Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 25 (1994)

Artikel: Le quadrillage de l'arène : temps et histoire chez Jean-Philippe Toussaint

Autor: Westphal, Bertrand

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-262533

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 29.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

LE QUADRILLAGE DE L'ARÈNE

Temps et Histoire chez Jean-Philippe Toussaint

En deux temps (nous en reparlerons) trois mouvements (*La Salle de bain*, *Monsieur* et *L'Appareil-photo*), Jean-Philippe Toussaint a trouvé sa place en littérature. Son quatrième roman, *La Réticence* [1], malgré la relative déception qu'il a causée, lui a attiré des reproches enthousiastes – un tel oxymoron, pour un jeune homme de trente-sept ans, est synonyme de consécration. Dans *Le Monde*, on a écrit: «Une impasse de Toussaint vaut mieux que les réussites les plus éclatantes de la plupart de ses confrères»[2]. C'est tout dire.

Moderne à tout point de vue, Toussaint s'inscrit dans la mouvance d'un certain nombre de jeunes écrivains qui manient simultanément l'humour et la théorie des quanta, et disposent d'une plume alerte et (insoutenablement) légère. Il est si moderne qu'il embrasse les thèses du postmodernisme – en y ajoutant du sien, ce qui n'est pas rien. Il n'en devient que plus intéressant d'étudier chez lui des concepts tels que le temps et l'Histoire, qui, comme on le sait, font l'objet d'un traitement caractéristique auprès des représentants du nouveau nouveau roman, ou plus simplement du roman postmoderne.

Dans ses quatre romans, Jean-Philippe Toussaint privilégie la dimension synchronique au détriment de la diachronie. Ce choix, en premier lieu, est symptomatique de son adhésion aux canons du postmodernisme. Mais, tandis que plusieurs de ses confrères effectuent – ou feignent d'effectuer (par le biais du pastiche) – un retour en arrière historique, lui ne se livre

[1] Les quatre romans de Jean-Philippe Toussaint ont respectivement été publiés en 1985, 1986, 1988 et 1991, auprès des Editions de Minuit, Paris. Nous les abrégerons, dans l'ordre: SB, M, AP, R.

[2] Pierre Lepape, «Le pari manqué de Toussaint», in *Le Monde*, 15 novembre 1991.

pas au jeu du simulacre, c'est-à-dire, comme dirait Deleuze, à la copie d'un original qui n'a jamais existé. Seul le présent l'intéresse, et il évite toute métaphore historique, autrement dit l'étude d'un pseudo-passé (d'un passé possible) destiné à expliquer l'actualité.

En tout et pour tout, l'Histoire n'est évoquée qu'à deux reprises.

Dans *Monsieur*, le héros éponyme assiste fortuitement à la conversation entre un étudiant préparant un mémoire d'histoire sur un lycée chartrain durant la Drôle de Guerre et un ancien élève qui lui relate de lointains souvenirs. Monsieur, qui fait office de scribe, se livre à un seul commentaire, au moment de prendre congé: «Oui, oui» (M, 84). Le narrateur, contrairement à son habitude, n'intervient pas. L'Histoire surgit au gré du hasard, l'espace de quelques fragments, sous un angle quasi insignifiant, pour s'estomper aussitôt. Elle n'est plus qu'un élément du puzzle de l'actualité, au même titre, par exemple, que la recherche d'un appartement ou une garden-party chez les Pons-Romanov.

La seconde allusion, dans *La Salle de bain*, est univoque. Elle concerne l'Histoire qui va se faire, la configuration éventuelle du futur: «Pierre-Etienne me demandait s'il y aurait une troisième guerre mondiale.» Réaction de son interlocuteur: «J'en avais rien à cirer» (SB, 44). On ne saurait être plus clair. Mais peut-être convient-il de préciser que le héros du roman, malgré l'indifférence affichée, est historien. Cela modère son assertion. Au demeurant, la narration, menée à la première personne, est truffée de références à l'Histoire, ne serait-ce que l'histoire littéraire et l'histoire de la physique. Ainsi l'ambassadeur d'Autriche, chez qui l'occupant de la baignoire est invité sans bien savoir pourquoi, s'appelle-t-il Eigenschaften: on imagine volontiers qu'il s'agit d'un homme pétri de qualités, contrairement au héros de Musil. Ailleurs, c'est Blaise Pascal qui se dissimule au coin d'un fragment, avant d'apparaître en clair (mais en anglais!) dans *La Salle de bain* (p. 87). Seul sur le toit de son immeuble, Monsieur fait penser à son demi-homonyme, Monsieur Teste. Et comme il est cadre chez Fiat-France, il n'est pas sans rappeler son collègue d'Olivetti-France, dans *La Modification* – auquel il

ressemblerait davantage encore si, comme le héros de *L'Appareil-photo*, il voyageait en train et tendait son passeport à des douaniers italiens distraits. Quant à l'histoire de la physique, elle est partout, et elle va de Pythagore à Niels Bohr. Gil Delannoi a bien raison: «Jean-Philippe Toussaint a avalé Newton, toute l'algèbre moderne et la géométrie impossible de Rieman, Einstein, et le voilà qui converse avec Bohr en marchant dans Copenhague»[3].

Chez Toussaint, l'Histoire semble donc soigneusement escamotée. Toutefois, si elle agit dans les profondeurs du texte, à un niveau connotatif, elle agit d'une autre manière encore, dissimulée sous un voile ludique. Le héros de *La Salle de bain* déclare certes: «J'en avais rien à cirer», mais il ajoute: «J'allai me coucher après les avoir écrasés (il n'y a pas de secret, au Monopoly)» (SB, 44). Le rapprochement entre la Troisième Guerre mondiale et le Monopoly n'est pas contingent: le jeu est un succédané de la guerre; c'est la version tolérée de l'Histoire. Le simulacre, discrètement mis en place ailleurs – je pense par exemple à *La ciudad de los prodigios* de Mendoza – est ici méthodiquement démonté: l'Histoire des sociétés humaines, dans ce qu'elle peut avoir de tragique, est réduite à un jeu de société. Et sans doute est-ce pour cela que le ludisme est teinté de violence. On est *écrasé* au Monopoly. On reçoit des services *d'une extrême violence* (SB, 112) au tennis. On risque de se retrouver une fléchette plantée dans le front comme la malheureuse Edmondsson (SB, 88). Monsieur, si calme, en jouant au ping-pong a *le regard épouvantable*, il est *hargneux*, *furieux* (M, 64). Quant à Gyula Breyer, le joueur d'échecs préféré du héros de *L'Appareil-photo*, il avance ses pièces pour *massacrer* (AP, 49).

La Troisième Guerre mondiale est avantageusement remplacée par une partie de tennis ou d'échecs. Il n'est donc pas étonnant que lorsqu'il joue aux fléchettes, le héros de *La Salle de bain* sente tout «[son] peuple» (SB, 84) derrière lui (et la Belgique, dans un coquet accès de nationalisme, triomphe).

[3] Gil Delannoi, «Un roman d'aventures», in *Critique*, novembre 1986, p. 1148.

Si vraiment on tient à considérer l'Histoire, alors autant en rire. Et participer au mouvement de celle-ci, dans l'optique apparemment drolatique de Toussaint, consiste à raisonner de la sorte:

> Les mains dans les poches de mon pardessus, je marchais la tête baissée, en appuyant mes pas sur le trottoir pour enfoncer la ville dans l'eau. A chaque fois que je terminais la descente d'un escalier, je sautais discrètement à pieds joints sur le sol et, attendant Edmondsson en bas des marches, je l'invitais à faire de même. A raison d'un enfoncement de la ville de trente centimètres par siècle, expliquais-je, donc de trois millimètres par an, donc de zéro virgule zéro zéro zéro zéro zéro un millimètre par seconde, on pouvait raisonnablement, en appuyant bien fort nos pas sur le trottoir, escompter être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville. (SB, 81.)

L'escamotage reconnu, affiché de l'Histoire et sa substitution par une vision somme toute tragique du jeu – qui annule la chronologie (le seul repère temporel sûr, dans *La Salle de bain*, est le laps de temps de deux semaines qui s'écoule entre les matches aller et retour de la rencontre Inter de Milan-Glasgow Rangers) ne ressortissent pas à un projet exclusivement humoristique. Toussaint, en fait, se livre à une désacralisation du temps qui passe, et donc de l'Histoire. Le divertissement pascalien devient ainsi divertissant (et non plus seulement di-vertissant).

Il n'en demeure pas moins que, comme chez Pascal, sourd une angoisse d'ordre métaphysique – malgré la *Verwindung* de la métaphysique annoncée par les exégètes du postmodernisme (après Heidegger, Vattimo, en particulier).

Exclure l'Histoire, c'est nier la concaténation des événements, l'avancée du temps. En dépit de leur humour, ou sous le couvert de celui-ci, Toussaint et ses personnages sont en proie à l'effroi. Lorsqu'il observe la rue, baignée par la pluie, le narrateur de *La Salle de bain* se laisse gagner par le malaise: «C'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié» (SB, 31). Le jeu de mots, qui met en regard le flux du temps et l'écoulement de la pluie, attire

l'attention sur l'abondante pluviosité qui règne dans l'œuvre de l'auteur – même la Corse évoquée dans *La Réticence* n'est pas épargnée. Le temps qui s'écoule est forcément un mauvais temps. Voilà bien le problème qui taraude les héros de Toussaint, car au bout, au-delà du voile de pluie, de ces gouttes qui sont en mouvement, se tapit la mort:

> Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. (SB, 36.)

La résolution de cette subtile dialectique mouvement-immobilité est au cœur de l'œuvre de Toussaint. Puisque le temps est fatal, un premier réflexe consiste à se dissocier d'avec lui, ou du moins à tenter de le faire. Dans *Monsieur*, le narrateur, comme le héros, sont parfaitement conscients de la vanité de l'entreprise:

> Auparavant, il aurait aisément pu se représenter deux entités distinctes, abstraites malheureusement, séparées en tous points, qui l'une, immobile, eût été lui, il avait toujours été assez pépère, et l'autre, le temps, en mouvement sur son corps, tandis qu'à présent se faisait jour en lui l'idée qu'il n'y avait pas deux entités, mais une seule, une vaste mort qui l'emportait maintenant sans résistance. (M, 74.)

La mort, omniprésente, malgré le sourire que provoque, qu'arrache chaque page de Toussaint. Mais le dédoublement est intenable: le destin de l'individu est inscrit dans le temps; affirmer le contraire équivaut à cultiver une schizophrénie volontaire, et donc illusoire. Voilà pourquoi les héros de Toussaint n'éliminent pas l'Histoire, mais se contentent de l'escamoter – en jouant. Comme Monsieur, l'occupant de la salle de bain sait bien que son visage est à la merci du temps, malgré de grotesques expériences pour démontrer le contraire: «Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais» (SB, 12). Le temps est mis entre parenthèses pour une minute; mais il ne s'agit que d'une trêve. Et le protagoniste le

sait bien, qui est historien. Au terme d'une nouvelle tentative de juguler l'inexorable, il cède: «Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait» (SB, 80).

Se soustraire au cours du temps, cela ne se peut. Alors il convient de chercher ailleurs, autre chose. Car de toute manière il n'est pas question d'abandonner: l'individu, chez Toussaint, déborde d'énergie, malgré sa retenue, son apparente nonchalance.

Puisque la mort est la fin du mouvement, peut-être faudrait-il s'arranger pour hacher ce mouvement en instants, sur lesquels il serait plus commode d'intervenir.

Fascinés par l'immobile, les héros de Toussaint mettent tout en œuvre pour briser l'élan du temps; leur objectif avoué est la présentification absolue. Tous veulent croire dans le paradoxe de Zénon d'Elée, que Gil Delannoi, dans un article de *Critique* [4], rappelle opportunément: la flèche décochée par l'archer ne devrait jamais arriver au but puisque la distance qui la sépare de la cible est susceptible d'être divisée par deux à l'infini. Pour échapper à la mort, il faut fragmenter le temps; en somme, il s'agit de diviser pour mieux régner – ou, tout simplement, pour exister. Les personnages de Toussaint ne cessent de morceler tout ce qu'ils entreprennent, tout ce à quoi ils vaquent. Les métaphores de l'immobilité sont nombreuses. Dans *La Salle de bain*, l'immobilité du voyageur est intégrée dans le mouvement du train qui gagne Venise:

> J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir? Où le constater? (SB, 51.)

[4] Gil Delannoi, «Cruel Zénon», in *Critique*, décembre 1985, p. 1198.

Le corps se détruit au fil du mouvement intérieur et à mesure que le train porte à une autre destruction, celle d'une ville qui en dépit d'une apparente immobilité s'enfonce dans les eaux, se noie. Pour enrayer le mécanisme, il ne reste que le divertissement. L'axe du temps, chez Toussaint, ressemble à ce périple vénitien. L'immobilité est niée par une progression sous-jacente. Les personnages récusent l'Histoire écrite, à écrire: ils vivent le présent, quitte à l'amplifier artificiellement. Le narrateur, pourtant, ne semble guère leur venir en aide. Toute la narration, en effet, joue avec les temps du passé, élude systématiquement le présent de l'indicatif. Lorsqu'il songe à la réception de l'ambassadeur d'Autriche, le héros de *La Salle de bain* est fiché dans une dimension imparfaite, conditionnelle, c'est-à-dire dans un présent dont la grammaire dénude impitoyablement les tares. La description de la réception au futur dans le passé souligne l'absence de présent (de l'indicatif) auquel, en principe, cette tâche aurait dû être dévolue. A défaut de s'aider des temps verbaux, le narrateur, afin de ralentir le cours du temps, fragmente son récit – dans le sillage de Pascal. Le discours totalisant inscrit dans un temps linéaire n'est pas envisageable: il conduit directement à ce que l'on s'évertue à différer, alors, autant le fractionner pour isoler les instants qui le constituent. Et les quatre romans de l'écrivain belge obéissent à cette logique. Tandis que le texte long risque de disparaître d'un coup, le fragment peut être sauvé. C'est toujours ça de pris, comme diraient les anonymes de Toussaint.

La division du temps, c'est également la rupture du cercle (forcément vicieux). En l'espèce, le maître à penser, selon Toussaint et quelques-uns de ses personnages, c'est Piet Mondrian – et accessoirement Jasper Johns, semble-t-il: «Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mort, elle est mort» (SB, 84). Le cercle est brisé au profit d'une impossible quadrature. La communion entre temps et espace, constante, n'aboutit qu'à une seule conclusion: la mort, avec ou sans perspective. Dans les affiches funéraires vénitiennes, blanches bordées d'un

liseré noir, on retrouve le message que Toussaint lit dans les toiles de Mondrian. Ainsi, le narrateur annonce-t-il simplement: «J'arrachai l'affichette» (SB, 79), dans un geste de révolte rare. Et s'en va manger une dame blanche, pendant culinaire de l'art de Mondrian, car, comme il l'a reconnu auparavant, il distingue «dans ce mélange un aperçu de la perfection» (SB, 15).

Infiniment morcelable chez Zénon, ramené à l'immobile chez Mondrian, le mouvement, chez Toussaint peut être ralenti, de sorte que ses personnages sont à même de se ménager des répits qu'ils savent mettre à profit. Le désœuvrement est ici littéraire, comme l'œuvre chez d'autres. La trêve est toujours signée dans un lieu clos: une baignoire (univers liquide, où «je coulais [...] des heures agréables» [SB, 11], dit le narrateur de *La Salle de bain*), des toilettes, un photomaton, une cabine téléphonique. Chaque pause met la pensée en condition de divaguer: «Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose? C'est le cours qui est beau, oui, c'est le cours, et son murmure qui chemine hors du boucan du monde» (AP, 93-94). Il se crée alors une situation d'ataraxie pour les uns: «Respirant péniblement, il parcourait toute la nuit de la pensée, toute, loin de la mémoire de l'univers, jusqu'au rayonnement du fond du ciel. Atteignant là l'ataraxie, nulle pensée ne se mut plus alors dans l'esprit de Monsieur, mais son esprit était le monde – qu'il avait convoqué» (M, 96-97), et d'entéléchie pour les autres: «Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie» (AP, 31-32).

Le cours de la pensée se superpose au cours du temps et produit un décalage. Le présent n'existe plus dans l'absolu (ainsi ne sert-il à rien de recourir à un factice présent de narration), mais il se manifeste subrepticement dans le flottement de l'esprit, arraché à la contention du monde réel: «L'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé dans mon esprit, avec le lieu que je venais de quitter qui disparaissait lentement de ma mémoire et celui qui approchait dont j'étais encore loin» (AP, 102). Dès lors, à une Histoire prétendument objective s'oppose un présent foncièrement subjectif. En somme, ce qui suscite le bien-être, ce n'est pas l'absence de mouvement. C'est sans doute pour cela que Monsieur ne

s'intéresse pas au traité de minéralogie que rédige son voisin de palier: l'univers des pierres, dont Roger Caillois a proposé une lecture, est par trop statique. La sensation de bien-être, aussi brève soit-elle, naît de la prise de conscience d'une mobilité qui est en porte-à-faux avec le mouvement linéaire de l'existence soumise au temps qui passe. Chez Toussaint, ça bouge (car, comme il le dit à propos de Mondrian, le non-mouvement est synonyme de mort), mais ça bouge au hasard, ou du moins à l'improviste. Seul le désordre est prometteur.

Puisque mouvement linéaire et absence de mouvement, en définitive, sont fatals, il faut louvoyer: chercher dans les interstices des possibilités de fuite. C'est ce à quoi se consacrent tous les héros de Toussaint. Ils abandonnent au désordre leur seul espoir de ne pas être pris dans un dangereux élan rectiligne.

Le désordre se traduit dans l'espace par leur manie d'effectuer des voyages privés de but. Pour eux, semble-t-il, il n'est question que de rompre l'homogénéité du lieu. Ainsi, dans *La Salle de bain*, nous dit-on: «Je partis brusquement et sans prévenir personne» (SB, 49). Monsieur est mû par une impulsion analogue: «Comme sa fiancée, s'en étonnant, voulut savoir ce qu'il allait faire à Cannes, Monsieur dit qu'il ne savait pas, qu'il verrait bien» (M, 25). Le protagoniste de *L'Appareil-photo* se rend en Italie pour affaires, en principe, mais en réalité il n'a «rien de particulier à faire à Milan» (AP, 17); il gagne ensuite Londres en compagnie de Pascale – pour un week-end et un dîner dans un restaurant indien. Dans *La Réticence*, tout le récit gravite autour d'un séjour en Corse motivé par une visite prévue mais toujours ajournée à un certain Paul Biaggi, qui finit par devenir un simple prétexte.

Ces détours soudains représentent autant de ruptures de l'axe du temps, de subtiles manœuvres pour suspendre le cours du temps en diluant l'espace, et donc pour s'éloigner de (éloigner) la mort. En physicien de l'écriture, Toussaint exprime ce désordre en termes d'entropie:

> Peut-être que voyant Monsieur là, du reste, devant lui sur le trottoir, alors qu'il aurait dû être derrière lui, dans la chambre, Ludovic, pris de vertige, se représenterait-il que Monsieur, qui

> ne pouvait évidemment s'accomplir qu'à l'état stationnaire, se déplaçait apparemment sans transition et que son énergie, comme celle de l'électron du reste, dans ses passes de bonneteau, hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait car il n'y avait pas de raison, selon l'interprétation de Copenhague, qu'il se produisît à un moment donné plutôt qu'à un autre. (M, 78.)

Les voyages sont autant de «sauts discontinus» à un moment «qu'il était impossible de déterminer». Suspendre le temps, c'est le surprendre, ruser avec lui en multipliant les univers possibles par le jeu de l'entropie. Il faut savoir alterner les phases de stase et d'accélération.

C'est ce dont le héros de *L'Appareil-photo* est parfaitement conscient. Pour s'ouvrir de cette question, il recourt à la métaphore de l'olive et de la fourchette:

> Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner. (AP, 14.)

Et, par exception, cette dimension est pourvue d'un semblant de durée (dans une acception positive), car un peu plus avant, le héros ajoute:

> [...] je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette, si vous voulez, en appuyant très légèrement de temps à autre, et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. (AP, 50.)

Il s'agit en somme, comme le déroutant joueur d'échecs Gyula Breyer, d'adopter une position d'attente susceptible d'augmenter le «degré de dynamisme potentiel» (AP, 49) et de surgir à l'improviste.

C'est là l'explication du «mol acharnement» des personnages de Toussaint.

C'est là aussi une conception du temps où l'individu se comporte comme un torero dans une arène circulaire; pour éviter la mort, il tergiverse: «Dans le contact entre toi et la réalité, sois décourageant» (AP, 50). Mais à la fin, il lance ses banderilles, il «cartonne», comme dit l'auteur.

Dans un milieu d'entropie, les accélérations fulgurantes et gratuites ont le don de déformer l'axe temporel et de décourager la réalité perçue par la raison cartésienne. Et aucun effort n'est superflu pour augmenter la contingence. Dans cette logique de non-logique, il convient de se diriger vers l'est afin d'épouser le mouvement rotatoire de la terre et donc d'allonger le temps, comme l'explique Monsieur à ses nièces (qui, à la Zazie, répondent: «Tu nous achètes une pizza, tonton» [M, 73]). Si la relativité s'applique à la physique, elle doit bien pouvoir s'appliquer à la littérature. Et puis, comme remarque un critique du *Magazine littéraire*: «Transporter la physique moderne dans le roman: il fallait bien qu'un auteur y songe un jour»[5].

Dans *L'Appareil-photo*, le héros prend conscience que cette entropie vitale pourrait bien être une néguentropie. L'idée se fait jour lorsque, sur une banquette du ferry-boat qui l'emmène de Newhaven à Dieppe, il découvre un instamatic abandonné. La panique le saisit aussitôt qu'il s'empare de l'objet – soudain le rempart de l'humour cède et montre ce qu'il recèle: l'angoisse, crue. Et le ton se fait grave: «Cette nuit, j'ai volé un appareil-photo, dis-je à voix basse» (AP, 111). La photographie et les appareils-photo qui, en tant que métaphores du superficiel ou du simulacre, occupent une place si importante dans la production postmoderne (on songe à *Blow-up* d'Antonioni ou au *Stadio di Wimbledon* de

[5] Vincent Landel, «L'enfant naturel de Monsieur Teste», in *Le Magazine littéraire*, décembre 1986, p. 59.

Del Giudice, par exemple) sont, chez Toussaint, expression d'une métaphysique du temps – qui est échafaudée, comme il se doit, en plein ciel (dans un Boeing).

La photographie est censée fixer une présence – ne serait-ce qu'une seule fois. Le narrateur voudrait exécuter «une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans [lui] et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière» (AP, 112). Cette présence, dans un tel contexte, pourrait renvoyer à Dieu, mais en fait elle se confond avec le présent. Modiano évoque la présence du passé, Toussaint, lui, se veut témoin de la présence du présent – d'un présent dilué. Le drame, c'est que le présent, celui qui pourrait être subsumé sous cette photographie, n'est, paradoxalement, qu'une esquisse de fuite figée (le fameux instant fugitif):

> Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirai de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. (AP, 113.)

La photographie pourrait alors être le résumé d'une présence – d'un présent – qui s'arracherait à la non-vie (*ante vitam/post-mortem*). Bellour parle ici de «prise de vue» synonyme de «prise de vie»[6]. Mais il n'est pas même question de cela, car «la pellicule était uniformément sous-exposée, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence» (AP, 116). Y aurait-il donc une absence de présent?

La présentification absolue échoue dans la mesure où l'instant n'est pas indéfiniment extensible, mais le présent est aussi l'émanation de la très longue durée, sorte d'actualité

[6] Raymond Bellour, «La pensée-photo», in *Le Magazine littéraire*, février 1989, p. 61.

permanente où le temps prend une allure cyclique à l'échelle cosmique. Le mouvement et l'absence de mouvement tendent à se confondre, car le mouvement tend à l'immobilité. Et le désespoir de s'installer, malgré le pis-aller de l'entropie (même le désordre, pour autant qu'on prenne son temps, finira par obéir à une loi, et donc à la mort). Les héros de Toussaint, par-delà le jeu, par-delà le «je», sont conscients d'être entraînés dans un cycle qui les écrase: «[...] ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques» (AP, 95-96).

La structure même des romans de l'écrivain belge rend compte de ce double mouvement. *La Salle de bain* se conclut là même où le récit a commencé, sur les mêmes mots, à une nuance près: d'abord le héros *sortit* de la baignoire, à la fin il en *sortait* – serait-ce un ralentissement, ou peut-être une habitude qui s'installe? Dans *La Réticence*, un mécanisme similaire est décrit: «Et il m'apparut alors de manière paradoxale que puisque nous étions ainsi revenus à la situation initiale et que tout se présentait de nouveau pour moi comme au premier jour, je pouvais de nouveau envisager d'aller voir les Biaggi maintenant» (R, 103). *La Réticence* est peut-être l'amorce d'un virage dans la brève œuvre de Toussaint, car dans une certaine mesure elle répond aux interrogations du premier roman. Alors que le héros de *La Salle de bain* note: «Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire» (SB, 15 et 123), celui de *La Réticence* ajoute: «Moi, cela faisait trente-trois ans maintenant que je ne me leurrais plus sur ma nature, car je venais d'avoir trente-trois ans oui, l'âge où finit l'adolescence» (R, 101). Sortir de la baignoire à trente-trois ans, c'est un peu comme sortir du ventre de la mère après quatre ou six ans d'atermoiements – de gestation –, pour reprendre la chronologie bouffonne de Toussaint. Serait-ce le début de l'Histoire, la fin du flottement dans le présent faussement éternel du liquide amniotique (la baignoire, la mer, la pluie)? Si oui, les prémisses s'annoncent moroses, comme le ton de *La Réticence*, où d'ailleurs il continue à pleuvoir.

Toujours est-il que dès la conclusion de *L'Appareil-photo*, Toussaint laisse entendre que, malgré les efforts de ses héros, la liberté de gérer le temps n'est pas plus durable que l'instant, menacé par la dimension historique: «Je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant» (AP, 127).

Cela ressemble fort à une reprise de la «philosophie du matin» nietzschéenne, que Gianni Vattimo, parmi d'autres, assimile à la chance «di un nuovo, debolmente nuovo, cominciamento»[7]. Une telle position, dans le contexte oscillant du temps postmoderne, aurait le mérite d'être discrètement ambitieuse.

Et puis, comme dirait Monsieur, elle serait «d'une assez grande élégance mathématique en tout cas» (M, 108).

Bertrand Westphal
Université de Milan

[7] Gianni Vattimo, *La fine della realtà*, Milan, Garzanti, 1985, p. 189.