J.L.:

Mon grand-père était un homme épatant, autodidacte, mais qui avait un sens remarquable des belles choses, notamment en peinture. Il avait ainsi acquis, lorsqu'ils étaient peu connus, des tableaux de peintres aujourd'hui célèbres. Un jour que devant lui un peintre traitait les experts d'incompétence, il avait répondu: "Naturellement qu'ils sont incompétents. S'ils n'étaient pas incompétents, ils seraient marchands de tableaux."

NOTES:

1. *L'Opoponax* de Monique Wittig a obtenu le prix Médicis en 1964.
2. *Paysage de fantaisie* de Tony Duvert a obtenu le prix Médicis en 1973.
3. Depuis la date de cette interview, deux comptes rendus sont parus sur *L'aventure*, dans *Libération* et dans *le Figaro*.
4. Article signé B.P.-D. du *Monde des Livres* du 12 mars 1993 au sujet du numéro de mars-avril de la revue *Esprit*.

SOPHIE BERTHO

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT ET LA MÉTAPHYSIQUE

Qu'ont-ils de nouveau ces jeunes auteurs de Minuit, Toussaint, Echenoz, Deville qui commencent à publier dans les années 80 et qu'on désigne comme 'la nouvelle génération', 'les auteurs du nouveau nouveau roman'? Puisque c'est là l'épithète dont on les honore, en quoi se distinguent-ils de leurs aînés? Dans les années 60, Robbe-Grillet mène campagne contre le personnage balzacien et la profondeur psychologique; le sujet perd ses particularités, le faire remplace l'être. C'est la fin du héros, celle encore de l'intrigue dont la linéarité et la cohérence sont perçues comme d'artificielles conventions. Quelques vingt ans plus tard, les 'scripteurs' d'autrefois écrivent des textes autobiographiques. Le 'sale petit secret' réduit au silence par une théorie souvent dogmatique resurgit; Robbe-Grillet qui fait scandale avec ses audacieux "je n'ai jamais parlé d'autre chose que de moi" (*Le miroir qui revient*, 10) ou, toujours dans le même ouvrage, à propos des théories d'antan: "j'ai encouragé ces niaiseries, je les combats parce qu'elles ont fait leur temps" (11), réhumanise après coup les textes d'autrefois; il est sans doute l'exemple le plus spectaculaire de cette évolution du roman. Après la critique du sujet, c'est donc, aujourd'hui, le retour au sujet qui s'accompagne bien évidemment du retour au récit, un récit certes très éloigné du modèle balzacien. Après les destructions avant-gardistes répétées depuis le début du XXe siècle, il semble impossible aujourd'hui d'inscrire le Temps régulier ou continu qui constituait le fondement même des genres littéraires traditionnels; la continuité est une illusion, proclame l'époque contemporaine qui refuse l'Histoire: les derniers écrits de Sarraute, Duras, Simon ou Robbe-Grillet confirment le renouveau de l'autobiographie tout en adoptant le mode postmoderne du discontinu et de l'asyndète.¹

Or il est curieux de constater que la nouvelle génération qui s'efforce, elle aussi, de reconstruire l'intrigue, aussi réduite soit-elle, comme chez Toussaint par exemple, est par contre infiniment plus prudente que ses aînés en ce qui concerne la représentation d'un sujet ou les explicites interrogations d'un moi sur lui-même, qu'elle est en ceci beaucoup plus proche du Robbe-Grillet première manière que du second; l'impact des maîtres à penser des années 60 est encore remarquablement sensible chez les auteurs des années quatre-vingt: Toussaint, Echenoz, Deville n'écrivent pas d'autobiographies avouées; ce qui les réunit, c'est bien cette gêne profonde à l'égard de l'intériorité, de tout ce qui pourrait ressembler, même de loin, à la psychologie d'antan, ce que Jérôme Lindon,

l'éditeur des éditions de Minuit, traduirait encore avec cette désignation souvent reprise depuis par la critique: 'des romans impassibles'; "impassible", dit Lindon, "ça n'est pas l'équivalent d'insensible qui n'éprouve rien; cela signifie précisément le contraire: qu'on ne trahit pas ses émotions" (*La Quinzaine littéraire*, 532, 1989, 34).

DES HÉROS SANS QUALITÉS

Désigner les romans de Toussaint comme des romans 'impassibles', ce serait d'abord pointer une sorte de neutralité et de dépouillement dans la technique romanesque, cet art de l'ellipse que Toussaint cultive et qui a pour effet de désencombrer le roman des habituelles conventions: exposition d'un personnage, description d'un milieu, introduction d'une situation; le roman impassible est ici roman 'minimaliste'. Pourtant 'impassible', avec ses connotations forcément psychologiques, cernerait plus habilement la dimension des protagonistes.

Monsieur, deuxième roman publié par Minuit, mais qui est en fait le premier roman de Jean-Philippe Toussaint, écrit avant *La salle de bain*, est exemplaire du parti intermédiaire pris par Toussaint en ce qui concerne le retour du sujet; certes, un personnage identifiable, inséré dans une série d'actions, une chronologie temporelle plus ou moins tenue, mais quoi de plus impersonnel que ce nom de 'Monsieur' qui renvoie en fait à la présence-absence d'un sujet: personnage à la fois au centre et en retrait, Monsieur, cadre chez Fiat, s'affirme par une indifférence, une impassibilité que corrobore le détachement amusé du narrateur:

Monsieur, plus que jamais, était maintenant toujours en train d'être assis sur une chaise. Il ne demandait pas davantage à la vie, Monsieur, une chaise. Là entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. (89)

Monsieur, personnage sans goûts, sans préférences: - "Monsieur ne savait pas très bien, mais cela n'avait pas beaucoup d'importance." (102) - fonctionne, du même coup, moins comme personnage que comme effet de texte: le vide qui fait Monsieur éclairer, comme le ferait un projecteur, une société à la fois indifférente et brutale, aux pesants contours. Les autres n'ont de cesse de l'envahir, d'avoir emprise sur ce Plume des années quatre-vingt: Kalz, le voisin de Monsieur, se sert de lui comme secrétaire pour la rédaction d'un livre de minéralogie; pour échapper aux corvées qui lui sont octroyées Monsieur ne trouve d'autre solution que de déménager. Dès le premier soir, les nouveaux locataires envoient leur fils prendre une leçon de physique chez Monsieur: "Monsieur ne savait rien refuser" (36); constamment exposé, Monsieur semble ne s'émouvoir de rien: "la vie pour Monsieur est un jeu d'enfant" (111).

Parfois pourtant, une angoisse très 'moderniste', existentielle, saisit

Monsieur, elle réitérera dans les prochains romans: "à présent se faisait jour en lui l'idée qu'il n'y avait pas deux entités mais une seule, un vaste mouvement qui l'emportait maintenant sans résistance" (74); et Monsieur regarde avec envie "le grand aquarium où des êtres tranquilles allaient et venaient dans l'eau claire" (10); déjà apparaît la tentation de l'espace clos, de la séparation d'avec le dehors, chambre anonyme, si apaisante, qui deviendra le lieu privilégié des héros de Toussaint; un lieu où rien ne vient troubler la quiétude de la pensée, où l'on échappe au malheur de ne pas connaître les 'qualités' des choses et des hommes: salle de bain, baignoire, chambre d'hôtel de *La salle de bain*, de *La réticence*, que remplacent toilettes, voiture, bateau, cabine téléphonique dans *L'appareil-photo*, espaces indissociables des héros de Toussaint 'impassibles' et pourtant toujours tournés vers l'espace du dedans.

On retrouvera chez les narrateurs à la première personne de *La salle de bain* et de *L'appareil photo*, la même placidité face aux événements qui leur adviennent, un manque d'effort pour avoir emprise sur le monde du dehors. On constate ici en quelque sorte une présence-absence du sujet qui se traduirait au niveau de l'énonciation par la rareté d'éléments descriptifs concernant des attributs physiques ou psychologiques, ou bien encore par de curieux patronymes: de vrais noms, en effet, ont remplacé les initiales privilégiées par les Nouveaux romanciers: 'Monsieur' donne son nom au titre du second roman de Toussaint, 'Edmondson' est aimée du narrateur dans *La salle de bain*, celui de *L'appareil-photo* se lie avec 'Pascale', la jeune réceptionniste d'une auto-école, et dans *La réticence*, c'est un certain 'Biaggi' qui se trouvera au centre des enquêtes du narrateur. Les noms des personnages sont bien révélateurs du parti intermédiaire pris par Toussaint en ce qui concerne le retour du sujet; des noms en effet, une identité apparente, mais ces noms ne renvoient pas à une 'présence réaliste': le nom d'Edmondson est androgyne, et le lecteur ne saura pas d'ailleurs pendant toute une partie du récit s'il s'agit d'un homme ou d'une femme, Pascale dans *L'appareil photo* est une allusion directe à Pascal que lit le narrateur de *La salle de bain* et est en quelque sorte la métonymie des expérimentations de la pensée pratiquées par les narrateurs de ces deux romans; rien de plus abstrait que Monsieur. Mais Biaggi, dira-t-on? quoi de plus concret que ce nom qui sonne méditerranéen pour ce personnage dont on dit qu'il habite l'île de Sasuelo? Oui, mais Biaggi habite l'imaginaire du narrateur et ne participe jamais directement, tout en en étant le prétexte, à l'action du récit. En bref: après les initiales de Robbe-Grillet ou de Péroce, les personnages sont à nouveau dotés d'un nom, mais ce nom est un leurre, il renvoie toujours à autre chose qu'au sujet.

Par ailleurs les personnages ne 'disent' pas, n'expliquent pas - on notera en particulier le peu de dialogues - ils n'expriment pas leurs sentiments, ou si peu: "console-moi", dit le narrateur de *La salle de bain* à Edmondson, "Je vous aime" (108) dit à Pascale le 'je' de *L'appareil-photo*, "parfois la mort me manquait", concède encore ce dernier, mode on ne peut plus minimaliste pour exprimer l'amour ou l'angoisse. Le clin d'oeil de Toussaint au roman de Musil,

Der Mann ohne Eigenschaften, à travers le nom d'*Eigenschaften* dont il dote dans *La salle de bain* l'ambassadeur d'Autriche, personnage qui représente dans le récit l'espace du dehors, l'espace social, invite à contrario à désigner les héros de Toussaint comme essentiellement des 'hommes sans qualités'. On peut poursuivre un peu plus avant cette allusion littéraire, puisque, rappelons-le, Ulrich, le héros du roman de Musil décide de prendre pendant un an des 'vacances de sa vie' pour chercher les qualités qui lui sont propres, et dans une vie essentiellement réflexive, se livre à des expérimentations ininterrompues de la pensée. Or, et la comparaison s'arrête ici bien évidemment, les narrateurs de *La salle de bain* et de *L'appareil-photo*, se situent dans cette 'vacance' moderniste, c'est l'activité de la pensée qui prend ici une importance considérable, qui les fait exister en tant que personnages.

LA SALLE DE BAIN ET LA LEÇON DE MÉTAPHYSIQUE

Reprenons ici la mince intrigue de *La salle de bain* divisée en trois parties: dans la première, intitulée "Paris", un jeune homme de vingt-sept ans s'installe dans la salle de bain de son appartement parisien, il y coule des heures agréables, méditant, se livrant à diverses expériences que nous appellerons métaphysiques, interrompues parfois par les visites d'Edmondson ou par des peintres polonais qui font cuire des poulpes. Est-ce l'invitation mystérieuse de l'ambassade d'Autriche qui le rappelle au monde du dehors? Dans la deuxième partie du récit, le narrateur est soudain à Venise. Il suit des match de football à la télévision, joue aux fléchettes dans sa chambre d'hôtel - il blessa Edmondson qui l'a rejoint - et lit *Les pensées* de Pascal; après un séjour à l'hôpital où il se remet d'une sinusite, il finit par regagner Paris, titre de la troisième partie du roman, et la salle de bain... pour en sortir à nouveau.²

Dans *La salle de bain*, le 'je suis' du roman psychologique est devenu le 'je pense' d'un roman métaphysique: le narrateur, à l'abri dans sa baignoire, enfermé dans une salle de bain, une chambre d'hôtel, une chambre d'hôpital, lieux abstraits par excellence, chambre 'pascalienne', s'exclut des divertissements, des agitations vaines ("je n'avais plus envie de porter des jugements sur la peinture"), et voue à l'écoulement du temps toutes ses préoccupations:

Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer, mais comment le saisir, ou le constater? (51)

Qu'il s'agisse des gouttes de pluie, des fléchettes lancées vers la cible ou de la balle de tennis par dessus le filet, tous ces mouvements, solidifiés par leur

répétition, sont autant d'exemples de ce paradoxe que le narrateur peu à peu découvre, horrifié: "le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité" (35), et donc vers la mort. Les poulpes, découpés en petits morceaux par les peintres polonais forment 'un amas en mouvement': le mouvement s'inscrirait ici au coeur même de la mort, allégorie de toute vie.

Les expérimentations du narrateur - des gouttes de pluie à la dame blanche fondant sous le chocolat brûlant - reprennent, miment, sur le mode du fragmentaire, le temps même du récit; en effet sa structure chronologique: salle de bain-sortie-salle de bain-sortie dénonce une mobilité illusoire; le mouvement s'annule dans le retour du même, dans l'absence de toutes perspectives: le mouvement ne serait que le signe de la mort future; indifférent aux mosaïques et aux fresques de Saint Marc, le narrateur arrache l'affichette encadrée d'un trait noir qui "annonçait sobrement la mort d'un jeune homme de 23 ans" (79).

De la même manière le découpage du récit en séquences numérotées, ne renvoie pas tant au carrelage de la salle de bain ou à la composition d'un Mondrian, peintre préféré du narrateur, qu'il ne montre de façon visible l'immobilisation du temps sous l'apparente fluidité du récit. En fixant les événements du récit à l'intérieur du cadre typographique de la séquence, à la manière de l'instantané photographique, Toussaint introduit en quelque sorte au niveau de la narration l'image même de la mort, ce que renforce l'usage du passé-simple utilisé tout au long du récit, pour un temps définitivement révolu: "tout ce que je connais est que je dois bientôt mourir", écrivait Pascal. La mort réapparaît dans l'unique description que le narrateur donne de lui: "il m'arrivait parfois de sortir une des radiographies de l'enveloppe pour regarder mon crâne [...] les yeux étaient immensément blancs, inquiets, troués" (99).

L'APPAREIL-PHOTO ET LE 'ÇA A ÉTÉ'

L'appareil-photo, troisième roman de Toussaint, paru en 1988, est fondé sur les mêmes mots fondamentaux que *La Salle de bain*: 'mouvement', 'Temps', 'Mort', auquel s'ajoute redoublant le précédent, celui de 'photographie', photographie dans le sens où Barthes la définit dans *La chambre claire* comme "écrasement du temps: cela est mort et cela va mourir" (150). Ici encore l'histoire que raconte *L'appareil-photo* est une histoire 'abstraite', non 'datée', non ancrée dans un contexte historique ou social précis: un jeune homme vient de s'inscrire dans une auto-école, il lui manque des photographies pour constituer son dossier. Le jeune homme ne prendra pas une seule leçon de conduite, par contre il accompagnera Pascale (!), la réceptionniste de l'auto-école, chercher son fils en classe, partira avec elle en banlieue dans des supermarchés à la recherche d'une bouteille de gaz. Dans la deuxième moitié du récit, le narrateur est à Londres avec la jeune fille, il passe une nuit à l'hôtel avec elle; sur le ferry-boat du retour, il vole un appareil photo, termine le film en toute hâte, photographiant les marches, ses

jambes, ses pieds, avant de jeter l'appareil à la mer. Dans la dernière scène du récit, le narrateur, enfermé dans une cabine téléphonique, en pleine campagne à l'aube, attend un coup de téléphone de son amie.³

Au delà de ces événements banals, insignifiants qui constituent la trame de l'intrigue, réalité du dehors dans laquelle se laisse, indifféremment semble-t-il, glisser le narrateur, saisi par cette 'vacance' spécifique des héros de Toussaint, se dessine un autre récit: celui d'un "combat entre (soi) et la réalité" (50), sorte de quête existentielle dont le narrateur d'emblée, dès les premières pages, expose la stratégie et l'objet: il s'agit de 'fatiguer', d' 'éprouver' (14) la réalité du monde à laquelle il se heurte: est-ce pour trouver un sens à cette réalité, saisir les lignes de force du moi?:

...lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. (50)

Cette quête a ses stations, prosaïquement banales, dans des lieux clos divers que j'ai nommés plus haut, là où il est possible de

laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et [...] se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. (32)

Les événements du quotidien, malgré leur accumulation, leur juxtaposition incertaine, ne parviennent pas à 'éprouver la réalité', ils l'épaississent; avant que le narrateur ne vole l'appareil photo sur le bateau, "le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux" (105), métaphore pour dire l'opacité des choses, qui fait écho à cette "mer infinie, irrésistiblement figée" de *La salle de bain*. Il faut le hasard d'un cadrage et d'un rétrécissement de la réalité pour qu'advienne la connaissance: en l'occurrence par le biais de cet appareil photo qui donne au roman son titre; la pellicule, en saisissant l'irrésistible mouvement du vivant, ne délivrera en fait que l'immobilité et la mort; le 'Ça a été' (140), ce présent à jamais révolu que Barthes dans *La chambre claire* désigne comme l'essence de la photographie, se déploie ici encore comme l'essence de toute chose:

... cette photo à laquelle j'aspirais depuis si longtemps [...] 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 [...], la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence, ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. (113)

La fin du récit se veut allégorie pascalienne, celle du recueillement: dans une campagne déserte, protégé du monde extérieur par les vitres d'une cabine téléphonique, le narrateur retrouve, pour reprendre la belle formule d'Henri Michaux, l'espace du dedans, qui est espace de soi, espace de la pensée. Mais cet espace chez Toussaint n'est pas comme chez le poète celui des combats et des monstres, c'est celui d' "une réalité tout autre, intérieure et docile", d'où les frayeurs du dehors sont absentes, pour une vie qui peut s'imaginer soudain "sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible" (125), une vie qui ne se fixe que dans 'l'instant présent', dans la contemplation des choses essentielles.

La salle de bain et *L'appareil-photo* marquent la volonté de remplacer la psychologie, bien écornée par le Nouveau Roman, par la métaphysique. Quelle est la façon non psychologique de saisir le moi? cette question définirait encore l'enjeu des romans de Toussaint, le distinguant ainsi de ses compagnons de la nouvelle génération Minuit chez qui ces préoccupations sont peu représentées; on retrouverait ici, curieusement, une attitude qui rejoint celle des derniers grands modernistes, comme Beckett. Mais là où le mot métaphysique pourrait avoir des connotations graves, tout est mis ici en oeuvre par l'auteur pour éviter ce ton; les leçons de Toussaint récusent résolument la profondeur. Pascal est une sorte de 'digest' avec référence aux deux pensées bien connues: l'homme n'est certain que de sa mort, et "tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre."⁴

Par ailleurs, Toussaint est postmoderne dans son refus des oppositions contraignantes, dans son ostentatoire désinvolture à mélanger les genres et les styles. Le narrateur de *La salle de bain* lit Pascal en anglais, la 'dame blanche' qui coule sous le chocolat brûlant est le départ d'une réflexion sur le Temps, et Toussaint désamorçe d'un 'olé' de dérision l'aspect sentencieux des pensées de son héros: "Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement [...] entraîne continuellement les corps vers la mort qui est immobilité - olé" (36). Refus du purisme et de la séparation des registres de parole, si l'on en juge cette phrase dans *L'appareil-photo*: "la pensée me semblait-t-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son écoulement ..." (32). Cela donne des problèmes métaphysiques rapidement agités, exposés sur la scène de façon assez fruste, pour repartir ensuite comme dans un spectacle de marionnettes.

LA RÉTICENCE ET L'ENQUÊTE

Alors que dans les précédents récits la quête du narrateur se voulait 'métaphysique', elle prend dans *La réticence* la forme plus banale d'une enquête policière. Le narrateur arrive avec son fils dans l'île de Sasuelo avec l'intention de rendre visite aux Biaggi; pourtant une 'réticence initiale' l'empêche d'aller directement

chez eux. Il s'installe à l'hôtel et c'est seulement après quelques jours qu'il décide d'aller chez les Biaggi, "pour leur signaler ma présence" (18): les volets de la villa sont fermés, une mercedes grise est garée dans le jardin, et dans le port un chat noir flotte, mort, 'assassiné', peut-on lire. A partir de ces trois éléments, chat mort, absence de Biaggi, présence de la mercedes, le narrateur compose une 'narrativité' obsessionnelle: Biaggi est dans l'île, il se cache pour des raisons qui ne peuvent être que suspectes. Le narrateur se fait détective, il analyse des indices, retient des pistes (fausses) auxquelles il convie le lecteur: Biaggi est tour à tour assassin (du chat) ou victime (du narrateur). A la fin du récit le narrateur découvre que l'assassinat du chat est un banal accident, que le personnage qui le suivait, celui qui retirait le courrier de la boîte aux lettres des Biaggi, celui qui conduisait la vieille mercedes grise, était 'en réalité' le jardinier:

Se pouvait-il en somme que les Biaggi eussent été absents de Sasuelo depuis mon arrivée, et que chaque fois que j'avais cru deviner un signe de leur présence, c'était la présence de cet homme que j'avais perçue en réalité? (152)

L'initiale réticence est pour Toussaint le point de départ d'un jeu débridé avec les conventions obligées liées au genre romanesque et en particulier policier, les exhibant pour les mieux subvertir, menant en bateau le lecteur naïf qui croyant avoir à faire à la vieille 'représentation' s'attachait à suivre l'horizon (d'attente) qu'inscrivent les premières pages du récit marquées par toute une série d'éléments clichés/'citations': cadavre, nuit, phare, vol de courrier, mercedes grise, ombre qui guette, etc.

La subversion⁵ du genre policier, sa réécriture ironique apparaît non seulement dans le fait que le 'cadavre' est ici celui d'un chat, mais encore, et plus subtilement, dans l'introduction d'éléments du réel qui accrédités comme 'vrais', ou chargés d'une signification potentielle, vont être par la suite abandonnés ou carrément discrédités: les pistes présentées successivement au lecteur comme l'état présent du réel vont se contredire et s'annuler au fur et à mesure que le récit avance; on soulignera encore ici la répétition de locutions comme 'en réalité', 'selon toute vraisemblance' qui presque inmanquablement accompagnent les assertions du narrateur, contribuant à leur caractère de (pseudo) vérité, et ensuite, bien-sûr, à la déception du lecteur.

Cette réalité insaisissable et mouvante est renforcée par le fait que les personnages changent de rôle au cours du récit: alors que Biaggi est présenté au début du récit comme l'"assassin" du chat, il devient par la suite, le temps de quelques pages, la victime du narrateur:

je revoyais de façon obsessionnelle l'image du cadavre du chat dans le port [...] et bientôt c'est une autre image que j'avais déjà vue qui m'apparut insensiblement, l'image du visage de Biaggi qui me regardait,

puis c'est tout le corps de Biaggi que je vis, le corps de Biaggi qui flottait sur le dos (...). Il avait une cravate autour du cou. (97)

Une page plus loin, c'est un nouvel ébranlement du réel "Biaggi avait dû être étranglé avec cette cravate selon toute vraisemblance" (98), par quelqu'un

qui lui avait passé sa cravate autour du cou (98), Biaggi avait lâché prise, tombant sur le quai avec autour du cou ce qui restait de ma cravate - un coup de pied suffisait pour faire basculer le corps dans le port. (99)

Les conventions qui délimitent et déterminent ordinairement l'identité d'un personnage à l'intérieur d'une fiction ne sont donc plus valables dans *La réticence*; le Nouveau Roman nous avait familiarisé avec ce procédé - qu'on pense au labyrinthe de Robbe-Grillet: le soldat, personnage d'un tableau va en descendre et sortir dans la rue - ; ceci a pour effet une déréalisation⁶ du réel à laquelle contribue encore le traitement particulier qu'inflige Toussaint à certains éléments du récit.

On se souviendra de l'intrusion des objets, des choses dans les romans de Robbe-Grillet au début des années 60, et surtout de la valeur nouvelle qu'il leur attribue. Après avoir fait sens, après avoir joué le rôle d'élément esthétique et caractérisant, renvoyant aux états d'âme d'un personnage dans la période romantique, ou à certain trait (misère, grandeur) de la société dans le détail réaliste, les objets chez Robbe-Grillet tout en restant dans un rapport d'analogie avec le réel, sont soudain perçus comme ne renvoyant plus à rien, ayant perdu, comme le dit Barthes, l'inventeur du fameux 'chosisme', cette 'transcendance humaine' caractéristique de leur fonction d'autrefois: "cette analogie ne renvoie à aucune transcendance mais prétend survivre fermée sur elle-même".⁷

Dans les romans de Toussaint, de nombreux objets, en soi déjà insignifiants, cernés dans un afflux de détails, fonctionnent en fait comme des leurres: le lecteur découvre que ces descriptions poussées avec tant de pédanterie, qu'on pense seulement à la poussette de l'enfant (15), à la table du petit déjeuner chez Georges (46) dans *La réticence*, n'ont aucune fonction pour la suite du récit ou l'avènement des significations; du coup, déjouant l'attente du lecteur, elles déçoivent le sens, créent un effet de vide.

Plus encore, l'in-signifiante des choses est redoublée par celle des situations, des événements du récit; les événements sont devenus des non événements: ils ne renvoient plus à rien, ils ont perdu leur narrativité; des personnages longuement décrits ne réapparaîtront plus, seront sans suite pour le cours du récit, ou bien encore la singularité des actions se trouve annulée, un événement en valant un autre, les lieux étant interchangeable (Venise, Milan ou Londres ne sont que des noms). Ainsi dans *L'appareil-photo*, des situations extrê-

mement banales, décrites avec une grande précision, se succèdent: l'enfant dans la cour de récréation et la conversation avec la maîtresse d'école (15-16), les courses au supermarché (29-30), la nuit à Londres avec Pascale (83-87), mais le même poids leur est attribué, si bien que le lecteur est incapable d'établir une hiérarchie entre les différents événements ou de distinguer leur finalité narrative; ceci a pour effet une curieuse déréalisation de la réalité, devenue mate, horizontale en quelque sorte: "mer infinie, irrémisiblement figée" (*La salle de bain*).

Le refrain, procédé cher au Nouveau roman, présent dès *La Salle de bain*, plus insistant dans *L'appareil-photo* ("fatiguer la réalité comme on fatigue une olive" 13, 23, 50), se fait obsédant dans *La réticence* avec la reprise de cet "avec les mêmes nuages noirs qui glissaient dans le ciel" selon de très nombreuses occurrences (64, 76, 98, 118, 124) que modulent d'infimes variantes; ceci a pour effet de ronger plus avant des structures temporelles déjà extrêmement floues; le refrain 'aplatit' en quelque sorte le Temps qui n'apparaît plus jamais comme avenir, mais reprise, litanie. Le jeu avec les reflets, photographies, miroir, flaque d'eau, est tout aussi ostentatoire et révélateur des références de Toussaint:

et je me rendis compte alors qu'au centre de la flaque miroitait le reflet argenté de la vieille mercedes grise, autour duquel cependant par je ne sais quel jeu de perspectives et d'angle mort, il n'y avait aucune trace de ma présence, cependant que dans *L'appareil-photo*, la pellicule sous-exposée laissait au narrateur pour tout portrait d'imperceptibles traces de mon absence. (116)

Toussaint serait-il le héros romantique ayant perdu son ombre ou répète-t-il simplement, au moment même où il reconstruit une intrigue, la mise en garde barthésienne: "tout ceci doit être considéré comme dit par un personnage de roman" (*R.B. par R.B.*)? Le 'combat avec la réalité' que livrent les héros des romans de Toussaint aux fins, disent-ils, d'une 'connaissance', de significations, déboucherait ainsi sur l'ère du soupçon. La métaphysique des derniers modernistes traitée avec la légèreté postmoderne, une métaphysique de papier, voilà, semble-t-il, le sens dédoublé que ces textes nous proposent.

RÉFÉRENCES:

Roland Barthes, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Seuil, 1975
Roland Barthes, *La Chambre claire*, Gallimard, Seuil, 1980

Alain Robbe-Grillet, *Dans le Labyrinthe*, Minuit
Alain Robbe-Grillet, *Le Miroir qui revient*, Minuit, 1984

Jean-Philippe Toussaint, *La salle de bain*, Minuit, 1985
Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Minuit, 1986
Jean-Philippe Toussaint, *L'appareil-photo*, Minuit, 1988
Jean-Philippe Toussaint, *La réticence*, Minuit, 1991

NOTES:

1. Voir à ce sujet l'article très complet de A. Kibédi Varga, "Le récit postmoderne", in *Littérature*, no 17, février 1990, 1.123-22; voir également mon article, "L'attente postmoderne, A propos de la littérature contemporaine en France", in *Revue d'histoire littéraire de la France*, no 4/5, 1991, 735-743

2. Je reprends ici certains points traités autrefois dans mon article "La lumineuse rigueur d'un Mondrian", in *Rapports, H.F.B.*, no 2, 1987, 79-80. En ce qui concerne *La salle de bain*, on retiendra l'article de Gil Delannoï, "Cruel Zénon", in *Critique*, décembre 1985; et celui de Jean-Pierre Salgas, "La très soutenable légèreté de l'être", in *La Quinzaine littéraire*, 16 octobre 1985, 2

3. A propos de *L'appareil-photo*, voir l'article de Christiane Chatot, "Fatiguer la réalité", dans *Rapports, H.F.B.*, no 4, 1989, 152-158; on consultera également l'article d'ensemble sur J.-Ph. Toussaint de Yvan Leclerc, "Abstraction faite" dans *Critique* no 510, 1989, 889-902

4. Pascal, *Les Pensées*, ed. Philippe Sellier, Paris, Mercure de France, 1976, 93

5. Dans *La réticence*, Jean-Philippe Toussaint partage donc avec Jean Echenoz et Patrick Deville ce goût pour la "réécriture", réécriture du roman d'aventures, du roman policier, si particulier à ces deux auteurs; voir à ce sujet le brillant article de Martine Reid, "Echenoz en malfaiteur léger", in *Critique*, no 547 989-993; pour Deville voir mon article "En suivant Pline et Columnelle", in *Rapports, H.F.B.*, no 3, 1989, 131-133

6. Roland Barthes, préface, in Bruce Morissette, *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, 9

7. La déréalisation est, selon Gianni Vattimo, l'un des procédés caractéristiques de la société postmoderne, cf. *La société transparente*, Desclée de Brouwer, Paris, 1990