



**HAL**  
open science

# Jean-Philippe Toussaint ou comment écrire après Beckett

Florence Bernard

► **To cite this version:**

Florence Bernard. Jean-Philippe Toussaint ou comment écrire après Beckett. *La Revue des Lettres modernes*. Samuel Beckett, 2020, 10.15122/isbn.978-2-406-11051-4.p.0309 . hal-03214541

**HAL Id: hal-03214541**

**<https://hal.science/hal-03214541v1>**

Submitted on 10 May 2021

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## « Jean-Philippe Toussaint, ou comment écrire après Beckett »,

Florence Bernard  
Aix Marseille Univ, CIELAM, Aix-en-Provence, France

Écrivain, plasticien et vidéaste, Jean-Philippe Toussaint a signé une dizaine de romans depuis 1985, année de la parution de *La Salle de bain*. L'expression de « nouveau nouveau romancier » est souvent employée pour qualifier cet artiste belge publié par les Éditions de Minuit. La ressemblance évidente de l'intrigue de *La Réticence* avec celle du *Voyeur* traduit l'intérêt que Toussaint porte à l'œuvre d'Alain Robbe-Grillet<sup>1</sup> : la présence de *L'Appareil-photo* dans la liste des œuvres retenues par l'auteur de *La Jalousie* pour étayer ses cours sur la littérature contemporaine illustre d'ailleurs cette filiation.

Pour autant, c'est bien à une autre figure de la prestigieuse maison longtemps dirigée par Jérôme Lindon que Toussaint voue la plus vive admiration : Samuel Beckett. Ses premiers romans s'inspirent des partis pris formels et thématiques de la trilogie constituée de *Molloy*, de *Malone meurt* et de *L'Innommable*. Après l'avoir montré, nous verrons que les années 2000 révèlent une mise à distance de ce modèle, qui continue néanmoins, même si plus discrètement, d'imprégner son imaginaire et son style.

### Sous l'influence de Beckett

Lorsque paraît *La Salle de bain*, Jean-Philippe Toussaint a vingt-huit ans. C'est avec un sentiment de bonheur mêlé de fierté qu'il rejoint la maison d'édition qui publie Beckett, auteur dont ses premiers écrits portent le sceau. Il faut néanmoins attendre 2012 pour qu'il évoque longuement la marque que l'auteur de *Molloy* et de *Malone meurt* a imprimée sur son œuvre.

Beckett, « la lecture la plus importante que j'ai faite dans ma vie<sup>2</sup> »

Dans *L'Urgence et la patience*, essai qui prend pour objet son propre rapport à l'écriture, Toussaint analyse, sur plus de vingt pages<sup>3</sup>, la place de premier plan qu'occupe Beckett dans le panthéon de ses auteurs préférés<sup>4</sup> :

Au-delà du langage, il reste quoi, alors, dans un livre, quand on fait abstraction des personnages et de l'histoire ? Il reste l'auteur, il reste une solitude, une voix, humaine, abandonnée. L'œuvre de Beckett est foncièrement humaine, elle exprime quelque chose qui est du ressort de la vérité

---

<sup>1</sup> Voir l'article d'Alexander Hertich « Jean-Philippe Toussaint et Alain Robbe-Grillet sur le double circuit », in *Existe-t-il un style Minuit*, sous la direction de Michel Bertrand, Karine Germoni, Annick Jauer., Presses Universitaires de Provence, « Textuelles », 2014, p. 125-134, en particulier la page 133.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 97.

<sup>3</sup> Il faut en effet ajouter, au chapitre « Pour Beckett », les deux suivants, « Le Ravanastron » et « Dans le bus 63 », où l'auteur irlandais est encore au cœur du propos de Toussaint.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 102-104.

humaine la plus pure. Il y a beaucoup d'écrivains qu'on peut admirer, mais il y en a très peu qu'on peut simplement, au-delà de l'admiration littéraire, aimer.

L'œuvre de Beckett crée, pour Jean-Philippe Toussaint, les conditions d'une rencontre : une rencontre toute intérieure, dont il ne s'est pas contenté. L'auteur belge a en effet cherché à établir avec son aîné un véritable échange. Bien avant de converser timidement avec lui au premier étage de la rue Bernard-Palissy en présence de Jérôme Lindon, Jean-Philippe Toussaint a en effet osé entrer directement en communication avec Beckett<sup>5</sup> :

Au début des années 80, j'ai écrit une lettre à Samuel Beckett. Je lui expliquais que j'essayais d'écrire, j'ajoutais que je supposais qu'il devait être très sollicité par des inconnus et je lui proposais, plutôt que de lui demander son avis sur un de mes textes, de faire une partie d'échecs par correspondance, dont l'enjeu serait la lecture d'une pièce de théâtre que je venais d'écrire. Je gagnais, il lisait ma pièce, et me donnait son avis. Il gagnait, je relisais ma pièce, à tête reposée. Je terminais ma lettre ainsi : « au cas où, 1. E4 ».

Le destinataire a donné suite à la missive :

Par retour du courrier, Samuel Beckett m'a répondu : « Les noirs abandonnent. Envoyez la pièce. Cordialement. Samuel Beckett. » Je lui ai envoyé ma pièce, et une ou deux semaines plus tard, j'ai reçu un nouveau petit mot de sa main, il avait tenu sa promesse : il avait lu ma pièce et me conseillait d'abrégé certains passages.

La hardiesse de la démarche de Jean-Philippe Toussaint souligne le lien particulier qui l'unit à Beckett, dont il a découvert l'œuvre alors qu'il séjournait, tout jeune homme, à Paris<sup>6</sup>. Pour posséder une teneur assez humoristique, le récit qu'il consacre à cet épisode n'en souligne pas moins le caractère fondateur :

C'est un éblouissement, c'est une révélation, c'est un appel, une conversion, on songe à Saint Paul tombant de cheval sur la route de Damas. Voici l'image : j'ai vingt-trois ans et je viens de descendre de l'autobus à l'angle du boulevard Saint-Germain et de la rue Saint-Jacques, j'ai refermé *Malone meurt* quelques instants plus tôt, et je suis foudroyé sur place, je suis étendu sur le trottoir, le visage extasié, irradié de lumière, les bras en croix, comme le saint Paul du Caravage dans le tableau de l'église de Santa Maria del Popolo à Rome – et, à la place du cheval, le bus 63 qui s'éloigne vers la Seine dans la circulation et disparaît lentement de ma mémoire.

Touché par la grâce de l'écriture beckettienne, Toussaint ne prétend pas pour autant en maîtriser tous les ressorts<sup>7</sup> :

Ma connaissance de l'œuvre de Beckett est très approximative, incomplète, lacunaire, pleine de failles et de contradictions, de confusions dans les noms, de flou dans le déroulement des anecdotes et de vague dans la chronologie. [...] Mais cette approximation compte peu en regard du choc, toujours vivant, dont je ressens encore aujourd'hui les ondes atténuées, que j'ai eu il y a trente ans à la rencontre de l'œuvre de Samuel Beckett.

S'il n'est pas celui d'un spécialiste, le regard qu'il pose sur les textes de son aîné, particulièrement sur sa première trilogie, possède néanmoins une certaine acuité<sup>8</sup> :

Tout au long des trois livres, perdant ou changeant de nom, comme des peaux mortes qui tombent les unes après les autres après de successives mues, devenant Moran ou devenant Malone, ne devenant plus qu'une voix finalement – la voix du narrateur qui finit par percer et s'affranchir de tous les prête-noms qu'elle s'était inventés, la voix de l'*Innommable* qui finira par les nommer aussi,

---

<sup>5</sup> *Ibid.*, p 87-88.

<sup>6</sup> *Ibid.*

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 100-102.

tous ces Murphy et consorts, « quand j'y pense au temps que j'ai perdu avec ces paquets de sciure, à commencer par Murphy [...] alors que je m'avais moi sous la main, croulant sous mes propres peau et os, des vrais, crevant de solitude et d'oubli » –, Molloy continue, il s'acharne, il doit continuer, il sait qu'il ne peut pas continuer, il sait qu'il va continuer. « Il faut continuer, je ne peux pas continuer, je vais continuer. » Ç'aurait pu être la première phrase de *Molloy*, c'est la dernière de *L'Innommable*.

Cette lecture attentive, qui se nourrit du souvenir de passages bien précis, procède d'une véritable fascination : il n'est pas étonnant que les premiers romans de Jean-Philippe Toussaint empruntent à Beckett nombre de motifs formels et thématiques.

### Beckett, « Mon seul modèle<sup>9</sup> »

Telle est la confiance que fait Jean-Philippe Toussaint à Jérôme Lindon, lorsque ce dernier publie son premier roman. De sa manière d'écrire aux sujets qu'il aborde, le jeune écrivain belge rédige en effet, dans les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix, des ouvrages où se fait sentir l'influence de Samuel Beckett.

Marqué par le souci du dénuement, le style du Prix Nobel 1969 suscite ainsi sa plus vive admiration<sup>10</sup> :

Comme chez tous les grands auteurs, comme dans tous les grands livres, c'est dans des questions de rythme, de dynamique, d'énergie, dans des critères de forme que le livre se joue. [...] Beckett ne vise qu'à l'essentiel, dénudant la langue jusqu'à l'os pour approcher une langue inatteignable. S'il choisit d'écrire en français, c'est parce que le français lui apparaît comme une langue où l'on peut écrire sans style, alors que l'anglais lui offrirait trop d'occasions de virtuosités.

Constituée d'à peine quinze phrases, la page inaugurale de *Malone meurt* illustre cette recherche de sobriété<sup>11</sup> : la prépondérance des propositions indépendantes, au détriment de formulations plus complexes, comme les relatives, signale un refus de l'ornementation littéraire que reprend à son compte Jean-Philippe Toussaint. Ce dernier recourt en effet souvent à des structures grammaticales assez élémentaires, tout particulièrement dans son premier roman, *La Salle de bain*<sup>12</sup> :

1) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi 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. Edmonsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plutôt serein ; il m'arriver de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l'usager de l'emploi du butoir cale-pieds.

D'autres particularités de l'écriture beckettienne retiennent l'attention du jeune romancier, notamment l'étrangeté de son rapport à la langue, perceptible dans la seconde des deux phrases suivantes : « Ce n'était pas le vrai amour. Le vrai amour était dans une autre<sup>13</sup>. » Toussaint assume pleinement cet héritage : « je cherche plutôt le maladroit ou le « mal-dit » pour reprendre Beckett<sup>14</sup>. » De fait, lui aussi accorde aux scories du langage une place prédominante sur la quête du beau. Dans ce but, il préfère toutefois, comme son aîné, les

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 102-104.

<sup>11</sup> Samuel Beckett, *Malone meurt*, Paris, Minuit, « Double », 1951/2004, p. 7.

<sup>12</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, « Double », 1985/2005, p. 11.

<sup>13</sup> *Ibid.*

<sup>14</sup> « Entretien avec Michèle Ammouche-Kremers », dans *Jeunes auteurs de Minuit*, Michèle Ammouche-Kremers et Henk Hillenaar Eds, Amsterdam, Atlanta, Rodopi, CRIN 27, 1994, p. 34. Allusion est faite ici à l'ouvrage de Beckett, *Mal vu mal dit* (Minuit, 1981).

forgeries langagières aux véritables incorrections<sup>15</sup>. Son ravissement face à l'inventivité du lexique de Beckett transparait dans un chapitre de *L'Urgence et la patience* qui glose sur le néologisme de Ravanastron, terme qui lui donne d'ailleurs son titre<sup>16</sup> :

Au mur, à un clou, tel un pluvier, pendait un ravanastron.

Un quoi ? Un ravanastron. Le mot m'est apparu un jour à l'improviste au bas de la page 71 de *Watt*. Ce fut comme un éblouissement, un pincement de plaisir, une énigme et un défi, le mot mystérieux s'est inscrit immédiatement dans ma mémoire (fautivement, au demeurant, car longtemps, avec légèreté, je disais zavanastron pour ravanastron). Mais bon, un zavanastron, quand on n'est pas tatillon.

Dans cette lignée, le jeune écrivain s'amuse à son tour avec le langage, comme dans ce passage de *L'Appareil-photo* où surgit, au détour d'une phrase, l'adjectif « couilluformes » pour désigner des « prunes mauves<sup>17</sup> ». Cet exemple révèle le goût de Jean-Philippe Toussaint pour une certaine trivialité, qui demeure toutefois moins présente que sous la plume de Beckett<sup>18</sup>. C'est ce que confirme l'extrait suivant, qui délaisse pour un temps la sobriété du style pour mieux souligner le comportement quelque peu insistant d'un moniteur d'auto-école<sup>19</sup> :

Il m'avait pris en grippe assez vite, cet homme, mais cultivait ma voisine de toutes sortes d'assiduités, l'entraînant à l'écart pour lui prodiguer quelques conseils et l'entretenir de diverses questions en lui prenant l'épaule, offrant le spectacle répugnant de sa courte main poilue dont un des doigts enculait une chevalière malaxant négligemment son adorable épaule.

Au-delà de ces questions langagières, c'est aussi aux choix narratologiques de Beckett que Toussaint se réfère. Suivant le modèle adopté par l'écrivain irlandais dans *Molloy*, *Malone meurt* et *L'Innommable*, il privilégie le mode de narration intérieur, qui expose au lecteur, dans toute leur bigarrure, les pensées et les propos du personnage principal : à l'exception de *Monsieur*, dont le récit est mené à la troisième personne du singulier, ses premiers romans relatent ainsi les faits du point de vue d'un individu et non d'une entité extérieure au récit. Par conséquent, les ellipses, prolepses et analepses ne manquent pas, reproduisant les méandres d'un esprit en mal de repères. À ce titre, *La Salle de bain* suit une construction qui n'est pas sans rappeler celle de *Molloy*, dont le récit cyclique « commence par la fin et se termine au commencement<sup>20</sup> » :

Dans *La Salle de bain*, même schéma : dans la première partie, le narrateur mène une nouvelle vie dans la baignoire de son appartement parisien ; dans la seconde, il est à Venise où il visite essentiellement... des chambres dans lesquelles il séjourne : chambres d'hôtel, d'hôpital ; dans la troisième partie, il rentre chez lui et décide de s'installer dans sa baignoire. Là encore, tout commence par la fin.

Les premiers romans de Toussaint abordent en outre des thématiques qui sont également au cœur de la trilogie de Beckett. Les ouvrages des deux écrivains s'attachent en effet au

---

<sup>15</sup> On trouve notamment un « J'en avais rien à cirer » dans *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 47.

<sup>16</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, *op. cit.*, p. 93. Il faut donc relativiser la déclaration de Molloy, au début de l'œuvre qui porte son nom : « J'ai oublié l'orthographe aussi, et la moitié des mots. » (Samuel Beckett, *Molloy*, Paris, Minuit, « Double », 1951/1982, p. 8).

<sup>17</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, « Double », 1988/2007, p. 75.

<sup>18</sup> Les exemples sont évidemment légion et nous nous bornerons à citer l'expression de « gros cul », employée à la page 163 de *Molloy* pour désigner le postérieur du fils de Moran.

<sup>19</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>20</sup> Cécile Yapaudian-Labat, « Éric Chevillard et Jean-Philippe Toussaint à l'ombre de Beckett », *Existe-t-il un style Minuit ?*, *op. cit.*, p. 135-144, p. 139.

parcours erratique d'un personnage masculin confronté à l'absurdité de l'existence. Ce sentiment, Beckett cherche à le reproduire par le refus d'une véritable intrigue<sup>21</sup> :

La voie avait été ouverte par Flaubert cent ans plus tôt, quand il rêvait d'un livre sur rien (« un livre sans attache extérieure, qui se tiendrait de lui-même par la force interne de son style, comme la terre, sans être soutenue, se tient en l'air »). Mais même de ce « rien » flaubertien, comme ultime matière romanesque exploitable, Beckett paraît se méfier. Beckett se méfie des agréments du « rien », comme il se méfie des outils qui pourraient l'exprimer.

Toutes les occasions de dépaysement, de divertissement que la fiction pourrait fournir au lecteur sont ainsi escamotées avec malice de l'œuvre de Beckett, comme de celle de Toussaint. Ce dernier ne rend pas les capitales européennes que traversent les personnages de ses premiers romans plus attrayantes que les villes de Hole et de Shit dans *Molloy*. *L'Appareil-photo* ne laisse en effet entrevoir de Londres qu'un aéroport, un restaurant sans relief ainsi qu'une chambre d'hôtel. Quant au panorama aérien de Berlin que brosse *La Télévision* de la page 178 à la page 182, il met bien davantage en lumière « les toits des immeubles », « les entrepôts et les usines », « les immenses terrains vagues à l'abandon », « les autoroutes et les voies de chemin de fer » que les sites touristiques de la ville, expédiés sur un mode dérisoire<sup>22</sup> :

Assis à l'arrière de l'avion qui filait fluidement dans le ciel, je reconnaissais ici ou là quelque monument dont les formes caractéristiques se profilaient en contrebas, la Siegessäule, isolée au cœur de son étoile d'avenues presque désertes, ou le Reichstag, massif et la pierre noire de crasse, devant lequel une dizaine de personnes étaient en train de jouer au football, petites silhouettes absurdes qui couraient derrière un ballon sur le gazon de l'esplanade.

Il en va de même dans *La Salle de bain*, où Paris et Venise, deux des plus belles villes du monde, servent de cadre au récit. Si la basilique Saint-Marc émerge du flou qui nimbe les autres sites de la Cité des Doges, le personnage principal, pourtant historien, lui dénie tout intérêt<sup>23</sup> :

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, était des mosaïques. Je laissai Edmondsson partir de l'avant, à grands pas, vers les dorures et, en l'attendant, pris appui sur une colonne, regardant les arcades au-dessus de moi.

Spécialiste du vingtième siècle, le narrateur de ce premier roman, dont les suivants déclinent le portrait en de subtiles variantes, semble à ce titre faire sien l'impératif pascalien du refus du divertissement. Il expose son point de vue à sa mère, qui s'est rendue à son chevet<sup>24</sup> :

Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi. Elle s'essuya le coin des lèvres avec son gant. Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles.

Conduites sur le mode fragmentaire, les réflexions du personnage font d'autant plus écho aux *Pensées* de Pascal que la chambre d'hôtel qu'il occupe à Venise abrite un exemplaire de cet ouvrage en langue anglaise, possible clin d'œil à Beckett :

---

<sup>21</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, op. cit., p. 102-103.

<sup>22</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997/2002, p. 178-179.

<sup>23</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, op. cit., p. 82.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 13.

But when I thought more deeply, and after I had found the cause for all our distress, I wanted to discover its reason. I found out there was a valid one, which consists in the natural distress of our weak and mortal condition, and so miserable, that nothing can *console* us, when we think it over (Pascal, *Pensées*)<sup>25</sup>.

Les différentes phases du récit, dont la fuite, centrale, vers la Cité des Doges, soulignent la dégradation de l'état psychologique du narrateur. Son errance de chambre en chambre – chambre d'appartement, chambre d'hôtel, chambre d'hôpital –, signale une obsession de la mort aussi prégnante que celle qui étreint Molloy, Moran et Malone :

C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié<sup>26</sup>.

La problématique de l'immobilité et du mouvement, qui scande les pensées du héros de *La Salle de bain*<sup>27</sup>, fait naître à plusieurs reprises le motif de la vanité picturale, dont Claire Lozier rappelle l'importance sous la plume de l'écrivain irlandais<sup>28</sup> :

Les tableaux de Vanité et affiliés (Madeleine pénitente, Saint Jérôme méditant, Mélancolies), furent appréciés de Beckett au point de constituer un modèle esthétique pour son œuvre littéraire. Pour lui, la Vanité se peint autant qu'elle s'écrit. Malgré la reconnaissance tardive de ce modèle, Beckett s'est de longue date intéressé à ces tableaux comme l'attestent les notes prises en 1936 – 7 dans les « German Diaries » lors de son séjour en Allemagne, ainsi que les allusions au genre qui se trouvent dans ses romans.

Ce motif se décline sur plusieurs modes dans le premier roman de Toussaint, de l'évocation esthétisante d'un poule à moitié dépecé dans un évier<sup>29</sup> à celle de Venise elle-même<sup>30</sup>, une ville en sursis, menacée par une inexorable processus de destruction<sup>31</sup> :

À chaque fois que je terminais la descente d'un escalier, je sautais discrètement à pieds joints sur le sol et, attendant Edmonsson au bas des marches, je l'invitais à faire de même. À 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-vingts-deux millimètres par jour, 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<sup>32</sup>.

Si le narrateur décèle la mort partout, jusque dans les tableaux de Mondrian qu'il affectionne (p. 90), c'est avant tout sa propre disparition qui accapare ses pensées, comme l'illustre la dernière vanité que nous donne à voir le roman :

---

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 93.

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>27</sup> *L'Appareil-photo*, par son titre, met ouvertement l'accent sur ce besoin de figer l'instant par peur de la mort.

<sup>28</sup> Claire Lozier, *De l'abject et du sublime, Georges Bataille, Jean Genet, Samuel Beckett*, Peter Lang, Volume 65, *Modern French Identities*, Edited by Peter Collier, p. 199-200.

<sup>29</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>30</sup> L'adage ne dit-il pas : « Voir Venise et mourir » ?

<sup>31</sup> Le tableau de Berlin brossé dans l'extrait de *La Télévision* trahit également cette angoisse : vue du ciel, cette ville soumise à des chantiers permanents apparaît en effet comme une « carcasse de béton », à l'« armature [...] squelettique » et aux « avenues éventrées » (*La Télévision*, *op. cit.*, p. 180).

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 86-87.

Il m'arrivait parfois de sortir une des radiographies de l'enveloppe pour regarder mon crâne ; je l'examinais de préférence devant la fenêtre, en transparence, les bras tendus devant moi. C'était un crâne blanc, allongé. Les os frontaux se rétrécissaient à la hauteur des tempes. Quatre plombages, dans la bouche, faisaient des marques nettes. L'extrémité des incisives était brisée, une de façon régulière, et l'autre sur un côté seulement, où un éclat manquait. Les yeux étaient immensément blancs, inquiets, troués<sup>33</sup>.

Parodie de l'âpre méditation pascalienne, la claustration du narrateur de *La Salle de bain*, occupé à jouer aux fléchettes, à faire la sieste ou bien encore à lire d'un œil distrait, traduit bien l'état dépressif de la plupart des personnages auxquels s'attachent les romans de Jean-Philippe Toussaint, sur le modèle de ceux qui peuplent l'œuvre de Samuel Beckett : « Lorsque, le matin, je me réveillais, je voyais la journée à venir comme une mer sombre derrière mes yeux fermés, une mer infinie irrémisiblement figée<sup>34</sup>. » Vautré sur son lit ou dans sa baignoire, le narrateur de *La Salle de bain*, tout comme les autres héros de l'écrivain belge, entretient à ce titre une relation ambivalente avec le sport : s'il suit avec un vif intérêt le championnat d'Europe de football et ne manque aucune retransmission des matches<sup>35</sup>, il semble rétif à l'activité physique<sup>36</sup>. Désireux depuis des jours de jouer une partie de tennis, il n'entre finalement même pas sur le court où l'a convié son médecin, un passionné qui n'est pas sans convier le souvenir du coroner de *Murphy*<sup>37</sup>, féru de golf : « Mon médecin, qui reprenait vie à mesure que nous approchions du terrain, serrait des mains, saluait des joueurs à travers les grillages. Pour les derniers mètres, il allongea même le pas, et c'est en petites foulées, allègrement, qu'il franchit le portillon du court<sup>38</sup>. »

La négligence du corps qu'entraîne cet état apathique se traduit notamment par une propreté approximative, à l'instar de celle des personnages de Beckett : le narrateur de *La Salle de bain* confie ainsi que, à force de n'être pas changée, sa « chemise sale puait aux aisselles » et que son « caleçon neuf devenait sale », lui aussi<sup>39</sup>. Ce laisser-aller est tel que sa compagne valorise les rares soins qu'il prend de lui-même : « Elle me toucha le visage, me félicita de mes cheveux propres<sup>40</sup>. » Comme Lousse envers Molloy ou Moll envers Macmann, elle occupe ainsi une fonction essentiellement maternelle<sup>41</sup> :

Il m'arrivait parfois de me réveiller en pleine nuit sans même ouvrir les yeux. Je les gardais fermés et je posais la main sur le bras d'Edmonsson. Je lui demandais de me consoler. D'une voix douce, elle me demandait de quoi je voulais être consolé. Me consoler, disais-je. Mais de quoi, disait-elle. Me consoler, disais-je (to console, not to comfort).

De fait, la femme assume auprès de son partenaire une fonction d'infirmière plus que d'objet du désir. Aussi ne serons-nous pas étonnés que la sexualité des héros de Jean-Philippe Toussaint ne soit pas plus épanouie que celle de la plupart des personnages de Beckett. L'enthousiasme des uns comme des autres pour la question de la chair est réduit, ce dont témoigne cette réplique du narrateur de *La Salle de bain* : « Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page<sup>42</sup>. »

---

<sup>33</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>35</sup> Le personnage principal de *La Télévision* suit quant à lui la retransmission de chaque étape du Tour de France.

<sup>36</sup> Si personnage principal de *Monsieur* pratique le football, cela reste un loisir auquel il s'adonne « à l'économie », en tant que « défenseur » (Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986, p. 14).

<sup>37</sup> Cf. Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 1947/1953/2009, p. 218 : « [il] exécutait avec son parapluie des mouvements convulsifs suggérant le jeu de golf. »

<sup>38</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 118.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 59 et 64.

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 92-93.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 17.



Ce manque d'appétence transparait encore quelques pages plus loin : « Sans se retourner, elle déboutonna sa blouse. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable<sup>43</sup>. » On songe à Molloy, pour qui le coït est « un jeu de con [...] et avec ça fatigant [sic], à la longue. » S'il se livre à cette activité physique, en somme, c'est pour ne pas déplaire à sa partenaire : « Mais je m'y prêtai d'assez bonne grâce, sachant que c'était l'amour, car elle me l'avait dit<sup>44</sup>. » La passivité face à l'expression de la libido féminine, que partagent les personnages de Beckett et de Toussaint, est patente. Le passage suivant, issu de *La Salle de bain*, révèle toutefois que le plaisir, à défaut de véritable désir, n'est pas totalement absent<sup>45</sup> :

Elle me recueillit et ouvrit mon manteau, en silence, déboutonna ma chemise. Ses joues étaient chaudes de sommeil. Je soulevai les draps et me déposai dans son corps, nu contre sa peau, ventre contre ventre, le manteau ouvert par-dessus nous. Nous commençâmes à bouger ; nous bougions lentement et nous nous en savions gré.

Nous ne sommes pas loin ici du souvenir lointain, mais encore vibrant, que relate Krapp dans *La Dernière bande*<sup>46</sup> : bien que les décors diffèrent et que l'acte sexuel soit seulement suggéré dans la pièce de Beckett, la position en surplomb du personnage masculin, les yeux mi-clos de la jeune femme, la lenteur des mouvements et le silence sont communs aux deux passages, qui atténuent sur un mode assez semblable la vigueur des sensations au profit, sinon de la tendresse, du moins de la douceur :

Je lui ai demandé de me regarder et après quelques instants – (*pause*) – après quelques instants elle l'a fait, mais les yeux comme des fentes à cause du soleil. Je me suis penché sur elle pour qu'ils soient dans l'ombre et ils se sont ouverts. (*Pause.*) M'ont laissé entrer. (*Pause.*) Nous dérivions parmi les roseaux et la barque s'est coincée. Comme ils se pliaient, avec un soupir, devant la proue ! (*Pause.*) Je me suis coulé sur elle, mon visage dans ses seins et ma main sur elle. Nous restions là, couchés, sans remuer. Mais, sous nous, tout remuait, et nous remuait, doucement, de haut en bas, et d'un côté à l'autre.

Si *La Réticence*, *Monsieur* et *La Télévision* scellent le détachement des considérations physiques du personnage principal par l'absence de scènes de sexe, *L'Appareil-photo* présente un épisode assez semblable, l'état somnolent du héros renforçant encore sa parenté avec les figures beckettiennes<sup>47</sup> :

Elle n'était guère plus réveillée que moi et, dormant encore l'un et l'autre, nous nous unîmes dans le sommeil, les mains sur les joues ou dans les cheveux, parcourant notre peau au hasard, mon sexe dans son corps encore tout chaud du sommeil de la nuit. Nous dormîmes encore un peu ainsi, serrés fragilement dans les bras l'un de l'autre, avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs qui pouvaient témoigner d'un sommeil agité. Elle se réveilla la première, finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j'éjaculai.

Ainsi, tout comme Beckett, Toussaint ne dote pas ses personnages d'une *libido amandi* prononcée. Le fait que le narrateur de *La Salle de bain* revête, sans plus de manière, le pull de sa compagne souligne encore le caractère défaillant de sa virilité : « Edmondsson avait dû le porter lorsqu'elle était jeune fille. Je retirai ma veste et l'enfilai. À peu de choses près ( ?), cela pouvait convenir<sup>48</sup>. » On songe à Molloy, lorsqu'il inspecte les vêtements dont Lousse l'a

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>44</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.* p. 76.

<sup>45</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 80.

<sup>46</sup> Samuel Beckett, *La Dernière Bande*, suivi de *Cendres*, Paris, Minuit, 1959, p. 25-26.

<sup>47</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 85-86.

<sup>48</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 47.

affublé : « je flotte dans une chemise de nuit étrangère, et de femme probablement, car elle était rose et transparente et garnie de rubans, de fronces et de dentelles<sup>49</sup>. »

C'est que, comme Moran ou Malone, les narrateurs des romans de Jean-Philippe Toussaint sont bien plus préoccupés par les maux que par les joies que leur corps pourrait leur procurer. Bien que plus jeunes et en meilleure santé, ils paraissent en effet attacher autant d'importance qu'eux à l'évolution des petits tracas qui assaillent leur organisme<sup>50</sup> :

[Je] fus bientôt incommodé par divers agaçants petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre mes orteils [...]. J'en vins bien vite à marcher d'une allure plus incertaine du reste, comme raide et rechignante, et me trouvais bien malheureux au bout du compte, ôtant ma chaussure et ma chaussette à la première occasion pour constater les dégâts lors d'une attente prolongée à un feu rouge. Lorsque le feu passa au vert, plutôt que de m'élancer d'un bel élan à cloche-pied à travers la chaussée, je remis ma chaussette en me maintenant en équilibre sur une jambe et, tandis que, sur le point de tomber par terre, je sautillais sur place sur le trottoir pour garder un semblant d'équilibre, je me trouvai en présence d'un de mes hôtes [...].

Le séjour du narrateur de *L'Appareil-photo* à Milan, dont nous venons de parcourir quelques lignes, se poursuit ainsi par un soin chez le pédicure, dont chaque étape nous est fidèlement rapportée, au détriment d'événements plus marquants ou de descriptions évocatrices de la ville.

La complexion malade, dépressive des personnages de Jean-Philippe Toussaint n'est pas pour autant dépourvue, comme sous la plume de Beckett, d'un second degré qui met à bonne distance tout pathos : l'humour est omniprésent. Comme pour saluer indirectement la mémoire de l'auteur irlandais, le personnage principal de *La Salle de bain* signale ainsi que la « femme de [s]on médecin » trouve qu'il a « l'humour anglais<sup>51</sup>. » Les réflexions les plus sombres sont en effet entrecoupées de remarques décalées qui introduisent une forme de légèreté, à l'image de ce passage dans lequel le même narrateur médite sur le rideau de pluie qui tombe devant sa fenêtre : « 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<sup>52</sup>. »

Profondément marqué par l'écriture de Beckett, Jean-Philippe Toussaint a écrit plusieurs romans qui empruntent une part de leurs caractéristiques aux ouvrages de l'icône des Éditions de Minuit. En affirmant son œuvre, au fil des ans, il a toutefois pris une certaine distance avec ce modèle.

« L'influence de Beckett a été très pesante et j'ai dû faire des efforts pour m'en éloigner<sup>53</sup>. »

Dès le milieu des années quatre-vingt, Jean-Philippe Toussaint a conscience qu'il doit se défaire de l'influence que l'œuvre de Samuel Beckett exerce sur lui. Ce processus culmine dans quatre romans signés entre 2002 et 2012, qui relatent les affres d'un amour passionnel dont les excès et les contradictions entraînent le couple de Paris à Tokyo en passant par l'île d'Elbe. Pour autant, nous verrons que l'empreinte du Nouveau Roman – et plus

---

<sup>49</sup> Samuel Beckett, *Molloy*, *op. cit.* p. 58.

<sup>50</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 17-18.

<sup>51</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 38.

<sup>53</sup> Jean-Philippe Toussaint, Entretien avec Michèle Ammouche-Kremers », *op. cit.*, p. 30.

particulièrement celle du plus célèbre auteur des Éditions de Minuit – est encore décelable dans ces récits.

## Un carcan littéraire

Bien que nous ayons abondamment cité *La Salle de bain* pour attester la parenté que l'écriture de Toussaint entretient avec celle de Beckett, ce roman constitue déjà une étape dans le processus qui le voit s'émanciper de son aîné : « Au moment de *La Salle de bain*, je m'étais libéré de son emprise mais, deux ou trois ans auparavant, j'écrivais encore des textes qui étaient presque des pastiches de Beckett, des pastiches bien involontaires puisque je croyais faire quelque chose d'original<sup>54</sup>. » Toussaint précise sa pensée en ces termes<sup>55</sup> :

Les autres écrivains que j'admirais, Proust, Kafka, Dostoïevski, je pouvais les admirer sans avoir besoin d'écrire comme eux, mais avec Beckett, c'était la première fois que je me trouvais en présence d'un écrivain auquel j'ai senti inconsciemment que je devais me mesurer, me confronter, de l'emprise duquel je devais me libérer. Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett (ce qui n'est pas une solution quand on cherche à écrire – car, qui qu'on soit, vaut mieux écrire comme soi). J'ai été au bout de cette impasse, j'ai connu une période d'abattement et de dépression. Cela a été une épreuve douloureuse, mais salutaire, j'ai dû me défaire de cette influence décisive, de ce regard terriblement lucide sur le monde, noir, pascalien, en même temps que porteur d'énergie et d'un humour triomphant.

Cinq années, à tout le moins, c'est ce qu'il lui a fallu pour trouver un nouveau mode d'expression, moins marqué par la figure de son aîné. C'est précisément la durée qui sépare la publication de *La Télévision* de la parution de *Faire l'amour*, le premier des quatre romans qui composent ce qu'il convient d'appeler le « cycle de Marie » en référence au personnage féminin dont est épris le narrateur. L'humour, que l'auteur belge associe à l'univers de Beckett, constituait, avec la mélancolie, l'ingrédient essentiel de ses premiers romans. À ce titre, *La Télévision* porte au plus haut cet art de l'autodérision et de la légèreté : « Je ne voulais pas refaire *La Télévision*, qui était un peu un aboutissement : c'est le livre de mes quarante ans, et mon roman le plus drôle, je crois<sup>56</sup>. » À ce stade, il entend désormais infléchir radicalement son écriture : « Dans mes premiers livres, *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*, je proposais une littérature centrée sur l'insignifiant, le banal, le quotidien, que j'essayais de traiter sur le mode de l'humour, en proposant une vision du monde<sup>57</sup>. » Le changement passe par l'atténuation de cette tonalité comique au profit d'une tension dont le romanesque, au sens traditionnel du terme, est plus ouvertement assumé. L'expérience que lui confèrent désormais son parcours littéraire et son âge l'autorise en effet à exploiter plus avant les ressorts de la fable et de la psychologie sur lesquelles les partisans du Nouveau Roman avaient jeté l'opprobre<sup>58</sup> :

Je suis en quelque sorte arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, le terrain avait été largement déblayé, la voie avait été ouverte, je n'avais plus besoin d'être radical, ou dogmatique, si

---

<sup>54</sup> *Ibid.*

<sup>55</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, *op. cit.*, p. 98.

<sup>56</sup> Fabrice Gabriel, « Instantanés d'amour », *Les Inrockuptibles*, 11 septembre 2002, p. 6 du Dossier de presse de *Faire l'amour*, accessible sur le site de l'auteur via le lien suivant, consulté le 1<sup>er</sup> mai 2017 ([nt.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf](http://nt.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf)).

<sup>57</sup> « Écrire, c'est fuir », Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009, *Fuir*, Paris, Minuit, « Double », 2005/2009, p. 175-185, p. 183.

<sup>58</sup> Laurent Demoulin, « Un roman minimaliste ? », Entretien avec Jean-Philippe Toussaint réalisé à Bruxelles le 21 mars 2005, p. 25-30, *La Salle de bain*, revue de presse établie par Laurent Demoulin, accessible sur le site de l'auteur via le lien [http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186\\_i\\_salle\\_bain.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf) (consulté le 1<sup>er</sup> mai 2017, p. 26).

j'avais envie de raconter un peu d'histoire, ou si j'avais envie de développer des personnages, je n'allais pas me gêner...

*Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue* : les titres des quatre romans publiés à partir de 2002 mettent l'accent sur le couple et plus particulièrement sur le corps, vécu comme le vecteur privilégié des relations entre le narrateur et sa compagne. L'importance accordée aux affects se perçoit également dans le choix du prénom du personnage féminin, Marie, anagramme du verbe aimer, dont les quatre romans semblent décliner toutes les variables. Même si l'homme à qui, une fois de plus, Toussaint confie la narration, reconnaît n'avoir « jamais su exprimer [s]es sentiments<sup>59</sup> », il les vit désormais avec une intensité extrême<sup>60</sup> :

Je tentais de résister à la violence des sentiments qui me portaient vers Marie, mais il était trop tard évidemment, son charme avait à nouveau opéré, et je sentais que j'allais encore une fois me laisser entraîner dans la spirale, si ce n'est des déchirements et des drames, de la passion.

Si ce personnage est doté d'une plus grande aptitude à s'émouvoir que ceux des romans précédents, c'est toutefois l'héroïne qui se distingue par son tempérament de feu<sup>61</sup> :

Il y avait toujours eu, chez Marie, une qualité d'émotion incomparable, qui ne tenait pas tant aux circonstances réelles qui provoquaient ses réactions affectives qu'à cette disposition océanique que j'avais repérée en elle, qui acérait sa sensibilité, l'exacerbait et faisait vibrer ses sentiments avec une intensité hors du commun. [...] avec Marie les rires n'étaient jamais loin des larmes [...].

L'auteur dont l'écrivain belge se réclame à présent n'est plus tant Beckett que Dostoïevski, dont l'œuvre, découverte alors qu'il n'avait que vingt-et-un ans, a été tout aussi déterminante : « Cet été-là, sur les conseils avisés de ma sœur, j'ai lu pour la première fois *Crime et châtiment*. Et, un mois après cette lecture, ayant connu le frisson de m'être identifié au personnage ambigu de Raskolnikov, je me suis mis à écrire<sup>62</sup>. » L'« incroyable opposition des pôles », « l'exacerbation des contraires qui s'opère dans l'amour<sup>63</sup> » et que Jean-Philippe Toussaint instille dans ses quatre romans s'apparentent en effet à l'esthétique de l'écrivain russe qu'a si bien cernée Mikhaïl Bakhtine : « Dans son univers, toute chose vit à la frontière de son contraire. L'amour côtoie la haine, la connaît et la comprend ; la haine agit de même à l'égard de l'amour<sup>64</sup> [...]. » Le célèbre passage de *Crime et châtiment* dans lequel Rodion s'interroge sur la nature des émotions que Sonia suscite en lui a profondément marqué Jean-Philippe Toussaint<sup>65</sup> :

Soudain une sensation, inattendue et étrange, de haine mordante contre Sonia traversa son cœur. Comme étonné et effrayé lui-même de cette sensation, il releva brusquement la tête et la regarda fixement ; mais il rencontra son regard inquiet et soucieux jusqu'à la souffrance : il y avait là de l'amour ; sa haine alors disparut comme un fantôme. Ce n'était pas cela. Il avait pris un sentiment pour un autre.

De fait, la relation qui unit le narrateur de Jean-Philippe Toussaint à Marie est frappée du sceau de l'ambivalence : bien que perturbante, elle l'inscrit du côté de la vie, de son mouvement incessant et imprévisible. L'annonce de la grossesse de la jeune femme, à la toute fin de *Nue*, l'illustre avec éclat : une autre perspective que celle de la décrépitude s'offre au

<sup>59</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, « Double », 2002/2009, p. 27.

<sup>60</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>61</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit, 2013, p. 146-147.

<sup>62</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>63</sup> Jean-Philippe Toussaint, cité dans l'article de Fabrice Gabriel, *op. cit.*, p. 7.

<sup>64</sup> Mikhaïl Bakhtine, *La Poétique de Dostoïevski*, traduction de Isabelle Kolitcheff, préface de Julia Kristeva, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 249.

<sup>65</sup> Fédor Dostoïevski, *Crime et châtiment*, traduction de Pierre Pascal, Paris, Flammarion, 1984, p. 470.

couple, loin du sort tragi-comique des créatures agonisantes de Samuel Beckett. Malgré la propension du personnage masculin à l'autodérision, cet amour n'est d'ailleurs plus rabaisé en tant que tel. Il en va de même du sexe : jusque dans la frustration du désir qui s'y exprime parfois, les ébats du couple ne suscitent jamais le rire ou le sourire. L'émotion domine et autorise désormais le lecteur à s'identifier aux personnages.

Le style lui-même évolue. L'atténuation de la trivialité du propos l'atteste, bien que certaines familiarités, héritées de la lecture de *Molloy* ou de *Malone meurt*, se donnent à lire de-ci de-là, comme à la page 120 de *Faire l'amour* où, fasciné par un combat de sumo, le narrateur s'exclame que l'un des deux adversaires se trouve « en supermauvaise posture, putain ». Quant aux phrases, elles se font plus amples, même si, comme le note Laurent Demoulin, « La part poétique de l'écriture de Toussaint s'épanouissait déjà pleinement dans la seconde partie de *L'Appareil-photo*, qui était moins humoristique que la première et où apparaissaient déjà de longues phrases comparables à celles de *Faire l'amour* ou à celles qui dérouleront encore davantage leurs périodes proustiennes dans *Fuir*<sup>66</sup>. » L'influence de Beckett sur l'écriture de Toussaint est donc bien moins repérable depuis une quinzaine d'années. Elle n'a pas pour autant totalement disparu.

## Spectre de Beckett

Si la seconde partie de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint prend ses distances avec l'univers de Beckett, cette figure tutélaire continue en effet, par des voies détournées, à nourrir sa création. Bien qu'il soit très éloigné en apparence des créatures féminines que l'on rencontre dans l'œuvre de l'écrivain irlandais, le personnage de Marie partage avec elles une caractéristique essentielle. En effet, sous la plume de Beckett, les femmes « sont marquées par le dynamisme, leurs mouvements contrastant avec le solipsisme et l'attrait pour la stase des hommes. Dans leurs incursions prédatrices, elles sont souvent décrites comme possédant l'imprévisibilité des animaux, elles exhibent des caractéristiques félines, chevalines ou ovines<sup>67</sup>. » Dans les quatre romans que Toussaint publie entre 2002 et 2012, c'est bien la compagne du narrateur qui tient les rênes de la relation, elle dont, cependant, le caractère impulsif et inattendu est associé, particulièrement dans *La Vérité sur Marie*, au cheval : très abondant dans l'ouvrage, ce motif y met en lumière la fougue et la déconcertante spontanéité de la jeune femme<sup>68</sup>.

Dans la lignée de ses premiers romans et de ceux de Beckett, Jean-Philippe Toussaint continue en outre de présenter l'homme comme un être tourmenté par un lancinant questionnement existentiel. Le titre du premier des quatre romans, *Faire l'amour*, peut à ce sujet décevoir les attentes d'un lecteur friand de scènes érotiques. Si le sexe n'est pas absent de cet ouvrage et des suivants, cet intitulé souligne bien plutôt la difficulté du personnage principal à vivre une relation sereine avec sa compagne, et même à entrer en contact avec elle, le roman s'ouvrant précisément sur l'annonce de leur séparation<sup>69</sup> :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur mon en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un. [...] Mais Marie se demandait, avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans mes yeux à moi, dans mon propre regard, que

---

<sup>66</sup> Laurent Demoulin, « Faire l'amour à la croisée des chemins », Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, *op. cit.*, p. 149-159, p. 153.

<sup>67</sup> Mary Bryden, traduction de Marie-Claire Pasquier, entrée « Femmes » du *Dictionnaire Beckett*, sous la direction de Marie-Claude Hubert, Paris, Honoré Champion, 2011, p. 434-437, p. 435.

<sup>68</sup> Toussaint exploite toutes les potentialités de ce rapprochement en allant jusqu'à doter Zahir, le pur-sang dont l'amant de Marie a fait l'acquisition, de caractéristiques féminines propres à en faire une sorte de double de son personnage féminin.

<sup>69</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, *op. cit.*, p. 11.

cet acide finirait. Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. Non, je ne crois pas, lui disais-je avec un gentil sourire de dénégation. Non, je ne crois pas, Marie, et, de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste.

Le mal-être qui handicapait les narrateurs des premiers romans de Toussaint n'a pas disparu : la passion, qui attire et éloigne les amants au fil des quatre volets de ce cycle romanesque, offre en effet à l'écrivain belge un matériau propice à assurer la permanence de la réflexion, menée depuis *La Salle de bain*, sur la fuite du temps, héritée de l'œuvre beckettienne.

Abordant la question de la perte de l'être aimé sur le mode de la séparation, les quatre romans évoquent, plus directement encore, le thème de la mort : la nouvelle du décès du père de Marie plane sur tous les récits, particulièrement sur celui de *Fuir* qui relate ses obsèques. Quant à *La Vérité sur Marie*, le roman débute à Paris par l'accident cardiaque qui a coûté la vie à l'amant de Marie, Jean-Christophe de G., pour se clore sur l'île d'Elbe par l'incendie du centre équestre, propriété du père de la jeune femme. La cendre qui recouvre tout ne peut mieux signifier l'état de deuil dans lequel sont plongés les personnages, comme ici le vieil ami du défunt, qui a vu grandir Marie : « [...] des traînées blanches de larmes glissaient sur les joues noires de Peppino, qui les essuyait maladroitement de ses épaisses mains couvertes de suie, mais qui ne nettoyait rien, ne faisant que rajouter du noir au noir<sup>70</sup>. »

À ce titre, Toussaint n'a pas renoncé au motif de la vanité, hérité de Beckett. Dans ce passage de *Faire l'amour*, le narrateur se laisse envahir par une sorte de vertige mortifère, tout absorbé qu'il est par la contemplation de son propre visage, dans le miroir d'une... salle de bain<sup>71</sup> :

De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanatées du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpture en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main.

Intellectuel désœuvré, à l'image des chercheurs égarés et sans éclat de *La Salle de bain* et de *La Télévision*, sur qui se projette l'ombre de Krapp, ce personnage assume toutefois plus ouvertement que dans les ouvrages précédents la dimension fictionnelle du récit qu'il livre au lecteur<sup>72</sup> :

J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale.

En ce sens, il se fait le miroir de l'écrivain : à l'instar de Malone, qui occupe son temps à croquer personnages et situations au gré de saynètes avortées, le narrateur de Toussaint falsifie les faits qu'il énonce, n'hésitant pas à relater les vomissements dont est victime un cheval de course lors de son transport en avion, fait dont l'impossibilité physiologique est

---

<sup>70</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009/2013, p. 203.

<sup>71</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, op. cit., p. 32-33.

<sup>72</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, op. cit., p. 165-166.

ouvertement signalée<sup>73</sup>. Cette mise en cause de la véracité des faits relatés participe de la défiance à l'égard du récit traditionnel que Beckett, en son temps, avait manifestée : elle fait naître le même type de connivence entre auteur et lecteur et souligne le lien que Toussaint continue d'entretenir avec celui qu'il s'est choisi pour modèle lorsqu'il est entré en écriture.

Comme bon nombre d'écrivains de sa génération, Jean-Philippe Toussaint a été fortement influencé par Samuel Beckett, à qui il a dédié l'un de ses premiers ouvrages, *L'Appareil-photo*<sup>74</sup>. Fasciné par le mélange de pessimisme et d'humour de l'artiste irlandais, par la liberté et par la rigueur de son style, Toussaint a ensuite dû se déprendre de son influence pour continuer à exercer son art. Bien que les quatre romans constitutifs du « cycle de Marie » témoignent d'une certaine mise à distance de l'univers de Beckett, *L'Urgence et la patience*, essai réflexif daté de 2012, souligne plus que jamais la place que cet artiste majeur de la littérature mondiale occupe encore dans l'esprit de son disciple, vingt-trois ans après sa disparition.

Si l'admiration de Jean-Philippe Toussaint pour Beckett est incontestable, qu'en est-il de l'intérêt que ce dernier portait au jeune auteur qu'il avait encouragé à poursuivre dans la voie de l'écriture ? Toussaint nous livre une part de la réponse<sup>75</sup> :

J'ai [...] su par la suite, par Jérôme Lindon, qui se rendait quotidiennement à son chevet – et c'est là une scène que j'ai beaucoup de pudeur à rapporter et encore plus d'émotion à imaginer – que, Beckett étant très faible et alité, Jérôme Lindon lui a lu un jour la fin de *L'Appareil-photo* à voix haute dans sa chambre.

Qui a eu l'initiative de cette lecture ? Nous l'ignorons. Gageons toutefois que, au seuil de la mort, Beckett a apprécié, tout autant que l'hommage qui lui était rendu, la qualité d'une œuvre qui, sans lui, n'aurait pas vu le jour.

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 137 : « Car Zahir était autant dans la réalité que dans l'imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d'une conscience, ou d'un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue, et, si dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ne peuvent pas vomir [...]. »

<sup>74</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, *op. cit.*, p. 90-91 : « Finalement, et certainement pas à la légère (toutes proportions gardées, j'ai dû passer plus de temps à réfléchir à la dédicace qu'à écrire le livre), j'écris : « Pour Samuel Beckett, avec mon immense estime, mon immense respect et mon immense admiration. » Très bien, me dit Lindon, je lui porterai le livre. Beckett était déjà très affaibli en ce mois de janvier 1989, mais Jérôme Lindon m'a rapporté qu'il avait été très touché par ma dédicace. »

<sup>75</sup> *Ibid.*, p. 91.