

”Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : ” olé ” ! ”

Stéphane Chaudier

▶ **To cite this version:**

Stéphane Chaudier. ”Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : ” olé ” ! ”. Stéphane Chaudier. Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint, PUSE, p. 15-27, 2016, Collection ”Lire au présent” du CIEREC, 978-2-86272-678-6. hal-01378276

HAL Id: hal-01378276
https://hal.science/hal-01378276

Submitted on 10 Oct 2016

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 et la question de la vérité : "olé" ! », *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, ouvrage collectif dirigé par Stéphane Chaudier, Saint-Étienne, PUSE, 2016, pp. 15-27.

Mots clés : Jean-Philippe Toussaint, littérature et vérité, Jacques Bouveresse, subjectivité, humour, mélancolie

Résumé : Peut-on définir l'écrivain comme un sujet préoccupé par la vérité et peut-on appréhender les vérités que rechercherait cet écrivain ? C'est précisément la question (modeste, opératoire) que pose Jacques Bouveresse dans *La Connaissance de l'écrivain* Agone, Marseille, 2008, p. 85 : **«** Une fois qu'on a accepté l'idée que la littérature peut constituer, elle aussi, un secteur de la recherche de la vérité, le problème principal est qu'on est en droit de demander une explication concernant le genre de vérité qu'elle cherche à atteindre et les raisons pour lesquelles celle-ci ne peut être atteinte que par les moyens que la littérature utilise pour y parvenir. » Le pari de cette étude consiste à créditer l'œuvre de Toussaint de la possibilité d'être soumise à un tel questionnement, si ambitieux. On ne peut préjuger de la valeur de la vérité de l'œuvre et de la façon dont elle peut, ou ne peut pas, répondre à la question que Bouveresse lui adresse ; mais il serait dommage de se dérober à l'approche critique préconisée par le philosophe ; elle peut en effet alimenter le débat qu'une œuvre contemporaine, non encore désignée à l'admiration unanime de la communauté des lecteurs, est en droit de susciter. L'enquête portera donc sur le genre de vérité ou d'erreurs, d'éclaircissement ou de confusions, que l'œuvre de Toussaint est susceptible de produire.

Stéphane Chaudier

Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité : « olé » !

> L'essentiel de la *Recherche* n'est pas dans la madeleine ou les pavés […] : recherche doit être pris au sens fort, comme dans l'expression « recherche de la vérité[1] ».
>
> […] le mouvement […] tend essentiellement vers l'immobilité, […] vers la mort, qui est immobilité. Olé[2]. »

À n'en pas douter, Jean-Philippe Toussaint se situe dans une tradition bien établie : celle de la disqualification, au nom de la vérité, de tout héroïsme, et en particulier de toute manifestation de l'héroïsme masculin. L'idéalisme romanesque se plaît à peindre un homme au-delà des contingences, des déterminismes ; à quoi le réalisme, soucieux de vérité, oppose l'homme tel qu'il est ou tel qu'il le voit : un quasi néant. Certes, la pensée et l'esthétique modernistes, dont relève assurément l'œuvre de Toussaint, répudie les « gros concepts, aussi gros que des dents creuses[3] », et la vérité serait l'un d'eux. Pourtant, la vérité, pour être aimée, cherchée, découverte, exige probité, courage, obstination. Œdipe pourrait en témoigner, mais aussi, plus près de nous, le narrateur de la *Recherche*, héros de la seule épopée moderne qui présente, au seuil du XX^e^ siècle, une quête aboutie qu'on doit lire, selon

---

[1] Gilles DELEUZE, *Proust et les signes*, Paris, PUF, 1964 (première édition), 1993, chapitre 1, p. 9.

[2] SB, 36. Les références aux œuvres de Toussaint se feront à l'aide d'initiales transparentes, suivies du numéro de la page, et intégrées directement dans le corps du texte, à la suite des citations. Soit : *La Salle de bain* : SB ; *Monsieur* : M ; *L'Appareil-Photo* : AP ; *La Réticence* : R ; *La Télévision* : T ; *Autoportrait (à l'étranger)* : AE ; *Faire l'amour* : FA ; *Fuir* : F ; *La Mélancolie de Zidane* : MZ ; *La Vérité sur Marie* : VM ; *L'Urgence et la Patience* : UP. Les références citées d'après la collection de poche des éditions Minuit, intitulée « collection double », seront signalées ainsi : SB « double » ; AP « double », *etc*.

[3] Gilles DELEUZE, « Sur les nouveaux philosophes », Supplément au n° 24, mai 1977 de la revue bimestrielle *Minuit.*

le mot de Philippe Sollers, comme « un communiqué de victoire[4] ». Or pour Proust – ou son narrateur – « le devoir et la tâche d'un écrivain sont ceux d'un traducteur[5] » ; on aime citer cette phrase, en oubliant parfois que l'objet de cette traduction – son contenu et sa finalité – se laissent résumer par le mot passablement décrié de *vérité*. Proust préconise en effet « le redressement de l'oblique discours intérieur qui va s'éloignant de plus en plus de l'impression première et centrale », laquelle est le foyer existentiel de la vérité :

> […] ramener tout cela [l'oblique discours intérieur] à la vérité ressentie dont cela s'était écarté, c'est abolir tout ce à quoi nous tenions le plus, ce qui a fait, seul à seul avec nous-même, dans des projets fiévreux de lettres et de démarches, notre entretien passionné avec nous même[6].

Au nom du plaisir que chacun tire de ses propres chimères, l'« entretien passionné avec nous-même » refuse la vérité, ses exigences et ses contraintes : le discours solipsiste donne à la passion la satisfaction imaginaire qu'elle réclame. Chez Proust et chez Freud, le lecteur trouve, note Jean-Yves Tadié, la « même honnêteté intellectuelle » : « on ne s'arrête jamais dans la recherche tant qu'on sent qu'un niveau de sens supplémentaire peut être atteint. […] On ne s'arrête que quand on n'a absolument plus rien à trouver soi-même[7] ». Et Alain Badiou de renchérir :

> […] à la fin de mon livre *Logiques du monde*, je tente de répondre à la question « Qu'est-ce que vivre ? ». Je soutiens que la vie véritable est celle qui se place sous le signe d'une Idée. Les déclinaisons possibles sont nombreuses […]. Mon interprétation de la formule de Proust découle de cette approche. « La vraie vie, c'est la littérature » ne signifie absolument pas que seule l'imaginaire a de la valeur, que la vie « réelle » est dénuée de sens, qu'elle ne compte pour rien du tout, *etc*. Non, Proust indique seulement qu'il s'est voué corps et âme à une Idée, en l'occurrence, les vérités de l'art[8].

L'artiste a-t-il besoin de se placer sous le signe d'une Idée (et laquelle ?) pour partir à la recherche des vérités de l'art ? Mieux vaudrait sans doute se demander en quoi elles consistent. C'est précisément la question (modeste, opératoire) que pose Jacques Bouveresse. De façon limpide et rigoureuse, il formule ce que l'honnête homme d'aujourd'hui est « en droit de demander » à la littérature, et en particulier, à la fiction :

> Une fois qu'on a accepté l'idée que la littérature peut constituer, elle aussi, un secteur de la recherche de la vérité, le problème principal est qu'on est en droit de demander une explication concernant le genre de vérité qu'elle cherche à atteindre et les raisons pour lesquelles celle-ci ne peut être atteinte que par les moyens que la littérature utilise pour y parvenir[9].

---

[4] Philippe SOLLERS, *L'Œil de Proust*, *Les dessins de Marcel Proust*, Paris, Stock, p. 30.
[5] Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, nouvelle édition en quatre volumes de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1987-1989, tome IV, p. 469.
[6] *Idem*.
[7] Jean-Yves TADIÉ, « Proust préconscient », entretien, *Philosophie magazine* hors série, janvier-février 2013, p. 121.
[8] Alain BADIOU, « Proust voué corps et âme à une Idée : les vérités de l'art », entretien, *Philosophie magazine* hors série, janvier-février 2013, p. 160.
[9] Jacques BOUVERESSE, *La Connaissance de l'écrivain : sur la littérature, la vérité et la vie*, Agone, Marseille, 2008, p. 85.

Le pari de cet ouvrage consiste à créditer l'œuvre de Toussaint de la possibilité d'être soumise à un tel questionnement, si ambitieux. Sans préjuger de la valeur de la vérité de l'œuvre et de la façon dont elle peut, ou ne peut pas, répondre à la question que Bouveresse lui adresse, il serait dommage de se dérober à l'approche critique préconisée par le philosophe ; elle peut en effet alimenter le débat qu'une œuvre contemporaine, non encore désignée à l'admiration unanime de la communauté des lecteurs, est en droit de susciter. L'enquête portera donc sur le genre de vérité ou d'erreurs, d'éclaircissement ou de confusions, que l'œuvre de Toussaint est susceptible de produire.

*
* *

Si l'œuvre de Toussaint paraît emblématique d'une certaine situation de la littérature d'aujourd'hui, c'est bien en ce que les vérités qu'elle propose émanent d'abord et avant tout d'une voix reconnaissable (en particulier par son humour), voix à laquelle l'œuvre a lié son destin. Dans cet énonciateur, les lecteurs sont à peu près d'accord pour reconnaître Toussaint lui-même. Il arrive que le narrateur ne fasse d'ailleurs pas mystère de sa ressemblance avec l'auteur[10]. Entre le « je » des essais et celui des fictions s'établissent toutes sortes de recouvrements qui encouragent la tendance innée des lecteurs à identifier l'instance narrative (d'ailleurs anonyme) des récits (presque toujours à la première personne) et l'auteur lui-même[11]. Ces figures se rejoignent sous l'égide d'un sujet synthétique, produit par la réception et auquel, par commodité, on donne le nom de Toussaint. Ainsi se fait jour la première caractéristique de la vérité dans cette œuvre : il s'agit toujours d'une vérité singulière, issue d'un énonciateur dont le point de vue sur l'existence prétend à la fois être original et partageable par tous. Il est donc impossible de « cartographier » ces vérités, de les articuler en un « système » ou une « vision » susceptibles de donner à l'œuvre sa cohérence, sans prendre en compte le porteur de vérité, le sujet Toussaint, parlant en son nom propre ou se révélant de manière oblique par ses multiples avatars fictionnels. C'est pourquoi la mélancolie, caractéristique première et tellement évidente des héros narrateurs de Toussaint, constitue le seuil par lequel nous pénétrerons dans cette œuvre.

Celle-ci met en scène une figure de « bavard oisif », commentant un monde qui a la forme même de ses inquiétudes et de ses joies. Il semble bien que le regard posé sur le monde précède le monde représenté ; le charme de cette œuvre tient à cette articulation complexe, constamment réactualisée au fil des textes, entre le locuteur, héros de l'intrigue, et un univers qui, pour l'essentiel, ressemble à notre monde et n'en diffère que dans la mesure où il est justement perçu, filtré, par cette subjectivité que le texte fait exister. On a beaucoup glosé sur la différence entre première et troisième personne, au point sans doute d'occulter l'essentiel. Quelle que soit la personne grammaticale par laquelle transitent les coordonnées de la fiction, c'est *in fine* toujours un rapport entre un sujet et le monde que le

[10] « Le téléviseur était éteint en face de moi, et je lisais tranquillement le journal dans cette douce pénombre de la pièce […], (la chaude lumière dorée de la lampe tombait sur mon crâne avec exactitude et auréolait ma calvitie d'une sorte de duvet de caneton du meilleur effet) ». (*T*, 28-29, « double »). Comment résister à la tentation de reconnaître Toussaint dans ce portrait du narrateur, dont l'aspect physique n'est d'ailleurs pas décrit dans le reste du roman ? Nous savons qu'il vit avec une certaine Delon, prénom énigmatique jusqu'à ce que s'éclaire la référence à Madeleine, compagne de Toussaint (« ma Delon », *T*, 86, calque de « Madelon »), à qui *La Réticence* est dédiée et qui joue un rôle significatif dans *Autoportrait à l'étranger*, où elle apparaît dès le premier texte (AE, 9).

[11] Ainsi la phrase décisive « la mélancolie de Zidane est ma mélancolie, je la sais, je l'ai nourrie et je l'éprouve » (MZ, 12) est-elle logée entre deux citations de *La Salle de bains* (MZ, 11 et 12) : le texte fictif illustre le propos et sert à établir la véracité du diagnostic que Toussaint porte sur lui-même. Ce dispositif témoigne de la continuité existentielle entre Toussaint, les narrateurs qu'il crée et les sujets parlants qu'il représente.

lecteur évalue : en quoi ce rapport est-il intéressant[12] ? Que dit-il de juste et de neuf sur la réalité à laquelle chacun de nous est confronté, quand il ne lit pas ? C'est cette simple et redoutable question qui fait la cohérence des différentes études ici rassemblées ; mais avant de faire résonner dans l'œuvre cette exigeante problématique de la vérité, il nous faut, dès l'introduction, lever une objection raisonnable. La question que nous posons à l'œuvre est-elle bien celle qu'elle-même se pose ? Y a-t-il dans ces textes un souci de la vérité qui mérite que soient étudiées les formes par lesquelles il se communique ? Le héros de Toussaint – ou, comme on disait autrefois non sans justesse, avec un certain sens de l'exemplarité littéraire, « l'homme selon Toussaint » – est-il désireux, est-il capable d'atteindre et de transmettre ce que nous nommons des vérités, c'est-à-dire, au sens le plus commun du mot, des informations utiles et exactes sur le monde contemporain, ou sur la vie en général, et la manière dont on peut s'y conduire ?

*
* *

La fiction de Toussaint partage avec l'art de son temps le désir de communiquer, sous forme de mises en abîme explicites mais non transparentes, les enjeux qu'elle se propose. Or le problème qui se pose à elle avec le plus d'insistance est tout simplement celui de la réalité, et du droit, apparemment exorbitant, qu'elle réclame des hommes : être prise en compte, être assumée[13]. À quelques pages d'intervalle, le réel est d'abord envisagé sous la forme d'une olive dont une simple fourchette, habilement maniée, pourrait espérer venir à bout ; puis il apparaît comme une pierre, devenant non seulement indigeste, mais incomestible. Dans les deux cas, l'analogie semble incongrue, manifestant tour à tour un optimisme, puis un pessimisme, également exagérés : tous deux révèlent la difficulté du héros à se situer face au réel. Cette difficulté lui est-elle propre ? Ou pouvons-nous la reconnaître comme la nôtre ? Est-ce là une maladie anthropologique universelle ou un simple dérèglement contemporain ? Comment trancher ?

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

Dans cette page s'offre la première version du dualisme psychologique de l'urgence et de la patience, si cher à Toussaint : la patience réfrène les ardeurs de l'urgence ; la première apprend à la seconde quand et comment intervenir, pour être efficace. De fait, dans la

[12] Le monde de la fiction n'est pas fondamentalement différent quand on lit : « Le fauteuil, Monsieur s'en assura négligemment, pivotait » (M, 7) ou « Le fauteuil, je m'en assurai négligemment, pivotait », même si la première phrase est incontestablement meilleure que la seconde. Dans les deux cas, la syntaxe met aux prises un objet très quotidien (« le fauteuil ») un sujet d'autant plus soucieux de son confort qu'il se montre faussement négligent dans ses vérifications empiriques. C'est cette éthique, provisoirement illustrée par le rapport en apparence anodin entre un homme et son fauteuil, que le locuteur estime nécessaire de porter à la connaissance du lecteur pour des raisons que le texte, dans son entier, lui fait comprendre et partager.

[13] Cette question prend toute sa résonance philosophique dans Clément ROSSET, *Le Réel et son double*, Paris, Gallimard, 1976, et 1984, pour l'édition revue et augmentée.

plupart des cas, mieux vaut être réfléchi qu'irréfléchi, laisser mûrir l'élan pour lui donner la meilleure chance d'aboutir à quelque chose de fécond. Et pourtant, dans cette petite dramaturgie humoristique et métaphysique, la question si sérieuse de l'esprit face au réel est délibérément faussée par un locuteur qui ne devient drôle et intéressant que parce qu'il se trompe : car si la réalité n'opposait à l'esprit d'autre résistance que celle de l'olive à la fourchette, le problème, sitôt posé, serait résolu. L'image concrète est aussi savoureuse que fallacieuse. La vérité du texte se dégage à l'insu du locuteur, à la fois discrédité et disculpé par sa faconde, institué et débouté dans sa prétention à raisonner juste. Un type d'homme se fait jour, celui d'un homme qui ne peut s'empêcher de croire résolu le problème qu'il ne peut pourtant pas s'empêcher de poser, et qui, ce faisant, se retrouve rattrapé par une réalité qu'il n'a pas su décrire :

> […] je somnolais sur la banquette arrière en songeant que la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan […] à jamais prisonnier de la pierre. Je me serais bien bu un petit muscadet en attendant, voyez […]. (AP, 56)

Que conclure, si ce n'est en effet que la réalité s'offre comme la pierre de touche du discours, comme la puissance qui suscite et dévalorise la parole ? La première des vérités que nous rencontrons dans l'œuvre de Toussaint est donc critique : elle nous met en garde contre l'éloquence, contre le goût de la blague, contre la révocation expéditive, illusoire et gouailleuse du sérieux de la vie. Le langage prétend toujours plus qu'il ne peut – et c'est en cela qu'il est humain, trop humain.

*
* *

La deuxième des vérités qui s'offre à nous, lecteurs de Toussaint, est elle aussi relativement banale, mais elle vaut tout de même d'être rappelée : si la réalité nous inquiète autant, c'est qu'elle s'impose à nous sous les espèces du temps, c'est-à-dire d'une mobilité impossible à immobiliser. La dialectique de la réalité fluide et du regard qui veut la saisir se donne à lire dans la page (désormais célèbre) de la contemplation de la pluie (*SB*, 35-36[14]). La description d'une glace qui fond (*SB*, 80) permet de reprendre l'exposé du problème : voir le temps, c'est lire le travail de la mort partout à l'œuvre[15]. L'énoncé du paradoxe de Zénon (*MZ*, 16-18) signale la résistance de l'esprit à admettre cette simple vérité : le temps

[14] « Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement […] tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent parfois peut-il sembler, il entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. » (SB, 36). La pirouette finale salue ironiquement la performance de l'écrivain, à la fois auteur et juge de son œuvre, comme le veut la *doxa* moderniste. En redonnant vie et mouvement à un texte menacé par l'asphyxie du réel, cette interjection, venue du monde de la tauromachie, conjure la menace de mort qui vient de se faire jour.

[15] « Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait ». Ce texte est expliqué un peu plus loin : ce n'est pas l'immobilité qui inquiète le narrateur, car elle n'est qu'un symbole, une représentation de la mort, c'est le mouvement, c'est-à-dire la réalité du temps, qui conduit effectivement à la mort. « Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. » (SB, 84). De même, dans *L'Appareil-photo*, « la photo de l'élan furieux en moi » témoigne « déjà de l'impossibilité qui le suivrait », car « la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus » (AP, 113).

passe ; vient le moment où « en finir » signifie tout simplement « finir ». Pauvre paradoxe, en réalité, que celui qui prend argument de la divisibilité mathématiquement infinie d'un segment pour nier l'existence de ce segment et du mouvement qui le parcourt ! Le penseur voudrait, contre toute évidence, qu'un sophisme triomphât de la vie, et que jamais la flèche n'attînt la cible du réel, comme si l'acte accompli pouvait être irréellement privé de son accomplissement[16]. De ce point de vue, chaque rencontre avec le réel dessine en filigrane un autoportrait, c'est-à-dire la radiographie d'un sujet hanté par l'angoisse de l'irrévocable. C'est pourquoi l'autoportrait le plus chimérique sera toujours le plus abstrait : « un autoportrait, peut-être, mais sans moi et sans personne » (AP, 112). Par cet oxymore intrigant, le locuteur semble signifier son désir de déjouer la loi du genre qu'il prétend pratiquer ; privé de référent, l'autoportrait révèle par son impossibilité la vacuité d'un sujet introuvable, n'existant que par conscience de son absence à lui-même. Aussi voudrait-il « cadrer de longs rectangles bleus translucides et transparents » (*id.*), montrer « seulement une présence entière et nue, douloureuse et simple » (*id.*). Ainsi s'indique le rêve d'une expression de soi déliée de tout engagement de soi ; mais la présence d'une douleur ne peut pas être présence et douleur de personne ; et l'angoisse ne peut pas se dire par le miracle d'une figuration non figurative d'elle-même... Que cette rêverie ne soit qu'un moyen de noyer le poisson, c'est-à-dire la mort, rien ne le montre mieux que la superbe *ekphrasis* rendant hommage à l'autoportrait de Mapplethorpe, quelques années plus tard, dans *Faire l'amour*[17]. L'écriture de la perception est donc vecteur de vérité en ce qu'elle permet au lecteur intelligemment critique de départager les égarements et les percées de la conscience qui se risque, s'expose, se trahit, en un récit. À ce stade de l'enquête, la vérité se dessine déjà, en ses contours spécifiquement romanesques : à la contemplation mélancolique et extasiée du temps, à la méditation parfois lugubrement complaisante, elle oppose la dialectique féconde d'un temps de la connaissance, dont la linéarité et la constance ne sont nullement garanties par le récit. Et pourtant, sur les chemins tortueux, aléatoires, de l'apprentissage du réel, le lecteur et l'écrivain se rencontrent dans le désir partagé de passer de l'illusion à la lucidité, ou si l'on préfère, des mots creux aux mots utiles, des mots habiles ou des mots brillants, à ceux qui aident à vivre et à comprendre la vie.

Parce qu'elle menace la réflexion d'aporie, la réalité inquiète ; aussi le narrateur rêve-t-il parfois d'une théorie qui la congédierait, une bonne fois pour toute. La vulgarisation scientifique offre un secours : Monsieur rapporte que Schrödinger aurait prouvé que, dans certaines circonstances, le simple fait de regarder quelque chose altèrerait radicalement la description de cette réalité, si bien que constater si un chat est vivant ou mort reviendrait à le faire vivre, ou mourir. De cette expérience, le texte ou Monsieur (comment savoir ?) tire abusivement – c'est-à-dire dogmatiquement – un axiome universellement relativiste : « tout était selon[18] » (M, 27). De fait, la tentation est grande de se payer de mots pour dissoudre le réel. C'est contre cette imposture que met en garde le délicieux petit apologue du plateau tournant :

> Et il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il

[16] Sur la relation entre les paradoxes de Zénon et l'ontologie de son maître Parménide, cf. le commentaire de Friedrich NIETZSCHE dans *La Philosophie à l'époque tragique des Grecs*, folio essais, chapitres 9 à 13, p. 41-55. Voir ici-même, la pénétrante étude d'Emmanuel SAMÉ.

[17] « Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où […] du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté 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. » (F, 37-38).

[18] On peut noter toutefois que l'imparfait, appelé par le récit au passé, est susceptible d'une interprétation modale, liée à sa propriété de transposer, à l'indirect libre, les propos d'un tiers, ici non spécifié.

> composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était *en vérité* porteuse *d'aucun changement réel*, mais n'était *qu'une facette différente de la même et unique réalité*. (F, 75, je souligne)

Salutaire leçon de modestie : faire tourner le plateau, petit geste subjectif, n'affecte en rien la réalité du plateau, réalité stable en son essence, nullement inconnaissable, tandis que varient les facettes que chacun est libre de prendre (illusoirement) pour le tout du réel. La seule transformation effective passe par l'action, et, en l'occurrence, par la consommation : que cette vérité soit découverte en Chine a sans doute un sens politique profond, dont le lecteur ingénieux fera crédit au texte. L'œuvre de Toussaint est vivante en ce qu'elle procède par rectifications incessantes des erreurs auxquelles un sujet fragile se laisse aller, avant de se reprendre. Une troisième vérité ainsi se dégage : puisque la ratiocination esthético-philosophique, toujours présentée *cum grano salis*, ne mène à rien de solide, de quelles ressources efficientes dispose le sujet, selon Toussaint ?

*
* *

Toute œuvre, explique Barthes dispose d'un « mot mana », d'un petit fétiche langagier qui aimante l'imaginaire[19]. Ce mot, pour Toussaint, c'est évidemment le mot « pensée[20] ». Dans son œuvre, le flux de la pensée est presque toujours épiphanique, source de béatitude et vecteur d'humbles révélations, appréhendées dans la contingence et l'immanence d'une vie sans dieu(x). La minceur des intrigues met en valeur, par contraste, la fébrile activité de cette pensée en quête de bien-être, de bonheurs dont l'intensité fait oublier l'intermittence. Mais en quoi la question de la pensée rejoint-elle celle de la vérité ? Symbolisée par le passeport, une identité socialement attestée risque toujours de se voir « escamoté[e] comme dans un tour de bonneteau entre les mains d'un des nombreux employés » d'une administration quelconque (F, 15). C'est donc par la pensée que s'atteste le mieux le sentiment irréductible d'être soi[21]. Telle est la quatrième des vérités que propose Toussaint. C'est pourquoi le narrateur de *L'Appareil-photo* défend farouchement son droit de s'éprouver libre et vivant par l'abandon à ce qu'il nomme « pensée » et qu'on appellerait tout aussi bien « rêverie » :

> La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer en d'innombrables et merveilleuses ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. (AP, 32)

Quel est ce point ? Ni plus ni moins que celui où le sujet saisit la vérité :

---

[19] « Mot-mana. Dans le lexique d'un auteur, ne faut-il pas qu'il y ait toujours un mot-mana, un mot dont la signification ardente, multiforme, insaisissable et comme sacrée donne l'illusion que par ce mot on peut répondre à tout. » (BARTHES, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, édition posthume augmentée, 1995, p. 117).

[20] C'est pourquoi ce recueil s'achève par une étude critique de ce mot *pensée*, due à Laurent DEMANZE.

[21] Toussaint sur ce point s'oppose radicalement à Clément ROSSET, dont la thèse, aussi incisive que paradoxale, est résumée par la quatrième de couverture de *Loin de moi* (Paris, Minuit, 1999) : « La connaissance de soi est à la fois inutile et inappétissante. Qui souvent s'examine n'avance guère dans la connaissance de lui-même. Et moins on se connaît, mieux on se porte. »

> Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers *la connaissance de ce qui est*. (AP, 32, je souligne)

Bigre ! Faut-il faire confiance au narrateur ou faut-il croire qu'il prend ses vessies pour des lanternes[22] ? On a vu qu'une assertion dogmatique est toujours le signe, chez Toussaint, qu'une vérité obscure se cherche, à tâtons : « foutre la paix à la pensée » signifie ne pas chercher à la noter ; en raison de sa spontanéité et du bonheur qu'elle procure, la pensée vive met en accusation l'expression, la formule, et par ricochet, la littérature. *La Télévision* se fait l'écho de cette nouvelle aporie :

> Il me semblait en effet qu'une idée, si brillante fût-elle, n'était pas vraiment digne d'être retenue si, pour simplement s'en souvenir, il fallait la noter. […] Toutes ces idées, recopiées dans l'urgence, qui m'avaient paru si lumineuses quand elles m'étaient venues, semblaient bien fanées à présent, leur encre avait séché, leur parfum s'était éventé, et, les considérant à froid […], elles me faisaient un peu l'effet de mes caleçons, quand je les mettais dans un sac en plastique pour les porter à la lingerie […]. (T « double », 190-191).

À la fin de *L'Appareil-photo*, il ne s'agit pas encore d'écrire, mais de se souvenir, de tâcher « de fixer encore une fois » la « fugitive grâce » de l'aube – « comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant. » (AP, 127). Au calme de l'aiguille s'oppose le tremblement du corps. La problématique de la vérité est donc celle de l'expression – de l'adéquation des mots non aux choses (car les choses en elles-mêmes, comme le mot l'indique bien, sont aussi mortes que des signes), mais à la vie, c'est-à-dire à l'émotion d'un sujet « vivant » affecté par sa rencontre avec le monde. Dans *La Vérité sur Marie*, l'emploi de ce grand mot, « vérité », départage les deux conceptions adverses que Toussaint se fait de cette notion. Entre les deux voies que sont la « vérité intuition » d'une part, et la « vérité médiation », de l'autre, l'œuvre hésite, alterne, revenant sans cesse sur leurs rapports problématiques, et le plus souvent conflictuels.

L'intuition, chez Toussaint, est la grande productrice de la certitude, qui s'accompagne toujours d'euphorie :

> […] jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toute circonstance comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. (VM, 74)

Orgueil légitime de celui qui sait et qui ne craint pas d'affirmer qu'il sait : l'expolition, c'est-à-dire l'expression variée de la même idée, passe de la négation à l'affirmation, et recourt aux anaphores (« je savais ») pour faire valoir le jeu des synonymes : « connaissance infuse », « savoir inné », « intelligence absolue ». Le savoir procède ici de l'expérience : vivre avec une femme, pour peu qu'on soit attentif à elle, c'est en effet apprendre à la connaître. Rien de plus absurde que le dogme de la prétendue irrationalité des amants ; la

[22] Les titres des textes de Toussaint témoignent de l'existence de deux postulations dans son œuvre : l'une s'en tient apparemment à la modeste description de choses déterminées (*La Salle de bains*, *L'Appareil-photo*, *La Télévision*) ; l'autre tend à l'exploration d'abstractions prestigieuses (*La Réticence*, *La Mélancolie de Zidane*, *La Vérité sur Marie*, *L'Urgence et la patience*). Si le verbe supporte bien l'indétermination (*Fuir*, *Faire l'amour*, l'infinitif étant indéterminé du point de vue temporel, modal et personnel), les substantifs, eux, ne supportent pas le flou : la titrologie de Toussaint a une prédilection presque exclusive pour l'article défini.

pétition de principe qui affirme l'impossibilité de connaître « l'autre sexe », énigmatique en son essence (mais au nom de quoi ?), la pompeuse modestie du fameux « que veut la femme ? » (comme si elle pouvait vouloir quelque chose de fondamentalement différent de ce que veut son mari ou son amant), sont congédiées de la belle manière par un locuteur qui rappelle cette limpide vérité : vivre avec quelqu'un et le voir évoluer dans le temps sont une épreuve, un risque, dont on est récompensé par le gain de la connaissance. De fait, on peut assez souvent prédire les réactions de son ou sa « partenaire ». Les répétitions du nom *Marie* sont autant de petits coups d'épingles verbaux qui fixent la connaissance de l'aimée sans pour autant empêcher sa chair de frémir. À cet enthousiasme qui lie le savoir et l'amour, le lecteur est invité à souscrire ; contrairement à ce que Proust veut faire croire, l'amour, qui ne rend pas aveugle, donne cette connaissance intuitive et comme divinatoire de l'autre : qui, mieux qu'un amant épris de son objet, connaît l'être aimé ? Parce qu'elle n'est pas celle d'un objet inanimé mais d'un vivant qui évolue, cette connaissance est concrète, procède de la vie : « je savais comment Marie réagissait ». L'identité du héros est définie par ce point de vue unique que la vie, l'amour, lui ont donné sur Marie : que cela ne lui suffise pas, ne le contente pas, c'est là le point névrotique sur lequel nous attendons que le prochain roman apporte ses lumières.

Comme l'exemplifient les corps et la pensée des amants, l'intuition présente du savoir une vision exaltée, érotique, et pour tout dire romanesque. Ce thème est repris dans tous les passages lyriques consacrés à la nage ; elle célèbre et symbolise ce corps à corps substantiel où la vérité sur soi – ce fameux sentiment d'exister cher à Rousseau – s'acquiert dans et par la plongée en l'autre[23]. De l'autre côté de la chaîne de la connaissance, la « vérité construction », s'obtient par la chaîne complexe des médiations, au premier rang desquelles, le langage. Quel embarras, alors, dans la phrase, et quel pénible contraste avec le constat limpide et fulgurant qui précède :

> […] 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 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. (VM, 165-166).

Il n'y a évidemment aucune différence entre « la vie même », d'une part, et « la quintessence du réel », que le texte oppose pour notre plus grande perplexité ; car le narrateur affirme avoir manqué l'une et envisage de posséder l'autre ; mais comment ? Par la littérature ? La « vérité idéale » qu'elle atteindrait ne viserait qu'à la « moelle sensible, vivante et sensuelle » du réel : ce « ne…que » laisse rêveur… Malgré l'apparition intermittente de grands mots, Toussaint n'a pas la tête philosophique, c'est une évidence ; cette insécurité conceptuelle se dissimule comme elle peut, par un abus de rhétorique. Mais qui ne comprend que cet excès est ici le signe maladroit et prometteur d'une vérité qui se cherche encore et toujours ? Une vérité non encore captée chemine sous le texte et reste enfouie, recouverte par des expressions coruscantes et vaines, jusqu'à ce qu'elle éclate dans un texte à venir…

*
* *

[23] « J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi, […] comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie Lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. » (FA, 51).

Au terme de ce premier aperçu, nous voilà capables de saisir l'œuvre dans l'inachèvement même de sa quête : paradoxale et dégrisante, la vérité qui se manifeste dans le dernier *opus* romanesque de Toussaint concerne le langage. Loin d'être pour l'écrivain cette rassurante terre d'élection que le lecteur imagine, il constitue son tourment. Ainsi peut et même, sans doute, *doit* devenir écrivain quiconque ne se satisfait pas des mots tels qu'ils sont et de la béance qu'ils creusent face à l'intuition mutique et souveraine, parfaite aiguille qui pénètre les corps et se nourrit d'eux sans les altérer ! Combien les mots, les formes et les artifices sont pauvres, comparés à ce que donne la nature, spontanément, démocratiquement, au premier venu : l'irrationnelle intuition du vrai ! Amer savoir que transmet cet écrivain détrôné, nu, obligé de reconnaître que l'homme en lui en sait plus que l'auteur : car l'homme peut plonger dans la chair des choses au lieu que les mots restent opaques, traîtres et mille fois moins dignes de foi que les écrans :

> Mais continuant de scruter fixement les écrans, je finis par reconnaître un des tableaux qui avait été à l'origine de mon étude, le portrait de l'empereur Charles Quint, par Christophe Amberger.
> […] Charles Quint apparut alors lentement derrière mes yeux fermés. […] Je rouvris les yeux, et, lorsque je posai de nouveau le regard sur l'écran du moniteur, c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran, qui se mit à surgir lentement des limbes électroniques des profondeurs du moniteur. (T « double », 196-197).

Conformément à son étymologie, ce moniteur avertit que l'écran n'est pas un écran, et qu'une surface plate n'est pas qu'une surface plate. Un double mouvement de compénétration se met en place : d'un part, l'écran commande de fermer les yeux ; délicatement, il dépose une image dans l'esprit, cette chambre obscure où se développe l'incertain cliché venu du dehors ; symétriquement, comme une peau qui appelle l'exploration charnelle, l'écran plat se fait profondeur, interface où l'autre et le moi se mêlent, Jean-Philippe Quint devenant Charles Toussaint… Cette étrange anamorphose découvre l'unité qui préexiste à la séparation des corps et des temps : à l'appel d'une mélancolie, une autre se lève, fraternelle réduplication des esprits qui brise la solitude des chairs et crée le troublant sentiment de l'identité.

Appréhendés à même l'image, ces jeux de la vérité et du hasard (où le lecteur, car c'est là son rôle, découvre toujours une forme de souterraine nécessité) excluraient trop, sans doute, la littérature, pour que le dernier texte, *L'Urgence et la patience*, ne la replace au centre du jeu, rétablissant ainsi l'équilibre. Mais avait-elle cessé d'y être, quoique de façon cryptée ? Car dans la rivalité entre Charles et Jean-Philippe, dans cette histoire de chercheur qui devient le sujet de sa recherche, je ne peux m'empêcher de lire en filigrane l'ouverture de *À la recherche du temps perdu* : « il me semblait que j'étais moi-même ce dont parlait l'ouvrage : une église, un quatuor, la rivalité de François I[er] et de Charles Quint[24]. » Devenir soi-même ce dont parle l'ouvrage, c'est ce que montre le moniteur : entre Proust et Toussaint, entre La *Recherche* et *La Télévision*, s'est écoulé presque un siècle …

*
* *

[24] Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, édition d'Antoine Compagnon, Paris, Gallimard, coll. « folio », p. 3.

Cette étude constitue l'introduction à un ouvrage intitulé *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*[25]. Elle aura atteint son but si elle parvient à persuader le lecteur que le mot apparemment aride de *vérité* et l'œuvre si vivante de Jean-Philippe Toussaint ne se regardent pas en travers, comme deux inconnus qui se demanderaient ce qu'ils peuvent bien faire l'un avec l'autre. S'incarnant dans la quête d'un sujet inquiet qui aspire et qui apparemment parvient, au fil des œuvres, à mieux vivre, la problématique de la vérité innerve l'œuvre de Toussaint. Il faut toutefois reconnaître que la voie frayée n'est pas entièrement originale puisque Frank Wagner est l'auteur d'une étude intitulée « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité (Pour une poétique perspectiviste[26]) ». Entre l'analyse pionnière de Frank Wagner et la perspective qu'on adopte, l'accent se déplace quelque peu : Frank Wagner souligne la dimension subjective de cette vérité alors que nous sommes davantage sensibles au fait que, dès lors qu'elle se publie et s'offre en partage, la vérité subjectivement assumée par les héros narrateurs de Toussaint cesse d'être purement idiosyncrasique ; livrée à la communauté des lecteurs, elle se donne sinon comme une règle de vie ou un modèle exemplaire, du moins comme le fruit d'une expérience qu'il convient d'évaluer. Pour appréhender cette notion si labile de *vérité* et tâcher d'en établir la cohérence, ce qui est proprement le travail du critique littéraire, ce recueil se présente comme un polyptyque : les deux premières parties, composées chacune de quatre chapitres, s'efforcent de cerner les vérités éthiques que peut ou prétend atteindre l'œuvre. Les deux parties suivantes s'intéressent aux dispositifs, aux procédés par lesquels prennent forme ces vérités que Toussaint donne explicitement comme des constructions, des élaborations, puisqu'elles ressortissent à une « vérité proche de l'invention ou jumelle du mensonge » (*VM*, 166).

La partie inaugurale de l'ouvrage, « Survivre à la mélancolie : le sujet à l'épreuve du réel » montre à quel point le simple fait d'exister ne va nullement de soi pour les personnages de Toussaint. Les quatre premières études du recueil se vouent à la description de cette mélancolie aux multiples visages. La nature anxieuse d'un sujet acculé à la dépression ne périme-t-elle pas d'emblée tout espoir de dégager quelque vérité que ce soit ? La deuxième partie, « Se protéger, s'imposer : ressources et stratégies éthiques », montre que non. Les diverses facettes d'un art de vivre « à la Toussaint » y sont appréhendés : la conversation (où alternent le désir de couper court à toute intrusion menaçante et la volonté de maintenir le contact avec l'interlocuteur), l'oisiveté, la distraction ou le jeu sont autant de « figures » éthiques, de situations typiques où se dessine et s'éprouve une morale de la réticence. La réticence (de parler, d'agir, d'aimer, peut-être) ne signifie en effet pas l'impossibilité mais la difficulté de vivre avec autrui ; elle exige du « vis-à-vis » (qu'il s'agisse du partenaire féminin ou amical ou, au plan supérieur, du lecteur), une bonne dose de patience et de bienveillance. Cette éthique repose donc sur un déséquilibre présenté (non sans malice) comme harmonieux : de fait, la balance n'est pas tout à fait égale entre les héros de Toussaint, qui demandent à être ménagés, et leur a*lter ego*, qui s'exposent, eux, à être traités sans ménagement ; c'est à cette condition que l'on peut bénéficier du charme, de l'humour, des héros de Toussaint.

C'est justement à l'intrigante question du charme que s'intéresse la troisième partie : « Raconter, séduire : maîtrise et fantaisie narratives ». Deux mots résument, à en croire les auteurs des quatre chapitres qui composent cette partie, l'art de Toussaint : le premier, c'est bien sûr le mot d'*humour* ; les auteurs soulignent cet *esprit* à la fois léger et incisif avec

[25] *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, ouvrage collectif dirigé par Stéphane Chaudier, Saint-Étienne, PUSE, 2016, pp. 15-27.

[26] Frank WAGNER, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de vérité (Pour une poétique perspectiviste) », *Jean-Philippe Toussaint*, *Textyles* n°38, dossier dirigé par Laurent DEMOULIN et Pierre PIRET, Bruxelles, Le Cri éditions, 2010.

lequel Toussaint « revisite » les techniques éprouvées de l'esthétique moderniste (comme le « métatextuel », c'est-à-dire l'ensemble des moyens par lesquels une œuvre littéraire se désigne elle-même en son sein) ou des genres prestigieux comme l'autoportrait : or l'œuvre de Toussaint n'est-elle pas un long autoportrait plus ou moins explicitement assumé ? Le second de ces mots décisifs, ce serait le nom *rythme* ; ce sens du rythme s'observe aussi bien au niveau macro-structural, dans la composition des épisodes qu'au niveau micro-structural, dans l'usage parcimonieux de vulgarités cataclysmiques, trouant le texte par de roboratives et quelque peu déstabilisantes déflagrations d'énergie langagière et affective. A-t-on perdu de vue la question de la vérité ? À l'évidence, non : l'humour ou la création d'un rythme reconnaissable ne sont pas seulement des techniques d'exposition du vrai ; ce sont en eux-mêmes des manières de se situer avec justesse face à la vie.

La quatrième partie, intitulée : « Créer des dispositifs : dépasser le jeu ? », élargit la problématique que la troisième partie restreignait à des questions de poétique narrative ou de style. Le mot dispositif intéresse l'esthétique de Toussaint : son ingéniosité, son sens bien connu du jeu, sont-ils l'expression d'une virtuosité gratuite ? Les auteurs qui interviennent dans cette section choisissent de répondre par la négative : chaque dispositif présente une tentative d'affronter, ou mieux, d'apprivoiser le temps, et par là-même de se réconcilier avec la finitude. Pour Toussaint, de fait, il n'est pas d'« après la finitude »…

Et si c'était là justement l'un des points aveugles de cette œuvre ? Cet accommodement avec ce qui limite et le savoir et l'agir humains peut être jugé, somme toute, bien complaisant. Le polyptyque que nous présentons ne serait pas pleinement polyphonique – ni même critique – s'il ne faisait droit aux réticences que suscitent ces textes éminemment en prise avec leur époque. La condition de possibilité de l'œuvre de Toussaint tient à son parti pris quasi exclusif pour la vie intérieure de ses héros. Exclusif, et peut-être exorbitant… en ce qu'il limite singulièrement la vaste perspective d'un réalisme qui se voudrait volontiers mondialisé et n'en a souvent que l'apparence. La prédilection assumée pour le virtuel, un cynisme qui s'alimente à une fragilité très consciente des bénéfices symboliques et parfois matériels qu'elle peut revendiquer, une pose de penseur qui tourne parfois au songe creux : les trois études qui concluent ce recueil instaurent un dialogue tendu avec l'œuvre ; elles montrent que l'ensemble du recueil refuse l'hagiographie littéraire. N'est-ce pas le plus bel hommage qu'on puisse rendre à l'œuvre de Toussaint que de lui faire suffisamment confiance pour ne pas avoir besoin de ménager son auteur ?