma demande. (...) Le monsieur qui traduisait que j'allais être opéré dans quelques jours et que je souhaitais être hospitalisé dès aujourd'hui pour me reposer avant l'intervention. L'infirmière demanda au monsieur le nom du médecin qui me soignait. Je répondis au monsieur que je ne savais pas, ce que fut traduit scrupuleusement à l'infirmière. Pour finir, je fus conduit dans une chambre au fond d'un couloir.¹⁸⁰

¹⁷⁸ Simon Daireaux et Amélie Pacaud, *Nouvelles formes du récit, Parcours dans la littérature contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 12.

¹⁷⁹ Dans 'Le Cycle de Marie', le lecteur accompagnera le narrateur à bout de souffle. Le contraste entre *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* et la tétralogie est évident. Ici, c'est Marie qui ne lui est pas indifférente ; c'est Marie qui remplira le récit et le récit est Marie. Elle secoue et agace le narrateur sans qu'il ait du temps pour y réfléchir. L'espace géographique s'élargit énormément et les frontières sont à la fois géographiques et intimes. Le dépaysement total est substitué par les lumières incandescentes de Tokyo, par exemple, et le narrateur, auparavant apathique, distant, voire passif, devient enflammé par une énergie qui l'empêchera de respirer.

¹⁸⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 102-103.

Ces décisions vident l'intrigue une fois qu'elles représentent des « égarements littéralement in-signifiants du narrateur »¹⁸¹. Nonobstant, l'écart entre la(les) pensée(es) du narrateur et ses gestes renforcera nos doutes et notre curiosité par rapport à la poursuite du récit s'intensifie. La démarche effectuée par le personnage principal se présente peu favorable à générer une histoire; la construction du récit lui-même (paragraphe courts, numérotés, inégaux) nous donne l'impression de la juxtaposition de récits ou des fins qui semblent des points de départ et c'est précisément cette lecture intermittente qui incitera le lecteur à rester aux côtés du narrateur.

Ainsi, en mettant « l'accessoire au centre de la scène et l'essentiel hors champ »¹⁸², nous nous interrogeons si ces récits ne seront-ils pas finalement « une réflexion sur le monde contemporain, qui produit la difficulté de vivre afin d'éviter le désespoir d'être ? Le stress plutôt que l'angoisse ? »¹⁸³ Nous sommes attirés par ce anti-héros qui balance entre l'attente et l'échec, entre des moments d'inadaptation sociale, d'euphorie mais aussi de découragement et de mélancolie.

4.2. Edmondsson, femme ou mère ?

Analysons de plus près la relation de ce couple. A Paris, c'est Edmondsson qui prend en charge leur foyer tandis que le narrateur médite. Au moment où tout est prêt pour que les deux puissent habiter ensemble, il part brusquement, sans rien dire, sans rien emporter. Il prend le bus, le train direction Venise. Il choisit un hôtel et fait des achats:

Je fis l'acquisition d'un transistor bon marché. Je bus un café succinct, demandai des cigarettes. Dans un grand magasin Standa, j'achetai un pyjama, deux paires de chaussettes, un caleçon. Les bras chargés de sachets, je fis une dernière halte dans une pharmacie. La porte d'entrée grinçait. Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je

¹⁸¹ Simon Daireaux et Amélie Pacaud, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸² Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *Revue-analyses.org*, vol. 4, n° 2, 2009, p. 93, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/9/92/XanthosPDF.pdf>, (site accédé le 22 mars 2018).

¹⁸³ Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 134.

voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe.¹⁸⁴

Le personnage toussaintien sent le besoin de procurer des objets qui lui sont familiers, qui «[l'] aident (...) à dominer son angoisse, à se réapproprier le corps à partir de l'espace environnant.»¹⁸⁵ Il le reconstruit à l'image de celui qu'il vient d'abandonner pour se livrer aux mêmes routines. La fixation à l'égard de certains objets et activités le protègent finalement de son caractère asocial. En tant qu'adulte, il mène une vie apparemment ordinaire, en se suffisant à lui-même. Il est capable de déménager, de montrer de l'autosuffisance. Toutefois, derrière cette indépendance et autosuffisance, il ne se sentira rassuré que lorsqu'il rentre dans la chambre de l'hôtel. Et lorsqu'il se sent apaisé, il peut se livrer davantage aux activités qui lui plaisent: régler son transistor ou écouter de la musique. La répétition d'un modèle auparavant efficace lui permet de préserver sa sphère privée. En délimitant l'espace à nouveau, malgré quelques variations, il se protège des menaces qui puissent venir de l'extérieur. Son corps est une sorte de « corps-frontière »¹⁸⁶. Quand le narrateur se sent menacé, le corps se retrace et s'enferme et la stratégie pour éviter l'Autre se met en place:

[En] s'imagin[ant] une autre réalité, une réalité intérieure qui s'oppose à la dure réalité extérieure. C'est un monde meilleur dans lequel il est possible d'atteindre l'ataraxie, la sérénité.¹⁸⁷

¹⁸⁴ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 56.

¹⁸⁵ Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 99.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 145.

¹⁸⁷ Elien Crois, *La question de la métaphysique dans les premières oeuvres de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Maîtrise, Université Gent, 2011, p. 34, à l'adresse http://www.jptoussaint.com/documents/9/9b/Elien_Crois_M%C3%A9taphysique_dans_premi%C3%A8res_oeuvres_de_Toussaint.pdf, (site consulté le 22 mars 2018).

Dans les deux premiers récits, le narrateur est capable de trouver une certaine sérénité en se renfermant dans des endroits clos. Cette sérénité atteindra son climax dans 'Le Cycle de Marie'. Les endroits clos seront substitués par l'eau. Ce sera dans la piscine de l'hôtel à Tokyo et, plus tard, dans la Méditerranée, à plusieurs reprises, que le narrateur trouve la tranquillité tellement désirée. Nous en reviendrons plus tard sur cet aspect, en le développant dans le corps du travail. Nonobstant, nous laisserons ici un extrait de *La Télévision* qui, malgré sa longueur, mérite toute notre attention une fois qu'il nous laisse entrevoir la problématique de l'eau, si importante dans la tétralogie: «Je nage lentement (...) dans la piscine bleutée dont l'eau claire entoure mes membres de toutes parts, je tends les bras en avant pour écarter de longues brassées d'eau, tandis que mes jambes se replient à la hauteur de mes genoux, et que, simultanément, tandis que mes bras lentement se déploient à nouveau, mes

Il se distancie donc de tous ceux qu'il croise en optant par «une attitude artificielle et affectée. Plus il parle avec « de grands gestes » pour épater les autres, plus il est hors-jeu»¹⁸⁸. Les exemples suivants nous montrent clairement la nécessité d'échapper à la foule, au mouvement de la vie, au simple contact humain. A l'extérieur de l'hôtel: « 17) Lorsque je sortais de l'hôtel, je m'éloignais rarement. Je restais dans les rues avoisinantes »¹⁸⁹ ou bien à l'hôtel: « Je descendis et, prenant l'appareil sur le comptoir, tirant sur le fil, allai me réfugier dans un angle de la pièce. »¹⁹⁰

Choisir l'Italie, ou n'importe quel autre pays, nous paraît aléatoire une fois que le choix de Venise ne nous sera jamais révélé. Si dans un premier temps, le lecteur peut être mené à associer le lieu à un « potentiel dramatique ou aventureux »¹⁹¹, son rêve est vite « désamorcé, dans la mesure où les événements qui s'y déroulent auraient pour la plupart pu avoir lieu à peu près n'importe où. »¹⁹²

Petit à petit, nous voyons un narrateur qui prend les mêmes habitudes qu'à Paris mais Edmondsson lui manque. Après une certaine insistance de sa part, elle vient – encore une fois – au secours du narrateur¹⁹³, avec la gaieté à laquelle elle nous avait déjà habitués. Plusieurs sont les scènes parsemées de plaisanteries, tendresse et excitation. La scène où ils feront l'amour nous est présentée dans le même paragraphe, dans le même cadre, contrairement à la première partie où la scène se passe entre deux paragraphes et le lecteur sera congédié.

Cependant, les scènes d'amour ne se répèteront plus et graduellement le narrateur s'éloignera. C'est vrai qu'il vit des moments de tendresse avec sa compagne mais il semble aussi qu'il ne trouve une certaine sérénité que dans sa propre solitude. Pourquoi ce changement ? Est-il vraiment amoureux d'Edmondsson ou plutôt de lui-

jambes repoussent l'eau derrière elles dans le même mouvement coordonné et synchrone. Je place le bain très haut finalement, dans l'échelle des plaisirs que la vie nous procure. » In Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997/2002, p. 11. (voir note de bas de page 214).

¹⁸⁸ Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 145.

¹⁸⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 64.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 70.

¹⁹¹ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 70.

¹⁹² *Ibidem*.

¹⁹³ Dans 'Le Cycle de Marie', les positions s'inverseront. C'est le narrateur qui, désespéré, poursuit Marie.

même ? Cette relation n'est-elle pas à peine caractérisée seulement par « un certain dévouement affectif »¹⁹⁴ ou plutôt par « une impulsion destructrice »¹⁹⁵ ?

Le narrateur s'impose un rythme très propre face aux Autres: il agit de façon frivole, détachée devant telle ou telle situation. Au moindre indice d'agression de l'extérieur, il se renferme dans son univers, en se suffisant à lui-même. Comme nous l'avons déjà souligné, il cache un côté obsessif et même une certaine infantilité. Les uns n'existent pas sans les autres. L'obsession est majoritairement liée à ses comportements qui sont mécanisés et qui lui donnent une stabilité apparente, une sorte de réassurance:

21) J'achetais un quotidien presque tous les jours. Je regardais les photos, lisais la rubrique météorologique, très claire, qui comportait un dessin stylisé du mouvement des nuages et un relevé des températures minimales et maximales, constatées ou prévues, pour le jour même et pour le lendemain. Je parcourais les pages de politique internationale aussi, consultais les résultats sportifs, les annonces de spectacle¹⁹⁶,

en même temps qu'ils l'éloignent de la réalité qu'il considère inquiétante:

À chaque arrêt, j'observais les gens qui montaient, surveillais les visages. Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un.¹⁹⁷

Il vit sous une tension permanente. Celle-ci ne diminue que lorsque le narrateur s'isole. Cet éloignement du monde, parfois considéré comme insensible et nonchalant, est subit de deux façons: quand il s'observe longuement dans les miroirs ou quand il achète un jeu de fléchettes ou des balles de tennis, par exemple. Surveiller les marques du temps dans son visage nous conduit à des thèmes comme la fuite du temps et/ou le vieillissement du corps; acheter des fléchettes pour jouer tout seul

¹⁹⁴ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 59.

¹⁹⁵ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit. cit., p. 203.

¹⁹⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 65-66.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 54.

dans sa chambre ou des balles de tennis pour jouer avec Edmondsson met en relief « un gazouillement joyeux d'un enfant qui refuse de grandir»¹⁹⁸. Tous les préparatifs autour du jeu de tennis montrent la façon dont le narrateur se transforme en enfant gâté, où ses envies s'imposent, où la possibilité d'arriver à un compromis est hors question. L'âge ne constitue pas un obstacle pour jouer aux fléchettes ou au tennis. La question qui se pose ici est la manière dont le narrateur s'approprie de ces objets et le poids qu'il les accorde. Quant aux fléchettes, leurs pointes seront soigneusement aiguisées avec une lame de rasoir pour les envoyer dans la cible. Il organise un jeu entre deux équipes qui sera exclusivement joué par lui-même:

63) J'avais acheté un bloc de papier à lettres chez le marchand de journaux et, dans ma chambre, assis à la grande table ronde, avais tracé deux colonnes sur le papier. Dans la première, j'avais inscrit le nom de cinq pays: la Belgique, la France, la Suède, l'Italie et les États-Unis et, à côté, dans la seconde, je consignais les résultats de mes parties de fléchettes.¹⁹⁹

Cette capacité de s'abstraire et d'imaginer un scénario à plusieurs voix nous rappelle une enfance déjà vécue. La soif de la récupérer semble évidente. La façon d'interagir avec ces deux jeux nous renvoie à un temps perdu, où les sentiments d'inquiétude et l'idée d'un mal à venir n'existaient pas encore. Cette régression que Jean-Christophe Torres appelle de *narcissisme infantile*²⁰⁰ s'avère pertinente exploiter dans la mesure où, à notre avis, l'élément féminin, Edmondsson, n'a qu'une fonction: le consoler, telle une mère:

[L]a tendance la plus profonde que chacun peut éprouver en lui-même consiste à vouloir retrouver, à travers la plus haute satisfaction socialement instituée, la période la plus primaire de notre vie animique où le monde appartenait au Moi: où le sentiment d'une adversité et la peur des souffrances ne s'étaient pas encore imposés sous la forme du principe de réalité. Devenir homme, c'est se libérer du narcissisme de

¹⁹⁸ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 203.

¹⁹⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 89.

²⁰⁰ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 63. C'est nous qui soulignons.

l'enfant: aspirer au bonheur de l'homme, c'est désirer revenir par les voies de l'estime de soi et de la reconnaissance à ce narcissisme infantile.²⁰¹

De Paris, Edmondsson apaise le narrateur au téléphone pendant des heures: « Edmondsson me parlait et je me sentais bien; je l'écoutais en fumant une cigarette, les jambes croisées, adossé contre le mur »²⁰²; séduisant mais affaiblit, il convainc Edmondsson à le rejoindre à Venise après avoir disparu: « Dès qu'Edmondsson m'aperçut, elle me fit de larges signes avec les raquettes de tennis, avança vers moi en se balançant, gonflant les joues, me souriant.»²⁰³ Il n'est jamais confronté par Edmondsson. Elle le surveille, le protège, de loin ou de près.

Revenons à la question des jeux pour des instants une fois qu'ils déclencheront une crise. Face aux mêmes, le narrateur opte pour une attitude passive. Subtilement, il détourne les conseils que sa mère lui donne: « Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi. (...) Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect.»²⁰⁴ Le narrateur opte pour les comptes rendus radiophoniques du championnat de France de football dans sa baignoire²⁰⁵; les raquettes de tennis, apportées par Edmondsson à Venise, seront vues maintes fois dans leur sac mais jamais utilisées; à l'hôtel, il discute de cyclisme, de courses automobiles et de football avec le barman et il regarde les « huitièmes de finale de la Coupe d'Europe des vainqueurs de Coupes »²⁰⁶ avec Edmondsson. Quant aux fléchettes, elles auront un rôle différent. Le narrateur les mentionne tôt dans le récit (paragraphe 17) et elles y reviendront au paragraphe 62 jusqu'au paragraphe 75. Pendant l'intervalle – période où Edmondsson le rejoindra à Venise –, il investira toutes ses énergies au jeu de tennis. Cependant, celui-ci n'aura pas lieu, une fois que son *adversaire* Edmondsson préfère aller visiter

²⁰¹ *Ibidem*.

²⁰² Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 71.

²⁰³ *Ibidem*, p. 74.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 13.

²⁰⁵ En 2015, Jean-Philippe Toussaint publie *Football*. Il reprend le thème des comptes rendus radiophoniques. Citons un court passage qui nous renvoie d'immédiat au narrateur de *La Salle de bain*: «La Coupe du monde au Brésil a donc commencé sans moi, je n'étais pas présent physiquement à São Paulo le 12 juin 2014 pour le match d'ouverture, ni devant aucun téléviseur, pas même à proximité d'une radio. Il y a pourtant, je le sais bien, un charme suranné à écouter un match de football à la radio, comme en Corse, en 2003, lors de cette finale de la Ligue des Champions entre la Juventus et le Milan A.C. que j'ai suivie à la radio allongé sur mon lit, les volets ouverts sur une nuit de printemps. » In Jean-Philippe Toussaint, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 104. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 91.

des musées. La réaction du narrateur aura plusieurs phases. L'excitation et le contentement donneront place tout d'abord à une certaine irritation puisqu'Edmondsson ne lui donne pas l'attention qu'il pense mériter. Les rôles s'inversent. Dans la première partie, c'était le narrateur qui ne lui avait pas prêté d'attention à cause d'une lettre. Maintenant, c'est le tour d'Edmondsson:

Les bras croisés, fumant une cigarette devant ma tasse de café vide, j'expliquais que j'avais acheté deux liquettes de chez Benetton, une jaune pâle et une bleue, mais que je n'avais pas de short. *Edmondsson n'écoutait pas.* (...) Ce que je proposais, et qui me semblait le plus simple, était d'y aller avant le déjeuner. Éventuellement, ajoutai-je en souriant, on pourrait manger un morceau sur place. *Mais tu m'écoutes ? dis-je. Non, elle ne m'écoutait pas.* Elle avait sorti de son sac un livre de peinture italienne et, absorbée dans sa lecture, le feuilletait en bougeant le nez.²⁰⁷

La mauvaise humeur se suit, accompagnée du silence: « Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus »²⁰⁸ ou bien « Je laissais Edmondsson partir de l'avant, à grands pas, vers les dorures et, en l'attendant, pris appui sur une colonne »²⁰⁹ ou encore, tel un enfant gâté, « [l]orsqu'elle revint (entre-temps j'avais trouvé un banc où m'asseoir), elle me proposa de faire la visite des trésors de l'église et, m'aidant à me lever, m'entraîna derrière elle dans la nef. »²¹⁰ Graduellement, Edmondsson sortira toute seule de l'hôtel et le narrateur y passera ses jours²¹¹. Entretemps, la tension augmente. Si d'une part jouer aux fléchettes l'aide à se détendre, d'une autre part, sentir qu'Edmondsson veut rentrer à Paris le rend nerveux et le contraste entre une certaine impatience de la part d'Edmondsson et la passivité du narrateur se confirme:

²⁰⁷ *Ibidem*, pp. 81-82. C'est nous qui soulignons.

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 82.

²⁰⁹ *Ibidem*.

²¹⁰ *Ibidem*, pp.82-83.

²¹¹ Nous pouvons faire un parallélisme entre la première partie du récit et celle-ci. A Paris, Edmondsson sort tous les jours pour aller travailler dans la galerie d'art tandis que le narrateur les passe chez lui ; à Venise, elle en profite pour visiter les galeries d'art tandis qu'il reste à l'hôtel. La présence d'Edmondsson le rassure mais au moment où Edmondsson suit ses plans et ne satisfait pas les siens, il se sent rejeté.

72) Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, *ne voulais pas bouger*.

73) Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais *j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler*. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu.

74) *Je n'avais plus envie de parler*. Je gardais mon pardessus dans la chambre, jouais aux fléchettes toute la journée.²¹²

Exaspéré, il devient violent et le point culminant de tout cet investissement émotif, vécu exclusivement par lui-même, est le moment où une fléchette est envoyée non pas dans la cible mais dans le front d'Edmondsson:

75) Edmondsson me trouvait oppressant. Je laissais dire, continuais à jouer aux fléchettes. Elle me demandait d'arrêter, je ne répondais pas. J'expédiais les fléchettes dans la cible, allais les rechercher. Debout devant la fenêtre, Edmondsson me regardait fixement. Elle me demanda une nouvelle fois d'arrêter. *Je lui envoyai de toutes mes forces une fléchette, qui se planta dans son front*.²¹³

Pourquoi cette agressivité ? Tout ce qui peut caractériser ce narrateur est peu conventionnel. C'est un homme ordinaire qui évite, à tout prix, la confrontation. L'incongruité de ses actes est vue comme inoffensive, une fois que ses actions ne sont ni subversives ni constructives. Cette apathie le protège d'affronter ceux qu'il croise. La convivialité ou même un travail seront mis de côté et la douce oisiveté, la contemplation et le jeu occuperont ses jours. Mais derrière cette paresse, derrière un sourire moqueur très peu perceptible, il vit angoissé. Si, d'un côté, nous pourrions interpréter cette façon de vivre comme une tentative d'atteindre un certain état d'esprit²¹⁴, d'un autre côté, il s'effondra peu à peu. Ce qui pourrait être le chemin vers

²¹² Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 93-94. Les intervalles entre les paragraphes sont présents dans le texte. C'est nous qui soulignons.

²¹³ *Ibidem*, p. 94. C'est nous qui soulignons.

²¹⁴ Pour Jia Zhao, le héros toussaintien essaie de saisir un état parfait au travers de l'inertie: « Dans les romans de Toussaint, le désengagement de la vie est parfois décrit comme apparenté à la sagesse. Les

la sagesse n'est finalement que la descente vers le vide existentiel et oppressant puisqu'« il a peur de prendre des risques, d'accueillir l'imprévisibilité et de faire l'improbable. »²¹⁵ Or, l'individu sait qu'il ne va nulle part et que l'écoulement du temps ne s'arrêtera point. Donc, sans pouvoir annuler son âge, il ne semble trouver du confort que dans la peau d'un enfant qu'il a été jadis. Toutefois, même s'il veut se distancier de la réalité *adulte*, en revenant à un stage antérieur, il ne le fera que sporadiquement. Dédier son temps au jeu est un de ces moments mais derrière le jeu, la réalité frappe à la porte: Edmondsson. Cette femme veut partager sa vie avec lui mais il refuse. Celui-ci supplie qu'elle le joigne à Venise. Elle cède mais finalement il lui lance une fléchette dans son front une fois qu'elle nie jouer au tennis.

Pourquoi cette violence envers celle qui a toujours été à ses côtés ? L'épisode de la fléchette peut être vu comme le résultat d'une tension accumulée. Distant de la réalité, ambivalent dans ses sentiments, refusant de grandir, ce narrateur évite véhément le contact avec la réalité. Le temps qu'il consacrera aux objets qui lui donnent de la sécurité l'éloigne peu à peu d'un monde qu'il considère menaçant. Dans son enfermement, il accumulera des sentiments d'hostilité, de révolte, d'agressivité vis-à-vis un monde avec lequel il ne s'identifie pas. A la moindre contradiction, il agit maladroitement et la cible sera son *objet amoureux*. A cet égard, rappelons Jia Zhao qui décrit ce héros comme un être fragile qui flotte entre le réel et l'imaginaire:

Le monde est écrasant, l'individu se sent incapable de s'y affronter directement; le retrait intérieur et l'humour bon enfant sont deux ressorts qui protègent le héros des

héros toussaintiens sont dotés d'une certaine profondeur psychologique, ils sont plus ou moins conscients de leur inertie. En même temps, ils ont tendance à justifier leur état d'esprit par un état d'âme plus élevé mais qui présente certaines similitudes avec un état d'âme bas. Dans cette optique, l'inertie est considérée comme un état parfait de la quiétude. » In Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

Selon nous, le héros de *La Salle de bain* est plus fermé, obsessionnel et oscille entre des moments de détente et des moments d'agressivité tandis que le héros de *La Télévision* est plus proche de l'atteindre. Ce récit ne fait pas partie de notre *corpus* mais l'extrait suivant laisse clairement entrevoir cette sagesse dont Jia Zhao nous en parle: « Je ne faisais rien, par ailleurs. Par ne rien faire, j'entends ne rien faire d'irréfléchi ou de contraint, 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. » In Jean-Philippe Toussaint, *La télévision*, éd. cit., p. 10 (voir note de bas de page 187 qui prend aussi comment exemple un extrait du récit *La Télévision* et la problématique de l'eau associée à la possibilité du narrateur pouvoir atteindre un certain niveau d'équilibre).

²¹⁵ Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 195.

frictions avec les autres. Tant qu'il se complaît dans le triomphe de l'intériorité, le héros toussaintien n'a ni suffisamment de courage ni de sagesse pour s'en sortir.²¹⁶

Boudé et révolté, le narrateur envoie une fléchette à Edmondsson. Celle-ci perd du sang et doit être transportée à l'hôpital. Avant d'y arriver, elle finit par s'évanouir. La réaction du narrateur, face à cet imprévu, est débordante. Il se sent totalement perdu et c'est lui qui, tout à coup, devient la victime. Les rôles s'étaient déjà inversés à l'hôtel:

76) Edmondsson perdait du sang, je l'entraînai hors de la chambre. Nous descendîmes à la réception. Nous courions dans les couloirs, cherchions un médecin. *Je l'installai sur une chaise dans le hall de l'hôtel, sortis en courant. Mais où allais-je ? Je courais, courais dans les rues. Je m'arrêtai, revins sur mes pas.* Lorsque je rentrai à l'hôtel, (...) *[j]e me sentais défaillir, je ne voulais plus voir personne, je marchais dans l'hôtel, bus du whisky au bar*²¹⁷,

et, plus tard, à l'hôpital, une fois que c'est lui qui y sera hospitalisé. Le temps qu'Edmondsson y reste n'est pas précisé. Ils s'y embrassent le jour de l'incident et la deuxième partie du récit arrive à la fin: «80) Nous nous embrassâmes dans le couloir blanc. »²¹⁸

Partager la vie à deux ou rester seul est le fond de toile de cette deuxième partie. Au moment où il voit la crémaillère être pendue pour célébrer leur installation dans l'appartement, il s'enfuit sans néanmoins le regretter plus tard. Edmondsson le rejoint mais elle est rejetée à nouveau. L'idée d'un compromis est vraiment hors question. Suivons donc le comportement inhabituel du narrateur qui opte pour rester à Venise.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 206.

²¹⁷ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 93-94. C'est nous qui soulignons.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 97.

5. De Venise à Paris

5.1. Le patient parfait à l'enfant adopté

La première phrase de la troisième partie, intitulée « Paris », nous donne l'indication qu'Edmondsson rentre à Paris: « 1) Edmondsson (mon amour) rentra à Paris. »²¹⁹ Tout de suite après, le narrateur s'enferme dans sa chambre de l'hôtel, à Venise, où il finit par souffrir d'un rhume qui sera diagnostiqué comme sinusite. Cette partie constituée par cinquante paragraphes, dont quarante feront la description du narrateur à Venise, plus particulièrement à l'hôpital, chez son médecin et au club de tennis, ne dédiera que dix paragraphes au retour du narrateur à Paris.

Commençons par l'analyse de son séjour à Venise. Les attentes du lecteur sont, encore une fois, dupées. Imaginer des scénarios et des aventures grandioses dans un lieu comme Venise est hors question. Déjà dans la deuxième partie, la basilique de Saint-Marc – le seul monument visité par Edmondsson et lui – est décrite comme un monument sombre, ce qui correspond à l'état d'esprit du narrateur. Il traîne son corps et, en adoptant les attitudes d'un enfant gâté et fatigué, son regard n'est plus projeté vers le haut, en diagonal, pour apprécier la beauté grandiose de l'église. Au contraire, la plupart du temps, son champ de vision devient horizontal et se dirige vers le bas:

Ça et là, *sur le sol*, étaient des mosaïques. (...) Lorsqu' [Edmondsson] revint (*entre-temps j'avais trouvé un banc où m'asseoir*), elle me proposa de faire la visite des trésors de l'église [...] (...) [*J*]e parvins à *me faufiler* et à (...) *dépasser* [deux vieux messieurs].²²⁰

Dans cette dernière partie, les lieux choisis – l'hôpital, chez son médecin et le club de tennis – et les expériences vécues renforcent l'incongruité de ce personnage. Nicolas Xanthos décrit les espaces et les actions vécues par le narrateur et nous

²¹⁹ *Ibidem*, p. 101.

²²⁰ *Ibidem*, pp. 82-83. C'est nous qui soulignons.

montre jusqu'à quel point cette relation perd toute aventure et intensité dramatique pour devenir insignifiante:

Cette indifférence des lieux est affirmée autant par la banalité des actions qui y sont accomplies que par le statut souvent incertain qu'y occupe le narrateur: ce dernier en effet ne semble pas savoir précisément ce qu'il fait là.²²¹

Or, rien d'extraordinaire n'est à vanter pendant son séjour à Venise. A l'inverse, l'insignifiant et l'extravagant prennent le devant de la scène. Dès le moment où il arrive à Venise, le besoin d'établir ses propres frontières, semblables à son quotidien à Paris, devient une priorité. Des gestes ordinaires remplissent ses jours et nous voilà face à ce que nous pourrions appeler « un habitué » qui s'installe dans son hôtel favori dû à des déplacements professionnels, par exemple. Mais ce qui pourrait être caractérisé comme une routine tout à fait normale, assume des proportions absurdes, voire pathétiques, puisque finalement il n'y a aucune corrélation entre ses attitudes et l'espace choisi. Citons, encore une fois, Nicolas Xanthos à propos du signifié du déplacement professionnel:

[Il implique] une fonctionnalisation de l'espace: on se rend à un endroit précis dans un but précis, et seul importe dans les lieux en question ce qui est lié aux buts du voyage. Ne se déplaçant le plus souvent pas davantage en touriste qu'en hommes d'affaires, le narrateur (...) nous livre des espaces étrangers où il se trouve une expérience qui ne les structure pas fermement, ni n'en égrène les spectaculaires passages obligés.²²²

Le choix de Venise est aléatoire. La ville perd « la valeur culturelle du lieu »²²³ mais le narrateur est capable de vivre des moments d'harmonie. Le premier lieu choisi, l'hôpital, lui devient rapidement familier et il gagne un nouvel élan. C'est là où il sentira son « corps à l'abri »²²⁴ une fois que les personnages féminins, les infirmières,

²²¹ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiante et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 71.

²²² *Ibidem.*

²²³ *Ibidem*, p. 86.

²²⁴ Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 114.

n'ont qu'une fonction: soigner les patients. Ceux-ci y sont pour guérir. Donc la relation entre les uns et les autres est plutôt distante et le rôle de chacun est automatiquement défini et inaltérable, ce qui semble plaire au narrateur. En un clin d'œil, il devient un patient qui attend une opération chirurgicale et, à partir de ce moment, l'absurde s'installe. Il est conduit dans une chambre dans laquelle il se sentira comme chez lui:

10) Depuis mon installation, deux jours plus tôt, la chambre portait la marque de ma présence, des journaux reposaient en ordre sur la table de nuit, mon pardessus pendait à un crochet, le verre à dents était rempli de cendres, de mégots.²²⁵

Il se livre à des activités qui sont loin d'être ordinaires: il montre les radiographies de son crâne « dans le hall à toutes les personnes présentes autour de [lui] »²²⁶, il les montre aussi à lui-même, « de préférence devant la fenêtre, transparence, les bras tendus devant [lui] »²²⁷; il sort et entre de l'hôpital pour aller s'acheter des cigarettes ou payer son repas apporté par le jeune homme du café qui venait lui « livrer un repas dans [sa] chambre, avec une demi-bouteille de chianti »²²⁸; il frappe à la porte du bureau de son médecin qui non seulement l'invite à dîner chez lui mais à jouer une partie de tennis. Il paraît que le statut de patient lui confère, pour la première fois, une certaine aisance d'esprit et de mouvement qui dépasse largement les murs de l'hôpital.

Le choix de lieux clos est présent dès le début. Rappelons que la salle de bain est sa pièce élue. C'est là où il « aime s'abandonner à ses idées qui se livrent dans une sorte de flux de conscience.»²²⁹ A Paris, dans sa maison, il observe les autres d'un air impassible, sans vraiment prendre des décisions. Isolé du monde extérieur, « il se perd dans des digressions philosophiques et existentielles centrées sur l'inexorable fuite du temps [...] »²³⁰ A ce propos, Nicolas Xanthos écrit: «En plus d'être patients dans l'action d'autrui, les narrateurs de Toussaint sont aussi, périodiquement, patients tout court,

²²⁵ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 105.

²²⁶ *Ibidem*, p. 102.

²²⁷ *Ibidem*, p. 105.

²²⁸ *Ibidem*, p. 106.

²²⁹ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 51.

²³⁰ *Ibidem*, p. 61.

dans un état (...) méditatif ou rêveur »²³¹. Effectivement, c'est à l'hôpital qu'il devient véritablement un *patient* dont le comportement, soit-il absurde, paranoïaque ou pathologique, est accepté. L'*impatience* d'Edmondsson sera substituée par la *patience* des infirmières. L'indifférence d'Edmondsson, pendant son séjour à Venise, sera substituée par la dévotion des infirmières.

Ceci dit, si les lieux clos – salles de bain, chambres d'appartement, d'hôtel, d'hôpital – nous renvoient aux figures géométriques quadrangulaires et rectangulaires qui, à leur tour, nous conduisent vers l'accumulation d'événements qui sont disposés, organisés et, la plupart des fois, prisonniers dans des paragraphes; si, selon Nicolas Xanthos:

[L]a mathématisation opérée par Toussaint contribue à un changement décisif dans la logique narrative, (...) [l]'intrigue ne mène plus à un point précis qui en ordonne les éléments: elle devient une suite de moments qui n'ont pas pour sens, fonction ni valeur de participer à une totalité²³²,

une fois que les intentions/actions du narrateur semblent dépourvues de tout sens, comme si chacune d'elles s'enfermait dans les limites des paragraphes, il se peut aussi qu'au fur et à mesure que nous nous approchons vers la fin du récit, il y ait éventuellement une fin qui se laisse entrevoir. Citons Maurice Blanchot:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux.²³³

En effet, non seulement le narrateur s'empare, de façon pacifique, d'un espace extérieur – soit le café à côté de l'hôpital qu'il fréquentait, soit le club de tennis pour jouer une partie de tennis avec son médecin et la femme de ce dernier –, mais le

²³¹ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 75.

²³² *Ibidem*, p. 74.

²³³ Maurice Blanchot, « Avant-propos » in *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p. 9.

contact qu'il établit avec l'Autre aura d'autres contours. L'indifférence démontrée par les peintres polonais qui « sans se préoccuper le moins du monde de [sa] présence, (...) poursuivaient une conversation, occupés et paisibles »²³⁴; l'insensibilité des amis d'enfance d'Edmondsson qui « [a]près [lui] avoir adressé quelques sourires polis, (...) se désintéressèrent de [lui] et commencèrent à converser ensemble à voix basse »²³⁵; la froideur d'Edmondsson qui ne l'écoutait pas et qui le trouvait ennuyeux et oppressant, seront remplacées par une préoccupation gène de la part des infirmières et, en particulier, de son médecin. Soudain, le voilà devant quelqu'un qui s'occupe de lui, en y attachant un vif intérêt:

C'était un homme chaleureux, d'une quarantaine d'années (...) *il semblait prendre intérêt à mes propos* [...] (...) Lorsqu'il avait un moment de libre, il ne manquait pas de passer dans ma chambre; il s'asseyait sur le rebord du lit et *nous poursuivions quelque conversation*.²³⁶

Cet intérêt s'étendra à la femme du médecin et à leur petite fille. Ce patient est à la fois *patient* mais aussi *agent*. Il interagit, allégrement, avec ceux ou celles qu'il croise à l'intérieur et à l'extérieur de l'hôpital; il bavarde avec la famille du médecin qu'il vient juste de connaître. Les trois personnages – le médecin, la femme et leur enfant – forment une famille qui, de façon inattendue, l'adopte et le voit comme un fils.

Pendant les deux premières parties du récit, le narrateur repousse l'idée de constituer une famille. Soudain, le narrateur se voit accepté par des personnes qu'il n'avait jamais vues. Restera-t-il à Venise ?

La scène qui se déroule à l'extérieur, entre les paragraphes 23 et 32, nous conduit, lentement mais fermement, non vers *un point d'arrivée* mais vers *le point de départ*: la salle de bain. Au club de tennis, ce n'est plus une amie de la femme du médecin qui jouera au tennis, mais son frère, « un gros blond – qui faisait la

²³⁴ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 33.

²³⁵ *Ibidem*, p. 44.

²³⁶ *Ibidem*, p. 107. C'est nous qui soulignons.

gueule »²³⁷; au moment d'aller jouer, non seulement il refuse comme il s'en va. A partir du moment où le double mixte n'aura plus lieu, le médecin, excité et fier de lui-même, prend le devant de la scène pour expédier des services, les uns après les autres, à sa femme. Le narrateur, discrètement, s'éloigne et lentement se promène dans les jardins du club pour observer les joueurs qui occupaient les plusieurs courts. Déjà à la terrasse du restaurant, le médecin, heureux, lui annonce qu'il avait gagné le jeu; après une douche et en buvant une gorgée de pim's, il lui dit « que c'était le bonheur. »²³⁸ Mais face à l'enthousiasme du médecin, et en ne se sentant plus le centre de l'attention, il descend au sous-sol pour aller aux toilettes:

*32) Debout, devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici ?*²³⁹.

C'est donc au club de tennis, devant le miroir, en regardant son propre regard que le narrateur se heurte contre lui-même et décide rentrer à Paris.

Entretiens Edmondsson aurait repris sa vie à Paris. Au moment où le narrateur lui téléphone pour savoir s'il peut y rentrer, il remarque:

*Sa voix était distante, sans chaleur. Elle parlait sur un ton neutre, racontait ce qu'elle avait fait pendant le week-end. Je demandai si je pouvais rentrer. Oui, si je voulais, je pouvais rentrer. Avant de raccrocher, elle me dit qu'elle laisserait la clef sous le paillason car elle devait ressortir.*²⁴⁰

Le laisser rentrer dans sa vie signifiera gommer l'épisode de la fléchette. Jacques Poirier en parle: « En frappant d'insignifiance la passion amoureuse, (...) la dédramatisation du désir s'accompagne donc d'une mise à distance de la conscience

²³⁷ *Ibidem*, p. 116.

²³⁸ *Ibidem*, p. 122.

²³⁹ *Ibidem*, p. 123. C'est nous qui soulignons.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 128.

coupable »²⁴¹, c'est-à-dire le héros peut *tuer* (dans ce cas avec une fléchette) mais « en réalité, rien n'est grave, si le réel n'est qu'insignifiance, alors le sujet jouit d'une totale irresponsabilité, d'une liberté sans cause ni projet. »²⁴²

En guise de conclusion, dans son article, Jean-Pierre Vidal désigne le personnage central par « l'homme sans divertissement »²⁴³ et ses déplacements par « l'installation dans le transitoire »²⁴⁴. En vérité, il se déplace d'un pays à l'autre, sans un but précis. Il se procure des objets d'hygiène pour s'installer rapidement dans des chambres d'hôtels ou d'hôpital, c'est-à-dire des espaces qui ont déjà été – y sont et seront –, 'habités' temporairement et en transit, par des inconnus.

« L'alternance décision-dérive, ordre-désordre, fixité-mouvement »²⁴⁵ est effectivement la toile de fond de ce roman. La dérive entraîne le désordre qui naturellement implique le mouvement. L'épisode où le narrateur, un peu perdu et souffrant d'« un certain effet de dépaysement »²⁴⁶, cherche à se procurer des objets d'hygiène pour les emporter dans la chambre de l'hôtel, exprime sa fragilité et son besoin d'apaisement qui ne lui sont donnés que par la réplique du même système architecturale, c'est-à-dire un lieu clos, quadrangulaire ou rectangulaire. L'équilibre est dans l'immobilité. La position du corps qui transmet le calme et la tranquillité est surtout l'horizontale – dans la baignoire, sur les lits –, tandis que la position verticale pourra être considérée synonyme d'instabilité, des allers-retours – Paris, Venise, Paris. Mentionnons à nouveau Jean-Pierre Vidal. Pour l'auteur, *La Salle de bain* est une œuvre qui « s'avère étonnement circulaire »²⁴⁷ une fois que le narrateur retourne au point de départ. Nous nous aventurons à parler plutôt d'une structure linéaire. Le narrateur part à Venise. Edmondsson le rejoint. Plus tard, le sens s'inversera. C'est Edmondsson qui rentre à Paris pour être suivie par le narrateur à posteriori. Ces trajectoires sont faites en mouvement, donc, le corps se positionne verticalement; le

²⁴¹ Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *op. cit.*, p. 115.

²⁴² *Ibidem*, p. 116.

²⁴³ Jean-Pierre Vidal, "L'inquiétante familiarité" in *Tangence*, n° 52, 1996, p. 15, à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/025913ar>, (site consulté le 31 juillet 2015).

²⁴⁴ *Ibidem*.

²⁴⁵ *Ibidem*, p. 11.

²⁴⁶ *Ibidem*, p. 18.

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 10.

récit s'ouvre avec le narrateur étendu dans la baignoire. En rentrant à Paris, il reprend la même habitude.

Le lecteur a essayé de donner du sens à ce personnage aux traits paranoïaques, qui désenchanté du monde, est livré à lui-même; il s'est aussi confronté à un « héros, sans souvenir ni projet, [qui] se contente d'enregistrer le déroulement des choses (...) [qui préfère] le laisser-faire, c'est-à-dire le laisser-vivre – ou plutôt le laisser-aller comme seul vrai mode du laisser-vivre»²⁴⁸ et à une œuvre « sans progression ni péripétie vraie, [faite] de micro-séquences aléatoires.»²⁴⁹

La rentrée du narrateur à Paris nous renvoie aux premiers paragraphes. Et rien d'extraordinaire n'arrive. La même torpeur envahit le personnage. Il ouvre une lettre de T. « qui reposait en désordre sur [son] bureau »²⁵⁰ quand il se dirige vers la salle de bain où il préparera un bain. En s'allongeant dans la baignoire, le narrateur ferme la porte au *de-hors*, « au monde des éveillés et des agissants»²⁵¹ et notre lecture est, à nouveau, freinée par cet engourdissement: « 48) Je restais allongé dans la baignoire tout l'après-midi, et je méditais là tranquillement, les yeux fermés, avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer. »²⁵²

Ce récit, ne sera-il pas finalement « une réflexion sur le monde contemporain, qui produit la difficulté de vivre afin d'éviter le désespoir d'être ? Le stress plutôt que l'angoisse ? »²⁵³.

Effectivement, nous sommes attirés par un anti-héros qui balance entre l'attente et l'échec, entre des moments d'inadaptation sociale, d'euphorie mais aussi de découragement et de mélancolie.

Notre prochain récit, *L'Appareil-photo*, nous conduira dans un chemin similaire: un narrateur qui se déplace cette fois-ci à Londres mais dont le découragement

²⁴⁸ Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *op. cit.*, pp. 123-124.

²⁴⁹ *Ibidem*, p. 124.

²⁵⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 129.

²⁵¹ Anja Kauss, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint » in *Interval(le)s*, vol. I, n° 1, 2004, p. 142, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/8/8b/Kauss.pdf>, (site consulté le 14 mars 2015).

²⁵² Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 130.

²⁵³ Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 134.

devient plus intense et le retour déconcentrant.

III - Deuxième Chapitre – *L'Appareil-photo*: un récit de transition

S'il est vrai que nous pouvons rencontrer des affinités entre *La Salle de Bain* et *L'Appareil-photo* au niveau du comportement asocial du narrateur et de sa relation envers les autres personnages, notamment la liaison affective un peu insolite²⁵⁴ avec Pascale, *L'Appareil-photo* pourra être vu comme un terrain propice – entre l'aboutissement et la transition²⁵⁵ – dans lequel seront esquissés, aux teintes fugitives, les premiers pas du premier roman du 'Le Cycle de Marie', *Faire l'amour*. Nous ferons question de les mentionner au long de notre analyse mais, pour le moment, concentrons-nous autour de quelques questions, fondamentales pour comprendre le choix de ce deuxième récit.

L'Appareil-photo se divise en 49 paragraphes découpés en 13 séquences. Chaque séquence est séparée par un espace en blanc qui correspond à six lignes et les paragraphes dans chaque séquence sont, à leur tour, séparés par une ligne. Si les paragraphes deviennent plus longs, l'effet de la fragmentation demeure. Cette fragmentation nous mènera à la première question, celle de savoir si cette construction ne placera-t-elle pas, encore une fois, le narrateur dans des espaces clos ou, tout au contraire, la dimension des paragraphes ne nous donnera-t-elle pas la sensation que l'espace s'ouvre ? La deuxième question est liée à cette ouverture, si elle changera son comportement et celui de ceux avec qui il se croisent. La présence féminine intensifiera-t-elle ses émotions ? Formeront-ils un couple ou ne seront-ils pas trop détachés pour que l'engagement soit possible ?

Nous diviserons notre analyse en trois parties. La première partie portera sur la construction du récit en séquences et l'effet que cela pourra produire dans le manque d'action et de réaction non seulement du narrateur mais aussi des personnes qu'il

²⁵⁴ La présence féminine dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* est visible dès l'incipit mais elle nous arrive camouflée. Si aux côtés d'un narrateur apparemment calme, nous avons *Edmondsson* dans le premier roman et *une jeune femme* dans le deuxième, il nous faudra, néanmoins, lire plusieurs pages pour les caractériser un peu plus, contrairement à ce qui passera dans *Faire l'amour* où le nom du personnage féminin, Marie, apparaît dans la dixième ligne.

Pour *La Salle de bain*, le genre d'*Edmondsson* ne s'éclaircira qu'à la page 17 avec l'introduction du pronom sujet féminin *elle* inséré dans la phrase ; quant à *L'Appareil-photo*, *la jeune femme* ne sera nommée de *Pascale* qu'à la page 54. Entretemps, le narrateur l'accompagnera ici et ailleurs et même avant de lui demander son nom, il l'appellera de « ma femme » dans un épisode anecdotique dans lequel il fallait remplacer une bouteille de gaz.

²⁵⁵ Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 21, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/322>, (site consulté le 3 décembre 2015).

connaît. La deuxième partie fera la description de ce narrateur comme étant le résultat d'une société contemporaine construite sur l'affirmation de soi et de multiples libertés personnelles dont l'éloignement continu déterminera sa relation avec les autres et avec l'élément amoureux. La troisième partie suivra un narrateur qui, trop centré sur lui-même, erre dans un espace de plus en plus désert et désolant.

1. Sous le signe de l'indifférence

Selon Laurent Demoulin, « la fragmentation mise en place dans *L'Appareil-photo* se passe des liens et des chiffres. Elle est plus intériorisée, pourrait-on dire, et donc plus profonde.»²⁵⁶ Cette absence de paragraphes numérotés peut néanmoins signifier que le narrateur devient plus libre en termes de mouvement. En effet, la sensation de clôture est plus accentuée tout au long de *La Salle de bain* puisque le nombre de déplacements est moindre et la présence du narrateur dans son espace, c'est-à-dire *sa* salle de bain, *sa* chambre dans *sa* maison, occupe une partie considérable du récit. Même quand il part à Venise, il a le besoin de s'approprier d'une chambre à l'hôtel et, plus tard, d'un lit à l'hôpital, et la preuve est qu'il y passera la majorité de son temps. Un exemple est le fait que le narrateur n'est pas capable de s'éloigner de *sa* chambre d'hôtel. Il y demeure tout près tandis que la femme de ménage vient faire le ménage.

Dans ce récit, même si le narrateur se déplace plus fréquemment, nous sommes, tout de même, face à une « intériorité confuse et équivoque »²⁵⁷; nous le suivrons dans ce que Marie-Andrée Caron appelle « d'instantanés aléatoires »²⁵⁸. Commençons par l'incipit. Celui-ci nous invite à partager deux futurs événements, à savoir « la décision d'apprendre à conduire »²⁵⁹ et rencontrer « un ami perdu de vue [qui lui fait] part de son mariage. »²⁶⁰ Le narrateur, en présentant deux événements qui apparemment pourraient avoir lieu, finit par manœuvrer astucieusement la

²⁵⁶ Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, § 16.

²⁵⁷ Marie-Andrée Caron, « Affaiblissements narratifs: personnage, agir et récit chez Jean-Philippe Toussaint, Patrick Nicol et Régis Jauffret », Mémoire de Maîtrise en lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2015, p. 16, à l'adresse http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron_uqac_0862N_10057.pdf, (site consulté le 2 février 2018).

²⁵⁸ *Ibidem*.

²⁵⁹ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

²⁶⁰ *Ibidem*.

curiosité du lecteur qui ne comprendra qu'à la fin du récit que ni l'un ni l'autre se concrétiseront. Par d'autres mots, le deuxième événement n'aura jamais lieu – ou du moins il ne sera plus jamais mentionné – et les leçons de conduite seront placées au même niveau que toute autre affaire. L'idée d'obligation ou de responsabilité par rapport aux leçons n'est jamais envisagée. Quant au mariage de son ami, le seul commentaire est le fait qu'il n'aime pas « les amis perdus de vue. »²⁶¹

Nous assistons donc à ce que Jacques Poirier appelle de « ce presque rien de l'objet, ce pas grand-chose du récit, et cet effacement du sujet. »²⁶² Tout devient prétexte pour remplir ses journées mais rien n'est vraiment important. Elles s'écouleront les unes après les autres sous l'effet d'une certaine tranquillité voire impassibilité. Ce qui pourrait être considéré un événement marquant – se présenter aux bureaux d'une école de conduite, remplir un formulaire et revenir avec les documents nécessaires pour initier les leçons – ne le sera pas.

Gaëtan Brulotte décrit ce personnage comme quelqu'un qui « se heurte aux mille et un tracas de la vie quotidienne avec la même désinvolture que face à la question générale du sens de la vie. Rien ne l'affecte, rien ne le réjouit. »²⁶³

1.1. Le confort de l'insignifiant

Son chemin est tracé dès le deuxième paragraphe de la première séquence quand il décide de prendre des cours de conduite, en laissant de côté le deuxième événement, celui de participer au mariage de son ami. Le récit pourrait éventuellement avoir pris la direction inverse: participer au mariage de son ami et ne pas avoir des leçons de conduite. Mais l'histoire se repose sur l'arbitraire, donc le lecteur est rapidement mené vers l'école de conduite pour accompagner en détail toute l'histoire autour de la question des documents qu'il fallait présenter et il finira par être impliqué, par exemple, dans la problématique autour du carillon de cuivre qui indique l'entrée ou la sortie des clients dans l'école. Il le verra aussi lisant le journal ou demandant à la jeune fille de lui acheter du Nescafé et des croissants pour le petit-

²⁶¹ *Ibidem*.

²⁶² Jacques Poirier, « Le Pas grand chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 372.

²⁶³ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, pp. 126-127, (site consulté le 8 mai 2015).

déjeuner, sans qu'il soit véritablement en position de le faire. La réponse à une simple invitation – offrir une tasse de thé à quelqu'un – impliquerait, à priori, deux réponses: accepter ou refuser. Le narrateur rompt avec ce que nous pourrions appeler de convention sociale en s'exprimant sans inhibitions. Quant à la jeune femme, elle accepte faire des courses pour quelqu'un qu'elle vient juste de connaître:

[Q]uand son thé fut prêt, elle me demanda en bâillant si j'en voulais une tasse. Sans cesser de lire, je lui dis que non, oulala. *Une petite tasse de café, par contre, dis-je en refermant mon journal, je dirais pas non. Même du Nescafé, dis-je.* Pendant que la jeune femme était partie chercher du Nescafé (*prenez des croissants aussi, dis-je, tant que vous y êtes*) je demeurai seul dans les bureaux de l'école de conduite²⁶⁴.

Il assume, donc, un rôle qui ne lui appartient pas. Il y a des fois où il intervient de façon flegmatique, par exemple, après avoir congédié le jeune homme de l'auto-école:

Qu'est-ce que vous voulez, dis-je. Je viens d'avoir dix-huit ans, dit-il (s'il croyait m'impressionner). C'est fermé, dis-je. Mais je suis déjà venu hier, ajouta-t-il, je voudrais juste déposer le dossier. Ne soyez pas buté, voyons, dis-je en baissant doucement les paupières. Je refermai la porte.²⁶⁵

Il l'observe s'éloigner derrière la vitre, « les mains dans les poches de [son] pardessus, à regarder la vue, pensif »²⁶⁶ sans que cela puisse le déranger. Les situations sont déclenchées par un narrateur qui vit sous le signe de l'indifférence.

²⁶⁴ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 11-12. C'est nous qui soulignons.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 12. Les portes, les vitres, les écrans auront une importance extrême dans 'Le Cycle de Marie'. Dans le premier tome, *Faire l'amour*, ces objets, surtout les fenêtres de l'hôtel, les baies vitrées qui donnent sur Tokyo, renforcent l'immensité de la ville par rapport au couple qui y arrive, épuisé, victime du décalage horaire. Nous aurons aussi la présence des écrans dans le musée où Marie fera une exhibition. Ils représenteront un obstacle et non plus une protection. Le narrateur ne veut pas s'éloigner de Marie. Il veut s'approcher, la toucher, mais les écrans l'empêcheront de le faire. Elle est là mais elle ne le voit pas. Il est de l'autre côté et veut la saisir. Donc, la perspective change radicalement: ces objets ne serviront plus à se protéger de l'Autre mais ils deviendront une barrière infranchissable en plusieurs occasions.

²⁶⁶ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 12.

Dans la même séquence, la jeune femme lui parle des photos pour que le dossier puisse être complet. Il lui apporte des photos d'enfance et prend son temps à les décrire:

*Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine; derrière la bouée, c'est ma sœur oui, toute petite. Là, c'est encore nous, ma sœur et moi, dans la piscine.*²⁶⁷

Nous sentons un certain ennui de la part de la jeune femme. Le narrateur, au lieu de lui dire qu'elle a tort, s'enferme dans ses pensées:

Personnellement, je n'en étais pas aussi sûr. Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner.²⁶⁸

Ce paragraphe sera le premier qui nous montrera sa façon d'agir: loin de la réalité, sans vraiment se séparer d'elle, il vivra à l'intérieur de lui-même et les conversations qu'il entame avec les Autres, plus nombreuses que celles entamées par le narrateur de *La Salle de bain*, n'aboutiront à rien.

Nous irons voir que, pendant le récit, d'autres événements s'entrelacent mais tous ont une importance relativement faible. Si c'est à partir d'eux qu'il aura des

²⁶⁷ *Ibidem*, pp. 10-11. C'est nous qui soulignons. Déjà dans *La Chambre claire*, Roland Barthes fait référence aux unités linguistiques, les déictiques, et au moment où elles sont utilisées: « Une photo se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel ! mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle et l'enveloppe et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes: « Voyez, ici, c'est mon frère ; là c'est moi enfant », etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. » In Roland Barthes, *La Chambre Claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Éditions du Seuil/Éditions de l'Étoile et Gallimard, 1980, p. 792.

²⁶⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 14.

rencontres, celles-ci pourront être qualifiées comme « superficielles à souhait, vides et éphémères. »²⁶⁹ Et Gaëtan Brulotte ajoute: « Les personnages n'ont rien à se dire, rien d'authentique à partager, aucun projet mobilisateur commun. Un seul point les rassemble: leur vacuité intérieure. »²⁷⁰ En effet, les tâches seront accomplies par le narrateur sans qu'il y ait à surpasser des obstacles majeurs.

Tout semble être « vécu sans tragique ni apocalypse. »²⁷¹ Pascal Mougin se questionne si Jean-Philippe Toussaint, au travers de ses narrateurs et leur position de retrait par rapport au monde, ne décrit-il pas « une forme d'anesthésie contemporaine face aux enjeux sociaux »²⁷². La description que Gilles Lipovetsky fait de l'individu contemporain peut bien illustrer cette attitude: « L'homme indifférent ne s'accroche à rien, n'a pas de certitude absolue, s'attend à tout et ses opinions sont susceptibles de modifications rapides. »²⁷³

En réalité, ce narrateur adopte une attitude de détachement vis-à-vis des situations, attitude visible dans un nombre considérable de moments qui ne mènent à rien mais qui, dans leur propre insignifiance, peuvent cacher « une réflexion plus sérieuse sur la condition de l'individu et l'appréhension du monde contemporain. »²⁷⁴ Analysons en détail la deuxième séquence une fois qu'elle est un bon exemple de la façon dont l'individu se place dans la société d'aujourd'hui.

1.2. La découverte du corps

S'il est vrai que le narrateur voyage à Milan et à Londres, il est aussi vrai que ce qui retiendra son attention ne sera pas le spectaculaire que ces deux villes pourraient lui offrir. Comme nous fait remarquer Nicolas Xanthos:

²⁶⁹ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 127.

²⁷⁰ *Ibidem.*

²⁷¹ *Ibidem.*

²⁷² Pascal Mougin, *op. cit.*, p. 215.

²⁷³ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 63.

²⁷⁴ Mélodie Hanne, « La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Master, Université de Genève, 2017, p. 17, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/8/8c/M%C3%A9lodieHANNE.pdf>, (site consulté le 9 février 2018).

Le plus souvent, le potentiel dramatique ou aventureux de ces lieux est toutefois promptement désamorcé, dans la mesure où les événements qui s'y déroulent auraient pour la plupart pu avoir lieu à peu près n'importe où²⁷⁵.

Le narrateur n'embellit pas les espaces, il les décrit « jusqu'à évoquer des endroits excessivement communs telles les toilettes d'une station-service. »²⁷⁶ S'il se sent bien, il s'approprie du lieu; s'il éprouve de la douleur, il essaie de la diminuer ou même de l'éliminer mais sans véritablement se pencher sur le problème.

Un des épisodes les plus marquants est son séjour à Milan. Le narrateur se laissera traîner par les événements qui voltigent autour de l'événement dit principal. Passer ses journées à se promener dans les jardins et à lire des journaux dans les bancs publics, se procurer des journaux anglais et français et les lire « à peu près intégralement dans divers parcs »²⁷⁷, sentir une allergie provoquée par les premiers rayons de soleil et être gêné « par divers agaçants petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre [ses] orteils »²⁷⁸ sont des expériences dignes d'être mentionnées. Ses sens sont exacerbés. D'un côté, le soleil qui lui donne du plaisir: « Un rayon capricieux venait me chatouiller *agréablement* la narine »²⁷⁹ et de l'autre, les pieds qui le font souffrir après avoir marché pratiquement toute la journée: « J'en viens bien vite à marcher d'une allure plus incertaine du reste, *comme raide et rechignante*, et *me trouvais bien malheureux* au bout du compte »²⁸⁰.

Les deux rendez-vous seront mis en arrière-plan ou même complètement oubliés. La seule information qui nous arrive est que, pendant son séjour, il se fera accompagné d'un *Il Signore Gambini* qui le conduira de l'aéroport à l'hôtel, à la pédicure, au restaurant et l'emmènera à nouveau à l'aéroport. La seule indication que nous avons est qu'il est avec « un de [ses] hôtes à Milan »²⁸¹ qui exécutera son rôle à la

²⁷⁵ Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 70.

²⁷⁶ Carole Benfante, « Jean-Philippe Toussaint: nouveau "nouveau romancier" ? », Mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2009, p. 89, à l'adresse http://www.jptoussaint.com/documents/2/27/Memoire_Carole_Benfante.pdf, (site consulté le 1^{er} décembre 2015).

²⁷⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 17.

²⁷⁸ *Ibidem*.

²⁷⁹ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁰ *Ibidem*, pp. 17-18. C'est nous qui soulignons.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 18.

perfection. Le narrateur en sera reconnaissant de sa sympathie: « [P]endant que je remettais ma chaussure avec difficulté, [il] s'inquiéta avec une extrême amabilité de savoir s'il pouvait m'être utile en qui que ce soit (un pédicure, oh oui, m'écriai-je en lui prenant le bras) »²⁸² et en remercie: «Au moment de prendre l'avion, le lendemain matin, je remerciai chaleureusement Il Signore Gambini de tout ce qu'il avait fait pour moi à Milan»²⁸³.

Nous ne ferons connaissance de personne d'autre liée à ses affaires et Il Signore Gambini sera un véritable complice dans l'épisode du cabinet de pédicure, quelqu'un qui s'intéressera à ses callosités et qui, à son tour, « se déchaussa, présenta son pied de profil à la jeune femme, attirant son attention sur l'ongle du gros orteil qui, singulièrement rétréci en effet, pouvait présenter quelque risque d'incarnation. »²⁸⁴ Les attitudes du narrateur sont celle d'un jeune enfant, avec un nouveau jouet: «Dans la rue, tandis que nous nous dirigeons vers un petit restaurant où Il Signore Gambini m'avait proposé d'aller déjeuner, je marchais la tête baissée en bougeant savoureusement les doigts de pied dans mes godasses »²⁸⁵. Nous voilà devant un « je » adulte qui agit comme un gamin à l'allure désinvolte, assez individualiste, qui s'enferme dans ses intérêts éclectiques et démesurés. Ce type d'attitude se répètera quelques pages plus tard, plus précisément à la page 28. Sans vraiment connaître celle qui deviendra son amoureuse, le voilà dans sa voiture. Non seulement il fouillera son sac à main comme il se met à observer ses propres pieds. Des deux, celui qui sera le plus gêné est la femme. Lui, égocentrique, n'hésitera pas à lui faire apprendre les malaises qui peuvent résulter d'un pied engourdi:

[C]e qui me semblait être une manière de rhumatismes, dus vraisemblablement à de mauvaise circulation, j'y étais assez enclin en effet. Des rhumatismes, oui. Ou un peu d'arthrite, ce serait l'apothéose.²⁸⁶

Effectivement Jean-Philippe Toussaint construit des personnages qui sont à la fois « passifs, distraits, songe-creux, mélancoliques, tâtilions, scrupuleux, [au travers

²⁸² *Ibidem*, pp. 18-19. C'est nous qui soulignons.

²⁸³ *Ibidem*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 21.

²⁸⁵ *Ibidem*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

²⁸⁶ *Ibidem*, p. 28.

d'un langage] à mi-chemin entre le discours parlé du désœuvré et celui, plus rigoureux mais tout aussi problématique, de l'obsessif. »²⁸⁷ Un exemple clair de ce côté un peu obsédant du narrateur, qui s'intensifiera tout au long du récit, est l'épisode de l'olive. Encore dans la deuxième séquence, plus précisément dans un restaurant à Milan, s'il écoute Il Signore Gambini, il prend aussi son temps pour jouer avec une olive et ses pieds:

J'avais pris une olive dans la soucoupe (...) et que je regardais pensivement en l'écoutant, la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. Pour plus de confort, j'avais également retiré mes chaussures sous la table et frottais doucement mes pieds en chaussettes l'un contre l'autre.²⁸⁸

Le narrateur regarde intensément l'olive. Il faut la fatiguer avant de l'avaler. Soudain, Il Signore Gambini se tait et les deux assistent à la *corrida*: le plat se transforme en arène, la fourchette en pique et le narrateur en picador:

[C]oncentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt (...), l'olive me parut à point, et je la piquai d'un petit coup sec dans ma fourchette.²⁸⁹

Le tiers finit et l'olive est délicieusement mise dans sa bouche.

Le lecteur assistera à une séquence d'épisodes qui parfois n'aboutissent à rien mais qui sans doute l'intrigueront. D'une part, il vivra le suspense une fois qu'il cherche à donner un sens aux événements qui s'enchevêtrent; de l'autre part, il se rend compte que le narrateur présente un événement qui est apparemment prioritaire mais

²⁸⁷ Robert Dion, « Les romanciers de Minuit », in *Nuit blanche*, n° 47, 1992, p. 62, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1992-n47-nb1103838/21654ac.pdf>, (site consulté le 2 février 2018).

²⁸⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 23.

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 23.

qui, en un clin d'œil, sera totalement effacé pour être remplacé par d'autres qui sont considérés non seulement banales comme parfois incohérents. Comme souligne Carole Benfante:

J-P. Toussaint ne se limite pas à esquisser des intrigues sans jamais les développer, il réduit le contenu de celles-ci à des sujets, qui, du point de vue de leur intérêt dramatique, paraissent insignifiants. Il décrit en effet des objets et des endroits de tous les jours, tout comme il narre des événements quotidiens.²⁹⁰

1.3. Le corps ou la pensée

Contrairement au narrateur de *La Salle de bain* qui passait la majorité de son temps dans la baignoire, décrivant les objets qui l'entouraient, dans ce cas, le narrateur sort pour narrer des événements quotidiens. Ceci ne veut pas dire qu'il soit absorber par les mêmes. Au contraire, tout se passe comme si rien ne l'affectait. Tout devient prétexte pour se lancer dans des divagations.

La question qui se suit est de savoir si cette façon d'agir n'aidera-t-elle pas à éviter habilement toute sorte de contact.

Tous ses actes résultent en des scènes qui n'affecteront ni les personnes avec qui il se croise ni lui-même. La description qu'il fait des personnages, les bribes de conversation qu'ils échangent et les espaces où les scènes se passent pourraient très bien être mis sur le même plan. Citons Carole Benfante à nouveau:

[Les personnages de J-P. Toussaint] ne parlent pas uniquement du temps ou de sujets aussi généraux, leurs paroles ne sont pas sans contenu informatif. Elles ne sont donc pas insignifiantes en elles-mêmes mais par rapport à la fonction dramatique de l'intrigue car ces paroles sont banales, elles sont celles du quotidien.²⁹¹

²⁹⁰ Carole Benfante, *op. cit.*, p. 86.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 56.

Le narrateur ne s'implique pas vraiment dans ses actes. Il entre et sort des situations sans qu'il y ait un motif. Le fait d'éviter les difficultés, les obligations ou les questions embarrassantes lui donne l'allure d'une certaine légèreté, d'une apparente désinvolture. Voyons de quelle façon cette distance ne cache-t-elle pas une certaine angoisse qui l'envahit progressivement.

Pour cela, nous avons choisi trois moments dans les troisième et cinquième séquences qui nous aideront à voir la façon dont le narrateur se positionne face aux Autres. Le premier moment est l'épisode où la jeune femme et lui vont remplir une bouteille de gaz pour l'auto-école; le deuxième moment est leur arrivée au magasin libre-service où il va aux toilettes et finalement le dialogue entre lui et le livreur de bouteilles de gaz.

Le narrateur ne refuse pas l'invitation de la jeune femme, une fois qu'il n'a rien à faire. Pendant le parcours, il suit la jeune femme sans un but défini, sans aucun compromis. La responsabilité n'est pas la sienne. La voiture non plus. Il peut fouiller la valise de la jeune femme ou insister longuement sur l'achat de chocolat ou d'apéricubes que ses gestes ou ses réponses, aux traits maternels, lui offre du confort:

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*²⁹²,

mais en même temps, un certain détachement. La réponse finale est assez sèche: « *Oui, oui, dit-elle, comme vous voulez, et, ouvrant le coffre, elle sortit la bouteille de gaz.* »²⁹³ Elle centre son attention sur l'objectif du voyage: remplacer la bouteille de gaz. Au lieu de bouder, le narrateur se dirige à lui-même – ou au lecteur – et invertit la situation, en la transformant à son goût: « Bon. Je n'étais guère plus avancé. *Des apéricubes, doux seigneur* »²⁹⁴ comme si le choix des apéricubes était la seule réponse possible, la satisfaction pleine, dans une situation qui au fond n'est que rien d'autre que banale.

²⁹² Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 29. C'est nous qui soulignons.

²⁹³ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

²⁹⁴ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Dans la scène suivante, le lecteur devra se dépouiller de tous préjugés pour le voir uriner: « Je refermai la porte derrière moi, la verrouillai et, rabattant le monocle en plastique du cabinet, je m'assis pour pisser.»²⁹⁵ C'est aussi le moment idéal pour porter à sa bouche les chips qu'il venait d'acheter dans le magasin libre-service. En toile de fond, la tranquillité est atteinte par les sens – *le goût*: « Je ramassai le sachet de chips que j'avais posé par terre (...). J'en pris quelques-unes et les portai à ma bouche. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie »²⁹⁶; *la vue*: « Mes yeux s'attardaient distraitemment sur une lézarde dans un angle du mur »²⁹⁷ et *l'ouïe*: « Un robinet coulait goutte à goutte derrière la paroi, on entendait au loin le bruit d'un transistor.»²⁹⁸ Et c'est au moment exact où le narrateur commence à uriner qu'un énorme soulagement physique l'envahit. Il se sent aussitôt flou et chaud, léger et libre d'impuretés, en plein épanouissement, préparé à s'évader et méditer sur ce qui vient à l'esprit, c'est-à-dire ce que la pensée pourrait signifier.

Il entre dans un discours plutôt métaphysique, il médite sur le concept de la pensée, s'il faut l'isoler pour la contempler, la moduler, la réduire en poudre pour l'observer au microscope ou finalement la laisser partir. Rapidement il préfère que le discours soit laissé de côté, que la pensée demeure essence volatile, intouchable plutôt que « petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation. »²⁹⁹ Rien mieux que « laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et (...) se laisser doucement bercer par son murmure »³⁰⁰. C'est peut-être le lecteur qui essaie de trouver un autre sens à ce qui relève du déplaisant – assister à la pédicure qui examine minutieusement la plante, les ongles, les orteils des pieds du narrateur ou voir celui-ci uriner dans une toilette publique. Le narrateur, lui, « se réconcilie ici avec la banalité

²⁹⁵ *Ibidem*, p. 31.

²⁹⁶ *Ibidem*, pp. 31-32.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 31. Ce sont des espaces fermés qui permettent au narrateur de réfléchir. Rappelons-nous du narrateur de *La Salle de bain*. Enfermé dans la salle de bain, il médite, se replie sur soi, loin de toutes distractions. Cet espace devient son monde et il finit par le connaître au moindre détail: « Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. Le lavabo était blanc ; une tablette le surplombait, sur laquelle reposaient brosses à dents et rasoirs. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 12.

²⁹⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 31.

²⁹⁹ *Ibidem*, p. 33.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 32.

des choses, et une banalite débarrassée de tout tragique. »³⁰¹ En vérité, « [l]e monde est là, il ne signifie sans doute pas grand-chose, et au fond peu importe. »³⁰²

Tamara Hannay caractérise cette distanciation de la façon suivante: « [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. »³⁰³ Il paraît qu’une barrière ait été érigée dès les premières lignes du récit. Ses projets – ou absence d’eux – ne vont plus loin que son « horizon immédiat »³⁰⁴, sa « vie calme où d’ordinaire rien n’advenait »³⁰⁵. Même s’il y a des moments où son statut d’intellectuel s’entrevoit, une lecture plus attentive nous renvoie au banal et au quotidien, plus précisément, à ses nécessités physiologiques. La méditation aura le temps de durée de sa nécessité dans les toilettes publiques. Elle sera liée à son état physique et plongera le narrateur dans une tension suivie de soulagement et plaisir. Son esprit devient progressivement chaud, flou et fluide telle que la durée du voyage de l’urée dans le système circulatoire jusqu’à ce qu’elle soit expulsée vers l’extérieur du corps:

Du moment que j’avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que *je m’éclipse dans un 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.³⁰⁶

Même si le personnage théorise, le lecteur sera rapidement délogé de son siège. L’idée « d’une lecture linéaire et passive »³⁰⁷ ne sera qu’un rêve et la chute est brusque puisque la théorisation autour de la pensée n’est finalement qu’un liquide. Selon le narrateur, le liquide disparaîtra « dans l’ignorance de son propre

³⁰¹ Jacques Poirier, « Le Pas grand chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 378.

³⁰² *Ibidem*, p. 375.

³⁰³ Tamara Hannay, « Quand Toussaint (Posture de Jean-Philippe Toussaint: approche socio-littéraire) », Mémoire de Licenciée, Université de Liège, 2007, p. 96, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/1/1e/M%C3%A9moire-Hannay.pdf>, (site accédé le 29 décembre 2015), p. 96.

³⁰⁴ Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

³⁰⁵ *Ibidem*.

³⁰⁶ *Ibidem*, p. 31. C’est nous qui soulignons.

³⁰⁷ Tamara Hannay, *op. cit.*, p. 95.

écoulement »³⁰⁸ et au moment où il sort, il s'évaporerait. Donc, il vaut mieux « se laisser doucement bercer par son murmure »³⁰⁹ assis dans la toilette. C'est cet équilibre que le narrateur trouve entre son corps et son esprit, tout en privilégiant le mondain.

La réflexion n'est que, pour le moment, la description de ses habitudes qui sont tout simplement quotidiennes, banales, insignifiantes. Il l'affirme: « Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. »³¹⁰ Il préfère s'adonner, sans hâte, aux petits plaisirs du quotidien: montrer des photographies de son enfance, lire le journal, boire « de temps à autre une longue gorgée » de café, ouvrir un sachet de chips et savourer quelques-unes tandis qu'il urine.

Le troisième épisode que nous aimerions souligner est le dialogue qu'il entame avec le livreur de bouteilles de gaz. Le narrateur, soudain, converti en mari imaginaire, se sent confiant pour défier, en un duel verbal, celui qui avait offensé sa demoiselle: « Qu'est-ce que j'apprends, dis-je, il paraît que vous vous êtes montré incorrect avec *ma femme*. »³¹¹ Aguerri et exalté par des instants, tel taureau prêt à investir:

Je regardai par terre, fataliste, et jouai pensivement de ma chaussure sur le sol. Bon, dis-je, je vais voir ce que je peux faire. *J'allai le trouver (il allait m'entendre, celui-là, putain).*³¹²

Les attaques verbales continuent (« Et vous refusez de rendre le même service à ma femme ! »³¹³) et la discussion autour des bouteilles de gaz thermogaz, primagaz et naphtagaz devient vraiment hallucinante. Mais finalement les arguments des deux tombent par terre et l'épisode termine, telle l'olive, abruptement.

Si nous le voyons « homme d'action, stratège et volontaire, qui pointe le bout de son nez »³¹⁴, toute cette énergie sera rapidement disparue; si nous le voyons

³⁰⁸ Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 32.

³⁰⁹ *Ibidem*.

³¹⁰ *Ibidem*.

³¹¹ *Ibidem*, p.52. C'est nous qui soulignons.

³¹² *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

³¹³ *Ibidem*, p. 53.

³¹⁴ Nicolas Xanthos, «La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *op. cit.*, p. 89.

« affirmer son individualisme en jouant à l'original »³¹⁵, c'est aussi vrai qu'il finit par abandonner ce qu'il commence: « Nous argumentâmes encore un peu et, devant la persistance de sa casuistique accablée, je laissai tomber et lui demandai où on pouvait en trouver, des primagaz. »³¹⁶ Sa timidité revient et, vaincu, non seulement il explique à la jeune femme qu'elle avait été sa femme pour des instants mais lui demande, pour la première fois, son prénom: « Vous vous appelez comment, à propos ? Pascale, elle s'appelait Pascale Polougaïevski. »³¹⁷

Le narrateur se voit au milieu de certaines difficultés mais dont la solution se présentera calmement. Même si ses déplacements peuvent être considérés pénibles: « J'en vins bien vite à marcher d'une allure plus incertaine du reste, comme raide et rechignante, et me trouvais bien malheureux au bout du compte »³¹⁸; même s'il y a des objets semés dans son parcours – une bouteille de gaz qu'il fallait remplir ou une voiture en panne qu'il fallait réparer – qui l'empêchent d'arriver à l'heure aux rendez-vous qui n'existent pas, le narrateur suit son chemin, suspendu dans le vide, en évitant le compromis. Les rencontres sont inévitables mais finalement fugaces.

1.4. Les éternelles leçons de conduite

Ouvrons ici une parenthèse pour analyser la quatrième séquence et le degré d'engagement du narrateur au moment où il avait eu quelques leçons de conduite.

La première phrase – « *J'ai tiré peu d'enseignements du reste de la première série de leçons de conduite que je pris quelque dix ans plus tôt.* »³¹⁹ – obéit à la même stratégie narrative où « tout semble voué à contribuer à l'insignifiance, à ne pas se développer. »³²⁰ Son moniteur, homme « corpulent quinquagénaire blond et chauve qui portait invariablement un étroit beige »³²¹, venait le chercher et tous les mouvements exécutés par le moniteur pour lui laisser la place sont difficultés par sa grosse silhouette. L'étape suivante est celle de nous montrer que le narrateur,

³¹⁵ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

³¹⁶ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 53-54.

³¹⁷ *Ibidem*, p. 54.

³¹⁸ *Ibidem*, p. 17-18.

³¹⁹ *Ibidem*, p. 33. C'est nous qui soulignons.

³²⁰ Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, pp. 25-26.

³²¹ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 33.

nerveux, tendu, fait semblant que tout va bien lorsqu'il s'arrête aux feux: « [Ç]à et là de brefs regards tranquilles à de jeunes conductrices pour leur laisser entendre que tout allait bien, que je restais parfaitement maître de la situation. »³²² Les phrases s'allongent, l'humour se cache entre les lignes et le lecteur le suit dans ses tribulations. La façon dont il se prépare pour les examens renforce l'idée que son attitude n'est pas celle de quelqu'un qui veut vraiment obtenir le permis de conduire. Les extraits suivants nous feront connaître un côté un peu infantile du narrateur dans la mesure où nous sentons, en quelque sorte, une satisfaction qu'il tire de lui-même, tantôt couché sur son lit tantôt au petit-déjeuner, lorsqu'il étudie le manuel:

*Ainsi, chez moi, m'arrivait-il de feuilleter distraitement un code de la route illustré, manuel coloré agrémenté d'un choix de photos à l'esthétique télévisuelle de comédie policière, où le coupable invisible, toujours le même, dont nous était offert sous différents cadrages l'inquiétant point de vue subjectif, se tenait au volant dans diverses agglomérations, au soleil ou sous la pluie, parfois sur des routes de campagne désertes, où quelque cyclomotoriste en K-way et casque rouge, le porte-bagages cerné de sacoches beiges, paraissait comme la victime désignée [,]*³²³

ou encore:

[C]ouché sur mon lit, je continuais de parcourir le manuel au hasard: (...) j'avais fini par le tenir pour un divertissement presque acceptable, qui, pendant le petit-déjeuner par exemple, me permettait de résoudre de futiles casse-tête à base de petites voitures stylisées et de carrefours, de routes et de panneaux, le tout illustré de schémas croquignoletés sur fond vert des plus hideusement léchés dans le graphisme.³²⁴

L'enfant devient adolescent pendant les cours théoriques. La description des bureaux de l'école de conduite pendant un cours est l'équivalent à un groupe d'adolescents dont l'intérêt ne sera probablement pas dans les diapositives qui

³²² *Ibidem*, p. 34.

³²³ *Ibidem*, pp. 35-36.

³²⁴ *Ibidem*, p. 36.

défilent sur l'écran à propos du code de la route et les exemples qui se suivent en font preuve. D'une part, le manque total d'intérêt des participants vis-à-vis l'apprentissage:

Ma voisine, égarée et charmante, que l'exercice semblait emmerder au plus haut point, on eût dit une Anglaise, jetait parfois de discrets coups d'œil sur mon cahier et retranscrivait avec indifférence mes réponses sur le sien [,]³²⁵

ou bien:

Ma voisine regardait les murs, par exemple, ou le plafond, et le jeune homme avec une écharpe assis devant moi continuait de dessiner des avions de combat sur son cahier.³²⁶

D'une autre part, les tentatives avortées du chargé de cours de mettre en pratique son sens d'humour:

Parfois, pour pimenter ses explications, il se permettait la fantaisie d'une petite plaisanterie, qu'il nous servait en se triturant malicieusement les doigts dans le bouc, et, son effet produit, bouillonnant de contentement de soi, il présentait son visage démuné à la reconnaissance de nos rires. *Pour une raison qui lui devait échapper, avec nous, les sept ou huit postulants disséminés dans le local, il ne rencontrait pas le moindre répondant.*³²⁷

Sa voisine sera par la suite mentionnée. Dans cette scène, qui occupe quelques lignes, se produisent les premières manifestations de séduction de la part de la fille. Entremêlant l'humour et la séduction, le narrateur prend l'apparence d'un adolescent-adulte qui ne semble pas avoir une vision claire de ce qui se passe. Il décrit cet instant avec surprise même si le contact physique est évident:

³²⁵ *Ibidem*, p. 37.

³²⁶ *Ibidem*, pp. 38-39.

³²⁷ *Ibidem*, p. 38. C'est nous qui soulignons.

[N]ous échangeâmes quelques mots devant ma porte. Elle s’y était adossée, curieusement, une main dans les cheveux, et ne semblait pas décidée de prendre congé. J’ignorais ce qu’elle me voulait et, comme le silence devenait pesant, nous faisons de grands efforts pour trouver quelque question à nous poser, de temps à autre, dont je méditais chaque réponse les yeux baissés en jouant pensivement du bout des doigts avec la ceinture de son manteau. Puis, finissant par rentrer chacun chez soi, je me rendis compte que nous habitions tout simplement le même immeuble.³²⁸

Comme nous souligne Marie-Andrée Caron:

Au fond, le narrateur-personnage se contente de vivre ces instants où il ne se passe rien, où l’on mise sur l’accessoire, où le silence remplace le dialogue, où l’on peut pleinement se concentrer sur les choses insignifiantes de la vie.³²⁹

Effectivement, cet épisode sera rapidement substitué par un autre, celui de prendre un café avec son moniteur, une fois qu’il commence à se « lasser un peu de la monotonie itérative de l’exercice. »³³⁰

Tous les épisodes de cette séquence tournent autour des leçons de conduite qui finissent par nous surprendre dû à l’irruption de moments délirants ou de moments plutôt à effet de suspense quand il nous raconte l’épisode du jambon, pendant une de ses leçons, par exemple, qui nous renvoie aux romans policiers. Effectivement cette scène est particulièrement bien réussite si nous pensons à la façon dont Jean-Philippe Toussaint joue avec l’humour et le suspense. Dans *L’Appareil-photo*, ainsi que dans d’autres récits, notamment *La Réticence* et plus tard, *Fuir* ou *Nue*, par exemple, le suspense y est présent. Les détails sont laissés, ici et là, au long de certaines scènes, en créant ainsi toutes les conditions nécessaires pour que le lecteur poursuive sa lecture. Cette stratégie, l’auteur en parle lors des Colloques de Bordeaux. Écoutons-le:

³²⁸ *Ibidem*, pp. 40-41.

³²⁹ Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, p. 26.

³³⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit, p. 42.

Le roman policier est extrêmement intéressant parce qu'il va créer tout de suite un intérêt de la part du lecteur et, en général, donc, le lecteur a envie de savoir qui a commis le meurtre, le crime. Pour moi, un écrivain qui ne s'intéresse pas particulièrement au roman policier mais qui a l'ambition d'écrire la littérature, j'ai quand même consciemment l'idée d'utiliser les outils du roman policier mais c'est dénaturé parce qu'en fait, il n'y a pas de meurtre, il n'y a pas de corps, il n'y a pas de coupable, mais, ceci étant dit, je vais essayer de créer des conditions d'un suspense, d'une énigme, d'un mystère et pourquoi je fais ça ? Parce que c'est très important pour moi de capter, de capturer l'attention du lecteur, que la lecture soit un plaisir (...) c'est pas de la façon provocatrice dans mes premiers livres, c'est pas parce que je racontais des choses qui n'ont aucun intérêt que je ne voulais pas que ça soit passionnant. Donc, je voulais que le lecteur soit pris, (...) et que, on l'a beaucoup dit, que j'arrive à capturer son attention, à le captiver.³³¹

Revenons à la leçon de conduite. Il y aura un détour à faire à la demande du moniteur. La scène est une réussite au niveau de sa construction dans la mesure où le suspense et l'ironie vont de paire. L'ironie prend le devant une fois que le narrateur porte un regard sur lui-même, en procédant à sa propre analyse. La façon dont il vit cet instant contribue à l'effet comique. Le paragraphe suivant nous placera dans les lieux où la scène mystérieuse aura lieu:

[Le moniteur] était sorti de la voiture en rajustant son pantalon et partit retirer du coffre une pile de cônes emboîtés, qu'il disposa avec nonchalance en bordure du trottoir, son étiquette virevoltant derrière lui (je la suivais des yeux pensivement, les avant-bras sur le volant), avant de venir se pencher à ma vitre, une main sur le capot, pour m'inviter, voilà le topo, dit-il, à garer la voiture dans l'intervalle qu'il venait de composer.³³²

Ce qui suit peut très bien être considérée une scène dont l'intrigue inclut des activités plus ou moins mystérieuses:

³³¹ Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :40 :10 – 1 :41 :22].

³³² Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 44-45.

Puis il alla se poster un peu plus loin et, allumant un petit cigare, jeta un coup d'œil en direction des hangars. Un des livreurs s'approcha bientôt, et me regarda faire nnnnn distraitement, un jambon à la main. Ils échangèrent quelques mots, et je les voyais discuter dans le rétroviseur; mon moniteur avait sorti un sac en plastique jaune de sa poche qu'il déployait longuement, méthodiquement, et soudain – tout se passa très vite – il glissa un billet dans la main du livreur qui lui remit le jambon en échange. Immédiatement, il le fit disparaître dans le sac en plastique et, le jambon camouflé, passant la main sur le plastique pour effacer les plis compromettants, il regarda autour de lui, faussement paisible, pour s'assurer que personne n'avait surpris leur trafic.³³³

Mais, dans ce cas, ces activités ne seront élucidées ni par la police, ni par un détective une fois que le narrateur, comme d'habitude, oubliera rapidement l'épisode pour se concentrer dans la directrice de l'école de conduite qui lui communique qu'il y avait encore quelques documents manquants pour compléter son inscription, notamment son certificat médical et naturellement des photos d'identité.

Cette quatrième séquence est la seule qui nous mènera dans le passé du narrateur. Elle est remplie de moments comiques, d'une atmosphère plus légère. Au fur et à mesure que nous progressons dans le récit, la présence de l'humour et une certaine légèreté diminueront et le caractère plutôt sombre du narrateur s'accentuera, comme nous l'avons déjà mentionné.

1.5. Le cercle s'élargit

Une lecture attentive de l'épisode où M. Polougaïevski entre sur scène nous éclaircira sur la relation que le narrateur pense entretenir avec cette famille. M. Polougaïevski, père de la jeune femme, n'hésite pas à le traiter comme un fils et lui, il se sent encore plus intégré: « Nous redescendîmes de la triomphe, finalement, sa fille et moi – *quelle famille* –, et entreprîmes de pousser la voiture sous la pluie »³³⁴ ou encore, quelques pages plus tard, à la fin de l'aventure: « *Allez, en route, les enfants,*

³³³ *Ibidem*, p. 45.

³³⁴ *Ibidem*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

dit son père en ramassant le carton à provisions»³³⁵. Le cercle familial – imaginaire – se donne à connaître beaucoup plus tôt que dans *La Salle de bain*.³³⁶ En fait, M. Polougaïevski prendra tout en main: aller au centre commercial à Créteil pour chercher la dite bouteille de gaz; une fois que la voiture est soudain en panne, la rendre à la station-service; régler l'affaire de la voiture; reprendre le chemin à pied: « *M. Polougaïevski en tête avec le carton à provisions, moi ensuite, (...) et Pascale encore plus loin* »³³⁷; demander des informations: « M. Polougaïevski s'approcha davantage du bord de l'eau avec le carton à provisions, et lui demanda à distance s'il savait où se trouvait la station de métro »³³⁸ et finalement prendre le métro: « M. Polougaïevski avait posé le carton à provisions au pied du plan mural pour étudier l'itinéraire et, après avoir longtemps examiné, (...) conclut, accablé, qu'il devait changer à Reuilly-Diderot, et nous à Daumesnil »³³⁹. Le narrateur assume le rôle de son enfant / gendre et avec la jeune femme, ils se limitent à le suivre.

Nous voilà donc devant un narrateur, dont aucune information sur sa famille ne nous arrive, qui se voit adopté par une autre. Il tombera amoureux d'un des membres – c'est du moins ce qu'il dit. Nonobstant, nous nous apercevons qu'il s'agit d'une relation basée sur une grande fragilité. Si, d'une part, il a des responsabilités professionnelles (toujours inconnues), celles qui puissent être liées au milieu familial ne seront pas, non plus, révélées. Ce personnage nous arrive vidé d'objectifs. Ses choix se font au hasard du moment: une fois qu'il est dans le centre commercial, il vaut mieux acheter « un sachet de rasoirs jetables et une mousse à raser »³⁴⁰; arrivé à la station-service et une fois qu'il fallait attendre par le mécanicien, pourquoi ne pas se raser ? Ne pas avoir la responsabilité de résoudre des problèmes lui confère un rôle

³³⁵ *Ibidem*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

³³⁶ Souvenons-nous de trois passages de *La Salle de bain* pendant lesquels le narrateur pense être adopté par une famille. Dans ce cas, il s'agit de la famille de son médecin: « Il restait encore une petite place pour moi entre eux dans le canapé, mais au dernier moment, renonçant à la prendre, j'allai m'asseoir sur une chaise à l'écart. Nous nous sourîmes » ; un peu plus tard, le narrateur raconte une histoire à la fille du couple: « [J]e lui demandai si elle voulait que je lui raconte une histoire. Je m'assis à côté d'elle sur la moquette et, à voix basse, commençai à lui raconter le naufrage du Titanic. » Progressivement, il se sent comme un membre de cette famille: « Les rognons étaient très bons, flambés au whisky. On me proposait de la sauce, me réservait de vin. Bien qu'elle fût à peine plus âgée que moi, *la maîtresse de maison me traitait comme un fils.* » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp.109-111.

³³⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 67. C'est nous qui soulignons.

³³⁸ *Ibidem*, pp. 68-69.

³³⁹ *Ibidem*, p. 68.

³⁴⁰ *Ibidem*, p. 57.

secondaire, soi-disant confortable. Dans cette famille, il est tantôt le gendre imaginaire de M. Polougaïevski, tantôt son petit-fils imaginaire:

Nous roulions à vive allure dans Paris, et M. Polougaïevski, qui conduisait d'une manière toujours aussi étonnamment irrationnelle et fantaisiste, réglait en même temps diverses questions d'ordre pratique avec sa fille, d'organisation des vacances et des prochains week-ends, toutes questions dont nous étions soigneusement tenus à l'écart, nous, les principaux intéressés.³⁴¹

Nous pouvons ajouter qu'il aime s'immiscer dans des situations qui ne le concernent pas. Comme souligne Nicolas Xanthos, à propos des narrateurs de Jean-Philippe Toussaint:

Ils entretiennent systématiquement un rapport pour le moins lâche et flou à l'action et à l'intention. (...) Ils n'ont pas véritablement d'intention qui structure leur trajectoire romanesque, qui donne sens à leurs menus gestes [...] (...) Ils se trouvent insérés dans les plans et actions d'autrui, y consentent de plus ou moins bon gré sans se sentir nécessairement toujours concernés ou impliqués par ce qui se passe.³⁴²

Un autre exemple de la distance entre les personnages, malgré leur proximité, est la scène où M. Polougaïevski doit se diriger à une station-service une fois que sa voiture est en panne. Le narrateur observe tout le monde au travers d'un petit miroir, en gardant ses distances:

Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père, sur le pliant en toile, s'était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeants sur la partie de mikado, insistant à l'occasion avec un doigt courroucé pour que l'homme s'attaque plutôt à telle baguette qu'à telle autre. L'homme, quant à lui, que j'apercevais en contrebas pendant que je continuais de faire aller et venir le rasoir sur mes joues, paraissait très réticent et ne

³⁴¹ *Ibidem*, p. 79.

³⁴² Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *op. cit.*, pp. 86-87.

semblait plus décidé à s'attaquer à la moindre baguette. Je rassemblai mes affaires quand j'eus terminé et remettant ma chemise (...), je sortis prendre l'air sur le terre-plein, retirant placidement la mousse à raser qui subsistait sur le lobe de mes oreilles.³⁴³

Ce passage accentue l'idée que personne n'a une place prépondérante même si les intervenants se situent au même endroit. L'absence de liens entre les premiers produit une description surabondante du dernier et les deux – intervenants et espaces – semblent former des tableaux à grande dimension dont le thème est une immense désolation. Objets, paysages et personnages sont facilement captés en simultanée. Les objets ne bougent pas, les paysages sont sombres et grisâtres, les personnages, vivant une insipide monotonie, se traînent les uns derrière les autres, jusqu'à ce que leur presque-immobilité devienne parfaite pour être peinte ou photographiée. Le manque de communication entre les intervenants renforce le principe que leurs relations sont effectivement singulières et que tous se sentent plus ou moins confortables et même parfois indifférents de leur conduite:

Si l'une des fonctions d'un dialogue est également d'être le lieu d'une réflexion potentielle sur l'action, ici, il en est tout autrement: on ne la commente pas, on ne l'évalue pas, on ne l'organise pas, on n'en débat pas. Seule la monotonie qui se dégage des relations est mise à l'avant-plan. Le narrateur-personnage a une existence morne, n'ayant simplement rien à raconter d'intéressant, comme cela semble être le cas pour tous les personnages du récit.³⁴⁴

Face au « temps [qui] semble parfois ne pas offrir de résistance, d'autant plus qu'il n'est pas sollicité ni dynamisé par aucun projet »³⁴⁵ et face à « la vacuité délibérée de ces histoires, dépourvues d'événements importants et d'enchaînements serrés »³⁴⁶, les détails peuvent prendre des formes et couleurs variées, du ton plus pâle au plus

³⁴³ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 62.

³⁴⁴ Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, p. 25.

³⁴⁵ Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, 2012. pp.74-75.

³⁴⁶ *Ibidem*.

sombre une fois que c'est le narrateur qui non seulement élimine toute possibilité de donner suite à n'importe quelle situation mais qui fait question d'introduire une autre de façon totalement arbitraire.

Contrairement aux personnages de *La Salle de bain* qui voltigeaient autour du narrateur, dans *L'Appareil-photo*, ils apparaissent au fur et à mesure que le narrateur se trouve dans les situations. A l'exception de la jeune femme avec laquelle il aura une relation plus intime, les rapports avec les autres personnages ne seront jamais approfondis même s'ils entament des bribes de conversations. Ceux-ci abordent des thèmes divers mais ils n'affecteront ni les intentions du narrateur (s'il y en a) ni sa façon d'être. Carole Benfante les appelle « personnages périphériques »³⁴⁷:

[Les personnages] ne sont pas caractérisés par une personnalité originale et frappante; [ils] se limitent à passer dans la vie du personnage principal. Leur profession est liée aux services qu'[ils] rendent au « je », [ils] semblent donc n'avoir d'existence que lorsqu'il a besoin d'[eux] et sont réduits à des entités fonctionnelles.³⁴⁸

Eux, ils ne se sentent ni menacés ni bouleversés par sa présence. Peut-être le lecteur est-il le seul à se sentir dupé face aux événements qui finissent par « embrayer sur tout autre chose. »³⁴⁹

Effectivement, tout le récit repose sur ce que Carole Benfante appelle d'« intrigues suspendues »³⁵⁰: « [Elles] donnent donc l'impression que les textes de J-P. Toussaint ne racontent rien. (...) [Il] ne raconte pas, mais il ne se contente pas non plus de ne pas raconter, il fait semblant de raconter. »³⁵¹ Et ceci nous permet de réfléchir un peu sur ce qui pourra être derrière ce manque d'engagement. Reprenons encore une fois Carole Benfante:

Le « je » semble ne pas s'impliquer émotionnellement: il se laisse porter par les événements et ses pensées lorsqu'elles affluent en lui. Les faits sont présentés de

³⁴⁷ Carole Benfante, *op. cit.*, p. 66.

³⁴⁸ *Ibidem*.

³⁴⁹ *Ibidem*, p. 81.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 80.

³⁵¹ *Ibidem*, pp.80-81.

manière objective, tout comme les sentiments du « je », mais sans aucune corrélation explicite entre eux.³⁵²

Si dans *La Salle de bain*, il se trouve déjà dans un bain de silence, d'isolement et de repos, dans *L'Appareil-photo*, le fait de ne pas vraiment surprendre ceux avec qui il entame des conversations et le fait de vivre le moment sans vraiment l'enregistrer – de tout simplement y être sans véritablement créer des liens –, seront son passeport pour cet isolement. Se laisser aller, sans se questionner, se concentrer dans un détail, se décaler du moment réel, tout ceci contribuera aussi à ce que le narrateur puisse s'exclure de toute sorte d'implications et naturellement s'éloigner des autres.

Le narrateur crée un espace qui lui est très propre et son attitude est discrète mais, en même temps, insolite.

Ceux avec qui il se croise sont, peut-être, aussi dans leur propre monde dans la mesure où personne ne semble affecté par son comportement et chacun suit son chemin sans se heurter. Les personnages ne cherchent pas à aller au-delà d'un certain périmètre, c'est-à-dire chacun préfère être dans sa zone de confort, évitant le contact ou le conflit. Quant au narrateur, il s'affirme en simulant une autre vie où il se sent plus à l'aise, celle de ses pensées aux touches ironiques et légères pour échapper, ou même éluder, de son mieux, sa propre réalité. En mettant en œuvre ce mécanisme, il finit par « revendique[r] un ton au contraire du sérieux et érige[r] en valeur suprême l'impertinence, la légèreté »³⁵³, ce qui provoquera une distance vis-à-vis des autres personnages.

Nous terminerons cette première partie en soulignant que l'absence d'action des personnages les envoie chacun à un certain cloisonnement. Les relations ne seront que superficielles. Une fois qu'il n'y a pas vraiment de cause à effet entre les événements, que les personnages ne partagent rien qui puisse les faire réagir, que tous semblent accepter l'indifférence, toute approche devient superficielle. Il manquera toujours de la profondeur, de la détermination.

Quant au narrateur, il se perd dans les détails, il s'éloigne de la situation pensivement pour y revenir au moment où il n'y a plus rien à faire, d'une part parce

³⁵² *Ibidem*, p. 58.

³⁵³ Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 77.

que les autres personnages n'y sont plus, d'une autre part parce que le narrateur perd l'intérêt dans le dénouement de la situation. En réalité, les uns et les autres partageront des moments de silence ou des bribes de conversations anodines. Il nous invite à le rejoindre, il nous invite à nous asseoir à ses côtés et nous, nous observons la scène de l'autre côté d'une vitre ou au travers d'un miroir. Il s'éloigne du réel, il s'absente pour des instants.

L'éloignement deviendra progressif et l'isolement du narrateur, indépendamment de la présence des autres personnages, s'accroîtra. Cependant, il y en a un qui jouera, dès le début, un rôle différent: Pascale. Dans la partie qui suit, nous essayerons de comprendre si Pascale aidera le narrateur à sortir de sa zone de confort ou si elle ne sera qu'une consolation morne.

2. Le chemin vers la solitude

2.1. L'impossibilité d'une relation amoureuse

Tantôt enfant, tantôt adulte. Voilà le profil de ces personnages dont « [l']absence de motivation et l'arbitraire de leurs décisions révèlent leur incapacité à donner du sens à leur existence. »³⁵⁴ Ces personnages « sont sujets à l'errance et ne semblent pas se donner de but à accomplir (ou alors s'en détournent très vite) »³⁵⁵. Les leçons de conduite en sont preuve. Pourquoi ce délai de dix ans pour passer un examen de code ? Pourquoi l'obstacle à dépasser cette épreuve est-il la même: ne pas présenter des photos pour compléter le dossier ?

Jean-Pierre Boutinet caractérise cet adulte comme immature, un adulte qui « n'a plus l'impression de se construire à l'intérieur d'un cadre relativement stable; il se sent perdu, confronté à sa propre solitude »³⁵⁶. La façon dont le narrateur trouve de se protéger est celle de faire semblant d'appartenir à une famille. Il est préférable partir à la recherche d'une bouteille de gaz avec son amoureuse que de rester chez soi; il est préférable s'attacher à ceux qui ne lui offriront pas de résistance mais qui, en même

³⁵⁴ *Ibidem*, p. 84.

³⁵⁵ *Ibidem*.

³⁵⁶ Jean-Pierre Boutinet, *op. cit.*, § 8.

temps, lui donneront «des réassurances hyper-protectrices (cellules de soutien psychologiques)»³⁵⁷.

Souvenons-nous des photos que le narrateur aurait dû rendre dix ans auparavant pour passer son examen de code. La conversation avec la directrice en est preuve: « [Nous] tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (*les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi*). »³⁵⁸ Il paraît que le narrateur-adulte veut faire perdurer une enfance qui ne sera jamais récupérable. Dans la huitième séquence, l'épisode avec petit Pierre (fils de Pascale) peut renforcer cette idée. Le narrateur éprouvera un mélange de sensations agréables: tantôt adulte, il lui enseigne le nom des arbres: « Bientôt, pris au jeu, je lui fis part de l'existence d'arbres plus fantasques, le tamaris par exemple, le cèdre et le palmier, (...) le baobab bien sûr, avec son tronc énorme »³⁵⁹; tantôt enfant, il se sent protégé par les adultes, installés à l'avant de la voiture: « M. Polougaïevski, de temps à autre, jetait un regard préoccupé dans le rétroviseur, et nous nous sourions en douce, petit Pierre et moi, sur la banquette arrière. »³⁶⁰

Finalement, que veut ce narrateur ? S'il joint la jeune femme et son père qui feront la route à la recherche d'une bouteille de gaz, il n'hésitera non plus à en sortir pour se réfugier dans les toilettes des stations de service ou dans les magasins du centre commercial. Si nous le voyons accompagner les autres, il reste toujours en marge. Il les observe au travers d'un miroir mais les uns et les autres le font aussi: « *Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre* »³⁶¹. Il choisit des endroits dans lesquels il ne se sent pas dérangé. Gaëtan Brulotte les identifie comme des « lieux de refuge contre le monde extérieur, (...) des espaces déserts qui le recueillent, espaces en marge des humains, (...) un univers de la solitude et de la désolation »³⁶². Ces lieux empêcheront l'extérieur d'y entrer, de le questionner. Le narrateur n'accepte qu'une seule réalité: la sienne. Tout ce qui puisse sortir de ses paramètres, de son « horizon immédiat »³⁶³ n'est pas

³⁵⁷ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 143.

³⁵⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 48. C'est nous qui soulignons.

³⁵⁹ *Ibidem*, p. 80.

³⁶⁰ *Ibidem*.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 62. C'est nous qui soulignons.

³⁶² Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

³⁶³ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 14.

envisageable. Donc, en réduisant sa vie au moment présent, en s'enfermant dans des toilettes d'une station de service ou des cabines téléphoniques, telles des barricades érigées, l'isolement est à sa portée:

Les toilettes de la station-service étaient calmes, et, derrière la paroi de ma cabine, je continuais d'entendre des bruits d'eau, le son d'un transistor grésillant, au loin. *La porte, en face de moi, grise et sale, était fermée; un petit verrou la maintenait close, rabattu sur un support fixé au mur, brinquebalant, où manquaient trois vis sur quatre. Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement.*³⁶⁴

Gaëtan Brulotte considère ces espaces des « lieux de régression [que Jean-Philippe Toussaint] appelle la « pensée ». [Elle] est finalement ici l'unique salut possible. Et cette « pensée » ne s'intéresse pas à élaborer des systèmes d'explication du monde. [C'est] une activité à vide, comme le reste, une activité rêveuse, non communicable »³⁶⁵. L'auteur ajoute que cette activité « arrive à être purement hédoniste. »³⁶⁶ Mais si le narrateur se procure des moments agréables, il ne se délectera que par des instants. Savourer des chips au moment d'uriner ou ne pas être troublé de pouvoir s'attarder, en toute quiétude, ne durera à jamais. La réalité – qui finalement n'est que sa propre pensée – le fatigue. Penser l'épuise. Extraire toute fatigue pour la vider semble être son objectif:

Et tandis que je continuais de m'attarder dans cette cabine en suivant tranquillement le cours de mes pensées, *je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité.*³⁶⁷

³⁶⁴ *Ibidem*, pp. 48-49. C'est nous qui soulignons.

³⁶⁵ Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

³⁶⁶ *Ibidem*.

³⁶⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 50. C'est nous qui soulignons.

La société d'aujourd'hui nous offre moins d'austérité et de coercition et, en même temps, elle devient beaucoup plus personnalisée: « Aujourd'hui nous vivons pour nous-mêmes, sans nous soucier de nos traditions et de notre postérité: le sens historique se trouve déserté au même titre que les valeurs et institutions sociales. »³⁶⁸ L'individu devient le centre et ne vit que le présent. Donc, « veiller à sa santé, préserver sa situation matérielle, se débarrasser de ses « complexes », (...): vivre sans idéal, sans but transcendant est devenu possible »³⁶⁹ mais, une fois que le futur ne l'apaise guère, il faut « vivre tout de suite, ici et maintenant, se conserver jeune et ne plus forger l'homme nouveau. »³⁷⁰ L'individu passera à entretenir un rapport très particulier avec lui-même: de façon narcissique, il est de plus en plus attentif à lui-même, il devient autosuffisant, il centralise ses émotions sur le « Moi »; tous ses efforts auront le but de se libérer, de devenir autonome et indépendant. Comme nous souligne Gilles Lipovetsky: « [L]e narcissisme, par son auto-absorption, permet une radicalisation de la désaffection de la sphère publique et par là même une adaptation fonctionnelle à l'isolation sociale »³⁷¹.

Ce retrait aura certainement des conséquences. Les désirs individuels sont égoïstement élus. L'indifférence à l'égard du monde gagne du terrain et un mélange d'apathie et une certaine distanciation envers les autres s'accroissent. Nous assisterons à la prolifération des « Moi » qui circulent ici et ailleurs, qui marchent côte à côte sans vraiment se donner à connaître. Se mettre au service de l'autre impliquerait soustraire le temps qui leur reste à vivre, surtout à une époque où il faut absolument profiter l'immédiat une fois que le futur, incertain, est une menace. Une certaine « sensibilisation épidermique au monde »³⁷² s'accroît, de pair avec le débarras des compromis sociaux. Néanmoins, cette liberté ouvrira des blessures. S'éloigner signifie forcément augmenter la distance entre « Moi » et l'« Autre ». A long terme, ce qui reste est le « Moi » qui ne voit plus personne que soi-même, c'est-à-dire son image reflétée dans le miroir. Comme nous souligne Maria Giovanna Petrillo, Jean-Philippe Toussaint essaie « – plus ou moins (in)consciemment – de dresser le portrait

³⁶⁸ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 73.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 72.

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 15.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 79.

³⁷² *Ibidem*, p. 75.

de l'homme contemporain, (...) le vide de l'homme contemporain habitant des lieux de la contemporanéité»³⁷³. L'auteur continue:

[N]otre société est devenue très individualiste et il semble que cette culture du « je-moi » ait favorisé l'émergence d'un trouble psychologique qu'on appelle la personnalité narcissique. Et le je-toussaintien est doué d'un moi démesuré et le lecteur assiste à une sorte de déformation du moi du je-narrateur, volontaire et consciente, consistant à n'envisager le point de vue ou l'intérêt des autres personnages qu'à partir du sien propre, sans rien faire.³⁷⁴

Cet égocentrisme nous apparaît très tôt dans ce récit. L'indifférence est dans l'air lors du premier contact entre le narrateur et la jeune femme. D'un côté, elle bâille: « Elle avait repris place derrière son bureau et, occupée à classer quelques papiers, me dit en bâillant qu'à ce rythme-là je n'arriverais jamais à constituer le dossier.»³⁷⁵ Lui, comme nous avons déjà souligné, n'essaie même pas d'éclaircir son point de vue, en le verbalisant. Il l'accuse de ne pas comprendre sa méthode: agir quand le terrain lui serait favorable, en d'autres termes, retarder au maximum toute action. Toute justification, puisque non-verbalisée, tombe dans le vide.

Le « Moi », en quête de lui-même, ne voit que son propre moi reflété dans le miroir. Son visage, son corps et sa pensée ne forment qu'un élément. L'indifférence vis-à-vis l'autre s'accroît, alors, le « je » ne communique qu'avec le « moi ». Le « je » et le « moi » finissent par se regarder et se toucher amoureusement puisqu'ils se comprennent: « [J']examinai un instant mes orteils puis entrepris de me masser le pied avec un mélange de douceur et de fermeté en grimaçant de satisfaction »³⁷⁶ ou bien au moment où il porte des chips à sa bouche, il essaie de suspendre le plaisir: « Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. »³⁷⁷ La scène dans le garage, quand il profite le temps pour se raser, est un exemple de l'émerveillement qui grandit envers son corps et son intellect: « Je contournai son bureau en le remerciant

³⁷³ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, pp. 141-142.

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 143.

³⁷⁵ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 13-14.

³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 27-28.

³⁷⁷ *Ibidem*, pp. 31-32.

et, disposant mes rasoirs et le tube de mousse sur le lavabo, commençai à déboutonner ma chemise, *me caressai rêveusement un sein* en regardant autour de moi»³⁷⁸ ou encore:

Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (*je serais plutôt un grand penseur, oui*), et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos. *Je m'étais mis une main devant la bouche, dans une pose qui me semblait avantageuse*, et considérais dubitativement l'air impénétrable que j'avais cru bon d'affecter pour me regarder (regard dur, expression implacable).³⁷⁹

Même à l'hôtel à Londres où il passe un weekend avec Pascale (septième et neuvième séquences), il ne voit aucune raison pour ne pas se centrer sur lui-même:

Nous contournâmes ce truc pas piqué des hannetons (*je me retournai pour le regarder, rêveur, une main derrière la nuque*), et, passant la porte vitrée, allâmes attendre l'ascenseur. Dans la cabine, pendant que nous descendions, je lui remis en place une mèche de cheveux. Elle me regardait. Je lui pris l'épaule, lui touchai la joue tendrement (*j'ai un peu mal à la tête, dis-je*).³⁸⁰

Plus il se replie sur lui-même, moins il investit dans les autres. Il s'alimente, de façon névrotique, pour s'enfoncer lentement dans une immense apathie. Il anesthésiera ses mouvements, neutralisera toute émotion. Cet hyper-investissement du « Moi » l'arrache de la sphère publique et toute relation sera détruite. A cet égard, Gilles Lipovetsky présente l'image du miroir comme le reflet du « Moi » dont le résultat n'est que la souffrance et le vide:

³⁷⁸ *Ibidem*, p. 61. C'est nous qui soulignons.

³⁷⁹ *Ibidem*, p. 50-51. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁰ *Ibidem*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

Narcisse n'est plus immobilisé devant son image fixe, il n'y a même plus d'image, rien qu'une quête interminable du Soi [;] (...) le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention: le Moi est devenu un « ensemble flou. »³⁸¹

Dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, le narrateur « s'exprime en « je » et ne dévoile à aucun moment son prénom ou son nom. »³⁸² La relation qu'il entretient avec Edmondsson dans le premier récit et Pascale dans ce deuxième a des tournures différentes. Les deux femmes se situent dans des points diamétralement opposés: une agitation enthousiaste versus une paresse extrême. Si la plupart des actions du narrateur ne sont pas intelligibles pour Edmondsson, qui néanmoins demeure auprès de lui, elles ne seront jamais questionnées par Pascale telle est son inertie face à sa propre existence. Les exemples qui se suivent montrent bien ce contraste: « Une main sous le menton pour recueillir les miettes, Edmondsson terminait son croissant à *la hâte*. Elle devait partir, la galerie ouvrait à dix heures »³⁸³ ou encore: « Edmondsson qui *se trouvait déjà dans le vestibule*, lui *cria* de ne pas oublier de téléphoner à l'atelier pour savoir si les lithographies étaient prêtes. »³⁸⁴ De son côté, Pascale bâille tout le temps: « Assise à côté de moi, les jambes croisées, elle avait relevé les manches de son gros pull et *se massait nonchalamment un bras, la tête baissée, toujours aussi endormie* »³⁸⁵ ou bien: « Nous échangeons des sourires, nous, parfois, et, penchée sur mon épaule, Pascale regardait l'écran *en bâillant* »³⁸⁶. Dans la plupart des situations, le *modus vivendi* de Pascale est l'apathie finit par le contaminer. Changer la bouteille de gaz, savoir des résultats scolaires de son fils, partir à Londres pour y passer un weekend avec son amoureux sont vécus sans qu'il y ait de grands sursauts. Des explosions comme celle de l'envoi de la fléchette sur le front de son amoureuse dans *La Salle de bain* ou les secousses violentes que le narrateur vivra lors du « Cycle de Marie » sont inexistantes dans ce récit. Ici, la liaison avec Pascale manquera d'excitation.

³⁸¹ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 80.

³⁸² Carole Benfante, *op. cit.*, p. 49.

³⁸³ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.27. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁴ *Ibidem*, p.28. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁵ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 13. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁶ *Ibidem*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

En ayant à l'esprit la question posée avant même de commencer l'analyse de ce récit, c'est-à-dire si le narrateur sortira de sa zone de confort grâce à Pascale, nous continuons notre raisonnement en nous demandons si ce couple sent vraiment le désir de plaire, de séduire l'un et l'autre ou si cette relation n'est-elle pas seulement un moyen du narrateur de se sentir sécurisé et surtout d'être accepté sans rien donner en échange.

La caractéristique de cette jeune fille est la fatigue. Elle parle en bâillant, elle conduit en bâillant. Presque toujours endormie, elle ne représente pas une menace, elle est Pascale la passive, la belle endormie. Il suffit de la suivre. Elle accepte la présence du narrateur sans qu'il y ait pour autant de communion physique ou intellectuelle. Ni l'un ni l'autre ne se regardent vraiment et nous les voyons soit côte à côte ou l'un derrière l'autre.

Le premier contact que le narrateur a avec la jeune femme est assez distant. Un ton légèrement arrogant se fait sentir. Remplir le formulaire pour prendre des leçons de conduite n'est pas véritablement ce qu'il envisage faire. De sa part, la jeune femme garde une grande sérénité face à l'insistance du narrateur qui veut lui montrer *fermement*, des photos d'enfance qui ne figureront certainement pas dans son dossier: « [F]aisant le tour du bureau, je les lui présentai *une par une*, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. »³⁸⁷

Si l'une de ses caractéristiques est l'insistance, nous pouvons aussi dire qu'il se sent aussi trop à l'aise. Carole Benfante fait mention de cette incongruité en mettant en relief le contraste entre le comportement du narrateur et les normes de la société:

Au niveau de la communication, les réponses données par le « je » sont parfois atypiques. (...) Le « je » de J-P. Toussaint reprend les phrases dans leur sens premier, sans tenir compte du contexte social dans lequel elles s'insèrent. (...) Son comportement est donc inadapté par rapport à la doxa commune, aux règles de comportement imposées par la société.³⁸⁸

³⁸⁷ *Ibidem*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

³⁸⁸ Carole Benfante, *op. cit.*, p.92.

L'auteur renforce cette idée en mettant en évidence le manque de tact de la part du narrateur:

J-P. Toussaint ne fait pas allusion aux sentiments du « je », il dévoile seulement au lecteur les actes de son personnage. Les comportements de celui-ci ne sont pas décalés par rapport aux situations mais par rapport (...) au comportement attendu, à la norme sociale. Le « je » semble ne pas connaître les conventions d'usage ou s'en moquer, les remettant en question et dénonçant leur aspect arbitraire en les contournant.³⁸⁹

Cet homme, aux traits naïfs et à caractère insolite, est-il effectivement amoureux de cette femme ? Et Pascale, représente-t-elle le vrai désir ou la relation idéale puisque pas du tout menaçante ?

Le weekend à Londres sera teinté de moments doux, vécus à deux. Londres pourra représenter un souffle d'air frais. Il a des gestes d'affection envers la jeune femme; son regard se tourne vers les cieux: « De notre lit, qui faisait face à une fenêtre entourée de coquets petits rideaux blancs, nous pouvions voir la cime de quelques arbres, un morceau de ciel.»³⁹⁰ Il y a une légèreté et une docilité jusqu'ici inexistantes. Le souhait d'être ensemble, de former un couple – elle et moi – apparaît quand ils attendent de passer à table dans un restaurant. Le narrateur essaie de capturer et immobiliser un moment spécial aux côtés de sa belle dormante. Il en doute que le moment soit là mais, en même temps, il se rend compte que prendre conscience de la proximité entre deux êtres n'est peut-être pas une illusion mais une sensation qui naît, qui s'intensifie, qui peut éventuellement se renouveler et finalement durer:

Mais je n'étais pas du tout pressé de passer à table, pour ma part. Non. Peut-être même, en regardant Pascale ainsi assise en face de moi, la tête légèrement penchée et une mèche de cheveux lui tombant sur le front, assise en arrière et me regardant avec une douceur lasse dans les yeux, (...) peut-être même en la voyant ainsi, (...) peut-être savourais-je davantage la lenteur de cet instant et l'issue comme rassurante de ce

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 93.

³⁹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 71.

moment d'attente, en songeant qu'il ne faisait plus guère de doute maintenant que, pour la première fois, nous allions dîner ensemble, elle et moi.³⁹¹

Si le narrateur savoure ces moments, ne sauront-ils pas vécus exclusivement dans son imagination ? En quels moments Pascale le regarde-t-elle droit dans les yeux pour se faire peut-être immortaliser dans une photographie ou ne sera-t-elle qu'un personnage dans un film quelconque qui ne regarde jamais la caméra ? En la capturant dans la photographie, ne va-t-il pas la tuer en l'éternisant dans un moment passé ? Veut-il vraiment avoir cette preuve dans ses mains ou ne serait-ce mieux la voir partir ?

Voyons. Ces instants heureux seront particulièrement volatiles et fragiles. Même si ces moments sont d'une extrême caresse, quand le narrateur, ému, protège son amour, par exemple: « Elle avait un peu froid, ma Pascale Polougaïevski, et, nous arrêtant à un carrefour, je la pris dans mes bras pour lui frictionner le dos »³⁹²; même s'ils ont les mêmes symptômes, froid et sommeil; même si la symbiose est tellement forte que, dans l'imagination du narrateur, les deux sont capables de s'élever dans les cieux: « Je la serrais de toutes mes forces contre ma poitrine et, l'ayant emmitouflée dans mon manteau, nous sautions de plus en plus haut, jusqu'à nous élever irrésistiblement du sol, figés dans notre étreinte silencieuse »³⁹³; même si tous leurs mouvements nous invitent à une atmosphère intime, l'excitation sexuelle atteindra son climax pendant le sommeil:

Nous dormîmes encore un peu ainsi, serrés fragilement dans les bras l'un de l'autre, avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs qui pouvaient témoigner d'un sommeil agité. *Elle se réveilla la première finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j'éjaculai.*³⁹⁴

Donc, jusqu'à quel point cette intimité n'est-elle pas beaucoup plus proche de la mort que de la vie ? Ce sera cette question qui nous ouvrira les portes pour la dernière partie de l'analyse de ce récit.

³⁹¹ *Ibidem*, p. 78.

³⁹² *Ibidem*, p. 74.

³⁹³ *Ibidem*.

³⁹⁴ *Ibidem*, p. 86. C'est nous qui soulignons.

3. Le chemin vers la mort

La menace était déjà dans l'air, à Londres, comme un présage funeste:

Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux.³⁹⁵

C'est sous la pluie qu'ils sortiront de l'hôtel pour se diriger à la gare:

[Nous] quittâmes l'hôtel en pressant le pas sous la pluie, courûmes presque en longeant les murs. Nous nous abritâmes sous un porche lorsque l'averse se fit plus dissuasive, et nous nous tenions l'un et l'autre sur le seuil, les cheveux mouillés, scrutant le ciel dans des directions différentes³⁹⁶,

et en arrivant à Newhaven en train, la pluie persiste: « La pluie tombait par rafales tourbillonnantes sur le quai et, au loin, je devinais le fourmillement des gouttes dans le faisceau lumineux d'un projecteur de la gare maritime. »³⁹⁷ Le trajet sera effectué pendant la nuit et c'est pendant lequel que l'éloignement de ce couple devient évident. Dans le hall de la gare maritime de Newhaven, en attendant le car-ferry, le narrateur voit une cabine de photomaton. Il se sent attiré et séduit par cet endroit clos. Il y entre. Ce n'est plus la porte des toilettes qui l'isole de l'extérieur mais un rideau:

³⁹⁵ *Ibidem*, p. 76. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁶ *Ibidem*, p.87-88.

³⁹⁷ *Ibidem*, p. 91. Encore une fois, nous nous apercevons que ce récit servira de pont entre son premier récit, *La Salle de bain*, et 'Le Cycle de Marie'. Lisons ce que l'écrivain a dit à ce propos: « [L]a troisième partie de *L'Appareil-photo*, est très révélatrice, on y trouve de nombreux éléments qui seront caractéristiques de *Faire l'amour* ou *Fuir*, la mélancolie, la gravité poétique, le thème de la nuit, l'allongement des phrases, la pluie, la métaphysique et jusqu'à la lumière: la description de la pluie qui tombe dans la lumière d'un réverbère aurait très bien pu être une scène de *Faire l'amour* ou *Fuir*. » (*ibidem*, p. 139).

J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, et je ne pressais pas d'introduire les pièces dans la machine. *Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser.*³⁹⁸

Les photographies manquantes au dossier de l'école de conduite iront-elles être finalement faites ? Sera-t-il capable de se voir dans la photographie ? En se regardant, n'allait-il pas prendre conscience de la réalité ? Comme nous dit Roland Barthes:

La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (...), mais pour toute photo existante au monde, la voie de la certitude: l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (...) [E]lle n'invente pas; elle est l'authentification même.³⁹⁹

En se voyant dans une photographie, se confrontera-t-il avec son propre démon: son existence, c'est-à-dire sa solitude ?

Si au début du récit, il laissera encore « la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations »⁴⁰⁰, il sait aussi qu'il faudra la combattre au moment exact. Néanmoins, il ajournera le combat à toujours puisque perdre ou vaincre signifierait prendre des décisions, comme celle de l'obtention du permis de conduire. En d'autres termes, assumera-t-il la responsabilité d'un adulte pour ne plus pouvoir s'installer « dans une apathie frivole »⁴⁰¹, comme « un Moi désenchanté [qui se jette] à corps perdu dans la jouissance égoïste »⁴⁰² ?

Le voilà assis dans la pénombre de la cabine (lors de son retour de Londres). C'est ici que nous nous apercevons que le narrateur s'enfoncera, peu à peu, dans la solitude:

³⁹⁸ *Ibidem*, p. 93. C'est nous qui soulignons.

³⁹⁹ Roland Barthes, *La Chambre Claire*, éd. cit, p. 858.

⁴⁰⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit, p. 32.

⁴⁰¹ Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, éd. cit., p. 74.

⁴⁰² *Ibidem*.

Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler dans les méandres réguliers de son cours, sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu, toutes les tensions accumulées pour se garder des blessures qui menacent – et j’en savais des infimes –, et que, *seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d’être.*⁴⁰³

Isabel Loignon associe ce duel entre l’immobilité et le mouvement à l’omniprésence de la mort:

L’inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l’avancée de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l’immobilité (la persistance) de l’image de soi. Cette tension entre mouvement et immobilité rejoue sans cesse ce rapport à la mort⁴⁰⁴.

La dixième séquence correspond au voyage en car-ferry où il trouve un appareil-photo. Cette traversée pourra être considérée comme une espèce de passage. C’est pendant le voyage que le narrateur se sentira libéré de toute tension:

J’étais là, oui, dans le restaurant libre-service de ce bateau qui faisait route vers Dieppe, et j’avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l’esprit.⁴⁰⁵

Ni passé, ni présent, ni futur ne lui vient à l’esprit. Si jusqu’ici son désir était celui de « se concentre[r] sur le seul instant présent, épuré, débarrassé tout à la fois de

⁴⁰³ Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 94. C’est nous qui soulignons.

⁴⁰⁴ Sylvie Loignon, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 15, à l’adresse <http://textyles.revues.org/308>, (site consulté le 12 février 2018).

⁴⁰⁵ Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 102.

ses héritages et de ses prolongements »⁴⁰⁶, désormais il ira plus loin: il « va tenter de laisser s'imposer à lui l'ordre du monde. »⁴⁰⁷ Pour cela, il renonce à lui-même, en s'opposant ainsi « à la douloureuse corruption qu'impose le passage du temps. »⁴⁰⁸ Accompagnons-le dans cette traversée. C'est dans le restaurant précisément où il trouve un appareil-photo et de crainte d'être surpris, il prend des photos à la hâte.

L'hésitation entre rendre ou ne pas rendre l'appareil occupera deux longs paragraphes qui auront les caractéristiques d'un roman policier une fois que le narrateur se trouve devant une situation qui sort de sa sphère habituelle: celle de la posture « de patient, de retraits dans la pensée ou de disparition »⁴⁰⁹. Ici, le narrateur se sent menacé. Il se cache et cache l'appareil. Les personnes qui passent par lui sont vues comme celles qui peuvent éventuellement le dénoncer. En rentrant à nouveau dans le restaurant, il pense être observé et se sent mal à l'aise. Le temps atmosphérique et la nuit contribueront à une prise de décision:

Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil de ma poche et, presque sans bouger, je le laissai tomber par-dessus bord, qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots.⁴¹⁰

Mais c'est ici que le narrateur semble atteindre l'immobilité, sans effort. Aucune barrière entre lui et les éléments physiques. Il est finalement dépouillé de toutes contraintes imposées par la société; il est emballé par l'ondulation de la mer et le silence de la nuit; il n'est qu'un point dans un univers immense: « La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. »⁴¹¹ L'espoir d'être saisi par l'absolu apaisement est, peut-être, plus proche que jamais. Sur le bateau, près de Pascale, un être vivant qui dort, le narrateur peut finalement se démissionner de tout compromis. Si auparavant, il sentait le besoin de

⁴⁰⁶ Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in op. cit., pp. 83-84.

⁴⁰⁷ *Ibidem*, p. 82.

⁴⁰⁸ *Ibidem*, p. 84.

⁴⁰⁹ *Ibidem*, p. 89.

⁴¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 106.

⁴¹¹ *Ibidem*, p. 95.

se déplacer sans vraiment savoir où aller, sur le bateau il peut s'immobiliser dans la mesure où le mouvement de la mer le guide:

[J]e me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit et, regardant fixement l'écume qui giclait contre la coque dans un bruit de clapotement qui avait la qualité du silence, sa douceur et son ampleur, ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques.⁴¹²

Ce personnage, qui ressemble plutôt à un parasite, toujours prêt à s'alimenter de la compagnie de la famille Polougaïevski, est finalement laissé à lui-même. Le voilà « accoudé au bastingage, le col du manteau relevé, [en suivant] des yeux la progression du navire à la surface de l'eau. »⁴¹³ Il se dépouille de tous les espaces clos et, dans un état de demi-léthargie, il laisse la mer et les cieux le caresser:

Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien.⁴¹⁴

En symbiose avec la mer, la pluie et la nuit, le narrateur éprouve l'essence de la solitude. Les conditions atmosphériques deviennent violentes. Tout d'abord, « nous ne vîmes plus au loin qu'une imperceptible ligne de couleurs mourantes qui se confondaient avec la mer »⁴¹⁵; ensuite l'air devient lourd et les vagues immenses. En quittant le pont du bateau pour s'abriter, ses yeux sont brouillés par la nuit dense qui envahit son corps. Il ne voit que des silhouettes qui ressemblent à des cadavres: sur des sièges, « des gens dormaient dans l'obscurité »⁴¹⁶ et dans le salon, la scène devient plus ténébreuse: « Il y avait près d'une quarantaine de personnes qui dormaient dans la salle, allongées un peu partout, sur les sièges et par terre, recroquevillées dans des

⁴¹² *Ibidem*, pp. 95-96.

⁴¹³ *Ibidem*, p. 95.

⁴¹⁴ *Ibidem*.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p. 96. C'est nous qui soulignons.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p. 97.

sacs de couchage »⁴¹⁷; direction restaurant libre-service, il essaie d'éviter « çà et là des corps endormis sur le sol »⁴¹⁸; la descente aux enfers se poursuit et l'atmosphère devient oppressante:

C'était une salle sombre et sordide avec quelques hublots crasseux rendus opaques par la nuit; (...) Une quinzaine de personnes étaient attablées là, parmi des assiettes sales, des cendriers pleins et des paquets de cigarettes froissés.⁴¹⁹

Les lieux choisis par le narrateur (les toilettes de la station-service ou de la cabine photomaton) quoiqu'encombrants, le protégeaient du dehors. L'espace n'était partagé que par lui-même et les sons de la radio et de la pluie le berçaient. Dans des habitacles clos, tantôt il observe la vie des autres, tantôt il est spectateur de lui-même. Cependant, chaque fois qu'il sortait de ces lieux, il fallait qu'il suive son chemin, à la recherche d'un autre endroit dans lequel il pourrait se cacher. Sur le bateau – « des lieux de transit, interchangeable et surpeuplés par les masses anonymes et solitaires »⁴²⁰ –, le rôle s'inverse. C'est le bateau qui se meut et le transporte, lentement, vers l'autre rive, comme dans un cercueil. C'est pendant cette traversée, plongé dans l'immensité des cieux et des mers, loin des lieux lugubres, des stations-services qui sentent l'odeur de la désolation, que son regard mélancolique et son corps, traînant la douleur du passage du temps, se libèrent d'une certaine tension et jouent d'un dehors apaisant, un dehors infini qui touche pour la première fois tout son corps.

Irrésistiblement attiré par la nuit, la pluie et l'eau, il finit par éprouver la sensation de la mort une fois qu'il se sent écraser par la grandeur de la terre et du ciel:

Aucune terre ne se dessinait encore à l'horizon, le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux. Parfois, oui, la mort me manquait.⁴²¹

⁴¹⁷ *Ibidem*, p. 98.

⁴¹⁸ *Ibidem*.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p. 100.

⁴²⁰ Elien Crois, *op. cit.*, p. 8.

⁴²¹ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 105-106.

Ce spectacle ne l’effraie pas. Tout au contraire, il se sent séduit par le mouvement du voyage qui l’entraîne vers l’autre rive.

De retour à Paris, le couple rentre directement dans l’école de conduite. Ils se regardent en silence et se sourient. Malgré ces quelques moments de tendresse, cette relation souffrira des changements. Cette fois-ci, les deux prendront des places, un peu éloignées l’un de l’autre: lui, immobile, «[a]ssis contre le mur sous l’écran de projection, [regardait] fixement le plafond et [tirait] une bouffée de cigarette de temps à autre »⁴²²; elle, « debout à côté du bureau dans le petit îlot de lumière vertes, continuait à ouvrir des lettres, qu’elle rangeait au fur et à mesure dans un tiroir »⁴²³, comme si le rideau se préparait à tomber sur scène.

Si au début du récit, cet espace s’était rapidement transformé en salle à manger et de séjour, maintenant il perd ce côté familial et le regard du narrateur se fixe surtout dans les objets qui encombrant la scène: des armoires de rangement, des sièges vides, des panneaux de signalisation de toutes formes. Il dessine sur les vitres de l’école:

[P]ensivement des rectangles avec [son] doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l’espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne qui marchait sur le trottoir.⁴²⁴

Son cercle social est presque inexistant. Pascale traînera avec elle-même le poids du sommeil. Elle passe son temps à bâiller sans que cela ne soit source de gêne. Les relations sociales, entamées par le narrateur, sont un peu aléatoires une fois qu’elles s’attachent à l’imprévisibilité d’un tel ou tel événement. En effet, les espaces et les personnes surgissent – et disparaissent – dans sa vie, bercés par le vent. C’est le retour aux locaux de l’école de conduite qui nous indiquera que le narrateur éprouve

⁴²² *Ibidem*, p. 110.

⁴²³ *Ibidem*, pp. 110-111.

⁴²⁴ *Ibidem*, p. 110.

le besoin de s'éloigner à nouveau. Jusqu'à quel point le narrateur ne s'est-il pas toujours positionné à l'écart de la réalité ? Selon Warren Motte, le narrateur a l'intention de ralentir son existence de façon à atteindre l'essentiel:

Son intention est de ralentir les choses, de les mesurer dans les moindres détails pour éventuellement les fixer dans l'immobilité parce qu'il s'aperçoit (...), que ce sera le seul chemin d'atteindre l'essence.⁴²⁵

Atteindra-t-il cette essence ? Dans *La Salle de Bain* et *L'Appareil-photo*, la marche vers cette immobilité s'imposera peu à peu et paradoxalement, le renvoi à l'eau est récurrent. Voyons: dans le premier récit, les références à l'eau sont évidentes: soit le narrateur passe une partie de son temps assis ou allongé dans une baignoire sans eau, soit il suit la goutte de la pluie qui coule sur la vitre, soit il part à Venise, ville qui s'écroule de « trente centimètres par siècle »⁴²⁶; dans le deuxième récit, ce sont les toilettes d'une station-service, la traversée du car-ferry de Newhaven à Dieppe, par exemple, qui nous montrent son besoin de se rapprocher de l'eau. N'aurait-il pas le désir ultime de se baigner à nouveau dans le liquide amniotique ?

Le narrateur essaie de capter le moment présent en choisissant un objet, en l'isolant pour l'épuiser et s'épuiser dans des endroits clos mais son pouvoir d'abstraction sera graduel. Souvenons-nous de l'épisode de la cinquième séquence. S'il se sent confortable dans les toilettes, le retour à la réalité se fait assez naturellement:

Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement, songeant à ce problème d'échecs qu'avait composé Breyer où toutes les pièces étaient en prise, ce qui tenait au fait que lors des cinquante derniers coups aucun pion n'avait été déplacé ni aucune pièce capturée. Ce problème (je ne voyais pas le problème, personnellement), qui m'occupait délicieusement l'esprit pour l'heure, représentait à mes yeux un *modus vivendis* des plus raffinés.⁴²⁷

⁴²⁵ "His intent is to slow things down, to measure them minutely, eventually to fix them in immobility because he senses, (...), that this is the only way to approach essence. » In Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 76. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

⁴²⁶ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 87.

⁴²⁷ *Ibidem*, pp. 48-49.

Il sent qu'il pourrait éventuellement combattre la réalité et que celle-ci ne lui offrirait plus de résistance. Cependant, pour le moment, cette idée était loin d'être accomplie:

Mais, pour l'heure, j'avais tout mon temps (...) Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (...), et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos.⁴²⁸

Quatre séquences plus tard, nous le verrons dans une cabine de photomaton pour réfléchir à ce que penser signifie. Les considérations autour de cette problématique auront atteint un niveau plus profond. Physiquement, il se prépare pour faire les photos:

Je m'assurai que j'avais le nombre de pièces nécessaires pour faire les photos et entrai dans la cabine, refermai le rideau derrière moi. (...) J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, *et je ne me pressais pas d'introduire les pièces dans la machine*⁴²⁹,

mais mentalement, et d'une façon plus intense, il est ailleurs: « Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. »⁴³⁰ Il prendra conscience que garder les photographies le projetterait d'immédiat dans le passé et les rendre à l'école signifierait mener à sa fin des objectifs, notamment obtenir son permis de conduite.

Lors d'un de ces voyages, dans un Boeing, penché à son hublot, il médite sur la possibilité de faire *la* photographie idéale:

[J]e noyais mes pensées dans ces masses d'air illisibles et accueillantes, songeant que si j'avais gardé l'appareil-photo, j'aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents,

⁴²⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 50.

⁴²⁹ *Ibidem*, pp. 92-93. C'est nous qui soulignons.

⁴³⁰ *Ibidem*, p. 93.

de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière.⁴³¹

Soudain, il réalise que, peut-être, ce serait une des photographies prises dans le bateau qui pourrait être considérée la photographie parfaite, une fois qu'il « l'avai[t] saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de [s]on être. »⁴³² Il continue son raisonnement:

C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées car on me verrait fuir sur la photo, *je fuyais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau*, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence⁴³³.

C'est comme si ne pas réussir à fixer le moment présent est prendre conscience que cette quête n'est finalement que dans son imagination une fois que ce que la photographie offre est l'immortalisation d'un moment passé et jamais le moment présent. Le narrateur, obsédé par la photographie parfaite, confinera sa pensée à des limites très exigeantes. Ce qui est photographié sera inséré dans les limites de la photographie elle-même. En plus, tout devient beaucoup plus étreignant. Respirer au-delà du cadre n'est plus possible une fois que l'image est définitivement immobile. L'obsession d'immobiliser le moment présent, capté dans la photographie, mais dont le moment dit présent n'est plus présent mais passé, puisque prendre conscience que le temps s'enfuit, qu'« il » n'est pas celui de la photographie mais un « je » qui appartient au passé, lui devient insupportable.

⁴³¹ *Ibidem*, p. 112.

⁴³² *Ibidem*, p. 113.

⁴³³ *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Finalement, le narrateur obtient les photos qu'il avait prises dans les escaliers du bateau. Une partie d'entre elles s'agit d'un couple dont les visages ne lui disent rien mais le fait que celles qu'il avait prises de lui-même sont inexistantes le déstabilise:

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune et, examinant les négatifs avec attention, *je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence.*⁴³⁴

Son existence devient floue, sans frontières, elle est inexistante. Singulière coïncidence, c'est à partir de la douzième photographie que tout devient flou et c'est aussi le moment où la douzième séquence termine. Si Nicolas Xanthos dit que toute tentative de donner sens à la vie est échoué:

Sa géométrie, ses immobilités ou ses mouvements, ses luminosités sont l'oubli de l'humain. Ou, pour le dire autrement, l[a] percevoir et l[a] décrire comme forme, mouvement ou luminosité, c'est un oubli de soi⁴³⁵.

Isabelle Ost parle de la photographie impossible – ou parfaite –, comme celle qui « est condamnée à rester par essence virtuelle, inactualisable comme telle, photo qui confondrait l'arrêt et le mouvement, le geste et l'immobilité, le visage et l'anonymat, la présence et l'absence, le mort et le vivant »⁴³⁶.

Et nous voilà arrivés à la dernière séquence de ce récit – la treizième – dont le ton devient plus dense. Il part à l'étranger, une autre fois. De retour à Paris et après avoir pris congé de ses hôtes – dont l'identité nous est totalement inconnue – il décide

⁴³⁴ *Ibidem*, p. 116. C'est nous qui soulignons.

⁴³⁵ Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in *op. cit.*, p. 96.

⁴³⁶ Isabelle Ost, « Regard d'auteur, regard d'aveugle: l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, 2009, p. 189, à l'adresse <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/819/669>, (site consulté le 25 janvier 2020).

de prendre le train pour rentrer chez lui. Dans la gare, il apprend que le train pour rentrer à Paris n'aurait lieu que le lendemain. On lui communique que peut-être il y aurait encore des trains qui partiraient d'Orléans. Il décide de s'y rendre à pied. Dans la nuit, il parcourt des chemins déserts qui le mèneront à des villages et à des carrefours de routes nationales. Le scénario est la désolation totale. Tout est sombre et silencieux. Au fur et à mesure qu'il s'efface⁴³⁷, son corps sent le besoin de se protéger. Une cabine téléphonique est à sa portée. La scène finale se situe à dix-sept kilomètres d'Orléans. La nuit tombe dans la campagne sombre et silencieuse. Il a de l'argent suffisant pour demander à Pascale de l'appeler. Il attendra son dernier appel qui n'arrivera pas – Pascale serait probablement endormie. Il s'enferme dans la cabine et s'assied par terre. Il observe le monde au travers de la vitre et s' imagine une autre vie où son corps se viderait de toute pesanteur et son esprit se remplirait de sérénité:

Assis dans l'obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais. Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri, je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle, sa respiration et son rythme, *une vie en tous points comparable à la vie, mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine.*⁴³⁸

Le lendemain, en ouvrant ses yeux, le narrateur regarde le jour se lever mais, trop faible, ne bougera pas. Son regard est plutôt « absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. »⁴³⁹ Il y a encore dans l'air une lueur d'espoir dans cette aube frissonnante et comme un papillon encore vivant, dont l'une des ailes est immobilisée par une aiguille, le narrateur est capable de donner – qu'une seule fois

⁴³⁷ A propos de cet effacement, Nicolas Xanthos le décrit de la façon suivante: « [L]a disparition de notre reflet dans l'habituel miroir du monde prononce notre propre effacement. Effacement qui se lit encore dans ces narrateurs et personnages anonymes, dans ces lieux romanesques impersonnels (de la chambre d'hôtel au stationnement de supermarché), dans ces êtres, pour la plupart, sans passé ni avenir. Enfin, en dernier retournement, cet effacement se fait aussi élaboration romanesque contre le pouvoir du temps, l'oubli de soi devenant un rempart contre l'inscription mortifère de soi dans le temps, contre la douleur de la lente et inévitable dissolution des êtres et des choses dans l'irréversible cours de jours. » In Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in *op. cit.*, p. 102.

⁴³⁸ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 125. C'est nous qui soulignons.

⁴³⁹ Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 29.

– du sens au moment présent avant de s’endormir à jamais car saisir l’instant présent ne serait-ce possible qu’en mourant.

Sous forme de synthèse, nous pourrions avancer que les deux narrateurs que nous venons de décrire ont du mal à se placer au sein de la société. Si le narrateur de *La Salle de bain* préfère s’installer dans sa baignoire pour réfléchir sur son existence et le narrateur de *L’Appareil-photo* opte pour élargir son espace de réflexion, les deux ont néanmoins des caractéristiques en commun. Leurs réflexions ne les mènent pas dans une voie optimiste. Tout au contraire, elles renforcent leur perte d’intérêt vis-à-vis à tout ce qui les entoure. Une certaine désinvolture, une façon nonchalante, un regard désintéressé les accompagnent mais aussi leur perte d’espoir renforcera la distance entre eux et les autres, entre eux et les femmes. Nous pouvons même argumenter que la liaison amoureuse avec Edmondsson et Pascale était caractérisée par un certain « nomadisme conjugal »⁴⁴⁰ où la stratégie de vivre en couple signifiait « la volonté de ne rien établir dans la durée [et] le rejet de tout caractère définitif attribué à la relation. »⁴⁴¹

Ce sentiment de désespoir et de détresse est en communion avec l’écriture. Celle-ci enferme les narrateurs dans des paragraphes ou des séquences et le lecteur est forcé à rester dehors. Le récit ralentit, « il s’agit plutôt d’un « bloc » encombrant qui limite le travail de l’imagination, une sorte d’attrape-rêve qui ne permet pas d’aller très loin. »⁴⁴² Ce type de construction empêche le lecteur de prendre de l’élan. En fait, nous sommes face à « une œuvre austère, minimale presque comme un monologue intérieur, exprimant l’impossibilité de vivre en sachant la finitude de l’existence. »⁴⁴³

⁴⁴⁰ Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 183.

⁴⁴¹ *Ibidem*.

⁴⁴² Célia Novak, « *Faire l’amour* au cœur des interférences », Université de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 3, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/a/ab/Interf%C3%A9rencesNovak.pdf>, (site consulté le 27 février 2017).

⁴⁴³ Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 42.