

influences qu'ont exercé sur la littérature française un grand nombre de littératures étrangères (littératures antique, anglaise, germanique, slave, arabe, ibérique, italienne). Récemment, deux domaines de recherche furent ajoutés au programme: les rapport entre la littérature et les autres activités artistiques et culturelles (arts, musique, cinéma) et l'étude des "para-littératures" (littérature enfantine, roman policier, science-fiction). Ces domaines sont qualifiés expressément de "recherche générale" (pour justifier le "G" du sigle); en Hollande on les qualifierait simplement de recherches comparatistes. Conforme à la tradition française, l'un des domaines les plus prestigieux du comparatisme et qui en ce moment attire beaucoup l'attention dans les pays anglo-saxons, l'histoire de la littérature, ne figure pas sur le programme. Le recueil décrit en détail le développement dans chacun de ces domaines pendant les vingt dernières années: les thèses qui ont été soutenues, les colloques qu'on a organisés, les programmes des cours, les titres des articles et mémoires.

L'intérêt exclusif des chercheurs français pour le comparatisme s'explique par la structure particulière de l'université française. Le comparatisme est un produit de l'université. Depuis sa fondation en 1955 et surtout depuis la réforme de l'enseignement supérieur en 1966 (la réforme "Fouchet"), la S.F.L.G.C. s'est de plus en plus enracinée dans une institution qui regarde d'un oeil méfiant les chercheurs expérimentaux des "grandes écoles": L'Ecole Pratique de Hautes Etudes (parmi ses collaborateurs Gérard Genette, A.J. Greimas, Claude Bremond, Pierre Bourdieu et, dans le temps Roland Barthes) et le C.N.R.S. (Tzvetan Todorov, Christian Metz). Cette rupture explique l'attitude franchement hostile des comparatistes vis-à-vis de leurs collègues-théoriciens. Un article dont le titre: "Théorie de la littérature" pourrait faire croire à un intérêt (fût-ce marginal) de la part des comparatistes ou du moins à un effort pour montrer l'utilité d'une réflexion théorique dans certains domaines comparatistes, se trouve être en réalité une attaque véhémement contre les "extrapolations hasardeuses" des théoriciens.

Le lecteur hollandais s'étonne d'autant plus d'une telle attitude qu'il est habitué à la situation presque inverse. Depuis longtemps la théorie de la littérature est fortement établie dans les instituts de "littérature générale" et la situation n'est guère différente pour les instituts de romanistique (il suffit de lire le compte-rendu des recherches néerlandaises en romanistique, publié dans *Rapports* 1986, 2). L'attention presque exclusive pour le côté théorique de la littérature a même fait naître, ces dernières années, le besoin d'un retour à certains domaines trop longtemps négligés, par exemple l'histoire de la littérature. On peut dire que le comparatisme en Hollande est en train de regagner le terrain qu'il avait perdu à la théorie. Ce retour réussit d'autant mieux que le comparatiste moderne incorpore dans

sa recherche les résultats de la théorie. Il serait difficile, aujourd'hui, de séparer le comparatisme de la recherche théorique: elle en fait partie intégrante. Sous ce rapport l'exemple français ne stimule guère: il montre un comparatisme qui se contente de méthodes d'avant la guerre, et qui, par son refus d'une réflexion théorique, risque de se cantonner dans un traditionnalisme sans issue.

Maarten van Buuren

ACTUALITÉS

LA LUMINEUSE RIGUEUR D'UN MONDRIAN

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT, *La Salle de bain*, Minuit, 1985, 123 p., 39 Fr. *De Badkamer*, Van Gennep, 1986, 100 p., Fl. 24,50.

La Salle de bain, premier roman de J.-P. Toussaint, salué en France par une critique enthousiaste comme l'un des écrivains les plus prometteurs de sa génération, vient de paraître en traduction néerlandaise. Géométriquement divisé en trois parties, articulé en cinquante séquences numérotées, carrelage textuel qui renvoie aux tableaux de Mondrian, si présent dans ce récit, le roman de J.-P. Toussaint, où la juxtaposition a définitivement remplacé la transition, s'impose avant tout comme art de l'ellipse, cet "art du dépouillement radical" que Milan Kundera appelle de ses vœux.¹

Un jeune homme de "vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf", s'installe le plus naturellement du monde dans la salle de bain de son appartement parisien. Il passe les après-midi dans sa baignoire, recevant les visites d'Edmondsson, la femme aimée, réfléchissant paisiblement, "avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer".

Est-ce la mystérieuse invitation d'Eigenschaften, l'ambassadeur d'Autriche, qui décide le narrateur à rompre avec cette vie contemplative? Il prend brusquement "le risque" de sortir de la salle de bain. Il part pour Venise.

Mais cette Venise n'est qu'un nom. La place Saint Marc, les canaux et les fresques s'effacent derrière l'espace immobile et anonyme d'une chambre d'hôtel où traîne le narrateur avec l'indolence d'un Oblomov. Il suit des matchs de foot-ball à la télévision, joue aux fléchettes, médite sur *Les Pensées* de Pascal, passe de son lit d'hôtel à un lit d'hôpital où sans urgence apparente il se fait soigner d'une sinusite, puis finit par regagner Paris, et la salle de bain ... pour en sortir à nouveau.

1. Milan Kundera, *L'art du roman*, Gallimard, 1986, p. 93.

De Paris à Venise, de Venise à Paris: si les errances du narrateur décrivent bien un mouvement, celui-ci n'est pourtant qu'apparence. Mobilité illusoire puisque le narrateur, en "vacances de sa vie" (ainsi encore le héros de Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*), mène à Paris ou à Venise une existence essentiellement réflexive, se refusant d'agir sur le monde du dehors; mobilité illusoire que traduirait plus précisément l'ordre chronologique du récit, ce 'salle de bain-sortie-salle de bain-sortie'. Le mouvement s'annule dans le retour du même. Il reste un temps répétitif, "mer infinie, irrémisiblement figée".

Gouttes de pluie qui tombent, fléchettes s'élançant vers la cible, tracé de la balle de foot sur l'écran, balles de tennis montant au filet, tous ces mouvements solidifiés dans leur répétition même, et auxquels le narrateur "horrifié" par l'écoulement du temps voue une attention toujours plus exclusive, redoublent comme autant de variations, au niveau de l'infime, du fragmentaire, le temps global du récit.

"Que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité", et donc vers la mort, tel est le paradoxe sur lequel est construit le roman de J.-P. Toussaint qui sans insister, en courant avec humour sur la crête des mots, nous rappelle que toute agitation est vaine, toute entreprise absurde. "Console-moi", demande le narrateur à Edmondsson.

Effet de texte, l'indifférence aux choses, le retrait du narrateur éclairent du même coup, cruel projecteur, les prétentions risibles, l'insoutenable légèreté d'une société ignorante des leçons pascaliennes; peintres polonais, amis d'enfance, couples rencontrés à l'hôtel, à des soirées mondaines, ne cessent, à l'image même du suffisant *Eigenschaften*, d'avouer leurs *aptitudes*, de confier des savoirs dérisoires: "L'ancien locataire, homme distingué, regardant la bouteille, estima que c'était du très bon vin, mais nous confessa avec un rire prudent qu'il n'aimait pas le bordeaux, préférant le bourgogne".

Réflexion sur l'existence, roman métaphysique, *La Salle de bain* est pourtant un livre sans pathos ni épaisseurs. J.-P. Toussaint n'explique pas. Avec la lunineuse rigueur d'un Mondrian, peintre préféré du héros, il va droit au coeur des choses, celui d'une humanité qui ne sait plus douter. "Olé", dirait ici le narrateur de *La Salle de bain*.²

Sophie Bertho

2. Je signale au lecteur que le second roman de J.-P. Toussaint, *Monsieur*, a paru chez Minuit à la rentrée de 1986.

Jean Echenoz, *L'équipée malaise*, Éd. de Minuit, 1986, 252 pages, 68 F.

Voici l'intrigue: de deux jeunes gens éconduits par la même femme, l'un se fait clochard à Paris, l'autre va enterrer son désespoir dans une plantation de Malaisie. Trente ans après, il y fomenté une révolte armée et il s'adresse, pour acquérir des fusils, à son neveu parisien, trafiquant d'armes et amant malheureux. La révolte manquée, et des gangster belges évincés, tout le monde se retrouve à Paris; mais cette fois ce sont le neveu et son copain qui sont désespérément amoureux de la fille de la femme que l'oncle et son camarade avaient aimée trente ans plus tôt.

La Malaisie, les gangsters parcourant Paris dans une 4 Cv, le voyage à bord du cargo *Boustrophédon*, tous ces attributs amusants et ridicules donnent à ce texte le caractère du roman d'aventures conventionnel. L'intrigue est invraisemblable, les rencontres fortuites. A l'instar de Walter Scott, l'auteur introduit dans chaque chapitre des personnages différents; le lecteur ne connaît que des fragments d'intrigue qui ne convergent, à coups de hasard, que progressivement, comme les personnages. Le malaise (!) commence dès qu'on cerne ceux-ci de plus près: ils sont banals, stéréotypés mais ne ressemblent en rien aux héros des grands romans d'aventure — que l'on songe, pour le contraste, à l'abbé Prévost ou à Joseph Conrad —; ce sont des faibles, des ratés.

Et le malaise augmente — il s'installe en fait dans le lecteur dès la première page — lorsqu'on étudie le style. Les perspectives changent sans transition, le lecteur n'est jamais prévenu. Le discours direct se transforme en description et inversement. Et les descriptions sont, certes, brèves, mais elles sont nombreuses; en outre, elles émergent de manière absolument imprévisible, elles sont inattendues. (Sur ce point, même le roman moderne respecte une certaine hiérarchie: la description confère un rang ou tout au moins une fonction!). Le lecteur est dérangé, ne sachant pourquoi on lui offre des détails — par exemple sur l'état d'âme d'un chauffeur de taxi, p. 126, dont il ne sera plus question — dont il n'aura apparemment pas besoin ensuite et pourquoi, dans un roman à allure réaliste, on lui refuse des informations importantes — on ignore par exemple pendant longtemps la parenté entre le coloniste et le trafiquant d'armes.

Le contenu des descriptions est non moins imprévisible que leur moment d'apparition. Paul boit un whisky en compagnie de son ami: *Le visage de Paul exprime un tiers de renoncement, deux d'amertume avec un trait de secret contentement de soi. Il regarde son verre au fond duquel, dans sa haute cour translucide, le cube de glace a repris son lent parcours de détenu à l'heure de la promenade.* (p. 45). Certaines descriptions ont une allure toute "homérique": *La machine à laver dévidait son programme par dé clics, par vibrations diversement rythmées, du sensuel pré lavage à l'essorage furieux*