

Sylvie Loignon
Université de Caen Basse-Normandie

ROMANESQUE : LE RETOUR DE FLAMME, OU COMMENT
FAIRE L'AMOUR AVEC J.-P. TOUSSAINT ?

« Le temps passait. Et c'est tout ? (*Un temps. Il regarde l'écran*).
Mauvaise pioche. Putain. »

Prologue (C'est pas une vie)

Si les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint montraient une forme ludique d'écriture (*La Salle de bain* notamment), un personnage distancié, qui n'en a pas même le nom (on pense à *Monsieur*), ils correspondent à l'esthétique de ceux qu'on appelle les « minimalistes ». La matière fictionnelle devient ainsi minimale en proportion de l'attention accordée à la narrativité elle-même et plus encore à l'écriture. De ses personnages, l'auteur affirme ainsi qu'« ils ne veulent pas d'histoire », « au sens où ils ne veulent pas qu'on les emmerde, ils ne vont pas aller réclamer, protester, et en même temps il y a ce sens par rapport au romanesque que ça ne raconte pas d'histoire »¹.

Or, dans le dernier roman de cet auteur, *Faire l'amour*, un « regard d'Orphée » sur la fiction narrative en tant que telle se manifeste. Il semble en effet y avoir un écartèlement entre le deuil à faire et l'ombre du modèle / du contre-modèle qu'on ne peut perdre des yeux. Comme le montre Anne Cousseau, les récits de la postmodernité sont traversés par « une conscience du romanesque et de son héritage »². Or, il est précisément question dans le texte de Jean-Philippe Toussaint d'un travail de deuil : un couple part au Japon pour sceller non pas leur union mais leur séparation. Cette histoire d'amour qui occupe l'espace romanesque questionne sans cesse ce qu'il en est de l'écriture romanesque elle-même. Ainsi, faire l'amour serait un peu comme faire un roman : se servir de

¹ Interview de Jean-Philippe Toussaint par Laurent Hanson, Institut franco-japonais de Tokyo, 19 janvier 1998.

² Anne Cousseau, « Postmodernité : du retour du récit à la tentation romanesque », Cahier du centre de recherche « Etudes sur le roman du second demi-siècle », *Vers une cartographie du roman contemporain*, n°1, mai 2002, pp. 5-20.

gestes ou de combinaisons déjà connus, déjà expérimentés, dont nous savons (un peu) le plaisir qu'ils vont nous procurer. Qu'en est-il lorsqu'on fait l'amour pour la dernière fois ? Que serait la dernière tentation romanesque ?

Le paratexte éditorial indique bien le genre auquel se réfère l'œuvre (« roman »), et cependant, il s'agirait plutôt ici de « romanesque », au sens où l'entend Barthes : « une errance pure, un devenir sans finalité : le tout, en ce qu'il peut, d'un seul coup et à l'infini, recommencer » (*L'Obvie et l'Obtus*). Précisément, le dernier livre de Toussaint joue d'une circulation du désir, comme de la pensée, à l'intérieur même d'un ensemble où l'on retrouve les formes et les fonctions du roman. Le paratexte générique offre un horizon d'attente au lecteur et fixe le cadre d'une « feintise ludique » selon l'expression de Jean-Marie Schaeffer évoquant le pacte de fiction dans sa valeur pragmatique³. Ce paratexte constitue par là même et la butée du texte et le défi qu'il doit relever, dans la mesure même où le « roman » se confronte ici au romanesque. Celui-ci a à voir avec l'écriture du détail, le cadrage, le discontinu, et s'oppose, chez Barthes, au roman, véritable « nappe », dont l'une des caractéristiques principales est le continu, comme le rappelle un article récent de Marielle Macé⁴. C'est peut-être bien dans cette tension entre roman et romanesque que le texte de Toussaint se laisse prendre à son propre jeu – celui-là même qui constitue l'une des caractéristiques de cette « période de désenchantement » dont parle Dominique Viart, à la suite de Nadaud⁵.

La séparation qui fait l'objet du roman joue d'une tension entre proximité et éloignement, d'un « retour de flamme » possible (la notion de « retour » implique une dimension spatiale) : « autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapprochés » constate le narrateur. C'est donc un lieu intenable dont tente de rendre compte rétrospectivement le narrateur. Or, cette rupture fonctionne également au niveau narratif et métatextuel : se déprendre du roman, tout en revenant au romanesque, ce serait en faire l'objet d'une mise en scène, d'une mise à distance. Comme le rappelle Dominique Viart, il ne s'agit pas d'un « retour de quelque chose », comme si l'esthétique contemporaine effaçait son passé immédiat. Tout au plus d'un retour « à » qui, revenant à des formes et des objets un temps délaissés, ne s'en saisit pas pour les imiter

³ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Le Seuil, coll. « Poétique », 1999.

⁴ Marielle Macé, « Barthes romanesque », article consultable en ligne sur le site *Fabula*, publié dans le recueil *Barthes au lieu du roman*, textes réunis par Marielle Macé et Alexandre Gefen, Paris, Desjonquères / Nota Bene, 2002.

⁵ Dominique Viart, « Écrire au présent : l'esthétique contemporaine », dans *Le Temps des lettres, quelles périodisations pour l'histoire de la littérature française du XX^e siècle ?*, sous la direction de Michèle Touret et Francine Dugast-Portes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Interférences », Rennes, 2001, p. 329.

mais pour les interroger, les revisiter, en les traversant d'innovations et de critiques »⁶. Il s'agirait donc tout à la fois de « faire » ou « défaire » l'amour, comme de « faire » ou « défaire » le roman.

Dans un premier temps, il semble bien y avoir un retour à l'écriture romanesque : la relation amoureuse est racontée de manière rétrospective, les temps dominants sont le passé simple et l'imparfait, temps traditionnels du récit, parfois mêlés de commentaires du narrateur au présent. Les précédents textes de l'auteur conféraient au présent une valeur ambiguë, à la fois de narration et d'énonciation (la plupart étant écrite à la première personne), donnant ainsi à l'instant un caractère primordial. Bien plus, il y a ici un retour aux topoï du roman. Jean-Philippe Toussaint reconnaît d'ailleurs que les personnages de son dernier roman ont plus d'« épaisseur » que les personnages de ses précédentes œuvres, une épaisseur qui trouverait un étai dans les quelques notations psychologiques qui traversent *Faire l'amour*. Mais c'est peut-être dans l'incipit que sont étroitement associés les éléments propres à dramatiser la narration (le flacon d'acide chlorhydrique et la menace qu'il comprend, le conflit amoureux faisant seuil entre la nostalgie de la rencontre et l'intensité de la rupture). C'est donc sur une tension que s'ouvre le roman, sur une situation de « crise » pour employer la terminologie structuraliste. Celle-ci est accentuée dans toute la première partie, par la mise en parallèle des épisodes du passé et des épisodes présents, en confrontant deux lieux, Paris et Tokyo. Le narrateur joue d'une technique romanesque qui s'apparente fort au montage parallèle au cinéma, servant, on le sait, à la dramatisation de l'histoire racontée. Cette dramatisation trouverait son paroxysme avec le tremblement de terre qui secoue la ville, comme il secoue les cœurs des amants. La secousse sismique devient en effet, et de manière un peu trop évidente, la métaphore du déchirement amoureux. De même, la saison sur laquelle s'ouvre la première partie (« Hiver ») plonge d'emblée la relation dans une langueur bien monotone : il neige sur la ville comme il neige dans les cœurs... Si la musicalité verlainienne affleure fréquemment, désignant peut-être le caractère boiteux de cette histoire, Jean-Philippe Toussaint parle, dans un entretien avec Jean-Baptiste Harang⁷, de l'emploi dans ce roman d'un vocabulaire baudelairien – même si cette « invitation au voyage » prend des allures très désinvoltes, ce que suggère la marque de vêtements créés par Marie : *Allons-y Allons-o*.

⁶ *Op. cit.*, p. 330. Sur ce point, voir aussi les analyses de Marc Gontard sur la « renarrativisation ironique » : « Le postmodernisme en France : définition, critères, périodisation », article publié dans le même ouvrage.

⁷ Entretien de Jean-Philippe Toussaint avec Jean-Baptiste Harang, « En belge dans le texte », rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour « Faire l'amour », effeuillé page après page, *Libération*, 19 septembre 2002.

S'il n'est guère de sujet plus « romanesque » que l'amour, l'auteur semble éviter cette obscénité du sentimental, qui s'est substitué, comme l'a souligné Barthes, à l'obscénité sexuelle⁸. L'acide participe de la mise à distance du matériau romanesque, et plus encore de la « modalité affective d'observation du réel » propre au romanesque barthésien. L'auteur a voulu « acidifier » son style, en extraire au maximum le caractère humoristique. Chaque scène doit donc être lue sous la menace d'un acide qui la ronge, chaque tentation romanesque est placée sous le signe de sa défiguration. Ainsi, l'exploitation des topoï romanesques se nourrit d'un imaginaire cinématographique et littéraire qui fait du romanesque le prétexte à un déploiement fantasmatique, tout autant qu'une modalité de réflexion sur le roman lui-même. Le romanesque oscille entre la fictionnalité et une réflexivité en creux. La représentation du créateur s'incarne dans le personnage de Marie. Elle est créatrice de mode, et plus précisément de robes : l'un des événements qui motivent le voyage au Japon est précisément l'exposition de ces robes dans le Musée d'art contemporain de Shinagawa. Or, ces robes sont déconstruites, elles sont mal ajustées : elles ont elles-mêmes un caractère « boiteux », qui semble défier la volonté proustienne de l'œuvre qui associerait l'architecture de la cathédrale à la souplesse de la robe. La liaison des deux personnages, qui « font l'amour », a duré sept ans, et l'héroïne a des « allures de star énigmatique, figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire d'étoffes alanguies et de couleurs de cendres »⁹, fantôme d'une Marilyn Monroe dans *Sept ans de réflexion*, alors même que le narrateur fixe désespérément dans le miroir la crise de sa quarantaine approchante... De même, l'incipit semble revisiter la scène de rencontre amoureuse de manière inversée. A la célèbre formule « Leurs yeux se rencontrèrent », qui condense à elle seule la rencontre amoureuse, comme l'a montré Jean Rousset, se substitue la volonté du narrateur de viser les yeux lorsqu'il jettera le contenu du flacon :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de la jeter un jour à la gueule de quelqu'un. Il me suffirait d'ouvrir le flacon, un flacon de verre coloré qui avait contenu auparavant de l'eau oxygénée, de viser les yeux et de m'enfuir¹⁰.

L'ironie et l'humour sont certes présents dans le livre, de façon à briser le « pathos » propre au romanesque, comme c'est le cas lorsque le narrateur, en sueur et en larmes, fredonne *All you need is love* avant de vomir,

⁸ Voir Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Le Seuil, coll. « Tel », p. 207.

⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002, p. 27.

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

dans la seconde partie du roman. Cette ironie et cet humour n'ont pas ici la même importance qu'ils pouvaient avoir dans les autres textes de l'auteur. Ils laissent échapper un goût amer, le goût des larmes, ce sel qui du déchirement des personnages forme la cohésion de la fiction, si ce n'est l'adhésion du lecteur¹¹. Les larmes à elles seules racontent une histoire (Barthes). Les larmes semblent donner forme à cet informe qu'est le pathos, à l'image des lustres de l'hôtel, qui font penser à « trois gigantesques larmes de lumière étincelantes ». Les larmes apparaissent précisément au moment de l'acte sexuel qui scelle la déliaison des corps et des cœurs, alors même que « le plaisir sexuel montait en [eux] comme de l'acide ». Aussi les larmes sont-elles, si l'on en croit Barthes, la métonymie du corps amoureux, « qui est un corps baigné, en expansion liquide »¹². Le personnage féminin, Marie, ne cesse en effet de pleurer. Cela entre bien plus dans un jeu avec l'intertexte biblique. Si le narrateur lit une Bible en anglais à l'hôtel de Tokyo, le personnage féminin appartient doublement à la tradition littéraire qui assimile la femme aimée à une figure religieuse. Marie est non seulement évoquée « dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite », mais elle pleure littéralement comme une madeleine, ce qui est en fait son second prénom... Quant à son nom proprement dit, Marie de Montalte, il fait référence aux *Provinciales* de Pascal, dont le sous-titre est « les lettres écrites par Louis de Montalte à un provincial de ses amis et au Révérend Père jésuite sur le sujet de la morale et de la politique de ces terres ». Or, la jeune femme écrit effectivement une lettre, d'amour, au narrateur, lorsqu'il est à Kyoto. Là encore, le jeu intertextuel fonctionne à plein puisque la référence à Pascal apparaît dans pratiquement toutes les œuvres de Jean-Philippe Toussaint, notamment dans *La Salle de bain* où le narrateur lit les *Pensées* en anglais. En outre, l'une des constantes des personnages de cet auteur est qu'ils sont pris dans un « mouvement immobile », un flux de « pensées » ; les « événements » aussi minimes soient-ils sont mesurés à l'aune des deux infinis. On peut encore penser à la traversée par les personnages du hall de l'hôtel, le tremblement des lustres de cristal accompagnant de fait la « décristallisation » du narrateur, et répercutant le « grondement de détresse de la matière »... Il y a bien une saturation symbolique et métatextuelle qui à la fois répond à l'horizon d'attente dégagé par le paratexte générique, et qui le rend ludique et parcellaire.

Faire l'amour équivaut ici à le défaire, à tenter de faire le départ entre le sexuel et le sentimental : la séparation amoureuse joue d'un

¹¹ Le terme « chlore » vient du grec *khlôros* qui désigne soit la couleur verte ou jaune clair (des moissons non mûres, du miel, d'une personne malade ou effrayée), soit ce qui est frais, récent (du bois, du fromage, des larmes, du sang).

¹² *Op. cit.*, p. 213.

brouillage des repères qui accompagne l'errance du personnage. Faire le roman, c'est le déconstruire par le romanesque, en jouant sur les codes de la représentation.

Le brouillage des repères et des codes trouverait une première modalité à travers l'effet de répétition. Il y a déconstruction de la continuité du roman, de sa « nappe » par un effet de répétition. Ainsi, c'est d'emblée le titre qui évoque la répétition, jusque dans l'impossibilité à dire s'il s'agit bien de la dernière fois : « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne sais pas, souvent. Souvent... ». C'est d'abord l'écriture même qui est placée sous le signe de la répétition : « Si je veux enlever un adjectif, il faut presque que j'en remette un autre pour ne pas casser mon rythme qui est purement répétitif »¹³. Au niveau structurel ensuite, le roman se divise en deux parties, mais il n'y a pas de symétrie. La première partie est consacrée au séjour des deux amants à Tokyo, le lieu déterminant étant l'hôtel, tandis que la seconde montre le narrateur esseulé, écartelé entre Tokyo et Kyoto. Par ailleurs, les scènes se font écho. Le narrateur se rend deux fois au musée de Shinagawa. L'énamoration de Marie commence au moment où le narrateur trinque avec elle au restaurant. La scène se répète sous la neige de Tokyo avec des gobelets de cappuccino ! C'est donc sur le mode du double dégradé que se joue la répétition. Un second tremblement de terre redouble le premier et amplifie le séisme intérieur. La répétition participe du brouillage des repères en ce qu'elle permet une confusion des lieux et des temps : le narrateur quitte ainsi Tokyo pour Kyoto, avant de faire retour à Tokyo, comme s'il s'agissait d'un simple jeu paronomastique. De même, le surnom donné à Marie par ses amis (Mamo) devient pour le narrateur MoMA. Le temps piétine, ce que met en évidence la volonté du narrateur que le jour ne se lève pas sur Tokyo, que le temps arrête son cours. Bien au contraire, le temps, comme l'espace, soumis à la répétition et au dédoublement, semble échapper à l'historicité alors même que le récit est rétrospectif – mais c'est peut-être là une caractéristique non pas tant du récit postmoderne¹⁴ que du récit de la passion.

La fragmentation apparaît comme une autre façon de mettre à distance le roman en conservant le romanesque. L'écriture de *Faire l'amour* est fragmentaire. Le récit se présente sous la forme de blocs textuels. A ce

¹³ « Monsieur s'amuse », entretien de Jean-Philippe Toussaint avec Michel Jourde, *Les Inrockuptibles*, 1992.

¹⁴ On peut lire sur ce point les analyses d'Anne Cousseau, notamment : « La post-modernité ignore l'avenir et s'inscrit dans un temps déstructuré, privé de continuité et de sens ».

propos, l'auteur déclare : « Cette façon de travailler en paragraphes est très visuelle ». Cette disposition accentue l'idée d'un enchaînement logique ou chronologique incomplet. De plus, cette fragmentation est perceptible au niveau de l'écriture à travers d'une part le rôle joué par les parenthèses : ces parenthèses commentent l'histoire racontée, souvent de façon redondante, par exemple dans : « (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes) », tout autant que l'acte narratif lui-même (elles se rapprochent en cela de l'utilisation qu'en fait Gombrowicz dans *La Pornographie*¹⁵) ; d'autre part à travers l'opposition entre de longues phrases, le plus souvent descriptives, et la brièveté de notations, véritables chutes triviales ou burlesques, dont la plus frappante est certainement celle qui clôt la première partie :

[...] J'avais enfoncé la main dans son slip et je sentais maintenant sous mes doigts la douceur humide et électrique de l'intérieur de son sexe qui se contractait sous ma main, le jour se levait et je la désirais très fort moi aussi maintenant, je me collais contre elle dans les clartés du jour naissant, je caressais son sexe, je pétrissais ses fesses. Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul¹⁶.

Faire l'amour, ce n'est plus enchaîner des gestes amoureux, ni rendre effectif un sentiment, c'est morceler le corps aimé, c'est le mettre à mort. Or cette mise à mort est directement liée au dernier trait du romanesque : le cadrage. Il s'agit par là de découper le réel. Le narrateur fait certes corps avec le monde : le monde entre en résonance avec le bouleversement qui agite le narrateur, de même, ce dernier se fond dans le flux de l'univers comme le soulignent les références fréquentes à une sorte d'immersion ou d'écoulement du corps, par exemple le narrateur nageant dans la piscine de l'hôtel, ou les larmes de Marie coulant « avec la nécessité d'un phénomène naturel ». Mais le narrateur n'en est pas moins agi par lui, il ne maîtrise son rapport au monde qu'au moment où quelque chose fait écran. La toute fin du livre signale un renversement total à cet égard : le narrateur, qui tout au long du roman souligne qu'il n'est pas un « homme d'action », ne peut commettre qu'un « désastre infinitésimal », en versant l'acide sur une fleur, après s'être enfui du musée. Or, cette fleur fragile et sauvage est peut-être bien une pensée. La mise en parallèle de l'infiniment grand et de l'infiniment petit fait certes

¹⁵ Voir l'article de Bernard Alazet, « L'Écriture faite parenthèse », dans *Revue des Sciences Humaines*, « Witold Gombrowicz », Presses de l'Université de Lille III, Lille, 1995, n°239, pp. 35-45. Mais un tel usage des parenthèses est encore plus frappant dans les textes antérieurs de Jean-Philippe Toussaint.

¹⁶ *Op. cit.*, p. 90-91.

retour, mais cette mise à mort symbolique de la pensée serait peut-être un écho ludique à cette « pensée du dehors » (Foucault), qui prône la disparition de l'auteur.

Dès lors, l'incertitude demeure. Il semble en effet manifeste que la perception des personnages, et plus particulièrement celle du narrateur, n'est avérée qu'à travers un écran. La tension dramatique est exacerbée par une série de décrochages modaux qui perturbent la lisibilité de l'intrigue. Ce sont des visions auxquelles est confronté le narrateur : « Mais où étais-je ? Et qu'était cette sinistre pénombre mauve que traversaient les longs faisceaux de ce phare de malheur aux reflets noirs et rouges ? 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 »¹⁷. Le morcellement du temps aboutit à une histoire fragmentée dont les manques accentuent l'incertitude. La réalité à laquelle fait face le narrateur est inquiétante. Le monde apparaît dès lors factice, tel un décor de théâtre, ou déréalisé : la description, très présente, de l'espace urbain, propice à l'errance du personnage, est parcourue de notations sur des couleurs vives, agressives, sur l'aspect labyrinthique des rues, du métro, sur l'enchevêtrement des panneaux. C'est un monde urbain indéchiffrable, où s'inscrit la loi de la lutte pour la vie, ses heurts et ses détours – ce que soulignent l'évocation d'une enseigne publicitaire « VIVRE », le nom du magazine *Cut* ou celui de la société *Spiral* dont les représentants sont en contact avec Marie. Cet espace urbain labyrinthique trace une nouvelle carte de Tendre matérialisant les tourments affectifs ; le narrateur, joignant Marie depuis Kyoto, se laisse « entraîner dans la spirale, si ce n'est des déchirements et des drames, de la passion »¹⁸.

A la déréalisation du monde à laquelle est confrontée le narrateur se substitue son apaisement mortifère, sa mise à distance par la médiation de l'écran : vitre, miroir ou écran de télévision. Il en est ainsi des deux personnages contemplant la ville derrière une vitre, ou du déroulement du paysage comme de l'écoulement du temps depuis la fenêtre d'un train. Ainsi, la scène où les personnages font l'amour dans la chambre d'hôtel de Tokyo est perturbée par l'inscription sur l'écran de la télévision d'un message annonçant l'arrivée d'un fax : cette inscription scelle la séparation du couple au moment même de l'union des corps. Si la scène de capture amoureuse par le regard, topos romanesque par excellence, était inversée au début du récit, cette même scène de rencontre inversée est rejouée au Musée d'art contemporain, lorsque le narrateur voit Marie à travers l'écran d'une caméra de surveillance : « je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la

¹⁷ *Ibid.*, pp. 40-41.

¹⁸ *Ibid.*, p. 167.

caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu – et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu »¹⁹.

L'image virtuelle effectue le sentiment, ou la mise à mort du sentiment. Ainsi, le titre qui précède la première partie, « Hiver », trouverait sa justification et son illustration non pas seulement parce que la neige tombe sur les personnages à la dérive, mais aussi parce que l'image reflétée notamment par les écrans de contrôle du Musée est « neigeuse », confirmant la perte des repères. En l'occurrence, c'est cette même image qui rend présent le travail de deuil du narrateur :

Examinant l'ensemble, je me rendis compte que les écrans de la rangée supérieure correspondaient à des caméras de contrôle qui filmaient les environs immédiats du musée, deux étaient fixées au portail extérieur, qui diffusaient des images neigeuses de l'allée déserte qui descendait vers le lac, et deux à l'entrée, une tournée vers le parc sous la pluie, et une orientée vers le hall d'entrée en marbre noir, avec cette image fixe caractéristique de ce type de focale en plongée où les personnages que l'on découvre à l'image apparaissent souvent comme des victimes désignées ou des morts en puissance²⁰.

Par là, c'est peut-être cette insistance sur l'écran et l'image qu'il reflète qui forme l'une des caractéristiques du retour au romanescque chez Jean-Philippe Toussaint, comme si l'élément dramatique n'étant plus extérieur (la tentation de défigurer ou de tuer Marie), mais intériorisé ; non plus tourné vers l'autre, mais vers soi – ce qui n'est rien d'autre que la mise en scène du travail de deuil proprement dit – devait se « révéler » par écran interposé. Or, c'est aussi la photographie qui arrête le cours du temps et fixe le flux des pensées, devenant chez l'auteur, une métaphore de l'acte d'écriture, comme c'est le cas dans *L'Appareil-photo*. De même, les faces à face du narrateur de *Faire l'amour* dans le miroir sont évoqués comme des autoportraits, en ce qu'ils révèlent toujours le visage d'un mort. Seul le passage par l'image, apparaissant sur un écran quel qu'il soit, parce qu'elle forme une unité dans la discontinuité, parce qu'elle découpe le réel, et en signe la mort, réaliserait pleinement la tentation romanescque. Si le romanescque pour Barthes est transgénérique – il affleure dans un texte non fictionnel –, il semble qu'il puisse permettre ce glissement vers le visuel et le virtuel qui correspond aussi à l'orientation de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, à la fois cinéaste et photographe. Dernier rempart contre la tentation romanescque qu'elle exhibe, l'image apparaissant sur l'écran ne nous montre rien d'autre que notre regard fasciné.

¹⁹ *Ibid.*, p. 126.

²⁰ *Ibid.*, pp. 124-125.

Le retour au romanesque est donc un retour distancié, éminemment médiatisé – invitant ainsi le lecteur à franchir la frontière d'Orphée traditionnellement dévolue à l'auteur, ce seuil fragile d'une lucidité de nouveau enchantée.

Marie Fournou
Université de Pau et des Pays de l'Adour

CHRONOTOPIE DANS *JE M'EN VAIS* DE JEAN ECHENOZ :
UNE FOI PARADOXALE ?

« Je m'en vais, dit Ferrer [...] »¹. A la fois première phrase du roman et titre de celui-ci, le premier membre de ce syntagme induit immédiatement la notion de départ, de transit d'un lieu vers un autre, de déplacement, le tout inévitablement circonscrit par un cadre temporel. Conséquemment à cette décision liminaire du personnage de Félix Ferrer, les lieux vont se multiplier, se succéder, se répéter, parfois s'entrechoquer : lieux de résidence, temporaire ou non – comme « le pavillon d'Issy »², l'atelier ou l'appartement de la rue d'Amsterdam³ pour Ferrer et les multiples hôtels pour Baumgartner –, lieux d'attente – « le centre spirituel œcuménique »⁴ –, de transit – « l'aéroport Roissy-Charles-de-Gaulle »⁵ –, lieux récurrents ou ponctuels, lieux traversés, pénétrés ou simplement observés – « il jeta un coup d'œil sur l'évolution du chantier »⁶ –, lieux abandonnés ou lieux de destination – « DESTINATION : ARCTIQUE »⁷ – ; ils sont d'autant plus nombreux que la figure du départ est redoublée, augmentant ainsi les perspectives spatiales envisagées par la narration. De fait, les topographies s'enchaînent, servant de cadre à l'action – ou à l'inaction – dont l'intérêt semble parfois supplanté par celles-ci. Il en va de même pour les références temporelles qui affluent sans répit, au point que ce qui pouvait initialement être perçu comme un souci de précision se mue, au fil des chapitres, en découpage maniaque d'un temps inépuisable, peut-être tentative de « combattre l'ennui » ou volonté de représenter et d'exorciser, à travers la détermination opérée par ce saucissonnage temporel – « couper le temps comme un saucisson »⁸ – la

¹ Jean Echenoz, *Je m'en vais*, Paris, Minuit, 2001, p. 1.

² *Ibid.*, p. 14.

³ « On lui propose de visiter un appartement très différent rue d'Amsterdam [...] Bon, d'accord, dit Ferrer (je prends) », *ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ *Ibid.*, p. 10.

⁶ *Ibid.*, p. 102.

⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁸ *Ibid.*, p. 35.