



Paris, point de référence de la fiction dans les romans de Jean-Philippe Toussaint

Paris or the Beginning of Fiction in Jean-Philippe Toussaint's Novels

Martine Motard-Noar

McDaniel College, Westminster, California / États-Unis

mmotard@mcdaniel.edu

<https://orcid.org/0000-0001-8434-9311>

Résumé: Paris sert d'ancrage dans plusieurs romans de Jean-Philippe Toussaint, ancrage remis en question dans des allers-retours spatio-temporels où les personnages ne semblent jamais être au bon endroit ou à leur place. La fiction du début du XXI^e siècle, telle qu'on la voit chez Toussaint, joue sur ce va-et-vient entre un Paris du quotidien urbain et un ailleurs, tel Tokyo, Shanghai ou l'île d'Elbe. C'est dans ce travail de déplacement que fleurissent l'instabilité et la perte de pouvoir du personnage et, en particulier, du narrateur-personnage. Jouant avec les représentations de Paris léguées par l'histoire et la littérature dans le roman, Toussaint place ainsi Paris comme point de départ de l'errance, d'échanges et de rapports complexes entre humains, de retrait et de fuite qui s'empare de la narration.

Mots-clés: Jean-Philippe Toussaint ; narrateur ; Paris ; déplacement ; *loiterature* ; île.

Abstract: Paris serves as the starting point in several novels by Jean-Philippe Toussaint. Toussaint's characters eventually leave the city and return to it. These trips structure the notion of time and space in the fictional narrative. Characters, in particular the narrator-character, often seem at odd with the far-away countries they visit. Toussaint, who started publishing in the mid-1980s, plays on this back and forth between a Paris of everyday urban life and destinations such as Tokyo, Shanghai. It is in this displacement that the instability and the loss of power of the characters flourish. Playing with the representations of Paris bequeathed by the history and literature of the 19th and early 20th centuries, Toussaint thus places Paris as a point of reference in the narrative for the apparently aimless wandering of his characters as well as for complex and tormented love relationships.

Keywords: Jean-Philippe Toussaint; narrator; Paris; displacement; *loiterature*; island.

Paris comme point d’ancrage du roman

Faire concurrence à l’état civil en décrivant les habitants d’un immeuble ou d’un quartier parisien n’est certainement pas un but auquel aspire Jean-Philippe Toussaint. Son écriture romanesque, avec une première publication aux Éditions de Minuit en 1985 et des publications régulières jusqu’à ce jour, ne participe en rien à l’imaginaire balzacien ou baudelairien de Paris. Il n’en reste pas moins que nombre des histoires fictionnelles de l’écrivain que l’on a associées avec l’écriture du Nouveau Nouveau Roman débutent à Paris.

De fait, Monsieur, le personnage principal de *Monsieur* (TOUSSAINT, 2013b) est directeur commercial chez Fiat-France dans une tour à Paris. *Faire l’amour* rappelle, dès les premières pages, le moment où, peu avant leur premier baiser, le narrateur et Marie passent les quais de la Seine dans un taxi qui les dépose « près de la Bastille » (TOUSSAINT, 2013c, p. 13). Dans *Fuir* (TOUSSAINT, 2013d), c’est Marie qui, de Paris et traversant le dédale des galeries du musée du Louvre pour en sortir, annonce au narrateur, qui est en voyage en Chine, que son père à elle vient de décéder. Le narrateur rentrera de Pékin le lendemain pour se rendre sur le lieu des obsèques sur l’île d’Elbe. Le narrateur de *La salle de bain*, son premier roman, publié initialement en 1985 (TOUSSAINT, 2013a), rentre dans l’appartement de sa petite amie Edmondsson à Paris où, soulagé, il peut enfin trouver un havre de paix en s’enfermant quelque temps, allongé dans la baignoire à lire tranquillement. Paris et la chaleur caniculaire d’un début d’été lient le narrateur et Marie ainsi que Marie et Jean-Christophe de G. dans un amour ambigu sur fond d’aventures rocambolesques dans *La vérité sur Marie* (TOUSSAINT, 2013e). Ceci pour n’en citer que quelques exemples.

Si l’espace, lié aux notions de temps et au dynamisme du récit, est essentiel dans les romans de Toussaint, il est toutefois à propos, avant de continuer plus loin, de se poser la question de l’utilité de l’étude de l’ancrage de Paris dans ses fictions. Que faire ici et là de détails réalistes, tels ceux notés plus haut, car seraient-ils simplement jetés en pâture aux lecteurs en quête d’ancre bien amarrées dans un récit post-moderne turbulent et baroque ? Le narrateur de Toussaint, représentant fictif ou non du romancier du tournant du XXI^e siècle, n’hésite pas, par exemple, à insérer des apartés ironiques vis-à-vis de noms de personnages qu’il utilise. Tout à la fin de la première partie de *La vérité sur Marie* (TOUSSAINT, 2013e), les lecteurs

apprennent ainsi, à l'instar du narrateur, que le prénom de Jean-Christophe de G. tout à la fin de la première partie de *La vérité sur Marie*, était en fait Jean-Baptiste. Toussaint s'amuse avec l'image du narrateur omniscient. Ailleurs, dans *Made in China* (TOUSSAINT, 2017), le narrateur s'amuse du choix du nom d'un de ses personnages,

Bénédicte Petibon, dont je semble inventer le nom à l'instant avec facétie, tant ce nom, Bénédicte Petibon semble sortir tout droit de l'immense vivier dont on dispose pour composer les noms des personnages de roman. Mais, aussi loin que je me souviens, c'était bien là son nom véritable. Ou alors, j'invente. Mais qu'importe : si on veut que la réalité chatoie, il faut bien la romancer un peu. (TOUSSAINT, 2017, p. 10)

Bref, la mention de Paris dans les romans de Toussaint pourrait être présente avec la même désinvolture, pour mieux nous bernier, pour nous faire croire qu'il faut y attacher une quelconque importance. La base romanesque de ses romans, souvent prise comme globalement réaliste et factuelle, pourrait être alors à relativiser dans sa véracité et ses choix géographiques. La tension évidente et irréductible entre le réel et cet impossible, cette fiction à laquelle on doit croire en tant que lecteurs, est d'ailleurs annoncée comme étant l'enjeu central par le narrateur de *Nue* (TOUSSAINT, 2017). Ce qu'il construit, nous dit-il, ressemble à « un monde idéal, façonné à ma main, peuplé de chimères et parsemé de paysages mentaux éclairés par mes soins » (TOUSSAINT, 2017, p. 59). Si l'on ne voit jamais de jeux de mots ou d'autoréférences humoristiques au sujet de Paris chez Toussaint comme nous venons d'en voir au sujet des noms de personnages, pourrait-on alors assigner à la ville de Paris le rôle de simple « chimère » ou de « paysage mental », pour reprendre les termes utilisés par son narrateur ? En d'autres mots, pourrait-on remplacer Paris par une autre ville en y changeant le nom des rues et des endroits historiques dans les romans de Toussaint sans en changer la signification ?

Il semblerait que ce concept de paysage mental forme précisément un élément important dans le projet romanesque de Toussaint et qu'il se rattache pleinement à une conception mythique de Paris. En d'autres termes, nous ne sommes pas ici dans un lieu insignifiant, un milieu urbain quelconque, une chimère. Notons ici que Toussaint est d'origine belge et a vécu à Bruxelles. Il aurait donc pu tout aussi bien choisir Bruxelles comme point d'ancrage

des romans en question. Cependant, le mythe de Paris, et non d'une autre grande ville, paraît des plus signifiants dans le choix de cette capitale. Daniel Acke (2019, p. 128) explique ainsi le contexte historique et, par association, littéraire de ce qu'est devenu Paris dès la fin du XVIII^e siècle : « dans l'esprit des contemporains, la ville est avant tout associée au développement de la modernité et du capitalisme », ce qui aura pour conséquence, spécialement dans la littérature romantique, de susciter « des réactions [...] sous la forme d'une volonté de ré-enchanter le monde, de lui rendre sa densité affective, voire son sacré ». Le mythe de Paris se développera de siècle en siècle, d'écrivain en écrivain, entre autres, pour devenir ce que Karlheinz Stierle appelle « une superstructure mythique » (2001 *apud* ACKE, 2019, p. 138), devenue la capitale dont nous connaissons bien les représentations en tant que capitale de l'art, des lettres, de la mode, de l'amour par excellence.

Un quotidien urbain complexe

De fait, l'ancrage parisien de la narration chez Toussaint évoque une esthétique de la rue parisienne qui décrit un monde complexe dans un quotidien urbain. Cette description n'échappe pas, de manière oblique, au topos de la ville moderne et de ses mythes. *Faire l'amour* s'ouvre assez rapidement sur la mention des noms de quatre rues de Paris alors que le narrateur et sa compagne arrivent à Tokyo : « À Paris, sept ans plus tôt, j'avais proposé à Marie d'aller boire un verre quelque part dans un endroit encore ouvert près de la Bastille, rue de Lappe, ou rue de la Roquette, ou rue Amelot, rue du Pas-de-la-Mule, je ne sais plus » (TOUSSAINT, 2013c, p. 13). La scène s'insère dans une logique affective de flashback, alors que le narrateur vient de faire part de tensions qui existent dans le couple. Nous sommes ramenés à ce moment au mythe de Paris-capitale de l'amour, ce Paris qui sera le témoin, sept ans plus tôt, du premier baiser et de leur relation actuelle. La toponymie de Toussaint est fidèle à la réalité en cela que ces rues existent bien à Paris et sont toutes contiguës près de la place de la Bastille. La question ici se poserait plutôt du côté de l'utilité descriptive ou informative de ces noms. Dans le roman du XIX^e siècle, ces listes sont souvent interprétées comme exemples d'écriture réaliste. Mais le vraisemblable se transforme ici en ironie de par le nombre de rues énumérées, détails romanesques qui ne donnent finalement aucune certitude spécifique, si ce n'est de souligner les difficultés que rencontre ce

narrateur soit à convaincre Marie de continuer à passer la soirée ensemble soit à se rappeler exactement du début de leur relation. Piètre amant pour un personnage qui vit à Paris ! Nous ne sommes évidemment pas devant une version contemporaine de Rastignac. Le narrateur expliquera plus tard dans le roman : « je n'ai jamais su exprimer mes sentiments » (TOUSSAINT, 2013c, p. 27). Résumant la position de Paris chez les surréalistes, Acke (2019, p. 148) propose que ces derniers

vont découvrir dans le milieu urbain un écho à leurs obsessions et à leurs fantasmes. Si leurs textes suggèrent qu'ils trouvent au coin de la rue l'objet, le passant, le décor qui leur fait signe, en réalité ils ont projeté au préalable sur le monde urbain les impulsions de leur vie intérieure et affective. La grande ville se transforme en une immense caisse de résonance de leur monde intérieur. De cette manière la promenade dans la ville se meut en une quête de l'identité propre.

Cette interprétation peut s'appliquer au texte de Toussaint. Car nous passons du décor idyllique de la flânerie amoureuse dans les rues de Paris :

Nous avons marché longtemps dans la nuit, avons erré dans le quartier de café en café, de rue en rue pour rejoindre la Seine à l'île Saint-Louis. Nous ne nous étions pas embrassés tout de suite cette nuit-là. Non, pas tout de suite. Mais qui n'aime prolonger ce moment délicieux qui précède le premier baiser, quand deux êtres qui ressentent l'un pour l'autre quelque inclination amoureuse ont déjà tacitement décidé de s'embrasser, que leurs yeux le savent, leurs sourires le devinent, que leurs lèvres et leurs mains le pressentent, mais qu'ils diffèrent encore le moment d'effleurer tendrement leurs bouches pour la première fois ? (TOUSSAINT, 2013c, p. 27)

À une décomposition possible du couple, du moins des incertitudes sur sa longévité. Après tout, les premières lignes du livre renseignent les lecteurs sur un flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur vient de remplir et qui pourrait finir dans ses yeux ou dans la « gueule » de Marie. (TOUSSAINT, 2013c, p. 9)

Plus loin, l'objectivité du ton définit l'instabilité potentielle du couple : « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne savais pas, souvent. Souvent... » (TOUSSAINT, 2013c, p. 15). Le couple, acteur central de la narration dans la tétralogie de Toussaint, publiée entre 2002 et 2013 sous les titres de *Faire l'amour*, *Fuir*,

La vérité sur Marie et Nue, republiée en 2017 sous le titre de *M.M.M.M.*, correspond à quatre saisons qui retracent la vie de la femme aimée par le narrateur-personnage et dont le nom est Marie Madeleine Marguerite de Montalte. Ces quatre romans, dont *Fuir*, pour lequel Toussaint a reçu le Prix Médicis en 2005, sont tous focalisés sur les rapports complexes, quelquefois incertains dans ce couple, rapports apparaissant quelquefois même pitoyables et surtout confus des yeux d'un narrateur quelque peu blafard mais enclin à rassurer de temps en temps les lecteurs de sa masculinité dans des scènes d'amour.

Paris semble donc référencer, comme l'affirme Acke, une déambulation des sentiments et pas seulement du nom des rues près de la Bastille. Le narrateur, en particulier, fait part d'un certain malaise existentiel. Le premier chapitre, intitulé « PARIS » de *La salle de bain* démarre dans une baignoire, dans laquelle le narrateur s'est retranché et où il semble avoir trouvé une sérénité : « Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi [sic] dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu » (TOUSSAINT, 2013a, p. 9). Ce bien-être relatif donne rapidement lieu à l'inquiétude de sa compagne, Edmondsson : « Edmondsson pensait qu'il y avait quelque chose de desséchant dans mon refus de quitter la salle de bain » (TOUSSAINT, 2013a, p. 9) et à une sorte de crise du personnage :

3) Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. Le lavabo était blanc ; une tablette le surplombait, sur laquelle reposaient brosses à dents et rasoirs. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois, je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais.

4) Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. Ayant entassé les produits de toilette dans un grand sac-poubelle, j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque. Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet.

5) Edmondsson a fini par avertir mes parents. (TOUSSAINT, 2013a, p. 9)

Menacé d'infantilisation, le narrateur finit par se ressaisir et admettre :

il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, 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. Je ne terminai pas ma phrase.

11) Le lendemain, je sortis de la salle de bain. (TOUSSAINT, 2013a, p. 14)

Ainsi donc, Paris n'est pas le sujet central des romans de Toussaint mais la ville de Paris sert d'arrière-plan à des situations inconfortables et surprenantes. Dans son étude sur « L'art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint », Sandra Rodriguez Bontemps (2020, p. 177) identifie un mouvement de « va-et-vient constant entre [...] la sphère interne de l'intime et la sphère externe des catastrophes naturelles ». Il n'arrive aucune catastrophe à proprement parler dans *La salle de bain* sinon que le narrateur quitte Paris, seul et soudainement, au début du chapitre suivant et prend le train de nuit pour l'Italie. Le troisième et dernier chapitre, intitulé « PARIS » comme le premier chapitre, est un retour à la case départ en cela que le narrateur rentre de Venise à Paris, après un séjour bizarre, mouvementé et qui finit à l'hôpital. De retour à Paris où son amante Edmondsson accepte de le reprendre, le narrateur retourne passer ses après-midis dans la salle de bain. Néanmoins, s'il n'arrive aucune énorme catastrophe dans ce roman, nous y voyons pointer une atmosphère de malaise et de mal-être qui s'étend de la personnalité du narrateur sur le monde extérieur. Les deux chapitres dédiés à Paris, et qui se tiennent aux deux extrémités du livre, enserrant le chapitre dédié au voyage à l'extérieur, voyage de tous les dangers car Edmondsson, puis le narrateur se retrouveront à l'hôpital à Venise. La salle de bain devient donc le cocon ultime, la pièce où rien n'est incertain ou dangereux, à l'intérieur de l'autre cocon-Paris.

Il est toutefois impossible de ranger le monde parisien du côté d'un quotidien enchanté, vu l'impression de vulnérabilité ou, du moins, de désengagement laissée par le narrateur-personnage à tout moment. Cette

sensation de passivité nous est donnée par cette voix narrative maîtresse qui envahit ces romans écrits à la première personne. Cette notion se voit renforcée par la surabondance des descriptions dans cette écriture du Nouveau Nouveau Roman, alors que le narrateur semble raconter le monde autour de lui en prenant toutes sortes de distance. Clémentin Rachet (2021, p. 181) voit ainsi dans les personnages de Toussaint des personnages qui finissent par « s'extraire d'un monde, social et géographique, dont ils peinent à supporter les règles et les limites ». S'il est vrai que certains personnages, tel celui de *La salle de bain*, ne peuvent supporter certaines règles, d'autres, tel Monsieur, personnage éponyme du roman *Monsieur*, semblent plutôt rencontrer des difficultés à comprendre les règles de sociabilité et à sortir de leur passivité et timidité. Par exemple, Monsieur, directeur commercial célibataire arrive enfin à trouver une âme sœur, Anna Bruckhardt, à une fête. Après être sortis au restaurant près du théâtre du petit Odéon, Monsieur et Anna se promènent alors que tout le quartier est tout à coup plongé dans une semi-obscurité due à une panne d'électricité. Maladroit, Monsieur prend du temps avant de se saisir de l'occasion :

Arrivés à la place Saint-Sulpice, ils prirent place sur un banc, et restèrent longtemps assis l'un à côté de l'autre [...]. A côté de lui sur le banc, en évidence, était posée la main d'Anna Bruckhardt. Regardant discrètement la main d'Anna Bruckhardt pendant quelques instants, Monsieur, les yeux baissés, finit par lui soulever un doigt, prudemment, puis un deuxième, et finalement lui prit la main entière. (TOUSSAINT, 2013b, p. 109)

Il n'en est pas moins vrai que Rachet (2021, p. 181) définit de manière appropriée une forme de « quotidien urbain désenchanté » typique de l'environnement et de la psychologie de ces personnages parisiens. D'ailleurs, après cette scène décrivant la venue pénible d'un geste amoureux entre un homme et une femme de « vingt-neuf et trente-quatre ans » (TOUSSAINT, 2013b, p. 100), le roman finit sur une promesse amoureuse à la Prévert « sortant son briquet de sa poche, il l'alluma entre leurs visages » (TOUSSAINT, 2013b, p. 109). Toutefois, la phrase qui suit indique bien ce contexte de désenchantement latent : « Ils se regardèrent avec tristesse dans les yeux » (TOUSSAINT, 2013b, p. 109). Il n'est donc aucunement étonnant si Toussaint lui-même affirme, dans un entretien radiophonique, que « la littérature, ce n'est jamais une moyenne. C'est toujours tout l'un

et tout l'autre, [...] sinon la littérature, elle est grisâtre ; [...] l'ambiguïté ou l'ambivalence, c'est une qualité de la littérature » (TOUSSAINT, 2014). Personnages donc ambigus et ambivalents sur fonds d'un Paris, ville de l'amour mais aussi de la solitude.

Déplacements des personnages et dynamique narrative

C'est cette ambivalence qui crée le mouvement romanesque d'ensemble dans nombre de livres de Toussaint. Ce mouvement est à comprendre de manière littérale, dans le sens de voyages et de transports (bus, taxi, train, avion, navire). La fiction joue alors sur un va-et-vient entre un Paris du quotidien urbain et un ailleurs, tel Venise, Tokyo, Kyoto, Shanghai ou encore l'île d'Elbe. C'est dans ce travail de déplacement que se poursuit l'instabilité du personnage. En cela, les voyages ne sont pas tant « des alternatives aux affres de la métropole » (RACHET, 2021, p. 194) que des exemples de voyages où le rôle joué par le narrateur n'est pas toujours clair. Laurent Demoulin voit dans ces déplacements une situation différente de celle exposée dans les récits de rupture des écrivains du Nouveau Roman, tel Butor. Selon Demoulin (2013, p. 157), le danger qui menace les rapports entre Marie et le narrateur n'est pas du côté de « l'usure du désir », noyé petit à petit dans la banalité du quotidien. Il est vrai que le récit de Toussaint ne semble jamais accuser, directement ou indirectement, les travers de la société contemporaine. En fait, ce qui semble faire la spécificité de la narration dans un texte comme *Faire l'amour*, tiendrait plutôt dans la structure en parallèle de l'histoire du couple. Organisé en paragraphes bien circonscrits, le roman commence par décrire les actions du couple à Tokyo avec flashbacks de leurs actions à Paris sept ans plus tôt, au début de leur relation, chaque paragraphe formant un miroir du précédent, manipulant paragraphe au passé avec paragraphe au plus-que-parfait et détails temporels et géographiques pour aider le lecteur de paragraphe en paragraphe – « La même scène s'est reproduite à Tokyo » (TOUSSAINT, 2013c, p. 16), « Sept ans plus tôt » (TOUSSAINT, 2013c, p. 22) – jusqu'à ce que les souvenirs de Paris s'estompent et que la narration reste focalisée sur l'hôtel et la ville de Tokyo, maintenant que « le tourbillon de tensions et de fatigues que j'avais accumulées depuis mon départ de Paris parut se résoudre » (TOUSSAINT, 2013c, p. 49). C'est à ce moment que débute l'aventure rocambolesque du couple en pleine nuit dans la capitale japonaise, lui vêtu du manteau de cuir

de Marie qui lui est trop petit et des sandales en mousse de l'hôtel aux pieds. Leur sortie imprévue au petit matin dans le centre-ville pour aller dans un restaurant semble rapprocher le couple dans un premier temps, si bien que le narrateur nous explique dans une belle envolée lyrique :

Et, malgré mon immense fatigue, je me mis à espérer que le jour ne se lève pas à Tokyo ce matin, ne se lève plus jamais et que le temps s'arrête là à l'instant dans ce restaurant de Shinjuku où nous étions si bien, chaudement enveloppés dans l'illusoire protection de la nuit, car je savais que l'avènement du jour apporterait la preuve que le temps passait, irrémédiable et destructeur, et avait passé sur notre amour. (TOUSSAINT, 2013c, p. 66)

Le protagoniste se retrouve de la sorte dans une position passive, suit souvent la partenaire avec qui il est mais par-dessus tout mentionne régulièrement la divination au sujet de la séparation future du couple, prenant le rôle d'augure, c'est-à-dire de voix auctoriale. Le reste du roman suit l'histoire de base, soit la raison d'être du voyage – un voyage d'affaires de Marie au Japon où elle apporte sa collection de mode. Mais, une fois encore, la dynamique du texte est aussi basée sur l'anticipation continue de la séparation imminente du couple, séparation régulièrement remise à plus tard par l'un ou l'autre des personnages. Le voyage suivant, effectué par le narrateur seul, à Kyoto, ne fait que renforcer le narrateur dans sa conscience de l'amour et de la dépendance qu'il ressent envers Marie. Le livre se refermera sur le flacon d'acide chlorhydrique qui ouvre le roman : il vient d'être rempli au début du livre ; le narrateur le vide dans l'avant-dernière phrase du roman, ayant « le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal » (TOUSSAINT, 2013c, p. 144), soit d'avoir vidé le flacon sur une fleur qui se replie et meurt dans un nuage de fumée pestilentielle.

Nous nous trouvons de façon évidente devant un livre codé en forme de mise en abyme puisque le narrateur nous annonce, avec ce qui paraît être un clin d'œil, que la fleur ravagée en question et qu'il vient d'achever « pour en finir » est peut-être « une pensée » (TOUSSAINT, 2013c, p. 144). Vue globalement, la narration nous entraîne sur une fausse piste romanesque de Paris à Tokyo puis à Kyoto dans une déambulation des deux personnages principaux sous forme d'expérimentation formelle. Après tout, comme Toussaint (2014) le remarque dans un entretien sur France Culture : « je vais de la fiction à la réalité ». En fin de compte, d'entrée de jeu, à Paris,

le narrateur-personnage tenait en main les péripéties au cours desquelles le couple allait jouer son amour, à la couleur du flacon bleu d'eau oxygénée, rempli maintenant d'acide chlorhydrique, puis vidé in extremis à la fin de la narration, en l'absence de Marie. Paris sert donc sans aucun doute d'ancrage de la fiction, d'arrière-plan au mécanisme narratif qui ensuite est soumis à l'expérimentation dans des territoires lointains, dans des villes étrangères. Le flacon, synonyme de la séparation du couple, sert de motif narratif toujours repoussé dans le temps du livre. Le vidage du flacon correspond exactement à la fin du roman. La mise en récit est annoncée avec clarté dans ce qu'Alice Richir appelle « l'écriture du fantasme », qui selon elle, est un « principe générateur de la narration » (2019, p. 176 *apud* THIRY, 2021, p. 181).

La question n'en reste pas moins que cette mise en récit au départ de Paris n'interdit pas nécessairement la continuation de l'aventure romanesque à Paris. Pourquoi les romans que nous avons cités, à l'exception de *Monsieur*, incluent-ils des voyages à l'étranger, très loin de Paris ? Comment comprendre le choix d'une telle cartographie qui ne peut s'expliquer simplement par le fait que Toussaint connaît ces villes étrangères ? Tout semble en effet fonctionner comme si le voyage vers des horizons lointains et l'arrivée dans ces lieux représentent le test narratif ultime du couple. Une interprétation possible en serait que le travail de déplacement des personnages principaux loin de Paris, dans les textes que nous avons étudiés, est le seul choc qui puisse insuffler encore de l'énergie à la dynamique du couple, à leur amour et apparemment à la narration. Cette dernière se propose comme continuité et développement, telle une fugue à deux voix, alors que ces personnages se retrouvent dans toutes sortes de situations inhabituelles à l'intérieur de cet environnement étranger. L'insistance sur leurs difficultés face au décalage par rapport à Paris qu'ils ressentent fait ressortir régulièrement leur sentiment d'étrangeté. Ces voyages testent véritablement leur équilibre dans une représentation de l'amour qui ne correspond aucunement à une représentation canonique. On comprend maintenant l'auteur quand il indique dans son article « Mettre en ligne ses brouillons » : « L'immobilité me déplaît » (TOUSSAINT, 2015, p. 120). Il y a de cette façon continuité et développement psychologique des personnages mais aussi déconstruction et reconstruction régulières du dénouement à la suite d'événements dont nous ne connaissons jamais la véritable importance car les personnages semblent ballotés d'une scène à l'autre. Bref, une contrée étrangère est

synonyme d'imprévu et on peut en déduire que Paris en est l'inverse. Un exemple de cette attirance envers le déplacement en est la scène, à laquelle nous avons déjà fait allusion, dans *Faire l'amour* où Marie, décalée comme le narrateur-personnage alors qu'ils viennent d'arriver à Tokyo de Paris, arrive à le convaincre d'aller manger quelque chose en centre-ville alors que le narrateur vient de sortir de la piscine de leur hôtel, vêtu, entre autres, d'un tee-shirt humide, de sandales mousse de l'hôtel et d'un manteau qui appartient à Marie. Tous les deux finissent dans un restaurant puis rentrent avec difficulté à l'hôtel muni d'un parapluie alors qu'il neige. Qu'ils soient dans la rue, habillés de manière ridicule pour le temps qu'il fait dehors¹ ou à l'hôtel lors de discussions avec les représentants de mode japonais avec qui Marie est associée en vue de son défilé de mode, le couple se fait remarquer de scène de ménage en discussions et d'en apartés en séances de pleurs de Marie². Ces scènes sont encadrées de scènes d'amour érotiques et de réconciliation du couple.

Euphorie et dysphorie

Pierre Popovic rappelle dans son article « De la ville à sa littérature », que le critique Burton Pike :

a suivi les transformations de la représentation de la ville dans la littérature moderne occidentale. Après avoir écrit l'ambivalence des mythes accolés au topos de la ville au long de l'histoire (construction/destruction, sacré/profane, amour/haine), il s'attache au procès de métaphorisation et à la collusion du passé et du présent par lesquels s'effectue le passage de la ville réelle (*real-city*) à la ville en mots (*word-city*). [...] Soumis au temps, à la mode, au sentiment de l'éphémère, l'écrivain-citadin produit des textes où alternent et s'entre-regardent l'euphorie et la dysphorie, l'ordre et le désordre ;

¹ « des gens passaient à côté de nous en se demandant ce qui se passait, nous regardaient un instant et poursuivaient leur route, parfois se retournaient pour nous jeter un ultime regard. [...] Des gens attablés dans l'étroit local nous voyaient à travers la vitre, je sentais leurs regards, je sentais leurs regards posés sur nous ». (TOUSSAINT, 2013c, p. 66)

² « L'ambiance était lourde dans la voiture, la pluie balayait les vitres, un essuie-glace allait et venait régulièrement sur le pare-brise. Personne ne disait rien. [...] La jeune chargée de mission française regardait pensivement par la vitre, et elle se taisait elle aussi, intimidée par les larmes de Marie ». (TOUSSAINT, 2013c, p. 97)

la ville apparaît à la fois comme « mighty heart and paved solitude », « nowhere city and Utopia ». (POPOVIC, 1988, p. 117-118)

Il semblerait que le roman toussaintien entre dans ce processus d'euphorie/dysphorie, mentionné par Pike (1981), dans une alternance assez remarquable. Ces villes lointaines (Tokyo, Kyoto) produisent du sens que la ville d'origine, Paris, ne semble pas pouvoir générer à long-terme. L'imprévu du voyage permet une orgie de situations et de sens. En 1999, juste à l'aube du XXI^e siècle, Ross Chambers (1999) a inventé un néologisme en anglais pour ce qui lui semblait résumer cette forme de littérature contemporaine : « loiterature », une littérature qui correspond à une forme de flânerie (*loiter*). C'est une littérature qui est imprévisible dans ses digressions et qui tend à désarmer la critique car son écriture est une écriture qui est constamment en mouvement : « derrière sa façade divertissante, l'écriture flâneuse désarme la critique d'elle-même en présentant une cible mouvante, changeant à mesure que sa propre attention divisée se déplace constamment »³ (CHAMBERS, 1999, p. 9, notre traduction). Le jeu du familier et du non-familier sert de révélateur. La théorie de Chambers est d'autant plus pertinente qu'elle permet de déchiffrer la flânerie urbaine, présente dans ces romans de Toussaint, qui peut se rapprocher à celle des poètes du XIX^e siècle comme Gérard de Nerval, dont Chambers était spécialiste, ou des écrivains du début du XX^e siècle. Comme noté dans *Loiterature*, le narrateur est souvent marginalisé socialement dans cette littérature ; par le fait, on ne sait jamais vraiment ce que le narrateur-personnage de Toussaint fait comme profession dans *Faire l'amour* ou *Fuir*, alors que le narrateur se demande toujours ce qu'il en est de sa relation avec Marie. Il suit Marie qui, elle, est, de toute évidence, une styliste assez renommée.

Dans ces voyages lointains, le narrateur ne semble jamais totalement comprendre les autochtones. Ces derniers restent de l'ordre de l'énigmatique malgré les contacts directs que le narrateur a avec les habitants. S'ils ne sont pas énigmatiques, telle Li Qi, avec qui le narrateur a une brève scène d'amour interrompu dans le train de Shanghai à Pékin dans *Fuir*, ils sont décrits sur un ton humoristique : « Kawabata, associé au physique du personnage,

³ « behind its entertaining façade, loiterly writing disarms criticism of itself by presenting a moving target, shifting as its own divided attention constantly shifts ».

cheveux raides et roses à la Andy Warhol et pantalon en cuir noir moulant » (TOUSSAINT, 2013d, p. 89). Le narrateur de Toussaint s'engage aussi dans l'autodérision et l'humour à souhait dans tous ses romans et s'amuse certes ; de Zhang Xiangshi qui prend le narrateur en charge à son arrivée de Paris à l'aéroport de Shanghai et qu'il ne connaissait pas auparavant, il écrit :

Nous avions à peine échangé quelques mots depuis le début du voyage [...]. Parfois, il m'adressait péniblement une phrase en un anglais rugueux, à laquelle je répondais en acquiesçant avec un sourire prudent, vague, gentil, qui n'engageait à rien. Je ne comprenais pas grand-chose à ce qu'il me racontait, son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* comme *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il dit par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry*, avais-je dit). (TOUSSAINT, 2013d, p. 32)

Il n'empêche que les clichés et fantasmes occidentaux y sont présents. Dans les voyageurs à l'entrée de la gare de Shanghai, il voit des « voyageurs [...], assis et désœuvrés, quelque chose de borné et de noir dans le visage » (TOUSSAINT, 2013d, p. 22).

En soi, il est difficile de savoir si ces livres remettent en question certaines de nos valeurs sociales même si Chambers suggère que les narrateurs de la *loiterature* reflètent un questionnement de valeurs modernes comme la discipline, le travail, l'organisation, la productivité, toutes choses qui semblent loin des préoccupations du narrateur dans la tétralogie *M.M.M.M.* Par conséquent, narrateur, personnages et lecteurs sont littéralement distraits de ce monde parisien si lointain. La notion d'éloignement est par ailleurs souvent renforcée par le motif récurrent du coup de téléphone, provenant soit de l'interlocuteur à Paris soit du narrateur à l'étranger ou du personnage pendant son retour de l'étranger. Dans *Fuir*, l'éloignement de Paris est à mettre en parallèle avec la difficulté des rapports entre Marie et le narrateur, qui vient d'arriver en Chine. L'effet de distanciation est clair :

je n'avais pas du tout envie de parler à Marie maintenant, surtout en présence de Zhang Xiangzhi. Me sentant de plus en plus mal, je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication et je lui rendis précipitamment l'appareil, comme un objet incandescent qui me brûlait les doigts. ». (TOUSSAINT, 2013d, p. 16)

Puis finalement, le coup de téléphone de Marie au narrateur brave les distances quelques jours plus tard, alors que Li Qi et lui s'apprêtent à faire l'amour dans les toilettes du train pour Pékin :

j'entendis faiblement au loin la voix de Marie.

C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt.

[...] il était maintenant cinq heures à Paris, cinq heures et demie, elle ne savait pas, je ne sais pas, je n'en sais rien, dit-elle, il fait jour, me dit-elle, il fait terriblement jour.

J'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là et que j'entendais par-delà les terres infinies, les campagnes et les steppes, par-delà l'étendue de la nuit et son dégradé de couleurs à la surface de la terre, par-delà les clartés mauves du crépuscule sibérien et les premières lueurs orangées des couchants des villes est-européennes. (TOUSSAINT, 2013d, p. 46)

L'éloignement de Paris met en scène et souligne la fragmentation de l'espace et du temps et, parallèlement, celle de l'identité des personnages principaux. Cette identité se retrouve diffractée dans le temps et la distance alors que sa stabilité est testée loin de Paris. L'identité du personnage romanesque de Toussaint est véritablement à l'image du flacon d'acide qu'il a dans sa poche et de la résolution faite par le narrateur de s'en servir. C'est après être bien balloté que le contenu du flacon est répandu à la dernière minute pour en finir avec le texte flâneur. Car, que reste-t-il à faire après toutes ces péripéties sinon de retourner à Paris ?

L'île méditerranéenne : l'anti-Paris ?

Cela dit, dans la troisième partie de *Fuir*, le narrateur ne rentre pas à Paris mais sur l'île d'Elbe afin d'arriver à temps pour l'enterrement du père de Marie. Clémentin Rachet, dans son analyse des anti-utopies insulaires chez Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint, ne manque pas de noter que ce dernier ne cesse « de jouer avec les codes de l'utopie insulaire. » (RACHET, 2021, p. 183) L'un de ces codes tiendrait en cela que « [l]es villes, dévorantes, sont faites pour être quittées. » (RACHET, 2021, p. 184) Ainsi, Toussaint ne nous propose pas de fuir Paris pour Tokyo ou Shanghai et nous plonger dans ces grandes villes lointaines mais de nous retrouver dans une île peu touristique et relativement sauvage. Malgré le contexte mortuaire

de l'arrivée du narrateur sur l'île d'Elbe, certains passages évoquent une description traditionnelle du paysage méditerranéen. Dès son arrivée en bateau à Portoferraio, on lit

je gravissais des ruelles silencieuses et fleuries qui montaient par paliers vers le Fort Falcone. Des bougainvilliers tombaient en cascade des terrasses, avec ici et là, au détour d'une venelle, la ligne ébréchée d'un rempart qui donnait en à-pic sur la mer ensoleillée. (TOUSSAINT, 2013d, p. 128)

Finalement, est-ce qu'une petite île méditerranéenne serait l'antidote parfait pour le couple chez Toussaint ? Serait-elle la solution à la complexité urbaine qu'est Paris et l'étrangeté du vagabondage en Asie ? La narration de Toussaint tomberait-elle à pieds joints dans le cliché touristique ? Marc Augé (1992) va même plus loin dans son étude de tels clichés dans notre société moderne. Selon lui, ces lieux ne seraient que des « lieux qui n'existent que par les mots, qui les évoquent, non-lieux en ce sens ou plutôt lieux imaginaires » (AUGÉ, 1992, p. 120). Il est un fait que *Fuir* est un roman qui finit dans une longue scène de réconciliation grandiose où le couple, qui se baigne chacun de son côté au coucher du soleil dans une crique déserte de l'île d'Elbe, se retrouve enfin :

Nous nagions les derniers mètres pour nous rejoindre, à bout de forces l'un et l'autre, je distinguais ses traits dans l'obscurité à présent, qui apparaissaient et disparaissaient dans l'eau ondulante, sa figure méconnaissable, froide, dure, exténuée, ses joues livides, une expression de hargne sur son visage, de ténacité et de détresse, d'épuisement, un regard de naufragée. Et, elle qui n'avait pas pleuré jusqu'à présent, [...] elle qui n'avait pas pleuré pendant l'enterrement ni quand nous nous étions retrouvés, elle attendit le dernier mètre, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larmes, m'embrassant et me frappant tout à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit, secouée de sanglots que la mer digérait immédiatement en les brassant à sa propre eau salée dans des bouillonnements d'écume qui clapotaient autour de nous, Marie, sans force à présent, immobile dans mes bras, qui ne bougeait plus, qui ne nageait plus, qui flottait simplement, dans mes bras, et moi lui caressant le visage, son corps froid mouillé contre le mien, ses jambes enroulées autour de ma taille, Marie pleurant doucement dans mes bras, j'essayais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui

passant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. (TOUSSAINT, 2013d, p. 169)

Tout se passe ainsi comme si la fuite en avant des personnages principaux, spécifiquement du couple, dans des contrées lointaines, en particulier asiatiques, ne résout pas nécessairement la relation complexe et tourmentée de ces personnages. Marie frappe et insulte le narrateur-personnage avant de pleurer dans ses bras. Cependant, le retrait quasiment hors du monde que représente le retour du couple, elle de Paris, lui de Pékin, dans une île aux apparences idylliques, parce que déserte, paraît être seule habilité à mettre fin à ses difficultés. Le roman se referme sur cette grande scène d'amour. Néanmoins, *Fuir* est à lire dans le contexte de la tétralogie à laquelle il appartient ; il en est le troisième livre. Vient après lui *La vérité sur Marie*, qui débute ainsi : « Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble » (TOUSSAINT, 2013d, p. 8). Nous apprenons immédiatement après qu'ils sont tous les deux de retour à Paris, se sont séparés et ne vivent plus dans le même appartement.

Conclusion

De fait, l'écriture du Nouveau Nouveau Roman ne prétend jamais apporter de fin complaisante à ce qui reste une impossibilité-ces personnages ne peuvent pas ne pas retourner à la case départ de la fiction: Paris. Ces personnages ne semblent pas pouvoir rester hors du monde pour bien plus longtemps que la dernière page d'un roman car leur identité de personnage puise vicieusement dans l'énergie complexe de leur extimité, de cette intimité épique qui est partagée lors de leurs voyages qui se transforment vite en déambulations. C'est ainsi que Paris marque l'ancrage crucial du romanesque dans plusieurs œuvres de Jean-Philippe Toussaint, dans le sens où cette ville mythique marque la notion d'espace-temps à l'intérieur du livre et de livre en livre, à l'intérieur de la tétralogie de l'auteur. Nous nous trouvons par conséquent non seulement devant une structure de fuite en avant des personnages de Paris vers des contrées lointaines, qui exacerbent

ou résolvent momentanément seulement leur rapport de couple, mais aussi devant une structure circulaire de retour à Paris, qui redynamise la fiction.

Références

ACKE, Daniel. La ville moderne et ses mythes : un essai de mise au point. *Recherche Littéraire/Literary Research*, Bruxelles, v. 35, p. 127-151, 2019.

AUGÉ, Marc. *Non-lieux* : introduction à une anthropologie de la surmodernité. Paris : Seuil, 1992.

CHAMBERS, Ross. *Loiterature*. Lincoln : University of Nebraska Press, 1999.

DEMOULIN, Laurent. *Faire l'amour à la croisée des chemins*. In : TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013. p. 147-159.

PIKE, Burton. *The image of the city in modern literature*. Princeton : Princeton University Press, 1981.

POPOVIC, Pierre. De la ville à sa littérature. *Études françaises*, Montréal, v. 24, n. 3, p. 109-121, 1988.

RACHET, Clémentin. Les anti-utopies insulaires de Michel Houellebecq et Jean-Philippe Toussaint. *Quêtes littéraires*, Lublin, v. 11, p. 181-195, 2021.

RODRIGUEZ BONTEMPS, Sandra. L'art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint. *Contemporary French & Francophone Studies*, London, v. 24, n. 2, p. 177-184, 2020.

THIRY, Maxime. Richir (Alice), l'écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel. *Diffraction littéraire de l'identité. Textyles*, Bruxelles, v. 60, n. 429, p. 180-182, 2021.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La salle de bain*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013a.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La vérité sur Marie* (Mediapart). [S. l. : s. n.], 2009. 1 vidéo (12 min). Publié par Mediapart. Disponible sur : <https://bit.ly/3AJzioo>. Accès le : 9 fév. 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Monsieur*. 2^e éd. Paris : Minuit, 2013b.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013c.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Fuir*. 3^e éd. Paris : Minuit, 2013d.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *La vérité sur Marie*. 2^e. éd. Paris : Minuit, 2013e.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Nue*. 2^e. éd. Paris : Minuit, 2013f.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. Jean-Philippe Toussaint, l'intégrale en cinq entretiens (2004). *Radiofrance*, Paris, 19 sept. 2014. Disponible sur : <https://bit.ly/3yAEok1>. Accès le : 9 fév. 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. Mettre en ligne ses brouillons. *Littérature*, Paris, v. 2, n. 178, p. 117-126, 2015. Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-litterature-2015-2-page-117.htm>. Accès le 18 juillet 2022.

TOUSSAINT, Jean-Philippe. *Made in China*. Paris : Minuit, 2017.