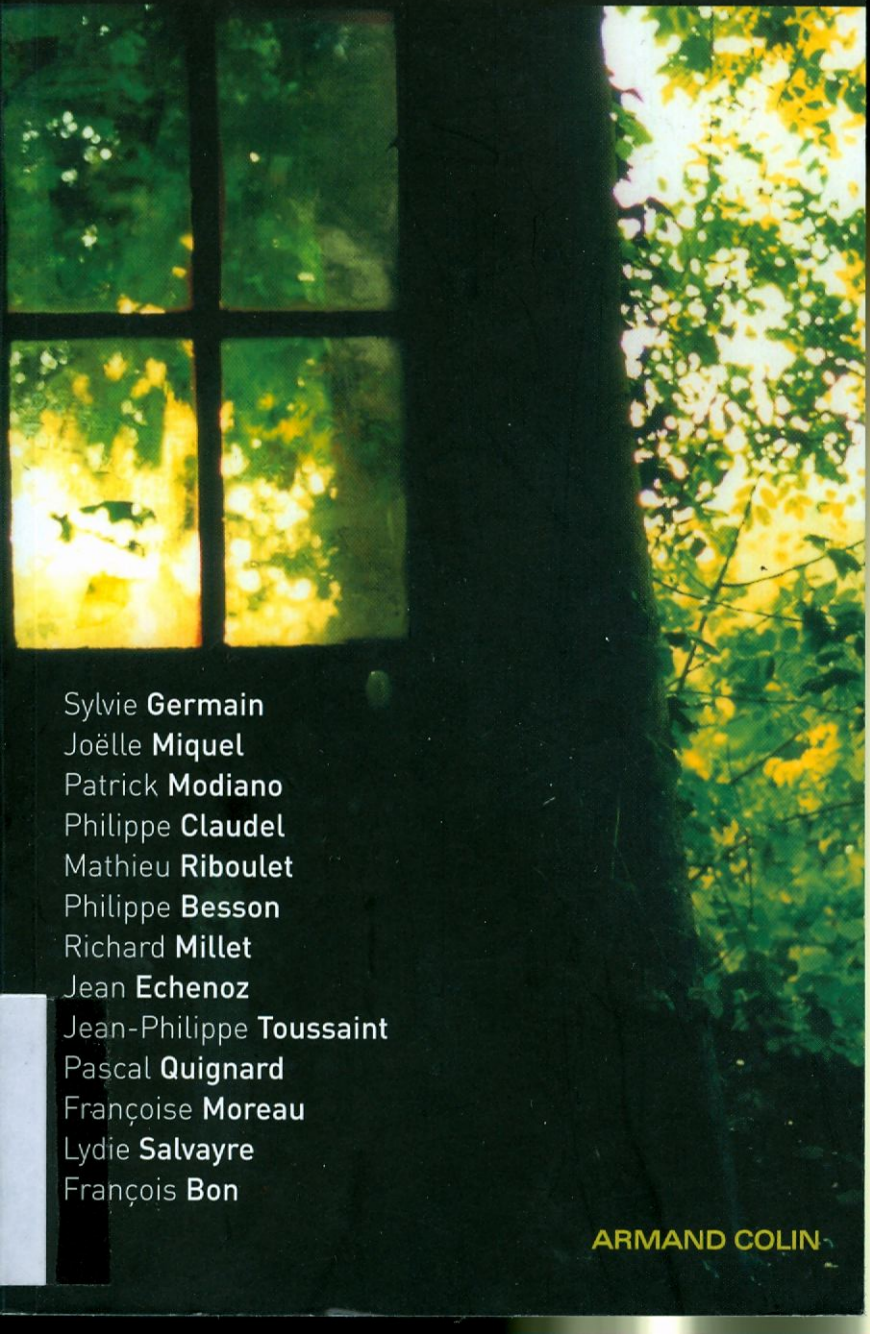


itinéraires du roman contemporain

ROGER
GODARD



Sylvie **Germain**
Joëlle **Miquel**
Patrick **Modiano**
Philippe **Claudel**
Mathieu **Riboulet**
Philippe **Besson**
Richard **Millet**
Jean **Echenoz**
Jean-Philippe **Toussaint**
Pascal **Quignard**
Françoise **Moreau**
Lydie **Salvayre**
François **Bon**

ARMAND COLIN

VIART, Dominique (dir.), *Écritures contemporaines. 1. Mémoires du récit*, *La Revue des lettres modernes*, Minard, Paris, 1998.

VIART, Dominique, BAETENS, Jan (textes réunis par), *Écritures contemporaines. 2. État du roman contemporain*, Actes du colloque de Calceite, Fondation Noesis (6-13 juillet 1996), *La Revue des lettres modernes*, Minard, Paris-Caen, 1999.

Sitographie

On pourra consulter, entre autres : www.fabula.org ainsi que le site de François Bon sur la littérature contemporaine : www.remue-net et le site de la Maison des écrivains : www.maison-des-ecrivains.asso.fr

TABLE DES MATIÈRES

Avant-propos	7
Avertissement	9

SYLVIE GERMAIN CHANSON DES MAL-AIMANTS

Du mal-aimé aux mal-aimants	11
Structure du roman : un itinéraire spirituel	12
Pour une poétique de l'imaginaire :	15
la force visionnaire	
<i>Vivre de plain-pied avec le merveilleux</i>	16
<i>L'image de la colombe</i>	17
<i>La symbolique de l'aigle</i>	23
<i>D'un rêve à l'autre : une métaphore de la création littéraire</i>	26
<i>Persistance du rêve et métamorphose onirique</i>	32
L'érotisme, un thème obligé ?	36
Entretiens et critiques	39

JOËLLE MIQUEL MAL-AIMÉS

Du mal-aimé au mal-aimant	41
Les personnages : une représentation de l'exclusion	42
La structure du récit : de l'intérieur vers l'extérieur	43
<i>L'abandon et la haine de soi</i>	44
<i>L'enfant martyrisé, l'assassin et le prostitué.</i>	49
<i>Violette et Marie, l'enfant martyrisé</i>	
<i>L'assassin</i>	50
<i>Le prostitué</i>	51
Une écriture poétique	53
<i>Une image mythique : le chêne</i>	56
<i>L'amour</i>	58
Critiques	61
Entretien avec Joëlle Miquel, 24 mai 2005	62

PATRICK MODIANO
ACCIDENT NOCTURNE

Un banal accident ?	67
La structure : les méandres d'une histoire	68
Un récit à fleur de mémoire	69
La guerre : une quête de la mémoire	75
La critique	81

PHILIPPE CLAUDEL
LES ÂMES GRISSES

Des âmes grises à l'image du monde	83
La guerre	88
Des âmes grises, joliment grises	92
Un voyage au bout de la nuit, une écriture de la mort ?	95
La critique	98

MATHIEU RIBOULET
LE REGARD DE LA SOURCE

Des personnages de désir en quête d'identité	101
L'espace romanesque et les éléments du paysage	103
Vers une interprétation du titre : <i>Le Regard de la source</i>	105
Le symbole	107
Une composition close sur elle-même	110
La critique	111

PHILIPPE BESSON
SON FRÈRE

Un titre ambigu : le frère de l'un, le frère de l'autre ?	113
Une structure du récit à l'image de la mémoire	115

La maladie et la culpabilité	116
Le thème identitaire	118
Une mort coupable	123
La critique	128
Bibliographie et filmographie	129

RICHARD MILLET
LE RENARD DANS LE NOM

De la lettre à l'esprit ou l'esprit de la lettre	131
La structure du récit et la focalisation	132
Le renard dans le nom : au nom du père	133
La justice au nom des apparences	143
La critique	145

JEAN ECHENOZ
AU PIANO

Au piano pour jouer sa vie	149
Un faux roman noir	149
Un roman drôle et sérieux : un humour aux formes multiples	150
<i>L'onomastique</i>	150
<i>Le parc ou la section urbaine</i>	153
<i>Entre drôlerie et gravité</i>	156
La critique	163

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
FAIRE L'AMOUR

Faire l'amour : un amour qui se défait	165
Une histoire minimale ?	166
Un flacon d'acide	167
Le silence et la mort : le rouge et le blanc	174
La critique et les entretiens	181

littérature de s'emparer du réel risque de déboucher sur des œuvres hémiplegiques. Jean Echenoz suggère bien mieux la complexité du monde en y incluant sa face inventée.»

Jean-Pierre Tison, « *Attention aux revenants* », Lire, février 2003

« Sans que le premier degré perde son attrait, on peut voir aussi dans *Au piano* une allégorie de la puberté. Du passage à l'âge adulte. [...] Enfin, libre à chaque lecteur d'interpréter sur son piano intérieur la partition échenozienne, en y ajoutant transcendance et symboles de son choix. En tout cas, s'il est un enfer reconnaissable avec un réalisme impressionnant, c'est bien celui de la pauvreté. Ici-bas, nul besoin de flammes, ni de glace : être dans la géhenne, c'est être dans la gêne. Tel Max avec sa veste usagée de barman, dans une chambre de service "avec douche collective et toilettes sur le palier". Dans les corvées domestiques ou dans les bras d'une réceptionniste informée promue « grande blonde » par défaut. »

Michèle Gazier, « *La dernière fugue* », Télérama, 15 janvier 2003

« L'enfer étant littéralement plus intéressant, plus riche que le paradis – le bonheur, répète-t-on souvent, n'a pas d'histoire –, il nous suggère de nouvelles formes de châtement. Par exemple, au lieu des brasiers éternels de Bélier ou de satan, une ville : Paris, labyrinthe gris où traîner sa survie éternellement. Et l'interdiction d'être ce que l'on fut. Et surtout, l'impossibilité d'oublier la vraie vie, l'alcool que l'on aimait tant et la musique, deux drogues fortes qui, à défaut de rendre bienheureux, sont, avec la littérature, les paradis artificiels des vivants. »

Jean-Philippe Toussaint

Faire l'amour

FAIRE L'AMOUR : UN AMOUR QUI SE DÉFAIT

Le titre d'un roman¹ peut souvent être interprété de façons diverses, car il est vrai qu'il n'a pas toujours un rapport très évident avec l'ouvrage. Il peut s'avérer une accroche plus commerciale que littéraire, le titre initial proposé par l'auteur pouvant être par la suite modifié par l'éditeur pour interpeller davantage le lecteur potentiel. Ainsi *Faire l'amour* évoque un discours sur l'érotisme peut-être tout autant que sur l'amour, thèmes traités avec plus ou moins de bonheur dans la littérature contemporaine, le roman pouvant s'inscrire dans la représentation que l'écrivain et le lecteur modernes peuvent en avoir. Les critiques, comme vraisemblablement la plupart des lecteurs, ont généralement été interpellés par un titre touchant à l'érotisme, et émanant d'un auteur qui a toujours échappé à la « littérature sordide » et n'a jamais tenté d'intéresser des lecteurs en sollicitant leur seule concupiscence. Néanmoins, ce titre inscrit déjà le roman dans une représentation moderne de la littérature. Mais, indépendamment du titre, s'agit-il essentiellement d'un discours érotique ? Selon Patrick Kerchéchian : « Une fois que l'on a écarté deux hypothèses, celle d'une description scientifique et utilitaire de l'acte érotique, et celle de l'injonction quasi sanitaire, l'infinitif du titre, *Faire l'amour*, sonne comme une requête plaintive, une question vaguement angoissée.

1. TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Éd. de Minuit, Paris, 2002*.

Comme si celui (ou celle) qui prononçait ces deux mots cherchait à résoudre une douloureuse tension physique et mentale tout en étant assuré n'y parvenir jamais ¹ » Jacques de Decker, quant à lui, écrit dans *Le Soir*: « Il y a désormais le nouveau roman de Jean-Philippe Toussaint, intitulé par antiphrase *Faire l'amour*, puisque c'est très exactement du contraire qu'il s'agit, d'un amour qui se défait, que l'on défait, d'une défaite en somme ². » Faut-il alors laisser la parole à l'auteur lui-même?

Lors d'une rencontre avec Arnaud Moulhiac, de la librairie *L'Écriture* à Vaucresson, à la question: «Pourquoi avez-vous intitulé votre roman *Faire l'amour*? », l'auteur répond: «Ce titre correspond tout à fait au projet de mon livre. Les personnages y font l'amour, au sens sexuel de cette expression, mais on peut dire aussi qu'ils font ce sentiment, qu'ils l'effectuent. Et s'il y a quelque chose de sombre dans ce livre, il dégage, selon moi, une énergie positive ³» Si le lecteur doit parfois prendre du recul par rapport aux assertions d'un auteur sur son œuvre, plusieurs interprétations étant parfois possibles, force est de reconnaître que, relativement au titre et à l'intervention du romancier, les critiques ont généralement pressenti que sa seule interprétation sexuelle était par trop restrictive, si l'on considère que faire l'amour implique encore parfois, même dans la littérature d'aujourd'hui, un sentiment, une passion.

UNE HISTOIRE MINIMALE?

Cette histoire s'inscrit dans la veine minimaliste de l'écrivain. Un homme de la quarantaine part à Tokyo avec une femme styliste et plasticienne, Marie, venant

1. Kéchichian, Patrick, " La géométrie du vertige amoureux " *Le Monde*, 30 août 2002.

2. DECKER (DE), Jacques, *Le Soir*, 28 août 2002.

3. Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac (Librairie *L'Écriture*, Vaucresson), propos recueillis par Renaud Ego, 8 septembre 2002 (<http://www-fakkw.upb.de>).

préparer une exposition. Alors qu'ils se sont aimés pendant sept ans, il sait qu'il va se séparer d'elle. Le roman retrace l'histoire de cette rupture, celle des derniers moments passés ensemble.

On notera que le narrateur voyage toujours avec un flacon d'acide chlorhydrique, le lecteur s'interrogeant parfois sur son emploi: le narrateur finira-t-il par défigurer Marie? Même s'il est souvent amené à en douter, il s'interroge sur la présence de l'objet, ce qui permet de rompre avec la monotonie de la narration ou plus précisément en évite le risque.

UN FLACON D'ACIDE

Le roman s'ouvre sur l'évocation de ce flacon par le narrateur: « [...] Je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un.» (p. 11.) Cette idée l'apaise mais inquiète sa maîtresse: elle «se demandait avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans [s]es yeux à [elle], dans [s]on propre regard, que cet acide finirait» (*ibid.*). Et lui d'ajouter aussitôt: «Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines.» (*ibid.*). L'incipit fait la part belle à ce flacon et aiguise d'emblée l'intérêt du lecteur. Il permet d'esquisser un profil psychologique du personnage et de donner la tonalité du roman. L'agressivité du narrateur semble inhérente à sa personne. Il vit dans un mal-être qui pourrait le pousser à retourner son agressivité contre lui-même, ou à l'exprimer contre quelqu'un. Marie serait l'objet de haine privilégié. Or ce n'est pas cette situation qui motive la présence du flacon, le fait de côtoyer une femme en pleurs depuis des semaines. Il s'agit en fait d'une surdétermination due à une circonstance particulière, celle d'un voyage où s'amorce une rupture. Il reste à se demander si le narrateur laissera libre cours ou non à ses impulsions. Le flacon finirait dans la «gueule de Marie», et l'on comprend par ces termes que le narra-

teur fait preuve d'un agacement empreint apparemment de haine à l'égard de sa compagne. À moins que l'acide ne finisse dans son propre regard. Plus dans le regard que dans les yeux, et sans doute le terme n'est-il pas anodin. C'est toute une vision du monde qui semble ici à l'origine d'un malaise, d'une haine peut-être, de... l'amour ou de l'être qui l'incarne, le flacon étant associé à Marie : « [...] Et de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste. » (p. 12.)

Les rapports entre les personnages deviennent faux, le narrateur sourit à Marie, la rassure, tout en caressant le flacon. Mais à ce moment du récit, il n'est guère possible de savoir si le narrateur est hypocrite ou si ses sentiments sont seulement ambigus. Caresser le galbe du flacon renvoie à la silhouette féminine, au fait de caresser par exemple le galbe d'un sein. L'érotisme se colore d'agressivité envers une femme, envers Marie, dans ce qui ressemble à une pulsion de mort. L'ambiguïté rassure et inquiète en même temps : « J'aurais été incapable d'expliquer [...] l'usage que je voulais en faire. » (p. 23.) S'agit-il d'une préméditation ? Le doute subsiste mais rien ne laisse envisager assurément le pire.

Toutefois, implicitement, le flacon est présent jusque dans les ébats amoureux : « Et à mesure que l'étreinte durait, que le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide, je sentais croître la terrible violence sous-jacente de cette étreinte. » (p. 34.) La scène érotique n'est certes pas une scène d'exhibition s'adressant à un lecteur voyeur. Elle revêt un sens fondamental en exprimant les sentiments des partenaires. Le plaisir qui monte en eux comme de l'acide est associé à la violence, à la violence des pulsions et c'est cette même violence que suggère précisément l'emploi du flacon d'acide. Or, a priori, la jonction des corps n'est désirée par Marie que dans un acte ramené à la sexualité pure. Elle recherche une jouissance qu'elle était prête, selon le narrateur, « à conquérir de façon de plus en plus agressive » (p. 33). Il lui semblait qu'elle ne voulait que se masturber contre lui « à

la recherche d'une jouissance délétère, incandescente et solitaire » (*ibid.*). Or ce plaisir solitaire, excluant la fusion charnelle, correspond à la négation de l'autre. Il constitue un refus de se donner impliquant une frustration chez le narrateur. Il s'agissait d'une « lutte de deux jouissances parallèles » (p. 34). Le conflit exprimé par la lutte s'exprime ici dans toute sa violence pulsionnelle. Le non-dit du quotidien transparaît dans la scène érotique. Elle est la transposition du conflit latent chez les partenaires. Cette scène des plus authentiques, où l'érotisme n'est pas indifférent, exclut toute tricherie. Dans cet acte, l'être se révèle lui-même, verrouille son corps et sa pensée dans le plus agressif des refus.

Si, comme nous le verrons, le rouge inspire Jean-Philippe Toussaint, son roman est avant tout celui des blancs, du non-dit, du silence. Aucune psychologie superflue, c'est par le biais des corps qu'il donne à voir les âmes. Éros n'est ici qu'un prétexte au texte non dit. Cette incandescence correspond plus à l'agressivité qu'à la passion, à la haine qu'à l'amour, « douloureuse comme une longue brûlure et tragique comme le feu de la rupture que nous étions en train de consommer » (p. 33). Le conflit entre la haine et l'amour, mais aussi leur coexistence, sont ici rendus par le silence des cœurs dans la lutte des corps et, pour Marie, par la quête de plaisir solitaire malgré la présence de son amant.

Si, de façon symbolique, le flacon d'acide a implicitement été évoqué dans cette scène érotique, il réapparaît quelques pages plus loin, après l'assouvissement des pulsions : « Debout dans l'obscurité de la salle de bains, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. » (p. 38.) On peut imaginer que le narrateur se voit dans un miroir dans la salle de bains et que ce regard devient alors un regard moral. Il se voit et, plus précisément, il tente de se regarder en face, d'être face à lui-même. À la nudité réelle et nécessaire – il fait très chaud dans la chambre d'hôtel et il vient de faire l'amour –, se substitue un dépouillement moral,

où l'homme apparaît dénué de tout artifice, où il lui est difficile de tricher avec lui-même.

Il aurait aimé embrasser Marie. Sans doute l'aime-t-il encore, mais n'aurait-il pas d'abord éprouvé un sentiment de culpabilité se voyant nu face à lui-même ? Mais elle le repousse. À aucun moment, ils ne sont au diapason. Le narrateur semble avoir perdu tous ses points de repère qui deviennent flous, ce qui est symbolisé par son errance dans la chambre : « Mais où étais-je et qu'était cette sinistre pénombre mauve [...] ? Étais-je revenu dans la chambre ? J'étais assis à côté d'elle, le flacon d'acide chlorhydrique ouvert à la main. Et c'était ça qui puait l'odeur âcre de l'acide. » (p. 40-41.) Un cauchemar le hante alors, des visions relevant de l'hallucination s'imposent à lui : « Moi nu dans les ténèbres de la salle de bain qui jetais de toutes mes forces l'acide chlorhydrique à la gueule du miroir pour ne pas voir mon regard. » (p. 42.) Il s'agit là de l'expression d'un dégoût de soi, d'une culpabilité, mais aussi d'un désir d'anéantissement, d'une fuite de la situation insupportable. Jeter le flacon à la gueule du miroir revient à jeter le flacon sur son propre visage, sur une certaine image de soi. Mais, plus inquiétant, dit le narrateur, « le flacon d'acide à la main, regardant le corps dénudé de Marie [...], ses jambes et son sexe nu devant moi, moi qui luttais intérieurement et qui dans un hurlement ample me détournais d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre d'une giclée d'acide. » (p. 42-43.) Dans cette vision cauchemardesque, le narrateur fait d'abord preuve d'un calme relatif jusqu'à se qu'éclate la crise. Le dilemme est là : s'aveugler, donc ne plus se voir soi, ou refuser le mépris de soi pour anéantir l'être aimé, laisser libre cours à une pulsion sadique en agressant le corps dénudé de Marie, en anéantissant sa beauté, sa féminité, son visage étant bandé par des lunettes de soie. Mais elle, elle ne peut rien voir, ivre de fatigue, s'anéantissant dans le sommeil comme pour refuser la réalité des choses.

Lors d'un *flash-back*, le narrateur se souvenant de son arrivée vingt quatre heures plus tôt, alors que rien

n'était prémédité, se rappelle avoir pris le flacon d'acide chlorhydrique dans sa trousse de toilette avant de prendre son manteau. C'est dire l'importance qu'il attache à ce flacon sécurisant, qui lui sert d'arme. Cet attachement au flacon exprime sans doute aussi sa vulnérabilité. On sait que la pulsion de mort consiste à supprimer, à anéantir l'objet du conflit. C'est probablement cette pulsion qui est présente ici de façon atténuée, pour ne pas dire symbolique. Mais c'est aussi là que réside l'expression de la faiblesse de l'être, de l'homme nu face à lui-même, qui fondamentalement n'aime que lui-même et qui, n'éprouvant plus de gratification sexuelle ou amoureuse, détruit l'être qui le rejette et le nie, ou qu'il nie par manque d'amour. Du point de vue psychologique, cette vérité de la condition humaine s'avère quasiment universelle¹. Elle est ici orchestrée par le romancier dans une situation tragique qui est celle de la rupture, exprimée dans un moment crucial où entrent en conflit l'amour et la haine. Nous verrons plus loin comment la passion ressurgit et combien l'être s'avère complexe. Toussaint ne pouvait choisir scène plus appropriée que la scène érotique pour exprimer la profondeur du conflit et ce qui détermine en partie notre condition, à savoir la quête permanente d'une gratification. Et c'est cette gratification que Marie n'apporte plus au narrateur, alors qu'il ne la perçoit plus que comme celle qui ne cesse de pleurer.

La vulnérabilité dont fait preuve le narrateur ne se manifeste pas dans le désir de vengeance qui est une faiblesse, un manque de maîtrise de soi et une soumission à des forces passionnelles. Elle consiste plutôt en la recherche d'une protection, d'une protection de soi. Car il s'agit ici de se protéger contre ce qui agresse et qui touche l'être dans son moi profond : le refus de l'autre de se plier à ses désirs, l'attitude de l'autre se rebiffant pour affirmer son être, l'affirmation de l'autre dans un

1. Il conviendrait bien sûr de nuancer notre propos en fonction des

contre-rejet de ce qui est insupportable et blessant. Le narrateur apparaît donc faible, incapable d'assumer une situation qui s'avère, il faut bien l'admettre, des plus difficiles. Ainsi Marie accepte la rupture, rupture que désire le narrateur. Mais cette acceptation, même si elle est difficile pour Marie, prouve qu'elle ne se soumet pas à son partenaire. En acceptant la séparation, elle ne le supplie pas de rester, même si elle reconnaît qu'elle a encore besoin de lui : « Après un long moment, elle se tourna vers moi et dit avec difficulté d'une voix quelque peu étranglée, qu'elle était d'accord pour qu'on se sépare. Je ne répondis rien. Je la regardais, je mis les mains dans les poches de mon manteau et je sentis en tressaillant le contact du flacon d'acide chlorhydrique sous mes doigts. » (p. 117.) Le flacon rappelle ici sa présence. Il est un recours toujours possible contre « l'agresseur » ou contre soi-même. Son utilisation potentielle contre soi-même exprime, sinon un sentiment de culpabilité, du moins un sentiment de viduité. S'aveugler, c'est ne plus voir le monde et donc les autres tels qu'ils se présentent à soi, c'est nier la vérité, la réalité trop dure à supporter. C'est un refuge symbolique contre le sentiment du néant. Ce que le narrateur ne supporte pas, c'est le deuil. Car même dans une séparation consentie, un deuil reste à faire et ce deuil renvoie à soi, à sa propre solitude. Il en tient Marie pour responsable : « Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie. » (p. 129.) Or le narrateur n'est plus le décideur. Il se laisse prendre à son propre piège dès lors qu'il a compris que Marie était prête à accepter de le perdre définitivement.

Après avoir quitté Tokyo pour Kyoto, il séjourne chez un ami, Bernard. Il se résout à téléphoner à Marie qui lui dit : « Tu sais je suis toute nue dans le lit. » (p. 164.) Avant de raccrocher, elle lui dit qu'elle lui a écrit une lettre. Il éprouve alors des soubresauts d'amour. C'est là que Toussaint présente l'être dans toute sa complexité. Ballotté entre des sentiments contradictoires, comme

lors de la sortie nocturne dans Tokyo, ou dans la chambre d'hôtel, le narrateur est la proie soit de sentiments contradictoires, soit d'une perte totale de ses repères. Il oscille entre rejet et passion : « Tous mes repères étaient brouillés [...]. Je me sentais happé par des pulsions contradictoires, exacerbées, irrationnelles [...]. J'avais sorti l'acide chlorhydrique de la poche de mon manteau, je regardais pensivement le flacon. Je tentais de résister à la violence des sentiments qui me portaient vers Marie, mais il était trop tard évidemment. » (p. 167.) Après avoir souhaité la rupture, le narrateur retrouve la passion mais loin de la présence de Marie. La séparation réactive des sentiments qui sont encore présents, mais c'est l'absence qui rend possible la résurgence de la passion.

Le fait de sortir le flacon du manteau et de le regarder illustre bien le caractère contradictoire des pulsions : le rejet comme la passion, la haine comme l'amour, la pulsion de vie comme la pulsion de mort coexistent. Rien n'est dit sur la pensée du narrateur, mais le lecteur n'a pas de mal à associer le flacon au désir de mort, même s'il n'est pas explicite et conscient. Car le fait de vouloir aveugler ou défigurer correspond bien à ce désir de mort. En fait, ce sont les amours qui sont mortes et c'est cela que le narrateur vient de comprendre. Elles sont mortes de façon irréversible, même si, quelque part en lui, il espère encore le contraire. Retournant à Tokyo, il se rend le soir même au musée, espérant y revoir Marie. Il menace le gardien de son flacon d'acide pour qu'il le laisse entrer. Le flacon est alors détourné de sa fonction première, on comprend qu'il n'aurait jamais servi à défigurer Marie. Il faut tout l'art de l'écrivain pour nous laisser croire à cette scène rocambolesque. Le flacon n'est ici qu'un moyen d'intimidation, comme il ne fut que le moyen de se donner du courage pour exprimer symboliquement la haine. La clôture romanesque fait écho à l'incipit. Le flacon a été utilisé, déversé sur une simple fleur au clair de lune. L'ironie est sans doute plus caustique qu'on ne pourrait le croire : tuer la fleur cor-

respond à faire mourir Marie dans la mémoire. Si en vitrifiant la fleur, le narrateur a « le sentiment d'avoir été à l'origine d'un désastre infinitésimal » (p. 179), c'est qu'il ramène la condition de l'homme, et plus précisément de l'homme amoureux, à peu de chose. Tout le roman apparaît alors comme une vaste interrogation. L'amour peut-il résister au temps et, partant, que restet-il de nos amours au bout du compte ?

Sans jouer sur les mots, l'importance relative que revêt ce flacon est le signe d'un certain humour corrosif. Il suggère une possible détérioration, une destruction, un désir de mise à mort de l'amour. Mais il souligne aussi les états d'âme du narrateur. En fin de compte, ses réapparitions prêtent à sourire, car le lecteur comprend assez vite qu'il n'y aura vraisemblablement pas de passage à l'acte. La scène d'intimidation du gardien du musée, le narrateur craignant la suffocation, s'avère, avec recul, cocasse, et plus encore l'emploi final qui est fait du flacon. Le pathétique de la situation n'est pas tant rendu par ce désir d'agression ou d'intimidation, que par les scènes conflictuelles dans la ville ou dans la chambre d'hôtel. Surtout, il permet de suggérer des sentiments, des désirs, des pulsions ; il permet de suggérer le non-dit des états d'âme du narrateur jusque dans une forme finale d'autodérision.

LE SILENCE ET LA MORT :

LE ROUGE ET LE BLANC

On pourrait dire que ce roman est le roman du rouge et du blanc, couleurs déterminant souvent des états d'âme, le noir étant la couleur de l'obscurité et de la nuit. Dans le roman, la lumière, parfois plus que la couleur, crée une atmosphère. C'est toutefois le blanc qui prédomine. Le blanc est associé au blanc de la page, au silence, au non-dit. Nous ne nous référerons ici qu'à cette conception du « blanc ».

Tout le drame est en-deça des apparences et réside

dans des forces pulsionnelles ou inconscientes, dans une déflagration qui ne peut toujours s'avouer. Le flacon d'acide est là pour dire bien plus que des paroles : il exprime ce que ressent le narrateur. La gestuelle est souvent symbolique. Songeons au verre que le narrateur rapproche de celui de Marie « pour aller caresser le galbe de son verre » à elle (p. 20). Le narrateur n'a pas besoin de mots pour dire ou pour se dire : « Ce n'était pas par des mots que j'étais parvenu à lui communiquer ce sentiment de beauté de la vie, mais par l'élégance d'un simple geste de la main qui s'était lentement dirigé vers elle avec une [...] délicatesse métaphorique. » (p. 20.) À Tokyo, à cinq heures du matin, les deux amants boivent une canette de cappuccino : « Je répondis à son sourire et avançai prudemment ma canette vers la sienne pour l'inviter à trinquer, et, passée sa première surprise – elle resta un instant interdite, comme devant un geste inexplicable, une inconvenance, une offre inattendue de douceur et de grâce [...] » (p. 73.) Les gestes sont ici mesurés, délicats et, finalement, Marie acceptera de s'abandonner en posant sa tête sur l'épaule de son amant. Certes, Toussaint dit les choses, évoque le geste, mais il n'a pas besoin d'en dire plus. C'est l'écho qui suggère l'univers intérieur des êtres. Ce qui a été dit au début du roman se retrouve ici, dans le geste, et c'est ainsi l'une des premières rencontres qui est réactualisée. Revivre cette rencontre revivifie le sentiment amoureux, tout se passe dans le geste et le lecteur a saisi de lui-même que ce geste renvoie aux premiers émois. Le roman joue sur la temporalité, sur les rappels du passé, les lieux revisités, qui ne sont plus les mêmes, à Kyoto surtout, car les êtres ont changé et leur perception n'est plus la même.

Le narrateur soupçonne Marie d'avoir eu des arrières-pensées en l'invitant à venir avec lui à Tokyo. Il pensait qu'il ne pourrait accepter son invitation. Il dira à ce propos : « Pour de multiples raisons dont une, surtout, dont je n'ai pas envie de parler » (p. 25). Raison d'ordre intime sans doute qui montre bien à quel point il

est difficile de dire les choses ou de se regarder en face. Le fait de reconnaître qu'il a voulu se taire, aboutit paradoxalement au fait de dire, de dire un malaise ou une ambiguïté. Les multiples raisons invoquées montrent bien que le narrateur avait besoin de se trouver des raisons de ne pas venir à Tokyo. C'est un refus qui exprime le malaise ou la crainte de la rupture accomplie. Par ailleurs, comme le dira l'auteur, il faut que le lecteur puisse laisser libre cours à son imagination : « donner de l'air, du blanc, de l'incertitude, un os pour le lecteur ». La métaphore suggère elle aussi plus qu'elle ne dit et l'auteur sacrifie à la présence d'éléments apparemment éculés tout en sachant les utiliser avec subtilité.

Si, du point de vue de la métaphore, les tremblements de terre s'avèrent banals, ce qui compte, c'est avant tout le désir d'engloutissement de la ville sous les cendres. Là encore, c'est la fuite qui est suggérée : « Je me mis alors à l'appeler de mes vœux ce grand tremblement de terre tant redouté, [...] réduisant en cendres, en ruines et en désolation abolissant la ville et ma fatigue, le temps de mes amours mortes. » (p. 49.) Fuir une situation insupportable, voir la ville engloutie par un cataclysme, pour annuler une réalité trop difficile à supporter. Beaucoup de passages pourraient ainsi être mis en relation car il s'agit toujours d'un cataclysme, d'une déflagration. Quand le narrateur observe Marie et qu'il voit une larme « éclater » sur son visage, il ressent un « séisme » en lui. L'image redevient alors expressive et perd de sa banalité : il vit « une larme qui, à force de trembler à la frontière du tissu, finit par éclater sur la peau de sa joue dans un silence qui résonna dans (son) esprit comme une déflagration » (p. 31). À la force de l'émotion et du sentiment exprimés par le verbe « éclater » répond la violence de la perturbation psychologique révélée par le substantif « déflagration ». De même, la larme tremble, annonçant le cataclysme. Ce qui est dit, c'est le sentiment éprouvé par le narrateur ; ce qui est suggéré, c'est la souffrance tue, le cri non proféré de Marie. Une larme éclate dans un silence. Il y a là une dichotomie qui

évoque le paroxysme de la souffrance dans le non-dit. Marie est offerte au regard du narrateur, passive, immobile, trahissant un émoi d'une extrême violence. Il perçoit alors cette violence communicative dans le non-dit. Ainsi, l'image du séisme était-elle présente, en germe, bien avant qu'elle n'apparaisse dans le roman. Ici, pas de longs développements psychologiques, simplement un regard, une larme. Tout est senti, tout est dit. L'écriture minimaliste ne réside pas seulement dans la simplicité de l'histoire, elle réside aussi dans un silence, dans une absence de mots. Nous n'avons choisi ici que quelques exemples pour illustrer nos propos, la scène érotique que nous avons évoquée plus haut étant sans doute l'une des plus explicites à ce sujet.

Le silence détermine bien la rupture, le silence mais aussi les refus et les états conflictuels. Le narrateur, par exemple, voulant embrasser Marie, mais ne pouvant s'y résoudre, alors que celle-ci le désire fortement. La psychologie est en actes, pourrions-nous dire, et la signification profonde de ces actes où transparait l'agressivité liée au refus de donner à l'autre ce qu'il désire, se passe de discours. Le silence laisse percevoir la rupture. Il signifie soit l'impossibilité de communiquer, soit le refus de parler. Il annonce un deuil, la mort de la relation, renvoyant les êtres à leur solitude. Les « jouissances parallèles », dans la scène érotique au début du roman, sont à l'image des vies parallèles où les êtres ne se rencontrent pas dans des jouissances « non plus convergentes, mais opposées, antagonistes comme [s'ils se disputaient] le plaisir au lieu de le partager » (p. 34). La sexualité exprime ici les soubassements de la personnalité et la part inhérente à la nature humaine où chacun, finalement, ne vit que pour soi. L'auteur nous conduit à aller plus loin dans notre réflexion, bien au-delà d'une simple rupture amoureuse. Il nous amène à réfléchir sur le sens du plaisir et de la passion, sur les principes qui déterminent le plaisir qui meurt avec le temps ou qui se dissocie du sentiment amoureux, laissant l'être face à son néant.

Pourtant, le roman se voudrait dynamique et, face au silence, à la rupture, au deuil, le rouge voudrait éclater, comme le désir de vivre même si les descriptions sont souvent en demi-teintes. Ce rouge, même s'il n'est pas toujours très présent, appelle l'analyse.

En taxi dans les rues de Tokyo, le couple observe ou voit le monde, les lumières des panneaux, des enseignes, tout un mouvement incessant et une multitude de lumières. Il y avait ainsi « une enseigne publicitaire géante fixée au flanc d'une passerelle métallique qui surplombait l'avenue et attirait l'œil par sa saisissante injonction : VIVRE » (p. 77). Notons que *Vivre* est le nom d'une chaîne de magasins. L'humour se mêle ici à l'injonction. Or, « à chaque coup de frein, les lumières s'allumaient en jetant de dramatiques couleurs rouges alentour dans la nuit » (*ibid.*). Le rouge réunit des valeurs ambivalentes de vie ou de mort, symbolisant parfois l'amour, le feu des passions. Il s'agit de valeurs archétypales.

Les feux des voitures inquiètent naturellement puisqu'ils annoncent un incident, un coup de freins. Mais au-delà du fait réel, il faut s'attarder sur l'impression qu'ils donnent en se détachant sur le fond de la nuit. Ils ne sont pas sans rappeler le cadran du radioréveil de la chambre d'hôtel : « trois 3 en chiffres rouges de cristaux liquides finement pointillés qui fixaient [le narrateur] dans la pénombre de la table de nuit » (p. 40). Les reflets noirs et rouges l'indisposent. Le rouge exprime l'angoisse et l'adjectif « dramatique », nous le verrons, détermine aussi les couleurs du ciel de Kyoto. Quant aux robes de Marie, l'auteur en décrit plusieurs dont certaines sont incarnadines (*cf.* p. 23). À ce propos, Jean Philippe Toussaint disait : « C'est une nuance de rouge, lorsque j'ai commencé à visualiser mon livre, la tonalité était rouge, il baignait dans le rouge, aussi je me suis procuré un dictionnaire établi par le CNRS entièrement consacré au vocabulaire du rouge, j'y ai trouvé mon nuancier et ce beau mot "incarnadine". Oui, je vois sept lignes plus bas : "toutes ces robes désincar-

nées", je ne sais pas si cette résonance est volontaire, en tout cas elle me convient ». Associer « incarnadines » et « désincarnées » reviendrait-il à considérer que Marie n'est déjà symboliquement plus qu'un souvenir ? Cette idée de l'amour qui se meurt serait métonymiquement exprimée par la robe qui désigne Marie. Les valeurs sont ambivalentes : les robes sont associées à la chair, à la vie, tout en n'étant qu'un pâle reflet de celle qui les porte, à l'image de celle qui rencontre les organisateurs de l'exposition et autres hommes d'affaires : « Elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite. » (p. 107.) Pour en revenir aux robes, elles ont « les reflets de flammes et de ténèbres » (p. 23) et possèdent ainsi des couleurs de vie, de passion, de deuil et de mort. Le rouge, dans le roman, perd souvent ses valeurs dynamiques, en n'exprimant plus la vitalité.

Le paysage, lui, offre au regard toute une variété de nuances de rouge : « Je n'avais jamais vu une telle nuance de rouge, cette couleur indéfinissable, ni rose ni vraiment orange, ce rouge, dissous, crémeux, exténué – le vermillon du soleil couchant de certaines nuits d'été. » (p. 157.) Le narrateur erre dans Kyoto et reconnaît le sanctuaire Héian. Puis il retrouve, à deux pas, une auberge où il a déjeuné avec Marie ainsi qu'un pont rouge orangé où il fut pris en photo avec Bernard et Marie. Ce rouge et cet orange sont des couleurs exaltées. Elles sont à l'image d'un ciel embrasé par un soleil couchant. Mais ces couleurs se diluent, s'exténuent, comme ayant appartenu à une ère lointaine et révolue. La couleur reflète alors tout un monde intérieur : « Je traversais le pont dans la lumière déjà déclinante du jour, et je sentais que je me rapprochais des ombres du passé. » (*Ibid.*) Il s'agit bien de l'évocation d'un souvenir perdu dans la mémoire, mais le réactualiser, c'est aussi le faire disparaître. La couleur va s'abolir dans l'absence de lumière : le souvenir ne pourra alors plus rien magnifier : « Et j'eus les derniers mètres dans une lumière crépusculaire où on apercevait des traînées roses et noires dramatique dans le ciel au-dessus de l'avenue qui passait au loin.

(p. 159.) Avec ces « traînées roses et noires dramatiques », on voit que ce paysage est un paysage symbolique, un paysage d'âme. La nuit va tout engloutir et il ne restera plus rien du passé : « Les sens aux aguets, [je] finis par revenir sur mes pas, je n'avais rien à faire là. » (*Ibid.*)

L'écrivain sourit de lui-même. Ainsi, lorsque Marie répondit au téléphone depuis sa chambre d'hôtel, le narrateur dira : « [Elle] fut encore plus minimaliste que moi. » (p. 98.) Lorsqu'il arrivera à Kyoto, dans un magasin, il dira de Bernard et de lui : « Nous échangeons des informations minimales. » (p. 139.) Le minimalisme s'exprime différemment dans la clausule. En brûlant la fleur à l'acide, il a « le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. » (p. 179.)

Nous avons vu que l'absence de parole ou le refus de dire les choses, de s'attarder sur des développements psychologiques permettaient de mieux ressentir un climat, un monde de rupture, de rupture avec soi, la perte des repères. Ne pas échanger de paroles au magasin, c'est refuser le dialogue, c'est être muré dans le silence et ne pas se perdre dans de vains propos, dans l'impossibilité de communiquer une expérience. À ce moment, seuls comptent les détails concrets du quotidien qui répondent à la nécessité. Cela correspond sans doute aussi à un état affectif de repli sur soi.

Le désastre infinitésimal, lui, joue sur le registre de l'humour et de la gravité. À l'écriture minimaliste du roman correspond une expérience intime de la rupture, le moment d'un destin individuel, ce qui n'aurait guère plus de conséquences pour le commun que le drame de « cette pauvre fleur ». Si le point de vue exprimé est essentiellement celui du narrateur, le drame qui se joue concerne tout autant Marie et c'est elle aussi qui nous est donnée à voir dans le roman. Il s'agit bien d'une rupture, et pas seulement des sentiments d'un homme. Le roman traite de la rupture d'un couple. Le narrateur peut paraître lâche, mais la situation est-elle aussi simple ? Il est aussi un être souffrant. Ainsi, le vrai

drame ne résiderait-il pas dans un sentiment de viduité, l'impossibilité pour l'homme d'échapper, en fin de compte, à la solitude et à un sentiment de vertige face au néant ? L'expérience du narrateur ne retrace-t-elle qu'un moment d'une existence humaine, d'un drame individuel ?

LA CRITIQUE ET LES ENTRETIENS

Propos recueillis par J.-B. Harang, « Un temps de tous-saint », Libération, 19 septembre 2002

Jean-Philippe Toussaint : Je n'ai plus peur de la psychologie. Comme un type qui n'aurait jamais écrit un seul adjectif, et qui soudain en met deux dans un livre, ça se remarque et cela porte d'autant plus que le livre s'en méfie. Mais voyez, ce sont des phrases en équilibre précaire, elles laissent ouverte la possibilité de leur contraire, et cet imparfait du subjonctif, c'est compliqué, on peut s'en permettre un ou deux, à la troisième personne du singulier, plus ça ne passe pas. Quant à « sceller une rupture »...

J.-C. Lebrun, « Au fil des pages », L'Humanité, 17 octobre 2002

« La passion, la violence des sentiments ne sont jamais décrites, elles surgissent de cette écriture qui pousse l'art de la suggestion à un point rarement atteint. Qui sait, en quelques lignes magistrales, aussi bien saisir un paysage urbain que restituer le grouillement montant de la vie au petit matin. Qui met surtout continûment à nu la misère individuelle et la solitude, avec la fin de cet acte dérisoire, version moderne aseptisée et édulcorée des désespoirs d'antan : l'acide versé sur une fleur au milieu d'une pelouse. L'écriture fait donc tenir tout cela ensemble, portée par une vision douloureusement lucide, sorte de traduction contemporaine de l'angoisse dévolue à "l'homme sans Dieu". »

Patrick Kéchichian, « *La géométrie du vertige amoureux* », *Le Monde*, 30 août 2002

« Livre de la pleine maturité, *Faire l'amour* dessine une scrupuleuse géométrie du vertige d'aimer. Et l'instant d'après, ne plus aimer. Géométrie infiniment précaire dans un monde menacé physiquement de tremblement. Loin de toute psychologie convenue, et aussi, cela va sans dire, de tout sentimentalisme désuet. Un critique parla jadis d'un pont jeté entre Mondrian et Pascal. Quelque part entre la blancheur impassible et la fureur, et les misères humaines. Avec une impressionnante et magnifique maîtrise, Toussaint a fondu ensemble tous ses dons. »

Pascal Quignard

Terrasse à Rome

UNE BANALE HISTOIRE D'AMOUR ?

C'est une histoire d'amour¹ qui touche d'emblée le lecteur : une histoire somme toute banale puisqu'elle relate un amour contrarié. Le futur époux jaloux, Vanlacre, dont l'honneur a été bafoué, vitriole son rival. Or la jeune femme, Nanni, est enceinte. Personne, sauf elle sans doute, ne sait qu'elle l'est, non de l'époux, mais de l'amant, le graveur Meaume. Devenu vieux, celui-ci retrouvera son fils à son insu.

L'histoire se déroule au XVII^e siècle. L'écrivain lettré, dont le roman évoque l'art d'un « eau-fortier » et celui du peintre Le Lorrain, développe le thème de la sublimation et de la création artistiques. Sa visée semble rejoindre celle de Marin Marais qui jouait de la musique parce qu'il avait perdu la voix.

L'intrigue serait-elle un point de départ ou un prétexte au récit de vie du graveur Meaume et de son activité artistique ? L'idée semble très ordinaire, mais ce roman échappe à la banalité. Apparemment simple, le récit n'est-il pas plus complexe qu'il n'en a l'air ? L'amant malheureux est un artiste. Sa souffrance et sa sensibilité servent sa créativité. Quignard a beau jeu d'évoquer tout un monde intérieur de souffrance et de solitude. Il évoque, par ce biais, toute une œuvre de création, une œuvre d'artiste. La création, selon un thème qui sera cher aux romantiques, se nourrirait de la douleur. Par