

Jean-Philippe Toussaint dans son bain

Heinz Klüppelholz

Pour André-Marcel Adamek

C'est le propre du roman réaliste de contenir des signes destinés à la reconnaissance d'une réalité intérieure ou extérieure, psychique ou sociale. Ce faisant, il omet, pourtant, intentionnellement tel temps mort, telle scène quotidienne, tel trait humain, les assujettissant tous aux impératifs d'une certaine *fonctionnalité littéraire*. Loin d'idéaliser le réel ou d'en fournir une image épurée, l'auteur et le lecteur conviennent, cependant, de certains domaines qui, en fonction d'un dessein artistique préalablement établi, doivent rester tabous à une description totale. Le réalisme en question ne peut donc jamais être la représentation entière d'une réalité, mais plutôt d'un choix opéré dans le réel.

Les partisans du Nouveau Roman, quant à eux, refusent catégoriquement toute figure de héros qui excelle par son caractère, sa physiognomie ou son intellect, laissant volontairement la place à des êtres effacés qui ne se distinguent guère des objets. Les auteurs s'opposent au concept d'une intrigue romanesque répondant aux lois de la logique et du suspense. Tout au contraire, ils préconisent la dissolution de toute chronologie ayant de loin l'apparence du vraisemblable, si bien que les composantes du roman vont jusqu'à s'estomper mutuellement. L'art, si art il y a, ne peut être véridique que s'il crée ses propres sphères d'influence: il s'agit donc de *l'art pour l'art* par excellence. Sa *vérité* réside dans sa forme et non pas dans le fond, car il n'est pas de contenu intérieur sans dépouille extérieure. Par conséquent, une œuvre d'art n'atteint sa signification profonde que grâce à une *nécessité* qui lui est innée. Le "nouveau réalisme"¹ ne traduit donc pas une réalité qui le précède dans un domaine autre que le sien, mais il ne fait que constituer la sienne propre dans un domaine strictement littéraire.

Reliquat d'un de ces personnages informes, le protagoniste de *La salle de bain*, qui avait valu à Jean-Philippe Toussaint une entrée spectaculaire en littérature, s'est retiré dans la baignoire pour y passer une partie de sa vie. En

exergue du livre, se note le fameux théorème de Pythagore, dont le caractère scientifique ne cadre pas tout à fait avec le titre laconique du roman. En répartissant celui-ci sur trois chapitres successivement intitulés "Paris," "L'hypothénuse," "Paris" et chacun coupé en une multitude de paragraphes numérotés, l'auteur recherche manifestement la *provocation littéraire*. En même temps, il avertit le lecteur de ne pas lire cet artefact comme un roman traditionnel dans lequel il lui fournirait tous les détails nécessaires à la compréhension. Ainsi, il convie le lecteur à pratiquer les incontournables rapprochements lui-même. Ceux-ci sautent d'abord aux yeux, sans pour autant mener à des solutions satisfaisantes. Il y a apparemment des rapports entre le théorème de l'exergue et le titre du chapitre médian, même si celui-ci cache, sous des allusions bien placées, la ville de Venise, alors que les chapitres initial et final choisissent, comme décor, la capitale française. Si l'*éclatement du sens* se manifeste déjà au niveau de l'aspect extérieur du livre, il est encore plus évident au niveau des paragraphes intérieurs dont la longueur est variable à tel point qu'elle va du mot isolé à l'ensemble diégétique. Est-ce là un exemple précoce de cette prophétie prononcée, dans *Max et Minnie* de Philippe Blasband, par le père de Maximilien voyant dans les "mathématiques" le langage de l'avenir?² En tout cas, ce n'est pas non plus ce "puzzle littéraire" qu'offre *Ripple-Marks* de Jean Muno qui, grâce à la création de nouvelles unités lexicales, fait éclater l'écriture à des fins incantatoires.³ Ces envolées poétiques, Jean-Philippe Toussaint ne les vise certainement pas, d'autant plus que son intérêt principal consiste dans la provocation par l'insolite.

Dès l'instant où le narrateur aménage définitivement la salle de bain en bibliothèque, il n'exclut pas seulement tous les *lieux classiques* du roman qui vont du salon à la chambre à coucher, en passant par la cuisine, mais revalorise considérablement l'endroit où, selon le savoir-vivre en cours, on n'a pas coutume de recevoir des amis. Le protagoniste, qui ne porte pas de nom et n'a ainsi pas d'identité proprement dite, laisse planer le doute sur sa vraie profession, se demandant bien si l'invitation qu'il reçoit de l'Ambassade d'Autriche lui est vraiment adressée, car il ne semble y connaître personne. S'il forme un couple avec Edmondsson, son amie, c'est la seule qui soit désignée d'un nom de famille, les autres personnages n'étant

mentionnés qu'en fonction de leurs *rôles actantiels* dans cette espèce de roman. Jour par jour, le protagoniste se livre aux occupations les plus banales: il observe l'éventuelle progression d'une fissure dans le mur, assiste au décorticage maladroit d'un poulpe, fait l'amour avec sa petite amie, écoute les retransmissions de matchs de football, joue aux fléchettes dans une chambre d'hôtel. Rien n'est plus inutile que cet assemblage factice de descriptions superflues. Le fil conducteur, on le cherchera en vain au gré de ces lectures inopportunes. Est-ce par esprit d'opposition que Toussaint réunit dans ce livre presque tous les *sujets tabous* de la littérature traditionnelle? Il y a lieu de le croire, car ceux-ci font, certes, partie intégrante du texte littéraire de valeur, mais ils sont communément passés sous silence. Ainsi, l'auteur belge se livre à un jeu de miroirs qui fait que le non-dit se substitue au dit. En d'autres termes: le non-dit verse dans l'apalissade, alors que le dit se transforme en tabou. "Parler pour ne rien dire": telle pourrait être la devise provocatrice d'un écrivain qui guide, d'abord, le lecteur de page en page, pour l'abandonner, finalement, une fois la destination atteinte. Il faut admettre que sa curiosité est éveillée, mais elle ne l'est pas par ce livre même; tout au contraire, elle est stimulée par les *attentes traditionnelles* dont on espère que le présent livre y répondra, lui aussi. Il n'en est toutefois pas ainsi.

L'auteur préserve, cependant, une progression minimale qui aide son lecteur à se retrouver dans ce jeu des antinomies thématiques. C'est celle du "récit" qui mène de la déstabilisation d'un équilibre initial au rétablissement d'un nouvel équilibre.⁴ Même si le récit y est, il l'est à un stade peu développé. L'antihéros, qui se trouve dans son centre, choisit au début l'intimité d'une salle de bain pour y passer la tranche de sa vie qui fait l'objet de ce roman, mais il la quitte à la fin de son séjour volubile. Que ce soit dans l'appartement d'Edmondsson, à l'hôtel de Venise ou à l'hôpital, le narrateur profite, à chaque fois, de l'occasion qui s'offre à lui, comme à un client d'hôtel. La constatation centrale du livre, qui se trouve et à son début et à sa fin, porte:

Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquai à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf [*sic*], de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés,

en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour [sic]. Je ne terminai pas ma phrase.
(*La salle de bain* 15)

Toussaint, quant à lui, fait de la reprise littérale de cette leçon dispensée à Edmondsson (123) le cadre de son récit, esquissant par là une modulation cyclique. Toutefois, l'ironie de cette redite réside dans le caractère anodin de toutes ces réflexions qui ne méritent même pas ce nom, parce qu'elles mènent à la décision dérisoire de quitter définitivement la salle de bain. Perplexe, le lecteur se demande pourquoi l'auteur consacre tant de pages à de pareilles banalités, d'autant plus qu'au terme de la lecture, cette salle de bain, fournissant la matière du livre, perd sa raison d'être. Face à ces conclusions, force est de constater qu'il faut chercher ailleurs le sens de ce roman insolite. Dans les passages indiqués plus haut, le narrateur parle déjà de la "quiétude" de sa vie abstraite. Mais il révoque cette obsession à plusieurs reprises. Il parle de la lenteur qu'il s'avise de cultiver (25); il est horrifié par la fuite du temps (31); son immobilité cadre mal avec la mobilité d'un train dans lequel il voyage en Italie (51); il prend plaisir à rester immobile sur un lit (55); il se délecte de la quiétude d'un après-midi (60): voilà autant d'exemples d'une immobilité volontairement cultivée et dirigée contre le dynamisme de l'entourage. En ceci, le livre constitue un *moment de repos* au sein de cette fébrilité quotidienne qui entraîne l'homme moderne avec elle. Procédant par une nouvelle série de contrastes qui se joue des catégories traditionnelles du dit et du non-dit, l'auteur rend le lecteur conscient de ce dont il devrait se défendre dans sa réalité diurne, à commencer par le seul titre du livre. Et l'antiphrase de rester, dans tout ce fouillis d'impressions, le moyen stylistique approprié à ce jeu des miroirs. Ce faisant, l'écrivain se rattache, cependant, à une "nouvelle génération romancière" qui fait danser la langue française sur de nouveaux airs, afin de stimuler des rapprochements incongrus, et qui choisit une écriture drolatique, à des degrés variés bien sûr.⁵

La salle de bain est le premier roman en date de Toussaint, *La télévision* est momentanément son dernier. Ce qui unit pourtant les deux, c'est que penser des choses procure le simple plaisir de ne pas devoir passer à l'acte, car la réalisation n'est jamais à même d'offrir autant de possibilités que ne le fait

le rêve. On peut méditer, car aucun travail pratique n'interrompt l'envol de ces pensées sauvages, ce qui permet au narrateur de la *Télévision* de se consacrer à une "potentialité maintenue à l'état de veille."⁶ Il veut écrire une étude sur Titien, mais il bute sur un obstacle apparemment futile, le vrai nom de l'artiste. Son essai ne dépassera donc pas le stade de la première phrase. Il éteint le téléviseur afin de ne plus être arrêté, dans ses pensées, par le bombardement de réalités virtuelles dont l'irréel se substitue peu à peu au réel de la vie quotidienne et qui, dans la diversité de ses offres, tue toute imagination. Et voici qu'il est déjà parti dans les pures jouissances de la pensée sauvage. Pour ce qui est du narrateur de la *Salle de bain*, il quittera cette pièce que l'auteur lui a choisie pour titre, éliminant par là tout éventuel sujet de conversation succédant à la lecture de tout livre. Les similitudes entre ces deux romans se retrouvent au niveau de la technicité littéraire: "une science du cadrage, un art du récit froid, lisse, un sens raffiné de l'ellipse."⁷ Toussaint, quant à lui, cherche à débarrasser l'art de tout ce qu'il contient de superflu, et il le fait à tel point qu'il parvient enfin à en dégager l'essentiel résidant dans "le mouvement de l'esprit, la perfection harmonique, l'abstraction grammaticale."⁸ Ce n'est plus le concret qui compte, mais l'abstrait qui, chose surprenante, fait son entrée en littérature. Comme les "nouveaux romanciers," l'écrivain belge cultive l'abstraction pure, il est vrai; mais il ne l'intègre plus dans une thématique quelconque. Par contre, il recourt à la banalité littéraire, afin qu'aucune thématique ne vienne plus entraver ces envolées spirituelles.

Si le narrateur se réfère, à plusieurs reprises, à Pascal et à Mondrian, les idées qu'il confère de ce philosophe et de ce peintre à son lecteur, contribuent à guider l'investigation de cette abstraction pure dans les voies de deux théories que Toussaint juge apparemment indispensables à la compréhension de son livre. Pour comprendre la philosophie de Pascal, il faut savoir que, dans ses *Pensées*, celui-ci met en lumière l'incapacité de la raison humaine à saisir les faits ontologiques dans leur totalité. Il encourage, tout de même, son lecteur à "parier" et à tabler sur un Dieu qui sait "toucher" son cœur, rendant ainsi compte de sa misère comme de sa grandeur.⁹ Deux fois de suite, le narrateur mentionne Pascal: il commence par lire les *Pensées* dans une traduction anglaise (*La salle de bain* 82); il finit par en citer un passage, selon

lequel la cause du mal résiderait dans la nature mortelle de l'homme (87). Connaître les limites de sa nature devrait donc constituer une base à la modestie humaine. Quiconque est conscient du caractère limité de ses connaissances, ne cherchera plus à porter un jugement définitif sur les choses du monde. Est-ce là une mise en abyme du jugement que l'on peut porter sur la facture romanesque de cette *Salle de bain*? Toussaint, pour sa part, s'assure d'une deuxième autorité, cette fois-ci en matière picturale. Il s'agit, en l'occurrence, de Piet Mondrian. Au penseur janséniste du XVII^e siècle, l'écrivain oppose un peintre abstrait du XX^e siècle. L'abstraction que celui-ci cultive progressivement jusqu'au symbolisme, est destinée à exprimer un véritable art indéfinissable dans la réalité quotidienne, mais réalisable dans les beaux-arts. L'art ne fait donc que prolonger, à sa manière, les secrets cachés de la nature.¹⁰ Par deux fois, le narrateur a recours à Mondrian: il évoque, d'abord, la perfection à la fois équilibrée et tendue de sa peinture (*La salle de bain* 15); ce qu'il admire, enfin, chez lui, c'est une immobilité qui ne signifie pas une absence totale de mouvement, mais l'absence de toute *perspective* de mouvement (84).¹¹ L'indice suggère une référence à la facture romanesque de ce livre à bien des égards insolite. La lenteur cultivée revient, certes, sous la plume du narrateur, mais cette fois-ci, elle se fait accompagner des arguments de la philosophie et de la peinture. Nouveauté mondiale, Toussaint unit Pascal et Mondrian dans son livre, car ce que l'un a tenté de faire comprendre au commun des mortels est développé par l'autre pour la collectivité des artistes. Il est vrai que l'aveuglement des sens et l'impuissance de la raison apprennent à l'homme à se servir de ses aptitudes avec toute la modestie requise, mais l'art lui offre une chance inouïe par la fixation picturale des secrets de la nature. Représenter l'abstrait par le concret, est un paradoxe en soi. Grâce à la fixation artistique, il est toutefois possible de dépasser les bornes de la nature humaine et d'avoir sa part de l'éternité. Et l'écriture n'est-elle pas du reste un de ces autres moyens d'éternisation?

Aucun des livres récemment parus en Belgique n'a fait autant de bruit que *La salle de bain*, parce qu'il "hypostasie, dans la foulée des dernières avant-gardes, une perte de sens."¹² En même temps, ce livre-culte révèle les possibilités de réalisation qu'offrent, tout nouvellement, les lettres belges de langue française. La "nouvelle génération romancière" explore les domaines tabous de la réalité pour les transposer dans la fiction; ce faisant, elle poursuit,

cependant, un but précis, celui d'expulser la thématique hors de l'espace romanesque. L'attention du lecteur est communément détournée par le sujet du livre, il est vrai; mais si ce sujet perd de ses attraits et qu'il verse dans la plus stricte banalité, il y a des chances à rattraper l'attention du lecteur qui a tout son loisir à opérer, par lui-même, les incontournables rapprochements résidant dans "le sous-entendu et ses répercussions."¹³ C'est de ce côté-là qu'il faut chercher les intentions de ce roman belge des années quatre-vingt. Ce faisant, Jean-Philippe Toussaint développe tout au moins quelques-uns des enseignements du Nouveau Roman.

Université de Duisbourg (Allemagne)

Notes

- 1 Le terme est emprunté à Alain Robbe-Grillet.
- 2 Cf. Philippe Blasband (25).
- 3 Voir à ce sujet notre article.
- 4 Cf. Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique* (271-272) pour une définition du "récit."
- 5 C'est dans son feuilleton "Pascal qui rit" que Pierre Lepape décrit ce "compagnonnage spirituel."
- 6 Cette heureuse expression est empruntée au critique précité.
- 7 Cf. Jean-Luc Outers (380).
- 8 Pierre Lepape.
- 9 Voir Manfred Heeß.
- 10 Pour plus de détails, on se reportera à *Knaurs Lexikon moderner Kunst*. Munich/Zurich: Knaur, 1955 (200-201).
- 11 C'est nous qui soulignons.
- 12 Paul Aron et Jean-Pierre Bertrand (9).
- 13 Voir Isabelle Martin à propos du dernier titre paru de Toussaint.

Ouvrages cités

- Aron, Paul et Jean-Pierre Bertrand. "Une littérature qui semble aller de soi." *Textyles* 13. *Lettres du jour* I (1996): 7-11.

- Blasband, Philippe. *Max et Minnie*. Paris: Gallimard, 1996.
- Heef, Manfred. *Blaise Pascal*. Munich: Finck, 1977.
- Klüppelholz, Heinz. "L'éclatement de l'écriture dans *Ripple-Marks* de Jean Muno." *La revue générale* 128. 10 (1993): 73-79.
- Knaurs Modernes Kunstlexikon*. Munich/Zurich: Knaur, 1955.
- Lepape, Pierre. "La Réticence de Jean-Philippe Toussaint." *Le monde hebdomadaire* 2246 (14-20 novembre 1991).
- . "Pascal qui rit." *Le monde* 17 janvier 1997.
- Martin, Isabelle. "Télévision, peinture et farniente." *Journal de Genève et gazette de Lausanne* 1^{er} et 2 février 1997.
- Outers, Jean-Luc. "Quatre romanciers des années quatre-vingt." *La Belgique telle qu'elle s'écrit*. Etudes rassemblées par René Linkhorn. New York: Peter Lang, 1995. 377-387.
- Robbe-Grillet, Alain. *Pour un nouveau roman*. Paris: Minuit, 1963.
- Toussaint, Jean-Philippe. *La salle de bain*. Paris: Minuit, 1985.
- . *La télévision*. Paris: Minuit, 1997.
- Todorov, Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Paris: Seuil, 1970.

Contribution de poètes contemporains monolingues et bilingues
à l'atelier de poésie de l'Institut international d'études françaises
de l'Université des sciences humaines de Strasbourg

Simone Schaeffner-Claudé

L'enseignement du Français Langue Etrangère a pour but de donner aux étrangers une certaine maîtrise du français, tant au niveau de la compréhension qu'à celui de l'expression. Le registre de langue en cause est celui de la langue courante, celle qui est à la base des échanges verbaux entre les professeurs et leurs amis, par exemple.

Le recours à la poésie part du principe du poète anglais Gerard Manley Hopkins, qui déclarait, à la fin du siècle dernier que le langage poétique "devait être celui du langage de tous les jours, mais rehaussé autant qu'on le voudra" (xxxiii).

Ce "rehaussement" porte sur les trois composantes du langage: phonétique, lexicale, syntaxique. La langue poétique sera donc plus dense que la langue courante, mais les problèmes d'apprentissage ne seront pas de nature différente. Si, à certains moments, la voie d'accès à la langue étrangère par la poésie semble plus ardue (et il n'est pas sûr qu'elle le soit), ce défaut est largement compensé par la stimulation que le "jeu poétique" peut offrir à l'apprenant.

Cette voie d'accès, que nous appelons "poétique," n'exclut nullement les autres voies d'accès plus prosaïques: celles, par exemple, qui insistent davantage sur la communication. Notre recours à la poésie sera essentiellement de nature créative. Les apprenants créeront de la poésie, et acquerront ainsi une maîtrise de la langue étrangère. Qui peut le plus peut le moins.

Le risque d'enseigner aux étudiants une langue d'un niveau trop élevé est très mince, la poésie moderne s'étant, la plupart du temps, débarrassée de toute sophistication syntaxique, comme celle qu'on trouve dans certains poèmes de Mallarmé ou de toute forme de "diction poétique." Le problème du rythme s'est lui-même simplifié, en particulier depuis la disparition quasi générale de l'alexandrin.¹ Le problème du E muet est important dans ce changement de perspective.

On peut donc avancer que la poésie moderne dans son ensemble, et à