

**Faire gondoler Proust**  
**L'art du léger tremblé de Jean-Philippe Toussaint**

Les mots diversement rangés font un divers sens et les  
sens diversement rangés font différents effets. (Pascal)<sup>1</sup>

Tout a commencé par un jeu de lettres où l'objectif était de placer des mots sur une grille carrée. Jean-Philippe Toussaint les place très tôt si bien qu'à 16 ans déjà (nous sommes alors en 1973), il remporte le championnat du monde junior de scrabble. Une douzaine d'années plus tard, il commence à placer ses mots sur des grilles rectangulaires, et le succès de leur publication lancée sous la bonne étoile bleue de Minuit, n'a pas été moins immédiat. Depuis *La salle de bain* (1985) jusqu'à *Fuir*, qui vient de sortir au moment où nous écrivons ces lignes (septembre 2005), les romans de Jean-Philippe Toussaint tiennent ses lecteurs et ses critiques en haleine, tant il sait toujours les surprendre avec chaque nouvelle variation d'un ton et d'un style tout à lui, légers, retors, aux voltes rapides.<sup>2</sup>

Les jeux y sont pour beaucoup. Il y a les jeux classiques auxquels aiment jouer les protagonistes, allant des fléchettes dans *La salle de bain* jusqu'au bowling dans *Fuir*, en passant par le tennis dans *Faire l'amour*, des jeux de société où, subitement, une irritante agressivité peut prendre le dessus. Il y a aussi et surtout les jeux auxquels l'auteur invite ses lecteurs, qu'il les oblige même à jouer, en parsemant ses textes d'obstacles à la compréhension. De trop d'obstacles pour certains: puisque tout semble un peu (beaucoup, énormément – suivant les livres) fou, la tentation est grande de conclure qu'il ne faut pas chercher ce qu'il n'y a pas, comme l'a fait Yvan Leclerc pour *La salle de bain*: „il n'est pas sûr que le texte de Toussaint soit structuré en profondeur et cela n'a pas d'importance puisqu'on le lit pour sa gratuité, hip hop.“<sup>3</sup>

<sup>1</sup> Blaise Pascal, *Pensées*, ed. Brunschvicg (Paris: Editions Garnier Frères, 1958), p. 79, Nr. 23.

<sup>2</sup> Les textes de l'auteur seront toujours cités dans ce qui suit d'après les éditions originales: *La salle de bain*, 1985; *L'appareil-photo*, 1989; *La télévision*, 1997; *Faire l'amour*, 2002; *Fuir*, 2005.

<sup>3</sup> Yvan Leclerc, „Autour de minuit“, *Dalhousie French Studies* 17 (1989), pp. 63–74, ici p. 67.

La plupart des critiques ont fait le pari de la profondeur et ont proposé des solutions pour les énigmes que posent de multiples façons les textes. Le joueur qu'est l'auteur aime participer à ces parties de chasse au trésor caché, soit qu'il livre dans des interviews quelques clés<sup>4</sup> ou les escamote en bon prestidigitateur,<sup>5</sup> soit qu'il suggère dans les textes mêmes une piste et indique un début de réponse à ceux qui veulent bien creuser plus avant. C'est une participation rusée, car elle est partielle et ne livre que ce qui était juste un peu caché, soit qu'un prénom comme celui de Witold dût faire penser à Gombrowicz ou un nom tel que „Eigenschaften“ à Musil,<sup>6</sup> soit que citer Pascal, Mondrian et faire voler des fléchettes ne pût pas ne pas déclencher une recherche du côté des *Pensées*, des tableaux abstraits du peintre hollandais, de la „flèche ailée“ de Zénon<sup>7</sup> et – par un petit glissement à la Ponge<sup>8</sup> – du zen. Lecteurs et critiques trouvent leurs idées confirmées, tout le monde est content.

Jean-Philippe Toussaint est bien plus retors que cela. La première phrase de son œuvre romanesque nous l'a bien appris. Était-ce une fausse clé? Le théorème de Pythagore mis en exergue à *La Salle de bain* a fait couler beaucoup d'encre, avec, pour résultat, la constatation qu'il était inadéquat à la structuration du texte (le nombre des paragraphes des trois parties du livre ne donnant „carrément“ rien de valable), et, en effet, il ne paraît pas facile de dessiner un triangle sur la base d'un voyage direct aller-retour Paris-Venise. Les mathématiques en littérature – Raymond Queneau en avait bien fait la démonstration – peuvent donner de drôles de résultats: lorsque, dans *Le chiendent*, le nom de Pythagore est cité, „le fils Sensitif, fort impressionné, sur-le-champ conçut un poème relatif au carré de l'hypoténuse, qui est égal, s'il ne s'abuse,

<sup>4</sup> Jean-Baptiste Harang, „Un temps de Toussaint. Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint pour ‚Faire l'amour‘ effeuillé page après page“, *Libération* du 19 septembre 2002, pp. 9–11.

<sup>5</sup> Cf. dans l'interview citée dans la note précédente le nom de Baudelaire que Toussaint vient à peine de nommer qu'il le retire déjà: „le vocabulaire de Baudelaire, on croyait que ce n'était pas mon genre, non, n'écrivez pas Baudelaire, on va se demander pour qui il se prend.“ Ce qui ne l'empêche pas de faire encore une allusion à la page suivante „au vocabulaire, je me répète, plus baudelairien. Oui, il y a deux fois ‚pâte‘, d'accord.“ (p. 11)

<sup>6</sup> Cf. l'article de Joachim Unseld qui vient de paraître: „Musil et Toussaint, en congé de la vie“, dans *Le Monde des livres*, 18 novembre 2005, p. 2. Il est présenté avec le commentaire suivant: „Relisant ‚La Salle de bain‘, l'éditeur et traducteur allemand Joachim Unseld y a décelé une étonnante filiation.“

<sup>7</sup> La formule „flèche ailée“ fait allusion au *Cimetière marin* de Paul Valéry: „Zénon! Cruel Zénon! Zénon d'Elée! M'as-tu percé de cette flèche ailée! Qui vibre, vole, et qui ne vole pas!“ Paul Valéry, *Œuvres*, éd. par Jean Hytier (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1957), t. I, p. 151.

<sup>8</sup> Cf. le début du poème „Le cageot“: „À mi-chemin de la cage au cachot la langue française a cageot [...]“. Francis Ponge, *Œuvres complètes*, éd. par Bernard Beugnot (Paris: Bibliothèque de la Pléiade, 1999), t. I, p. 18. – De Zénon à zen: le glissement dans les articles de la lettre „Z“ du dictionnaire qu'opère la critique est pratiqué par l'auteur lui-même dans *La salle de bain*, où il est précisé p. 71 qu'Edmondsson porte „une petite culotte en poil de zébu, en poil de zèbre.“

etc. [...]“<sup>9</sup> Toussaint en a fait un roman qui nous abuse puisqu’il y règne un silence pythagorique quant à l’“etc.“ de son ouverture mathématique.<sup>10</sup> Ou est-ce que, pour ne pas s’abuser, il ne fallait pas chercher du côté de la grille, encore une, du „triangle de Pascal“ avec ses propriétés mathématiques si étonnamment riches,<sup>11</sup> et, à un second degré, dans ce que représentent les mathématiques, à savoir l’exactitude et la précision? C’est en effet la recherche de la plus grande concision qui caractérise l’écriture de l’auteur, et la richesse qui en résulte étonne et enthousiasme ses lecteurs.

L’œuvre commence avec une citation, et c’est comme „une jungle d’allusions intertextuelles“<sup>12</sup> qu’elle se présente par la suite. Il n’est pas facile d’y voir clair. L’auteur vient quelquefois au secours du lecteur et n’hésite pas à baliser ses textes d’indices plus ou moins explicites – nous en avons déjà mentionné quelques-uns –, ouvrant ainsi des pistes fructueuses à une compréhension approfondie de ses romans. Mais il sait aussi si bien cacher son jeu que ce n’est que par de fines traces que se trahissent des intertextualités qui s’avèrent importantes par la suite, car ce gommage presque total s’exerce justement là où de prestigieux modèles de l’histoire littéraire française sont concernés.

Nous allons vérifier cette thèse grâce à deux romans, *La salle de bain* et *Faire l’amour*, dans lesquels nous aimerions faire apparaître les noms de Proust (II.) et de Baudelaire (III.), inscrits en filigrane dans l’écriture caractéristique de Toussaint. Les reflets à la surface du texte, qui permettent de déceler des sous-textes importants, se présentent sur le mode de ce qui nous paraît être le propre de l’esthétique de l’auteur: le tremblé (I.).

## I.

**Frissonnement à rebours.** – Le narrateur de *Faire l’amour* vient d’entrer avec Marie dans leur hôtel à Tokyo:

[...] nous avons traversé sans un mot le grand hall désert aux lustres de cristal illuminés, trio de lustres éblouissants qui se mirent à se balancer doucement sous nos

<sup>9</sup> Raymond Queneau, *Le chiendent* (Paris: Gallimard, 1933), p. 216.

<sup>10</sup> Seul le titre de la deuxième partie du livre „L’hypoténuse“ répond encore comme en écho au théorème de l’exergue. Les deux autres parties étant intitulées „Paris“ (point de départ et point d’aboutissement de l’action du roman), est-ce que „L’hypoténuse“ s’y est glissée, à la place de „Venise“ (lieu d’action de la deuxième partie), par un jeu de rime approximative, apportant ainsi en quelque sorte un élément de „justification“ à l’exergue?

<sup>11</sup> Pour plus de détails concernant le „véritable ordinateur“ qu’est „Le triangle magique de Pascal“ cf. le site [http://perso.wanadoo.fr/therese.eveilleau/pages/jeux\\_mat/textes/pascal2.htm](http://perso.wanadoo.fr/therese.eveilleau/pages/jeux_mat/textes/pascal2.htm).

<sup>12</sup> L’heureuse formule est de Helmut C. Jacobs, „Der spielerische Umgang mit der Absurdität des Alltags in den Romanen von Patrick Deville und Jean-Philippe Toussaint“, dans Wolfgang Asholt (ed.), *Intertextualität und Subversivität. Studien zur Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich* (Heidelberg: C. Winter, 1994), pp. 331 – 349, ici p. 332 („[...] Toussaints Dschungel intertextueller Anspielungen [...]“).

yeux au moment même où nous rentrions à l'hôtel, les lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs, puis, l'onde passée, la lumière ayant vacillé au plafond en plongeant un instant l'hôtel dans l'obscurité, les lustres, encore en mouvement se rallumèrent en plusieurs temps dans le hall et se remirent en place dans le frissonnement à rebours de milliers de paillettes de verre transparentes retrouvant peu à peu leur immobilité. (p. 15)

Un léger tremblement de terre qui commence à faire tinter les lustres, et tout est déjà fini, tout se calme dans le cliquetis décroissant des fragments de verre: la description magistrale de Toussaint est la mise-en-scène parfaite de sa poétique. Faire bouger juste un peu et puis faire revenir vers le point de départ: tout est là. La secousse tellurique, événement en soi terrifiant, met à jour, à travers l'évocation si suggestive de l'auteur, le véritable épïcentre de la scène qui est d'ordre esthétique.

Tout est dans le dosage. Lorsqu'un autre tremblement intervient à la fin de la première partie du roman – qui avait commencé avec le séisme dont nous venons de parler –, l'amplification du thème se traduit par une amplitude autrement menaçante et spectaculaire des secousses: en bas du pont, jeté sur les lignes de chemin de fer, sur lequel s'engagent Marie et le narrateur, „un générateur [...] implosa [...] dans une épaisse fumée noire [...]“ (p. 85). L'auteur, avec un clin d'œil ironique en direction d'une certaine avant-garde, fait exploser ce qui avait mis en branle l'action du roman à Tokyo. Et dans un nouveau „frissonnement à rebours“ (le narrateur calme Marie, qui tremble „de tous les membres“, dans une étreinte intense), le roman prend fin, pour la première fois. Quand il se termine pour de bon, à la fin de la deuxième partie, un autre générateur part „dans un nuage de fumée“ (p. 179), celui qui avait été présenté aux lecteurs dès les premières lignes: „le flacon d'acide chlorhydrique“ (p. 11). Il avait été à travers le roman juste assez secoué pour que le lecteur frissonne avec Marie dans l'attente de ce qu'il allait provoquer. Un peu de liquide déclenche l'écriture du texte, et elle s'arrête net quand ce liquide est déversé à la fin.

**Craquelures.** – De si peu si peu: „infinitésimal“ est le dernier mot du livre (p. 179). Il nous ramène au point nodal de la poétique de Toussaint – au „léger tremblé“<sup>13</sup> qui fait naître le texte puis le laisse mourir une bonne centaine de pages plus loin. L'exemple de la structure d'ensemble de *Faire l'amour*, nous venons de le voir, est on ne peut plus explicite à ce sujet, comme l'était déjà celle du premier roman de l'auteur, dans lequel avait été faite toute une histoire, et des plus complexes, du simple fait d'installer quelqu'un dans une salle de bain et de l'en sortir à la fin.

<sup>13</sup> L'expression se trouve à la page 58 de *Faire l'amour*: „[...] dans un léger tremblé des cheveux.“

Entre les deux pôles, le texte prend de plus en plus corps et s'enrichit de multiples variantes du „frissonnement à rebours“. De petites scènes y trouvent leur dénominateur commun et s'avèrent être des scènes-clés.

Le narrateur de *La salle de bain* commence par observer le résultat d'un mouvement infiniment petit: la surface du mur de la salle de bain est parcourue de craquelures dans la peinture. Le narrateur espère pouvoir „surprendre un progrès“ (p. 12). Il trouvera des sujets qui s'y prêtent mieux, en se concentrant „derrière une vitre“ sur „la chute d'une seule goutte de pluie“ (pp. 35-36) ou sur la dame blanche dont il observe, fasciné – au lieu de la manger – la décomposition: „Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant“ (p. 80). Il finit par devenir lui-même actif et essaie, en sautant à plusieurs reprises sur le sol, de faire trembler Venise „pour enfoncer la ville dans l'eau“, escomptant ainsi „être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville“ (p. 81); par un calcul compliqué, il s'efforce de préciser avec exactitude ce quelque chose d'infiniment petit qu'il aurait déclenché par ses sauts. Nous verrons plus tard que cette scène aussi est „craquelée“, que deux couches s'y superposent également.

Ce que présentent de façon concrète les séquences du crépis, parcouru de fines fissures, et celle des deux couches de la dame blanche fondante, est la structure implicite de grands pans textuels constitués par les matériaux que le mouvement du tremblé, en s'amplifiant, fait entrer dans les romans: ils sont marqués par des lignes de faille qui ouvrent la surface sur des sous-textes importants. L'ouverture équivaut à un approfondissement.

L'intertextualité de Toussaint a été définie comme un jeu destructeur post-littéraire.<sup>14</sup> Elle ne serait plus qu'un mécanisme qui tournerait à vide pour parodier, en le banalisant, un procédé cher au roman moderne: „Die Ästhetik der mise en abyme wird zur Zielscheibe einer respektlosen mise en boîte.“<sup>15</sup> Cette observation est indiscutablement juste quant aux pré-textes auxquels Toussaint fait lui-même plus ou moins directement allusion (Pascal et Musil, p. ex.). Nous aimerions y ajouter les résultats auxquels permet d'arriver une analyse qui essaie de regarder de près les craquelures.

**„Tout ça pour ça“.** – La poétique du tremblé est développée dans *La salle de bain* dans le contexte d'un arrière-fond philosophique adéquat (concernant le temps, l'immobilité et le mouvement), discuté en détail dans la recherche.<sup>16</sup> II

<sup>14</sup> Cf. l'excellent article de Jochen Mecke, „Le degré moins deux de l'écriture. Zur postliterarischen Ästhetik des französischen Romans der Postmoderne“, dans: Vittoria Borsò – Björn Goldammer (edd.): *Moderne(n) der Jahrhundertwenden. Spuren der Moderne(n) in Kunst, Literatur und Philosophie auf dem Weg ins 21. Jahrhundert*. Akten des Kongresses „Moderne der Jahrhundertwende(n)“ 24.–27. November 1998 an der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf (Baden-Baden: Nomos, 2000), pp. 402–438, ici en particulier pp. 412–417.

<sup>15</sup> Mecke (titre note précédente), p. 417.

<sup>16</sup> Cf. p. ex. Mirko F. Schmidt, *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen* (Norderstedt / Paderborn: Books On Demand, 2001), surtout les chapitres 4 et 5, pp. 35–92, et son article „Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose“, dans

est suggéré dans le texte par des allusions à Blaise Pascal et à la „fléchette“ de Zénon, qui, envoyée sur le front d'Edmondsson, déclenche avec cet excès du tremblé le mouvement à rebours du roman. *Faire l'amour* procède de façon bien plus ludique et applique le tremblé même à la langue.

Toussaint aime faire bouger ses personnages, il les déplace d'un premier lieu à un deuxième (et un troisième, dans *Fuir*), pour les ramener finalement au point de départ. Avec le choix de certaines villes japonaises dans *Faire l'amour*, il s'est offert des noms qui n'attendaient que sa poésie pour montrer de quoi ils étaient capables: ils peuvent mettre en branle tout un roman.

Tokyo – Kyoto – Tokyo: des lettres se mettent en mouvement, font un tour sur elles-mêmes, puis retrouvent leur place initiale, et voilà que la structure tripartite du livre est définie et avec elle l'inversion de l'action. Elle passe des turbulences de la mégalopole à la paisible retraite chez l'ami Bernard dans la ville impériale où le narrateur, installé pour un bref moment dans la maison qu'on lui abandonne, joue au bernard-l'ermite, avant d'être repris par Tokyo.

Ce que permettent de faire deux noms si bien préparés à l'intervention de Toussaint, un seul nom le peut aussi. Mettre en mouvement celui de Marie donne le tour de valse suivant (pp. 54–55):

Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collection comme ça, M. M. M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de Montalte, le nom de son père (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). Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformé en MoMA au moment de ses premières expositions d'art contemporain. Puis, j'avais laissé tomber MoMA, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça).

En effet, tant de noms et de mots<sup>17</sup> n'ont finalement fait que passer de Marie à Marie, et le narrateur prévoit la réaction du lecteur qui, surpris, se demande si

Id. (éd.): *Entre parenthèses. Beiträge zum Werk von Jean-Philippe Toussaint* (Paderborn: Edition Vigilia 2003), pp. 17–28. Cf. aussi Wolfgang Asholt, *Der französische Roman der achtziger Jahre* (Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994), pp. 21–31, qui montre combien ce qu'il appelle „philosophischer Tiefgang“ (p. 26) est contrebancé chez Toussaint par des situations caricaturales.

<sup>17</sup> Et de jeux de déchiffrement proposés au lecteur. Toussaint a décrypté lui-même celui de Montalte, dans l'interview avec Jean-Baptiste Harang (pour le titre cf. note 4): „De Montalte, c'était le pseudonyme de Blaise Pascal pour les *Provinciales*.“ (p. 11) Pour Madeleine il n'est pas moins généreux et insiste dans le texte même suffisamment sur les larmes pour que le rapport à l'expression „pleurer comme une Madeleine“ soit assez clairement suggéré. Pour l'„hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie“ Toussaint laisse le lecteur seul. Killierankie – le nom d'un col en Ecosse, choisi ici pour son étrangeté, qui lui aurait donné l'idée de lui associer le nom de la race bovine répandue dans ces contrées? – Dans l'interview avec Jean-Baptiste Harang qui lui lit le passage entier, Toussaint commente: „C'est purement de la littérature dans le ton de mes livres précédents, ce que vous appelez „des blagues“, et puis,

„tout ça“ n’était que „ça“.<sup>18</sup> Commentaire astucieux quant à la forme – il reprend en raccourci la structure en boucle de la séquence – et astucieux quant au contenu, puisqu’il oriente vers une lecture tout en surface sous le signe de la légèreté, conforme à l’image de marque de l’auteur, quand il s’agit en vérité de la démonstration de sa poétique, sous la forme d’un morceau de bravoure: en quelques lignes, il laisse entrevoir comment, en beaucoup de pages, se construisent et défont les romans de Toussaint.

On aime parler du minimalisme de l’auteur, notion qui met l’accent sur la réduction et l’épuration de son écriture. Avec le concept du tremblé, nous aimerions attirer l’attention sur la puissance énergétique qui y est à l’œuvre et qui imprime son mouvement à tous les éléments d’un roman, de la plus petite unité textuelle à la plus grande, aussi bien en surface qu’en profondeur, et ceci au-delà des limites d’un livre: au niveau d’une même intertextualité, le tremblé peut traverser plusieurs romans. Ces prolongements en écho prouvent la force d’attraction du pré-texte,<sup>19</sup> mais aussi sa force provocatrice. Pour les intertextes dont nous aurons à parler, frémissement à rebours équivalait à traitement à rebrousse-poil.

## II.

**Faire gondoler Proust.** – Edmondsson est venue rejoindre le narrateur à Venise et l’emmène à visiter la cathédrale:

L’église – Saint-Marc – était sombre. Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus, faisant glisser mes semelles sur le dallage de marbre, qui gondolait. Ça et là, sur le sol étaient des mosaïques. Je laissai Edmondsson partir de l’avant, à grands pas, vers les dorures [...]. (*La salle de bain*, p. 77)

Les détails qui sont relatés font bien comprendre l’humeur maussade du narrateur. Au-delà de leur fonction contextuelle, rien, de prime abord, ne semble les distinguer des nombreuses observations dont se nourrit le texte. Et pourtant, l’indication du léger mouvement avec lequel le narrateur met volontairement

astucieusement comme souvent dans les entretiens, il détourne la discussion sur un aspect formel, c’est-à-dire sur la difficulté de „trouver sa place à une page comme celle-ci, cela ne peut pas être gratuit“ (p. 10). Nous verrons en haut que le passage est en effet loin d’être gratuit.

<sup>18</sup> Le commentaire laconique ressemble à celui avec lequel le narrateur termine l’évocation du second tremblement de terre (p. 86): „Et ce fut tout, ce fut absolument tout. Ce ne fut rien d’autre.“

<sup>19</sup> Avec le dernier roman, l’idée d’écho, de prolongement a fini par devenir aussi un phénomène ouvertement exposé en surface, *Fuir* se présentant comme une suite de *Faire l’amour* (Nous retrouvons le personnage de Marie et l’Asie comme terrain d’action, la Chine ayant pris la place du Japon). Les sous-titres respectifs d’„Été“ et d’„Hiver“ pourraient même annoncer un quatuor des quatre saisons, à compléter par deux romans à venir.

en branle le dallage de l'église surprend. Comme un enfant qui boude et „fait exprès“ quelque chose d'irritant pour attirer l'attention, le geste insistant des pieds sur le sol – contrairement aux grands pas que fait Edmondsson pour regarder vers le haut – est un appel à creuser sur place, une invitation à un „approfondissement“. Il renvoie à du déjà-lu.

La mise en abyme, astucieusement suggérée en quelques mots, fait référence à la scène suivante:

C'est souvent pour Saint-Marc que je parlais, et avec d'autant plus de plaisir que, comme il fallait d'abord prendre une gondole pour s'y rendre, l'église ne se représentait pas à moi comme un simple monument, mais comme le terme d'un trajet [...]. Nous entrions, ma mère et moi, dans le baptistère, foulant tous deux les mosaïques de marbre et de verre du pavage, [...].

C'est bien plus tard et 200 pages plus loin que ce „moi“ se rappellera „la sensation que j'avais ressentie jadis sur deux dalles inégales du baptistère de Saint-Marc“: un léger balancement qui se prolonge dans la rime.

L'allusion à Proust est évidente,<sup>20</sup> mais comme elle est rapide et tient en si peu de place, on ne pourrait y voir „que dalle“, pour parler à la Toussaint. C'est pourtant un détail qui fait toute la différence entre les deux écritures et nous amène au centre de leur esthétique: le narrateur de Toussaint fait glisser ses semelles sur le dallage pour provoquer leur gondolement,<sup>21</sup> tandis que chez Proust la „sensation“ reçue lorsque les pieds ont marché sur des dalles inégales, reste enfouie pendant longtemps avant de refaire surface, un jour, par le hasard de „pavés mal équarris“ contre lesquels bute le pied du narrateur qui se rend à une réception chez la princesse de Guermantes (t. III, p. 866). La mémoire involontaire se déclenche, comme l'avait fait dans le passé déjà le goût de la madeleine trempée dans l'infusion et comme le fera dans la même soirée le bruit d'une cuiller qui cogne contre une assiette (t. III, p. 868): „mille riens [...] sautaient légèrement d'eux mêmes et venaient à la queue leu leu [...] en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs“ (t. III, p. 884).

L'identité de certains termes, chers également à Toussaint, aide à définir ce qui distingue les deux auteurs. Recevoir tout tremblant encore ce que la mémoire involontaire déchaîne comme souvenirs versus faire légèrement trembler, avec une scène-clé proustienne, des souvenirs de lecture – l'opposition ne peut guère être plus nette. La matière se présente de „façon fortuite, inévi-

<sup>20</sup> La première citation se trouve dans *La fugitive*, pp. 645–646, la seconde dans *Le temps retrouvé*, p. 867 (édd. Pierre Clarac et André Ferré, *Marcel Proust, A la recherche du temps perdu*, t. III, Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954). Dans ce qui suit, les textes de Proust seront toujours cités d'après les trois volumes de cette édition.

<sup>21</sup> Si dans le dernier roman *Fuir* est encore une fois fait allusion à ce thème, ce n'est qu'un rappel d'un motif travaillé jadis, qui intervient littéralement en passant: „Marie [...] ne savait où elle allait. Elle descendait des ruelles en titubant sur les dalles irrégulières [...]“ (p. 157); cf. de même déjà pp. 47–48, Marie pressée de sortir du Louvre, „revenant sur ses pas et trébuchant sur quelque infime dénivélé du marbre, [...]“.



table“ à celui qui, à la fin de sa *Recherche*, retrouve, avec l'accès au paradis du temps perdu (t. III, p. 879), la foi en ses dons pour la littérature. Pour Toussaint il en est tout autrement. L'allusion à Proust suggère, comme étant désormais illusoire, une entreprise jadis si fructueuse. A sa place est proposé le cheminement d'une écriture, qui, par petites secousses, fait et défait à sa guise des matériaux légers d'apparence.

**Expérimentations.** – En un clin d'œil complice, Toussaint se fait comprendre. Pour se démarquer de Proust, qui avait été si explicite dans l'analyse de sa découverte de la mémoire involontaire, il mise sur l'implicite et un lecteur qui complètera. S'il l'a fait, il est préparé à passer à un degré supérieur dans l'ébranlement de l'héritage littéraire.

Quelques séquences plus loin, le couple de *La salle de bain* reprend le chemin de l'hôtel et le narrateur retrouve son allure jusque dans le détail, tout en augmentant sensiblement ses efforts pour mettre en mouvement:

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 au bas des marches, je l'invitais à faire de même. (p. 81)

L'action primesautière repose sur un calcul bien précis:

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 quatre-vingt-deux millimètres par jour, donc de zéro virgule zéro 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. (p. 81)

L'action quelque peu enfantine est un coup intertextuel double. Elle entend „discrètement“ à enfouir, avec la ville qui était si révélatrice pour elle, la *Recherche* de Proust, un peu seulement. Elle fait intervenir à cette fin, en appuyant sur les „pas“ des protagonistes (l'événement-clé pour Proust était la „sensation du pas“, t. III, p. 873), les unités de mesure qui définissent la pression (Pascal [Pa]) et la viscosité dynamique (Pascal-seconde [Pa.s]).<sup>22</sup> Leur dénominateur commun, le nom de Pascal, dont *Les pensées* ont été identifiées par la recherche comme étant la source d'inspiration la plus marquante du roman<sup>23</sup>, insiste sur une autre facette du philosophe: Pascal le mathématicien et physicien.

<sup>22</sup> Cf. *Le Petit Robert*: „Unité de mesure de contrainte équivalant à la contrainte qu'exerce sur une surface plane de 1 m<sup>2</sup> une force totale de 1 newton.“

<sup>23</sup> Cf. p. ex. Margaret E. Gray, „Pascal in the Bath tub: Parodying the *Pensées*“, dans *Symposium* 51 (1997), pp. 20–29, et aussi Heidi Marek, „Pascal im Bade. Jean-Philippe Toussaints *La salle de bain* und *La télévision*“, dans *Romanische Forschungen* 113 (2001), pp. 38–58, en particulier pp. 46–50.

Se servir de lui pour faire pression sur Proust renvoie implicitement à l'opposition dont se sert Proust pour définir sa conception de la littérature:

L'impression est pour l'écrivain ce qu'est l'expérimentation pour le savant, avec cette différence que chez le savant le travail de l'intelligence précède et chez l'écrivain vient après. (t. III, p. 880)

Le narrateur expérimentateur de Toussaint creuse cette opposition de l'intérieur. Avec les pas qu'il imprime sur le sol vénitien, il entend assouplir et démythifier le sens d'"impression". Si Proust conclut „que nous ne sommes pas libres devant l'œuvre d'art, que nous ne la faisons pas à notre gré, mais que, pré-existant à nous, nous devons, à la fois parce qu'elle est nécessaire et cachée [...], la découvrir“ (t. III, p. 881), Toussaint s'appuie sur la liberté créatrice qui rend nécessaire l'œuvre telle qu'elle se présente aux lecteurs et leur laisse le soin de découvrir ce qui y a été caché. Et là où Proust frémit de bonheur parce qu'"un expédient merveilleux de la nature [...] avait fait miroiter une sensation“ (t. III, p. 872), Toussaint fait miroiter ce miroitement le temps d'un frémissement intertextuel.

**Distorsions.** – Concentrés sur deux séquences de *La salle de bain*, les glissements et sauts sur le sol proustien se veulent discrets, et en effet, Proust semble disparaître jusqu'à *La télévision* dans laquelle il apparaît très brièvement, bien identifié cette fois, grâce à une traduction en allemand de son œuvre qui est le sujet de lectures publiques.<sup>24</sup>

Ce n'est qu'une discrétion feinte, de surface. Elle est compensée en profondeur par un intense travail de réécriture et de variation de la réécriture. Les vibrations souterraines répétées le font bien comprendre: Toussaint a bien „englouti“ Proust. Quand il s'appuie sur son œuvre pour prendre son élan comme sur un tremplin, ce n'est pas avec l'ambition prométhéenne de sauter plus haut, de mieux tremper la madeleine – ce qu'il sait d'ailleurs faire aussi puisque Marie n'arrête pas de „pleurer comme une Madeleine“<sup>25</sup> –, mais de faire tout autrement.

L'inversion, notion centrale pour la *Recherche* dans l'acception sexuelle du terme, est prise au pied de la lettre et devient l'impulsion générale qui impose son mouvement à tout ce qui touche Proust chez Toussaint.

Dans *La prisonnière*, le narrateur de Proust mène une vie de réclusion et fait tout pour retenir prisonnière auprès de lui Albertine, qu'il poursuit de sa jalousie. *La salle de bain* reprend cette constellation et modifie de fond en comble la distribution des rôles entre homme et femme: c'est l'homme qui s'enferme et qui, replié sur lui-même et sans jalousie aucune, laisse courir dans le monde la femme avec laquelle il vit. C'est elle qui s'occupe de lui et organise la vie. *Faire l'amour* reprendra cette structure en raccourci, avec un narrateur qui cherche

<sup>24</sup> *La télévision*, p. 106.

<sup>25</sup> Le thème des pleurs de Marie revient aussi dans le dernier roman de Toussaint *Fuir* où il sert de clôture: „[...] et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer“ (p. 186).

la solitude la nuit dans la piscine de l'hôtel et plus tard dans la maison de l'ami de Kyoto. Comme *La prisonnière* qui est devenue *Le prisonnier*, *La fugitive* se change en *fugitif*: au lieu d'Albertine qui disparaît, c'est le narrateur de Toussaint qui s'enfuit à Venise sans prévenir, comme il partira aussi à l'improviste pour Kyoto dans *Faire l'amour*.<sup>26</sup>

L'intérêt pour les œuvres d'art qui fait chez Proust courir mère et fils dans les musées et les monuments à travers Venise, n'est pas partagé chez Toussaint, le narrateur préfère rester dans sa chambre d'hôtel, Edmondsson passant son temps à aller admirer des tableaux. Et tandis que la mère qui veut rentrer à Paris arrive finalement à entraîner son fils récalcitrant, parce qu'il craignait d'être „sans sa présence pour me consoler“ (t. III, p. 652), Edmondsson, pourtant blessée au front, doit repartir seule, son compagnon refusant de l'accompagner. Avec la solution qu'il trouve après son départ pour continuer à se faire mater et pour remplacer celle à laquelle il avait jusque-là demandé d'être consolé (pp. 86–87) – sous un prétexte il se fait admettre dans un hôpital et s'y établit –, le personnage du roman de Toussaint, sain de corps, retourne le thème proustien des séjours de Marcel dans des maisons de santé, mettant du ludique à la place de l'existentiellement grave.

**Filiation biaisée.** – La *Recherche inversée*:<sup>27</sup> c'est le personnage d'Edmondsson qui montre le mieux ce que les petits sauts sur la matière proustienne peuvent avoir comme répercussions. Un nom de famille, composé d'éléments masculins, sert de prénom, un prénom peu esthétique pour une femme qui consacre sa vie professionnelle à la beauté. Le lecteur ne découvre qu'au bout de quelques pages l'identité sexuelle qu'occulte le prénom. Une surprise de plus à la Toussaint? Tout s'arrange dès que le lecteur découvre l'identité textuelle d'Edmondsson.

La jeune femme travaille dans une galerie d'art (p. 16), et pour cause, pour ainsi dire: elle descend elle-même tout droit d'un tableau de maître, c'est-à-dire du fameux pastiche que fait Proust du „journal inédit des Goncourt“ (t. III, p. 708)<sup>28</sup>. Edmondsson: le nom qui établit la filiation avec un des deux frères (Edmond) est dérivé d'un prénom masculin comme Albertine et Gilberte chez Proust, avec l'inversion qu'avait déjà subie Albertine chez Toussaint (*La prisonnière* se changeant en *prisonnier*, et *La fugitive* en *fugitif*).

Le cadre chez les Verdurin est vénitien, comme il le sera dans la deuxième partie de la *Salle de bain*: la soirée se passe dans „l'ancien hôtel des Ambassadeurs de Venise“ (t. III, p. 709), et évoque avec force détails un monde de l'exquis où la peinture a une place de choix. Parmi les convives se trouve un sculp-

<sup>26</sup> Cf. pour Proust t. III, p. 414 ff., et pour Toussaint le début de la deuxième partie de *La salle de bain*, p. 49.

<sup>27</sup> L'inversion concerne aussi des épisodes mineurs, cf. p. ex. Marcel qui reçoit à Venise un télégramme qu'il croit venir d'Albertine (il est en vérité de Gilberte), t. III, pp. 641 sqq., 656; chez Toussaint, c'est le narrateur qui de Venise télégraphie à Edmondsson pour la faire venir (p. 64).

<sup>28</sup> Le pastiche suit aux pages 709–717.

teur polonais du nom de Viradobetski;<sup>29</sup> Toussaint double la dose: Edmondson expose dans sa galerie les artistes polonais aux noms non moins compliqués de Kovalskazinski et de Kabrowinski; le prénom Witold du dernier devait orienter les lecteurs vers Gombrowicz, et leur cacher un modèle proustien dont le nom est quelque peu resculpté.

Le pastiche du pastiche est fait de distorsions.<sup>30</sup> Et *La salle de bain* n'est qu'un début. Le thème de l'art, obsession du narrateur proustien puisqu'il se voit incapable de faire du Goncourt, „Prestige de la littérature!“ (t. III, p. 717), est loin d'être épuisé. D'Edmondsson galeriste nous passons avec Marie „styliste et plasticienne“ dans *Faire l'amour*, à la création de „vêtements expérimentaux“ qui seront exposés dans un cadre international approprié, le Contemporary Art Space à Tokyo (p. 22). Ce qui nous fait encore une fois retrouver un thème proustien où, peu après le pastiche des Goncourt, est évoqué le Paris de la guerre dans lequel l'annonce d'„Une exposition sensationnelle“ à coup sûr se rapportait à une „exposition non de tableaux, mais de robes,“ „délicates joies d'art“ élégantes (p. 724)<sup>31</sup> qui deviennent entre les mains de Marie des œuvres d'avant-garde faites „en titane et Kevlar“ (p. 22).

Et si dans *Fuir* est rappelé que Marie avait aussi essayé la formule contraire de robes littéralement fondantes, car elles sont faites „en sorbet“ (pp. 159–160), Toussaint pouvait toujours se servir chez Proust, puisque „la géographie pittoresque des sorbets“ de chez Poiré Blanche ou du Ritz y est décrite en détail par Albertine qui raffolle des glaces présentées dans des „moules démodés qui ont toutes les formes d'architecture possible“ (t. III, pp. 129–131). Elles se changent sur la peau des mannequins de Marie en architectures impossibles, emblèmes de l'éphémère, mariant „les chairs nues et les tissus invisibles“ (t. III, p. 160).

<sup>29</sup> La Pologne est évoquée aussi dans ce qui suit lorsque Goncourt s'entend souffler que sa renommée serait „en Galicie et dans tout le nord de la Pologne [...] absolument exceptionnelle“ (t. III, p. 711).

<sup>30</sup> C'est un pastiche distordu surtout aussi dans le sens qu'il est déplacé: à la soirée chez les Verdurin correspond chez Toussaint la réception, imaginée par le narrateur, chez l'ambassadeur autrichien Eigenschaft (pp. 27–29, 33–4). Cette scène nous semble se baser sur la soirée rapportée dans *A l'ombre des jeunes filles en fleur*, soirée que passe avec la famille du narrateur M. de Norpois, ancien ambassadeur français à Vienne. Le discours du roi Théodose qu'il rapporte n'est pas sans affinités, repris sur le mode du pastiche, avec le discours tout en phrases creuses de Eigenschaft. – Les deux soirées ont aussi une importance comparable pour le narrateur en ceci qu'elles le confrontent à la même problématique: elles le font douter de ses capacités de pouvoir faire de la littérature: comme la critique de M. de Norpois lui avait fait sentir qu'il n'était „pas né pour la littérature“ (t. I, p. 475), c'est en lisant Goncourt qu'il trouve „triste que la littérature ne fût pas ce que j'avais cru“ (t. III, p. 709) et qu'il se voit „incapable“ de regarder et de décrire le monde comme l'auteur du *Journal* (t. III, p. 719).

<sup>31</sup> Dans *La prisonnière*, les „robes que Fortuné a faites d'après d'antiques dessins de Venise“ jouent un rôle dans la relation de Marcel avec Albertine (t. III, p. 33 sqq., pp. 369 et 724).

Un motif traverse les romans de Toussaint. Les variations qu'il subit chemin faisant font ressortir le nœud dur que sont l'art et ses moules dont le prestige ne dure qu'un temps. Des Goncourt à Edmondsson, puis à Marie, cousant en titane et Kevlar, – ce sont finalement ses robes en sorbets qui font se fondre les formules artistiques qui s'enchaînent, en un pur glissement progressif du plaisir du texte, de ses tissus visibles et invisibles.

C'est sur la *Recherche* que Toussaint s'appuie pour la sienne, à petits sauts tellement répétés que ses romans en sont traversés de „frissonnements à rebours“. Une oscillation comme celles que nous avons constatées pour *La salle de bain*, *Faire l'amour* et *Fuir* se fait sentir aussi dans *La télévision* qui développe le thème d'une étude d'histoire de l'art (sur Titien) qui ne veut pas avancer,<sup>32</sup> comme peinait déjà Swann à faire progresser la sienne sur *Veer Meer*.<sup>33</sup> Le narrateur qui n'aura finalement trouvé que les deux premiers mots de son texte, reste fidèle à ses prédécesseurs depuis *La salle de bain*: au lieu de se consacrer sérieusement à sa recherche comme jadis Marcel à celle du temps perdu, il est à la recherche du temps à perdre.<sup>34</sup>

### III.

**Bouger Baudelaire.** – Si Toussaint sait mettre en branle Proust de multiples façons, c'est aussi sur le terrain d'un autre grand de la littérature française qu'il imprime ses pas: il s'agit de Charles Baudelaire.

C'est la mort d'une petite fleur qui nous met sur sa piste. Lorsque à la fin de *Faire l'amour* le narrateur se cache dans le parc du musée *Contemporary Art Space* de Tokyo, dans lequel est préparée l'exposition des robes expérimentales de Marie, il voit à côté de lui dans les sous-bois, „fragile, minuscule, une toute petite fleur sauvage isolée dans la terre“, et „pour en finir“ avec le flacon d'acide chlorhydrique – et le roman, qui a commencé avec ce récipient –, il le vide sur la petite plante

qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (p. 179)

<sup>32</sup> Le narrateur n'arrive finalement qu'à fixer les deux premiers mots de l'essai sur Titien qu'il a promis à une fondation: „Quand Musset“ (*La télévision*, pp. 84–85). Heureux de sa trouvaille il se sert de son balcon berlinois comme gueuloir flaubertien pour mettre les deux mots à l'épreuve acoustique, et est immédiatement réduit au silence par un voisin qui se sent incommodé.

<sup>33</sup> Cf. *Du côté de chez Swann*, t. I, p. 198: „[...] des travaux en train, une étude [...] sur Ver Meer de Delft“. La lenteur de l'entreprise amène Odette à traiter Swann de paresseux (t. I, p. 298). Tout comme Swann qui devrait aller regarder des tableaux „à la Haye, à Dresde, à Brunswick“ (t. I, p. 353), le narrateur de Toussaint, qui s'est établi à Berlin, devrait aller à Augsburg et Munich.

<sup>34</sup> Cf. p. ex. dans le dernier roman *Fuir* le constat du narrateur: „et je me laissais encore une fois porter par les événements [...]“ (p. 93).

En effet, le narrateur et, de mèche avec lui, l'auteur, sont „à l'origine“ de cette fin brutale comme ils le sont de la naissance du récit, puisqu'ils ont rempli le flacon au début du texte. Avec la mort d'une chose fragile, le mouvement du tremblé qu'ils ont déclenché revient au point mort.<sup>35</sup> Comme la „toute petite fleur aux pétales blancs et mauves de reflets pâles et délicats“ végète à l'ombre d'un musée d'art contemporain et meurt dans un contexte à forte connotation métatextuelle, on ne peut pas ne pas penser à la fleur bleue romantique, l'inspiratrice sentimentale de jadis dont une pâle réplique est ici „liquidée“.

Le dernier mot „infinitésimal“, peu poétique, détonne dans ce milieu. C'est pourtant lui qui est un clin d'œil en direction d'un sous-texte poétique qui va se révéler capital pour la compréhension du roman: il s'agit du poème en prose *La chambre double* dans *Le spleen de Paris*.<sup>36</sup> A la „senteur infinitésimale du choix le plus exquis“ qui règne dans la première partie de ce poème baudelairien répond avec le „désastre infinitésimal“ chez Toussaint „une odeur épouvantable“, comparable à la „fétide odeur“ qui se répand dans la deuxième partie du poème.

Chez Toussaint se croise et s'interpénètre ce qui est nettement séparé chez Baudelaire. Pour voir combien cette première observation nous a déjà amené au cœur de la réécriture romanesque, il est nécessaire au préalable d'étayer cette thèse par une analyse un peu plus détaillée des deux textes.

**Le spectre du fax.** – Dans „[u]ne chambre qui ressemble à une rêverie“, „l'âme“ du poète „prend un bain de paresse, aromatisé par le regret et le désir“, dans un décor tout de beauté. „Sur le lit est couchée l'Idole, la souveraine des rêves“, aux yeux de flammes. La „vie suprême“ qui est savourée dans cette atmosphère faite „de mystère, de silence, de paix et de parfums“ fait disparaître le temps et laisse régner „l'Eternité“.

„Mais un coup terrible, lourd, a retenti à la porte“. Le charme du rêve est rompu, le cauchemar de la réalité se réinstalle. Le „Spectre“ qui fait irruption prend les dehors d'un huissier, d'une concubine ou „d'un saute-ruisseau d'un directeur de journal qui réclame la suite du manuscrit“. L'Idole a disparu, le beau a dû céder la place au laid, comme les parfums paradisiaques doivent le faire à la puanteur. Le Temps, „le hideux vieillard“, a réinstallé son règne, accompagné de „son démoniaque cortège de Souvenirs, de Regrets, de Spasmes,

<sup>35</sup> Il s'en approchait déjà beaucoup à la fin de la première partie du roman. La scène du couple qui, très tôt le matin après le séisme s'enlace intimement, se termine avec un prélude de la scène terminale, nocturne, par un geste qui arrête brusquement les ébats amoureux (p. 91: „Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul.“). – Le commentaire de cette phrase finale avec lequel Toussaint répond à Harang dans l'interview déjà citée, est d'ailleurs un modèle de l'art du biais avec lequel l'auteur répond pour ne pas répondre: il serait passé par „quinze brouillons de cette phrase“, avant de trouver la solution: il fallait „la séparer de la précédente“ par un point (p. 11). Et quand il cite la phrase, on constate qu'il a glissé vers la phrase précédant „la précédente“.

<sup>36</sup> Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, ed. par Claude Pichois (Paris: Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1975), t. I, pp. 280–282.

de Peurs, d'Angoisses, de Cauchemars, de Colères et de Névroses.“ Il ne reste qu'une seule consolation: „la fiole de laudanum; une vieille et terrible amie“.

Les ressemblances de *La chambre double* avec *Faire l'amour* sautent aux yeux, les divergences aussi. Comme pour Proust, c'est l'inversion qui règle la réécriture. La rêverie cède la place au cauchemar. Fatigués après le long vol Paris – Tokyo, Marie et son compagnon montent directement dans leur chambre d'hôtel où les valises défaits font bientôt régner le plus grand désordre, contraste parfait avec l'harmonie baudelairienne qui imprégnait tous les détails du décor. Si chez le poète les meubles mêmes prenaient sous l'effet de la vision „des formes allongées, prostrées, alanguies“, c'est maintenant au pied de la lettre que sont pris ces termes, Marie tombant „à plat ventre sur le lit au milieu des robes qui s'étaient fanées sous le poids de son corps“, „allongée en arrière sur le lit“ (p. 29) au milieu d'„étoffes alanguies“ (p. 27). „L'Idole, la souveraine des rêves“ avec „ces yeux dont la flamme traverse le crépuscule“ est devenue avec la jeune femme fatiguée une „figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire“ (p. 27), pleurant sous les „lunettes de soie lilas de la Japan Airlines“ (p. 27), qu'elle garde sur les yeux, même au moment de faire l'amour.<sup>37</sup>

La volupté, recherchée laborieusement dans une „lutte de deux jouissances parallèles“ (p. 34) ne peut pas aboutir au „rêve de volupté“ baudelairien ni à la volupté tout court. Car au lieu du dé clic attendu c'est un autre qui se produit, non pas le coup terrible du poème, mais, non moins lourd de conséquences, „un minuscule dé clic“ que le narrateur entend „soudain [...] dans un imperceptible grésillement électronique continu“ (pp. 34–35): sur l'écran du téléviseur qui s'est allumé de lui-même apparaît le message „*You have a fax. Please contact the central desk*“ (p. 35). Au lieu du „Spectre“ qui entre, c'est le spectre, au sens étymologique d'image, qui fait irruption sous forme d'image télévisée, et la chambre, dans le rêve du poète „légèrement teintée de rose et de bleu“, est subitement inondée d'„une clarté bleutée d'aquarium, silencieuse et inquiétante“ (p. 34).<sup>38</sup> Big brother dans son idiome, tient à dire son omniscience, à peine voilée: „*You have a fuck*“.<sup>39</sup> Le message interrompt l'acte intime, et Ma-

<sup>37</sup> Cf. de même „[L]a mousseline“ des rideaux qui „s'épanche en cascades neigeuses“ dans la chambre de l'Idole et qui est reprise par Toussaint avec les robes d'art de Marie sur lesquelles elle s'est couchée et qui „dégringolaient sur le sol en cascades paresseuses de tissu affaissé“ (p. 22). La neige tombera pour de bon sur la ville de Tokyo, et si son évocation chez Baudelaire souligne la beauté spirituelle de la vision, elle est chez Toussaint le symbole du temps qui passe inéluctablement et la cause du pressentiment „qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour“ (pp. 70–71).

<sup>38</sup> Le rose aussi bien que „le rosâtre“ de la rêverie baudelairienne changent aussi complètement de caractère chez Toussaint et apparaissent sous la forme des „longues lueurs rougeâtres intermittentes“ des publicités au néon qui clignotent sur les façades des buildings de Tokyo et éclairent la chambre d'hôtel de leurs reflets (p. 27).

<sup>39</sup> C'est dans son dernier roman *Fuir* que Toussaint introduit ouvertement ce four-letter-word pour transcrire la prononciation très personnelle de l'anglais par le Chinois Zhang (p. 35): „[...] souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* come *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il

rie, furieuse d'être frustrée, sans avoir pu voir, les yeux bandés, ce qui est arrivé, ne cesse pas de dire à son partenaire de „foutre le camp“ (pp. 36, 40).

Le narrateur, calmant un accès de violence qui lui avait fait ouvrir le flacon d'acide et laisser se répandre sa puanteur, trouve en effet dans un ailleurs la consolation que le poète avait l'habitude de trouver grâce à „la fiole de laudanum“. Il monte au dernier étage du gratte-ciel et entre dans la piscine, qui, „dans la nuit, [est] parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants“ (p. 45). Les effets concrets de lumière remplacent „la suffisante clarté et la délicate obscurité de l'harmonie“ à laquelle goûtait le poète de Baudelaire dans sa rêverie, comme à la place de la „senteur infinitésimale du choix le plus exquis“ se fait sentir dans la piscine une odeur des plus banales („une odeur de détergent parfumé, aux relents d'andropogon, d'ammoniac et d'agrumes“, p. 46).<sup>40</sup>

Et, toujours dans le même sens de l'inversion, ce ne sera pas l'âme qui prendra „un bain de paresse“ chez Toussaint, mais très concrètement le corps du visiteur nocturne qui se met à nager dans la piscine (pp. 50–52).

Ainsi seul, loin de toute Idole, flottant dans „l'eau tiède“ (p. 50), près du ciel et au cœur de la mégalopole qui scintille tout autour à travers les baies vitrées, le nageur sent ses „pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers“ et être lui-même finalement „le cours du temps“ (pp. 51, 52). L'opposition avec la fin du rêve du poète baudelairien ne pouvait guère être plus nette: „Non! il n'est plus de minutes, il n'est plus de secondes! Le temps a disparu; c'est l'Éternité qui règne, une éternité de délices!“

**Chambre dédoublée.** – Le narrateur de Toussaint ne sort jamais du temps réel, il n'a donc pas à craindre le choc du poète brutalement réveillé par „le Temps“. Le rêveur du poème, dans l'extase, se voyait comme transporté hors de lui et du monde; le nageur du roman, même au moment où il se sent „au cœur même de l'univers“ (p. 51) reste très concrètement au cœur du monde qui l'entoure – le centre de Tokyo – et qui offre à son admiration ses façades illuminées.

Toussaint fait tout pour marquer la distance qu'il prend vis-à-vis du prétexte poétique. Et pour la creuser encore bien davantage, il met son narrateur dans une position typiquement romantique qui permet la vue panoramique. La hauteur à laquelle il l'élève au cœur de la ville, à „près de deux cents mètres“ (p. 48) du sol, est celle que permettent d'atteindre les buildings des plus grandes métropoles modernes.

Avec *Le spleen de Paris*, Baudelaire rêvait de faire naître „de la fréquentation des villes énormes [...] le miracle d'une prose poétique“.<sup>41</sup> Toussaint adapte ce programme au début du XXI<sup>e</sup> siècle et fait arriver le poème en prose dans les mégalopoles d'aujourd'hui. *La chambre double* qu'il réécrit en la dé-

par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry, avais-je dit*.“ Cf. aussi p. 84.

<sup>40</sup> Cf. aussi dans le même esprit les changements de la „très légère humidité“ et les „sensations de serre chaude“ du rêve chez Baudelaire qui sont chez Toussaint des éléments de l'ambiance naturelle de la piscine: „Il faisait très chaud [...], presque moite [...] dans les vapeurs de l'air ambiant [...]“ (p. 45).



doublant ne sera plus qu'une seule et même chambre, traversée de toutes les contradictions et oppositions que le poème de Baudelaire tenait bien séparées dans ses deux parties de longueur identique. Le couple qui l'habite chez Tous-saint, pour quelques instants, à deux ou séparé, dans les différentes variantes que nous en offre le roman (chambre d'hôtel, piscine, maison à Kyoto), lui convient parfaitement, puisqu'il incarne la déchirure sous la forme exacerbée proche d'un oxymoron: deux amants qui voyagent „ensemble [...] pour rompre [...], pour sceller leur rupture“ (p. 25).

Tant de modernité sans un reste de tentation de rêve romantique, au moins un peu sur les bords? Les ressemblances sont trompeuses. Si le narrateur ne distingue plus ce que le contemplatif de Baudelaire du poème „Paysage“ voit de la hauteur modeste de sa mansarde – „l'atelier“ et „les clochers, ces mâts de la cité“ –, <sup>42</sup> c'est que sa vue plonge beaucoup plus loin et embrasse un horizon des plus vastes. Il ne voit pas d'en bas „les grands ciels qui font rêver d'éternité“, <sup>43</sup> mais il nage dedans, littéralement. Les ondes de la piscine qu'il écarte „avec douceur“, et leurs „prolongements scintillants de paillettes d'argent“ qu'il voit „s'éloigner en ondulant vers les bords du bassin“ (p. 51), font naître la vision d'une fusion avec l'univers, l'instant d'un tremblé.

C'est un tremblé qui émane du nageur: les „milliers de paillettes“ des lustres, qui au début du texte avaient frissonnées dans le hall de l'hôtel, n'avaient rien provoqué de tel, leurs oscillations étant dues à une secousse sismique, tout simplement.

Même dans l'éclair d'une fusion possible, l'homme dans la piscine garde la tête hors de l'eau. Il est loin du poète baudelairien de *La chambre double* pour lequel le propre du „rêve pur“ était „l'impression non analysée“. Ce que le nageur laisse „se fondre dans l'harmonie de l'univers“, ce sont ses „pensées“. Et s'il finit par „se déprendre“ de lui et se fond dans un infini, c'est toujours celui „des pensées“ (p. 52). Elles trouvent dans le mouvement de l'eau la condition idéale de leur représentation, nous le savons depuis *L'appareil-photo* où c'est la pluie qui est choisie comme „image du cours de la pensée“: c'est le fluide qui permet le mieux de traduire „le tremblé ouvert des contours insaisissables.“ <sup>44</sup>

<sup>41</sup> *Œuvres complètes* (édition citée note 36), pp. 275–276 („A Arsène Houssaye“, Préface du *Spleen de Paris*).

<sup>42</sup> A cette mise-en-scène ressemble la séquence de *La télévision* dans laquelle le narrateur s'accoude la nuit au balcon et laisse glisser son regard sur Berlin. Ce n'est pourtant pas une description de cette vue qui suit, mais une réflexion sur le travail qu'il a fait dans la journée, c.-à-d. pratiquement rien, ce qui ne l'empêche pas d'arriver à une formule exprimant sa totale satisfaction (p. 126), qui est, au niveau métatextuel, une caractérisation parfaite de ce qu'offrent les romans de Toussaint à ses lecteurs: cette chose rare qu'est le „mélange de plénitude et de légèreté“.

<sup>43</sup> *Œuvres complètes* (édition citée note 36), „Paysage“, v. 8, p. 82.

<sup>44</sup> „Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière.“ (p. 94)

La scène de l'homme de la piscine dans le ciel de Tokyo, une des plus belles dans l'œuvre de Toussaint,<sup>45</sup> réalise à la perfection ce qui est le propre de son art: un léger tremblé en déclenche d'autres qui font se craqueler la surface du texte, l'ouvrant juste assez pour que puisse se laisser deviner la trame tissée de multiples sous-textes et les ondulations qui les prolongent à travers les romans.

L'homme de *La salle de bain*, avec lequel toute l'œuvre a commencé, aimait tellement rester dans sa baignoire qu'il finissait par installer sa bibliothèque au cœur du roman, dans le lieu même qui lui sert de titre. Il l'a visiblement bien consultée, car ce qu'il raconte par la suite en porte les traces plus ou moins visibles, nous en avons vu quelques-unes. Les narrateurs suivants ont de moins en moins laissé voir de leurs volumes, l'instant d'un instant, puis ont totalement renoncé à cela: La bibliothèque a fini par se fondre complètement dans la texture romanesque, et ce n'est que lorsque sur le chemin de la lecture se font sentir des „dalles inégales“ et d'autres aspérités infinitésimales qu'elle nous envoie encore des signes.

<sup>45</sup> Dans son compte-rendu du roman, Fabrice Gabriel parle à juste titre de „baignade déjà anthologique“ („Instantanés d'amour“ dans *Les Inrockuptibles* du 11 septembre 2002, pp. 4–7, ici p. 7).