

LA VILLE ITALIENNE DANS L'ŒUVRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT : DE « NON-VILLE » A « MI-VILLE »

MARIA GIOVANNA PETRILLO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "PARTHENOPE"

mgiovanna.petrillo@uniparthenope.it

Citation: Petrillo, Maria Giovanna (2024) « La ville italienne dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint : de "non-ville" à "mi-ville" », in Margareth Amatulli et Christophe Meurée (éds.) *Jean-Philippe Toussaint et l'Italie*, *mediAzioni* 45: A6-A19, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/20987>, ISSN 1974-4382.

Abstract: This study proposes to trace the changing representation of the Italian city in Toussaint's novels, in perpetual flux, unfinished by definition and constantly surprising. In fact, if the narrator of the first part of Jean-Philippe Toussaint's literary production seems to choose Italian metropolises that are 'without qualities', we can, however, highlight a turning point in his novelistic production that matches the evolution of the representation of the Italian city.

Keywords: Italian city; literature; Toussaint (Jean-Philippe); turning point.

1. Introduction

La présence de la ville italienne de Jean-Philippe Toussaint et le rôle qu'elle joue dans ses romans m'ont conduite à revenir, pour l'approfondir, sur un sujet que j'ai déjà abordé dans d'autres études¹. Ainsi, à la lumière des derniers romans publiés, je me propose ici de retracer le changement qui affecte la représentation de la ville italienne à l'intérieur de l'œuvre toussanctienne, une œuvre en perpétuel devenir, par définition inachevée et à la nature toujours surprenante².

Si le narrateur de la première partie de la production toussanctienne semble privilégié en fait des métropoles, mais « sans qualités »³, à savoir, selon les mots de Gianfranco Rubino qui reprend Marc Augé, des « non-lieux »⁴ où « rien ne bouge » et où la non-personnalité d'un narrateur impassible⁵ voit sa propre image réfléchi dans un narcissique jeu de miroir lacanien (Lacan 1966) ; on peut, pourtant, signaler un tournant dans sa production romanesque qui va de pair avec la représentation de la ville italienne, comme je vais tenter de démontrer. Cette étude se concentrera sur cinq œuvres en particulier : *La Salle de bain* qui consacre un chapitre entier, intitulé « L'hypoténuse », à Venise (Toussaint 2005a : 53-97) ; *L'Appareil-photo* où le narrateur séjourne à Milan pendant deux jours (Toussaint 1988 : 17-32) ; le deuxième tome de la tétralogie dédiée à Marie, à savoir *Fuir*⁶, où le narrateur se rend à Portoferraio, une petite ville sur l'île d'Elbe, pour rejoindre sa compagne. L'analyse se terminera avec *La Clé USB* et *Les Émotions*, dans lesquels les souvenirs d'un fonctionnaire de la Commission européenne chargé d'anticiper l'avenir de la sphère publique l'amènent d'abord à Rome et ensuite à San Donato en Toscane. Je veillerai ainsi à mettre en relief la progression d'une poétique en perpétuel devenir mais qui porte simultanément un regard tourné vers le passé.

¹ Cette étude poursuit en effet les réflexions contenues dans Petrillo 2015 et 2019a.

² Sur ce sujet voir Tadié 1990 : 151.

³ Le protagoniste des premiers romans de Jean-Philippe Toussaint renvoie, notamment, à Ulrich, l'homme sans qualités de *Der Mann ohne Eigenschaften*, le roman inachevé de Robert Musil (1930-33), dont le titre est en fait évoqué dans le nom de l'ambassadeur de *La Salle de bain*, précisément, *Eigenschaften*.

⁴ Les *non-lieux* sont définis par l'anthropologue Marc Augé (Augé 1992) comme des espaces fonctionnels nés de la mondialisation, standardisés et déshumanisés, porteurs d'une rupture avec les lieux « anthropologiques ». Et, comme le souligne Gianfranco Rubino, « l'univers de Toussaint semble vraiment fait de non-lieux, ou de lieux étrangers : un microcosme des extériorités » (Rubino 2004 : 121).

⁵ Jusqu'à 2019 tous les romans de Toussaint sont racontés à la première personne par un « je » sans nom ni qualité, sauf *Monsieur* qui est narré à la troisième personne.

⁶ Marie, la femme aimée par le narrateur, est la co-protagoniste de la tétralogie de romans inaugurée par *Faire l'amour* qui se poursuit avec *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*. Dans *Fuir*, prix Médicis 2005, Toussaint situe l'histoire dans un premier temps dans un Shanghai psychédélique et frénétique, et ensuite sur une île d'Elbe très tranquille. L'histoire continue ensuite dans *La Vérité sur Marie* où, après cinq mois de séparation et une série d'épisodes, le narrateur et Marie se retrouvent à la Rivercina, propriété de la jeune femme sur l'île d'Elbe, où se déroule la troisième partie du roman (comme dans *Fuir*). Cette fois, les descriptions concernent les intérieurs de la grande maison et non la ville de Portoferraio. Le narrateur y retrouvera la « complicité ancienne » qui l'unit à Marie (Toussaint 2009 : 176). Enfin, *Nue* met à nouveau en scène « cette idée de l'amour comme ressassement ou continuelle reprise » (Toussaint 2013 : 42).

2. Venise et La Salle de bain

La Salle de bain est un roman divisé en trois parties : la première et la dernière sont intitulées « Paris »⁷ ; dans la deuxième, au centre de la narration, la ville de Venise.

En fait, « L'hypoténuse », la deuxième partie du roman, narre le brusque départ du narrateur pour la Cité des doges. Il s'agit d'un homme dont l'âge est incertain – « vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf » (Toussaint 2005a : 16 et 130)⁸, à savoir l'âge de Toussaint à l'époque –, qui ne présente aucune particularité physique et qui s'abandonne souvent à la méditation dans sa baignoire. Son départ a lieu sans aucune motivation apparente (Toussaint 2005a : 53)⁹. Le lecteur ne connaît pas immédiatement la destination réelle du narrateur mais, en revanche, il est mis au courant du moyen de locomotion utilisé pour le voyage : un train¹⁰, le choix de ce moyen de transport constituant un hommage à la fois à Proust et au Nouveau Roman¹¹.

Le moyen de transport permet au lecteur de percevoir une ville italienne dont l'identité se définira et précisera progressivement¹² : les vitres du train forment un filtre pour les images en mouvement qui s'offrent ainsi déformées à la vue du narrateur et du lecteur. De même, les vitres de la fenêtre¹³ de la chambre d'un hôtel anonyme, où le narrateur se rendra, reflètent la réalité d'une ville qui, malgré le mouvement typique d'une métropole, semble être

⁷ Dans la dernière partie du roman, lorsqu'Edmondsson repart à Paris, le narrateur demeure à Venise où il est hospitalisé à cause d'une sinusite. L'épisode narre une amitié improbable entre lui et le médecin avec lequel il établit un rapport presque exclusivement centré sur les espaces intérieurs, qui est d'abord rythmé par d'interminables journées passées à l'hôpital, puis marqué par des invitations chez le docteur, au club de tennis, au restaurant. La chambre de l'hôpital, une chambre double, se substitue à la chambre d'hôtel. Lorsque le narrateur, en revenant d'une de ses sorties régulières, réalise que dans sa chambre est désormais hospitalisé un autre patient, il décide de quitter Venise et de rentrer à Paris.

⁸ Ce détail est présent au début et à la fin du roman.

⁹ Le lecteur est informé – quoique, toujours dans la logique toussaintienne, juste en passant – de son activité de chercheur, mais tout suggère que cette activité de recherche soit mise entre parenthèses : « Dans un passé récent, exerçant en quelque manière la profession de chercheur, je fréquentais des historiens, des sociologues » (Toussaint 2005a : 22).

¹⁰ Un élément qui se révélera également fondamental dans *Fuir*.

¹¹ Je pense ici à Michel Butor et à *La Modification* en particulier mais aussi à *La Recherche*, où le train est évoqué dès la première page. Il apparaît comme un point de repère dans le temps et dans l'espace, ainsi que comme un pont jeté entre le connu et l'inconnu. Je pense entre autres au film écrit et réalisé par Juliette Bot, de la société Magnéto, sur une idée originale et avec le concours d'Antoine de Rocquigny, secrétaire général de la SNCF Voyageurs. Le film intègre des extraits d'*À la recherche du temps perdu* lus par Nicolas Mathieu, lauréat du prix Goncourt en 2018 pour son roman *Leurs Enfants après eux* (<https://www.sncf.com/fr/groupe/culture/proust-train>).

¹² Venise sera dépeinte à travers quelques détails identifiables par un lecteur au bagage culturel moyen ; paradoxalement, elle ne sera explicitement nommée que quand le narrateur est sur le chemin du retour pour Paris, à l'aéroport Marco Polo (Toussaint 2005a : 126).

¹³ En ce qui concerne le thème de la fenêtre dans la littérature, rappelons les réflexions de Marie-Laure Noëlle : « Fermée, la fenêtre marque une séparation radicale entre ces deux espaces antithétiques, organisés autour des pôles silence/bruit, solitude/foule, intimité/extériorité, immobilisme/agitation, chaleur/froid... Que la fenêtre soit ouverte ou entrouverte, et l'espace privé perd de son étanchéité, laissant échapper des informations censées rester secrètes. Ce qui appartient à l'intimité investit alors l'espace public jusqu'à se répandre sous les formes du commérage ou de la rumeur. Réciproquement, ce qui relève du domaine public peut interférer avec le privé, le marquer de son empreinte. La fenêtre témoigne ainsi de la réversibilité des espaces » (Noëlle 2007).

représentée, paradoxalement, comme immobilisée dans l'objectif d'un appareil-photo¹⁴, en anticipant en quelque sorte le roman de 1988 qui portera ce titre (Toussaint 2005a : 81).

Le narrateur ne s'arrête pas sur les détails qui pourraient amener le lecteur à identifier la ville italienne¹⁵ ; à la place, ce narrateur semble seulement désirer parvenir à la chambre d'hôtel¹⁶, qui pourrait être située n'importe où, comme l'affirme Toussaint lui-même dans *L'Urgence et la patience* :

Dans *La Salle de bain*, pendant une quinzaine de pages, je me suis ingénié à cacher que l'hôtel se trouvait à Venise [...]. L'hôtel n'avait ni entrée ni façade ni enseigne, c'était un hôtel purement mental, une vue de l'esprit, je ne m'intéressais qu'à la chambre, l'intérieur de la chambre où s'enferme le narrateur [...] chaque pièce n'étant créée que pour sa *fonctionnalité fictionnelle*. (Toussaint 2012a : 50-51)¹⁷

L'espace clos de la chambre d'hôtel s'oppose, donc, dans sa « fonctionnalité fictionnelle » à la spatialité plutôt excitante, voire inquiétante de la ville italienne. Le lecteur pressent une sorte d'agoraphobie chez le protagoniste, qui semble provoquée par la ville elle-même. L'hôtel se présente à la fois en tant que « *no man's land* », un non-lieu où le narrateur toussantien peut se réfugier (voir Amar 2021). La ville et la chambre d'hôtel sont les deux espaces définis par le narrateur qui les habite, en constituant le miroir de la relation entrelacée entre macrocosme et microcosme dans la culture de l'extrême contemporain (Majorano 2012 : 18). La chambre d'hôtel, avec son silence et son immobilité, s'oppose à la sonorité et à la mobilité à la fois de l'hôtel et de la ville italienne qui reste pourtant, dans un premier temps, anonyme. Et c'est dans la construction de cette non-ville que le lecteur peut retrouver la pratique discursive de Toussaint, ce qui inscrirait son approche, en utilisant les mots de Mansour M'henni, dans la logique de la contemporanéité, « où monde et discours sont des formes-sens, indissociables l'un de l'autre et même respectivement influençables » (M'henni 2016 : 15).

La chambre de l'hôtel est caractérisée par une grande fenêtre et un balcon (Toussaint 2005a : 55), et le narrateur se focalise sur des détails plutôt « décontextualisés » (Piret 2010 : 44) : l'hôtel vénitien s'établit en tant que microcosme, la chambre de l'hôtel fonctionnant en tant que *pars pro toto* du monde du narrateur.

De plus, une fois sorti de l'hôtel, le narrateur sent encore « un goût de train dans la bouche » (Toussaint 2005a : 56). La sensation d'immobilité de son corps dans le mouvement du train qu'il a ressentie en regardant à travers les vitres de la fenêtre est comparable à ce qu'il perçoit en marchant dans les rues d'une ville qui se dresse sur l'eau. Il s'agit de détails apparemment insignifiants du quotidien

¹⁴ À cet égard, il est significatif de noter que c'est précisément à travers la baie vitrée de la *Standa* que le narrateur observe les gens qui parcourent Venise (Toussaint 2005a : 79). Comme le souligne Olivier Mignon : « Ainsi s'éclaire la valeur paradoxale que Toussaint accorde à la photographie : l'événement dont elle témoigne, c'est moins l'objet mis devant la lentille que l'ensemble des circonstances qui ont précédé le déclenchement » (Mignon 2010 : 73).

¹⁵ En ce qui concerne le concept de « centre-ville, centre-vide », voir Barthes 1970 : 43-46.

¹⁶ Je remercie Patrizio Siviero pour ses suggestions.

¹⁷ L'italique est dans le texte.

de cette ville italienne, à savoir le train-train des passants et des touristes qui attirent l'attention du narrateur une fois sorti de l'hôtel ; celui-ci se rend, contraint par les « rues étroites » (*ibid.* : 56), d'abord à la banque puis à la *Standa*, un grand magasin très connu en Italie dans les années 1980-1990 (donc contemporain de l'écriture et de la publication du roman), pour aboutir finalement à la pharmacie. Ses actions s'avèrent somme toute plutôt banales. Une fois rentré dans sa chambre à l'hôtel, le narrateur cherche, même à Venise, son microcosme dans le microcosme, à savoir sa rassurante *salle de bain*, mais l'itinéraire pour l'atteindre s'avère ludiquement tortueux (*ibid.* : 57).

Dans sa chambre d'hôtel, le narrateur accomplit son rituel minuscule : il regarde des matchs de football à la télévision – ici le jeu intertextuel avec les œuvres postérieures que sont *Football* et *La Mélancolie de Zidane* s'avère évident –, il fait la sieste, parfois il lit le journal. Il sort rarement et seulement en cas de nécessité pour se rendre toujours à la *Standa* et, à une seule reprise, au bureau de poste, en réitérant le cérémonial de ses actions qui, bien que très peu fréquentes, permettent au lecteur de reconnaître enfin la ville sur l'eau ; le *Lido* (Toussaint 2005a : 69), le Palais des Doges, les musées, les mosaïques (*ibid.* : 70), l'église Saint-Marc (*ibid.* : 80) ou même le canal apparaissent en tant que non-lieux repérés presque furtivement par le lecteur à l'intérieur de la narration. *De facto*, les déplacements les plus significatifs du narrateur toussanctien – qu'ils soient dans « un bateau à vapeur » (*ibid.* : 70) ou à pied –, ont lieu après l'arrivée d'Edmondsson qui, après lui avoir demandé en vain de rentrer à Paris, le rejoint en l'obligeant à mettre un terme à un rituel presque obsessionnel accompli par le narrateur qui attendait les coups de téléphone de sa compagne, une routine qui l'avait même éloigné de sa baignoire (*ibid.* : 72). Au cœur de ce *dolce far niente*, le lecteur peut identifier la position du narrateur toussanctien par rapport à la ville italienne : Venise est le lieu idéal « pour faire l'amour » (*ibid.* : 72). C'est une ville qui peut se montrer rassurante tout en étant sombre (*ibid.* : 85), silencieuse (*ibid.* : 60) ou au contraire fâcheusement bruyante ; une ville où, parfois, parmi les nuages qui forment un ciel gris, le narrateur admire un soleil magnifique, typiquement italien, qui fait scintiller jusqu'aux vitres et qui se révèle en même temps une métaphore de la vie et un prélude au bonheur (*ibid.* : 78).

Le fervent admirateur de culture vénitienne qu'est le narrateur reconnaît en la Cité des doges la quintessence de l'art, de la musique et de la peinture, mais il parvient à le faire *en passant* ; ce qui le frappe est plutôt le souci des nombreuses stratifications et incrustations qui transforment Venise en une ville qui se présente perpétuellement en instance de dissolution, de disparition, de mort (Perosa 1997). Venise est par excellence la ville qui repose immobile sur l'eau (Toussaint 2005a : 76) et qui, par sa nature unique, accentue la valeur métonymique du verbe *gondoler*, cette nature permettant au narrateur d'associer Venise à sa salle de bain, les deux se profilant en tant que non-lieux :

Les murs de la salle de bain étaient vert clair, la peinture gondolait par endroits. (*Ibid.* : 59)

L'église – Saint-Marc – était sombre. Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus, faisais glisser mes semelles sur le dallage de marbre, qui gondolait. (*Ibid.* : 82)

Gondoler en tant que mouvement « déformant »¹⁸ est aux antipodes du statut d'ataraxie et d'immobilité¹⁹ auquel aspire le narrateur toussanctien, ce qui l'amène à préférer sa chambre d'hôtel²⁰ aux visites au cœur d'une ville qu'il contemple, impassible, par la fenêtre, en alternant des réflexions apparemment futiles et la lecture des *Pensées* de Pascal (*ibid.* : 84 et 88)²¹. Le narrateur se révèle troublé par le moindre mouvement ; même le bruit des gouttes de pluie ou la fonte d'une dame blanche semblent le perturber. (Ici encore le lecteur peut voir un hommage citationnel à Proust et à sa *madeleine*.)

Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets réguliers blancs et bruns métissés. 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. (*Ibid.* : 86)²²

Fuyant le mouvement qui est temps qui s'écoule, le narrateur se réfugie dans une Venise parée de tous les atours qu'on lui associe : la ville aquatique, immobile, aristocratique et libre. Cet ensemble de caractéristiques, qui peuvent paraître contradictoires, reproduit en quelque sorte le microcosme aquatique de la baignoire, ce lieu que Toussaint évoquera encore dans *Mes bureaux* (voir Amatulli 2015) et dans *Les Émotions*.

C'est là aussi que le lecteur comprend que le narrateur n'est intéressé ni par la Venise des voyageurs du Grand Tour d'Italie ni par la Venise des humanistes, mais plutôt par la Venise proustienne, perdue et retrouvée ailleurs²³. En outre, la

¹⁸ Cf. Trésor de la langue française informatisé, *ad vocem*.

¹⁹ L'absence de mouvement constitue une métaphore de la mort qu'on retrouve aussi dans *L'Appareil-photo* et, comme on va le voir, dans *Fuir*. La structure cyclique est suggérée à la fois par la réception de la lettre de l'ambassadeur autrichien, qui ouvre et ferme le roman, et par la répétition littérale d'un passage à la fin du livre – « Le lendemain, je sortis de la salle de bain » (Toussaint 2005 : 16) et « Le lendemain, je sortais de la salle de bain » (Toussaint 2005a : 131).

²⁰ Un passage de *L'Urgence et la patience* apporte un complément d'information intéressant : « Je ne me suis jamais préoccupé de lui [de l'hôtel] trouver un emplacement plausible dans la ville, un lieu réel où le construire (les Zattere, par exemple) ni même un lieu imaginaire où il s'érigerait. » (Toussaint 2012a : 50).

²¹ Rappelons à ce propos que *Les Pensées* représentent un chef-d'œuvre inachevé à l'instar de *La Recherche* de Proust, de *Der Mann Ohne Eigenschaften* (*L'Homme sans qualités*) de Musil, ainsi que, d'une certaine manière, de *La Salle de bain*.

²² Il faut souligner la passion pour la *dame blanche* du protagoniste dans la première partie du roman qui se déroule à Paris (Toussaint 2005a : 15).

²³ On rappelle que, dans *La Recherche* de Proust, Venise fait partie des quatre villes évoquées dans les premières pages de l'œuvre et indiquées comme celles où la vie du narrateur s'est déroulée : Combray, Balbec, Paris et Venise. Le lecteur se déplace tout le temps d'une Venise fantasmée à une Venise réelle, d'une Venise de mots à une Venise de pierre, dans un jeu de miroirs continu, emboîtements, allusions et inversions, car la Venise réelle est un rêve dont la Venise écrite sera la vérité, car les mots sont les pierres à partir desquelles sont constituées les villes. Mais pour qu'il soit vraiment possible de trouver Venise, il faut d'abord la perdre. Venise sera enfin

ville sur l'eau du narrateur toussanctien évoque aussi la Venise des protagonistes des *romans célibataires*, centrés, comme le souligne Denis Saint-Amand : « sur un personnage improductif, statique, asocial, aimant les eaux mortes (notamment Venise !) » (Saint-Amand 2010 : 100).

À Venise, le narrateur toussanctien ne se perd ni ne se retrouve, il récupère plutôt les morceaux d'une mosaïque qu'il complétera ailleurs²⁴.

3. Milan et L'Appareil-photo

Dans *L'Appareil-photo*, l'intrigue est, une fois encore, dépourvue d'indications chronologiques ou d'un contexte socio-historique et, comme dans *La Salle de bain*, tout semble tendre vers un climax qui, pourtant, n'aura pas lieu. Certains des indices mentionnés par le narrateur suggèrent au lecteur que l'ambiance du roman est contemporaine et, dans une ville narrativement construite, à nouveau, en tant que non-lieu, un homme, sans identité (ça va sans dire), mène une vie ordinaire, dont les *horizons* sont exclusivement *immédiats* :

Vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. (Toussaint 1988 : 7)

Encore une fois, dans la vie de cet homme, tout est rythmé par une lenteur planifiée et plutôt inhibante : « Ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrai cartonner » (*ibid.* : 14).

Comme dans *La Salle de bain*, le narrateur se rend pendant deux jours, *ex abrupto*, à Milan pour des raisons inconnues du lecteur²⁵. De la même façon, le narrateur de *L'Appareil-photo* ne s'intéresse pas au Milan de Stendhal, ni à la capitale de l'industrie et de la mode, ni au carrefour des arts et de la culture. Il occupe davantage son temps à chercher des journaux anglais et français qu'il lit dans les parcs milanais, tout en étant « incommodé » par une petite allergie au soleil et « par divers agaçants petits durillons » car – et ici on est en plein paradoxe toussanctien – « à part cela, [il n'a] rien de particulier à faire à Milan » (*ibid.* : 17). C'est sur un trottoir qu'il rencontre par hasard et pour la seconde fois *Il signore Gambini*, un homme « charmant » (*ibid.* : 18) qui était venu l'accueillir à l'aéroport et avec lequel, le soir de son arrivée, il était allé boire un whisky au bar de l'hôtel. *Il signore Gambini* lui avait préparé un *plan* pour visiter la ville, ce que le narrateur, conformément à son habitude, ne fera pas. C'est à cause des durillons que le narrateur et son camarade italien se rendront au cabinet de pédicure où, en attendant l'esthéticienne, ils consomment deux « Campari » (*ibid.* : 19). De toute évidence, comme dans *La Salle de bain*, le narrateur est attiré

retrouvée à Paris, dans les dernières pages du *Temps retrouvé*, sur le pavé de la cour du palais Guermantes. Le narrateur de *La Salle de bain* se retrouvera également lui-même à Paris.

²⁴ C'est à Paris, en effet, que le narrateur toussanctien décide de sortir de la salle de bain.

²⁵ Des journées interminables qui s'opposent au très petit nombre de pages dédiées à la description du séjour. En effet, à Milan ne sont dédiées que sept pages du roman.

par les espaces clos qui ne caractérisent pas la ville italienne où il se trouve mais qui, au contraire, pourraient se trouver partout.

La ville de Milan, dans *L'Appareil-photo*, comme, du reste, la ville de Venise dans *La Salle de bain*, semble presque représenter, en termes narratifs, une parenthèse inutile, dans le sillage du reste de l'intrigue du roman, qui apparaît comme une séquence aléatoire d'événements dépourvus d'intérêt et surtout laissés en suspens, dans l'attente d'un accomplissement, tel un cliché flou. Milan dans *L'Appareil-photo*, à l'instar de Venise dans *La Salle de bain*, en tant que non-lieu, raconte, donc, une histoire *minuscule*, se présentant comme un prélude aux révolutions *minuscules* dont le lecteur peut supposer qu'elles ont (ou n'auront jamais) lieu ailleurs.

4. *Portoferraio dans Fuir*

Dans *Fuir*, le lecteur se trouve plongé dans une petite municipalité plutôt périphérique. Le roman est organisé en trois chapitres et l'action est représentée par un voyage en quatre étapes : Shanghai, Pékin, Paris, l'Île d'Elbe. L'étape à Portoferraio, dans une propriété dénommée *La Rivercina*, coïncide, cette fois, comme l'on le verra, avec le *climax* de la narration.

Le protagoniste souffre, à nouveau, de l'« indifférence » (Toussaint 2005b : 80) la plus absolue et désenchantée, et il semble pris dans une série d'actions indéfinies qui se déroulent selon une chronologie temporelle qui semble, à la lecture, plutôt « fluide » (*ibid.* : 135). La description de la petite ville de Portoferraio se révèle, au contraire, minutieuse et précise (*ibid.* : 140-141). En effet, le lecteur pourrait se rendre à *La Rivercina* en suivant les indications détaillées contenues dans le texte :

La Rivercina, la propriété de son père [de Marie], se trouvait dans une zone sauvage et isolée au nord-est de l'île, près des plages de Nisporto et de Nisportino (entre Rio Marina et Cavo), la maison était entourée d'arbres, de chênes et d'oliviers, quelques vastes enclos pour les chevaux. (*Ibid.* : 136)

Dès les premières pages, le lecteur sait – grâce aux renvois intertextuels au tome précédent – que le protagoniste de *Fuir* est inexorablement lié à la Marie de *Faire l'Amour*, ainsi qu'au souvenir de leur liaison (Toussaint 2005 : 11). Contrairement à Edmondsson dans *La Salle de bain*, la Marie de *Fuir*, avant de prendre corps en tant que personnage à part entière, n'est d'abord présentée que comme un souvenir, pour devenir ensuite une voix filtrée par le téléphone portable, élégant hommage à *La Voix humaine* de Jean Cocteau (Toussaint 2005b : 46).

Il est donc significatif que ce soit précisément en Italie – sur une île au beau milieu d'une Méditerranée (Petrillo 2019b) calme comme un lac et caractérisée par des « vaguelettes immobiles » (Toussaint 2005b : 129) – que Marie, souvenir et « voix » en même temps, devienne personnage.

En fait, une fois à Portoferraio, le narrateur imagine et espionne la femme qui se déplace dans des rues décrites au lecteur sous la forme d'un itinéraire :

Marie avait traversé la piazza Citti (*sic* !) et s'était engagée sur la via Vittorio Emanuele II, probablement au moment même où mon bateau arrivait en vue de Portoferraio, et elle avait dû m'apercevoir sur le pont alors, moi qui me rendais comme elle à Portoferraio pour les obsèques de son père, et nos esprits, un instant, avaient communiqué dans l'hommage et la douleur, s'étaient rejoints et enlacés dans l'azur. (*Ibid.* : 151)

De toute évidence, la petite localité de Portoferraio, contrairement aux grandes villes, comme Venise et Milan, détient une connotation très forte dans ce roman ; *topos* du binôme Eros-Thanatos : c'est là qu'auront lieu les obsèques du père de Marie, mais c'est là aussi que les deux amants redécouvriront leur amour après une longue séparation (*ibid.* : 138). Le lecteur retrouve ainsi dans ce texte le folklore de la culture linguistique italienne :

(mi dispiace ma siamo al completo) [...] (ma in agosto se non c'è gente in agosto, è piena stagione, capisce). (*Ibid.* : 141)

(per il cristiano, la morte è consunzione, il compimento del suo battesimo, in verità si tratta della rinascita già annunciata nel primo sacramento). (*Ibid.* : 146)

(e la stracciatella, è buona la stracciatella?). (*Ibid.* : 159)²⁶

En outre, contrairement à Venise et à Milan, le séjour du narrateur se déroule dans un hôtel au nom et à la localisation très précis : l'*Albergo l'Ape Ebana* (*ibid.* : 163)²⁷.

Dans ce roman, donc, la (petite) ville italienne représente une étape fondamentale pour le narrateur qui, cette fois, ne se perd pas dans l'immobilisme de ses inutiles élucubrations mentales, mais il agit plutôt (certes, à sa manière !) en réalisant que son amour pour Marie ne peut pas prendre fin (*ibid.* : 169).

5. Rome et La Clé USB, San Donato et Les Émotions

Les deux derniers romans de Jean-Philippe Toussaint parus à ce jour (*La Clé USB* et sa suite, *Les Émotions*) inaugurent un nouveau tournant dans la carrière du romancier, en plongeant le lecteur dans une réalité qui se veut à la fois bruxelloise et européenne, au fil d'une enquête sur les mystères du pouvoir, de l'économie de la *blockchain*, du *bitcoin*, du minage informatique et de la littérature (Petrillo 2023).

Situés à Bruxelles, au cœur de la Commission européenne, ces deux romans se présentent à la lecture comme les tours jumelles américaines, totem à la fois d'une époque et de la fin d'une époque. Et si comme le dit Christophe Meurée : « la parole littéraire vit en effet, dans le contemporain, une situation de minoration qui influe sur la façon dont le souci de l'avenir peut se configurer »

²⁶ L'italique et les parenthèses sont dans le texte. À cet égard, on renvoie aux réflexions sur l'*écriture de la juxtaposition* de Lemesle (1998 : 112-113) et de Petrillo et Meurée (2021).

²⁷ L'italique est dans le texte. L'hôtel est le plus ancien de l'île et, pendant la période napoléonienne, il a bénéficié d'une vogue grâce à l'affluence de visiteurs reçus par l'empereur. À cette époque il s'appelait *Auberge Bonroux*. Cf. <http://www.ape-elbana.it/Storia.htm>.

(Meurée 2012 : 487), les deux romans se déroulent selon un jeu de miroirs où l'« avenir public », à savoir l'avenir de l'Europe, croise l'« avenir privé » d'un individu : Jean Detrez, expert en prospective stratégique dont le présent se reflète dans le passé :

Quelle date étrange, ce 1999, avec sa traîne de 9 qui semble se dissiper silencieusement dans le temps comme une queue de comète dans l'éther intersidéral. Et, pourtant, comme nous la trouvons naturelle, cette date, quand nous la vivons sur le moment, où c'était plutôt les dates qui commençaient par 2000 qui nous semblaient surnaturelles. (Toussaint 2019 : 20)

Il n'est pas anodin que le passé de ce fonctionnaire bruxellois, qui se penche sur l'avenir de la sphère publique, soit situé à Rome, l'un des berceaux de l'Antiquité. Le récit toussanctien permet d'explicitier la « mi-action » du protagoniste projeté vers le futur mais, en même temps, plongé dans le passé, tout en créant un cadre à la fois réel et invraisemblable dans lequel la Ville éternelle peut être vue comme un « mi-lieu », à savoir, pour reprendre les mots de Dominique Maingueneau, une « négociation entre le lieu et le non-lieu » (Maingueneau 2004 : 72) :

J'ai vu l'épisode I de *Star Wars, La Menace fantôme* à Rome, avec Alessandro, mon fils aîné, qui devait avoir neuf ou dix ans à l'époque. J'étais venu passer un long week-end à Rome pour voir Alessandro, qui vivait en Italie avec sa mère, depuis notre séparation, et je l'avais emmené voir *Star Wars*. C'était un jour d'août caniculaire, et je me souviens encore de la bienfaisante fraîcheur ombrée de cette salle de cinéma climatisée près de la piazza Barberini. (Toussaint 2019 : 20).

En pleine crise existentielle et matrimoniale, Jean Detrez, pour l'heure marié à Diane, avec laquelle il a eu des jumeaux, Thomas et Tessa, se souvient d'un jour d'août caniculaire passé dans la salle d'un cinéma climatisé près de la piazza Barberini (*ibid.* : 20) avec son fils Alessandro, un enfant qu'il a eu avec son ex-femme italienne, Elisabetta (Toussaint 2020 : 157).

La paura è la via per il lato oscuro... La paura porta alla rabbia. La rabbia porta all'odio, l'odio conduce alla sofferenza. (Toussaint 2019 : 21). C'est avec « les sages paroles de Maître Yoda » en langue italienne que Toussaint renvoie le lecteur à la saga cinématographique *Star Wars*. Detrez et son fils vont voir, dans une version « doublée en italien », *La Menace fantôme* (Toussaint 2019 : 20), un film culte de George Lucas, cinéaste « qui a marqué notre univers contemporain » (*ibid.* : 160). Cette pirouette narrative met tout d'abord en évidence la polarité entre cinéma et littérature, qui se situe à l'ombilic de son œuvre « transesthétique », pour reprendre l'expression de Claire Olivier (2021), en soulignant ainsi que – en littérature comme au cinéma – ce qui représentait le futur au cours du siècle dernier est désormais relégué au passé du XXI^e siècle.

On trouve confirmation de cette hypothèse dans le deuxième tome consacré à Jean Detrez, *Les Émotions*, où le lecteur est mis en présence des souvenirs passés du protagoniste à San Donato en Toscane (Toussaint 2020 : 133) sur « cette terrasse que hantait la maladie » de son père (*ibid.* : 135), « un homme du XX^e siècle » (*ibid.* : 130). C'est un hôtel que Detrez loue à Poggibonsi (*ibid.* : 135) – je souligne la circularité de l'œuvre toussanctienne – qui cristallise l'inexorable fin

d'une époque pour le protagoniste, à savoir la fin de son histoire d'amour avec Diane – à l'opposé de ce qui se joue dans *Fuir* – et la maladie sans espoir de rémission de son père (*ibid.* : 137). Cependant, ce sera en « recherchant le contact avec le passé plutôt que le fuir » (*ibid.* : 149), que Detrez rêvera de reproduire l'atmosphère toscane à Bruxelles en imaginant conduire son père à « la Rosticceria Fiorentina, ce restaurant italien de la rue Archimède qu'il aimait tant » (*ibid.* : 139), en cherchant ainsi à vaincre la peur.

À l'instar de certains Nouveaux Romanciers, dont Alain Robbe-Grillet (*Les Gommages*, 1953 ; *Dans le labyrinthe*, 1959 ; *Projet pour une révolution à New York*, 1970 ; *Topologie d'une cité fantôme*, 1976) ou Michel Butor (*Passage de Milan*, 1954 ; *L'Emploi du temps*, 1956 ; *La Modification*, 1957), dans sa production romanesque la plus récente et dans une perspective hodéporique, Toussaint érige la ville italienne en projection allégorique des mythes et des obsessions de l'homme contemporain (Horvath 2007), un mi-lieu dans sa fonction liminaire et paratopique de retour au passé : « Aucune organisation humaine ne dure aussi longtemps. Le Vatican, une des plus anciennement constituée, ne dure que depuis le IV^e siècle » (Toussaint 2019 : 23).

La transformation toussanctienne de la ville italienne pose alors littérairement la question du changement, du mouvement mais aussi du retour : un « mi-lieu » où ce qui semblait loin paraît se rapprocher et se confondre, comme dans un kaléidoscope.

Du lieu au non-lieu : c'est ce glissement progressif de l'un à l'autre qui fait de la ville italienne toussanctienne un « mi-lieu » au sein d'une production littéraire qui se veut « architecture interstitielle » (Toussaint 2020 : 102), dans laquelle le lecteur peut ressentir « la présence de l'univers, son poids léger, infini, immatériel » (*ibid.* : 41).

6. Conclusion

Depuis ses origines, le roman toussanctien s'ouvre continuellement à de nouveaux enjeux, parmi lesquels des enjeux hodéporiques, mais s'engage également, en s'écartant des modèles dominants, dans une perspective essentielle au tournant du siècle dernier, et qui continuera assurément à marquer le XXI^e siècle. En s'affranchissant de toute règle, le texte toussanctien s'aventure sur les voies de l'essai, de l'autobiographie ou même de la photographie et du cinéma, ou encore, ces derniers temps, de la musique. Qu'il renonce à l'intrigue ou non, de toute évidence, le romancier devient peu à peu la matière même de son livre²⁸. Partant, le lecteur se découvre capable d'esquisser son profil dans une sorte d'*ergographie* barthésienne (Barthes 1982 : 540), à travers la cartographie de la ville italienne telle qu'elle apparaît dans sa production romanesque.

Comme on a pu le constater, Milan et Venise, villes portraiturées dans des camées inoubliables de la littérature du XIX^e siècle, apparaissent dans les romans toussanctiens en tant que non-lieux.

²⁸ Comme chez Proust, du reste, l'œuvre littéraire est bâtie sur l'ensemble des matériaux issus de sa vie passée.

En revanche, le séjour du narrateur de *Fuir* à Portoferraio, sur l'île d'Elbe semble muer le non-lieu en un mi-lieu où l'action porte les marques intrinsèques de l'actualité ou d'un certain engouement pour l'air du temps (rues, objets, décors, pratiques, habitudes et rituels quotidiens des Italiens).

Du surcroît, dans la dernière partie de la production romanesque de l'écrivain belge, Rome et San Donato, en tant que mi-lieux, cristallisent les souvenirs du passé dans un roman paratopiquement projeté vers le futur : Toussaint (à l'instar de Modiano) semble placer la quête identitaire qui occupe le cœur de l'œuvre dans un mi-lieu sans doute urbain, mais souvent tourné vers le passé.

Les modélisations littéraires effectuées par Toussaint au fil du temps montrent la capacité de cet auteur à réinventer la manière d'aborder l'espace urbain en chargeant des *topoi* que le lecteur considérait déjà codifiés ; et en cela le lecteur entrevoit le défi que Toussaint lance à la contemporanéité en remodelant ainsi le chronotope bakhtinien ; en ce sens, la littérature contemporaine a pu « prendre conscience du temps et de l'espace historiques réels et de l'homme historique vrai qui s'y révèle » (Bakhtine 1978b : 237).

En dernière analyse, la ville italienne dans l'œuvre toussanctienne, terrain de communication entre l'intériorité et l'extériorité du narrateur, qu'elle soit non-ville ou mi-ville, se fait enjeu, instrument stylistique de la complexité des relations que le narrateur toussanctien établit avec le monde contemporain (Stierle 2001), objet de l'essai *C'est vous l'écrivain* : « Car si l'écriture a intrinsèquement partie liée avec l'espace, elle s'inscrit aussi dans le temps » (Toussaint 2022 : 56).

BIBLIOGRAPHIE

- Altmanova, Jana (2013) *Du nom déposé au nom commun. Néologie et lexicologie en discours*, Milan : EDUCatt.
- Amar, Ruth (2021) « De la chambre au musée. Les hétérotopies dans *M.M.M.M.* », *Roman 20-50* 72 : 63-77.
- Amatulli, Margareth (2015) « Dietro le quinte dell'opera: il dispositivo foto-letterario in *Mes Bureaux. Luoghi dove scrivo* di Jean-Philippe Toussaint », *Nuova corrente. Rivista di letteratura e filosofia* 156 : 99-121.
- Augé, Marc (1992) *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris : Seuil.
- Bakhtine, Mikhaïl (1978) *Esthétique et théorie du roman*, Paris : Gallimard.
- Barthes, Roland (1970) *L'Empire des signes*, Paris : Skira.
- Barthes, Roland (1982) *L'Obvie et l'obtus. Essais critiques III*, Paris : Seuil.
- Horvath, Christina (2007) « 1. Le roman urbain », in Christina Horvath, *Le Roman urbain contemporain en France*, Paris : Presses Sorbonne Nouvelle, 13-22, <http://books.openedition.org/psn/2044>.
- Lacan, Jacques (1966) « Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je, telle qu'elle nous est révélée dans l'expérience psychanalytique », in Jacques Lacan, *Écrits*, Paris : Seuil, 93-101 (première édition de l'article : 1949).

- Lemesle, Marc (1998) « Jean-Philippe Toussaint : le retour du récit ? », *Œuvres et critiques* 23 : 102-121.
- M'henni, Mansour (2016) « La brachylogie : Repenser du nouveau sur une idée antique », in Mansour M'henni (éd.) *Repenser la brachylogie pour une nouvelle Brachylogie*, Tunis : Latrech, 5-15.
- Maingueneau, Dominique (2004) *Le Discours littéraire. Paratopie et scène d'énonciation*, Paris : Armand Colin.
- Majorano, Matteo (2012) « Solitudes au virage », in Matteo Majorano (éd.) *Nuove solitudini. Mutamenti delle relazioni nell'ultima narrativa francese*, Macerata : Quodlibet, 15-22.
- Meurée, Christophe (2012) « Notes entre aujourd'hui et demain », *Les Lettres Romanes* 3-4 : 485-499.
- Mignon, Olivier (2010) « Presque sans lumière », *Textyles* 38 : 67-76.
- Noëlle, Marie-Laure (2007) *La Fenêtre, quelques angles d'approche* », <https://lettres.ac-versailles.fr/spip.php?article831>.
- Olivier, Claire (2021) *Les Écritures de l'image par Jean-Philippe Toussaint : Expérimentation et sémentation au XXI^e siècle*, Leiden : Brill.
- Perosa, Sergio (1997) « In due secoli di letteratura com'è poetico morire a Venezia », *Corriere della Sera*, 29/10/1997.
- Petrillo, Maria Giovanna (2015) « La città italiana nell'opera di Jean-Philippe Toussaint », *Merope* 63 : 87-108.
- Petrillo, Maria Giovanna (2019a) « The Italian City in Jean-Philippe Toussaint's Works: Center and Suburb », in Ruth Amar et Françoise Saquer-Sabin (éds.) *The Representation of the Relationship between Center and Periphery in the Contemporary Novel*, Londres : Cambridge Scholar, 164-180.
- Petrillo, Maria Giovanna (2019b) « La Mer Méditerranée dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », in Mansour M'Henni et Abderrahman Tenkoul (éds.) *Méditerranéité plurielle*, Paris : L'Harmattan, 53-67.
- Petrillo, Maria Giovanna (2023) « Jean-Philippe Toussaint : le pouvoir de la littérature belge dans une clé USB », *Les Lettres Romanes* 77(1-2) : 49-67.
- Petrillo, Maria Giovanna et Christophe Meurée (2021) « François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint, parangons d'une littérature polyglotte », *Annali – sezione romanza* 63(2) : 55-79.
- Piret, Pierre (2010) « Portrait de l'artiste en l'Oriental », *Textyles* 38 : 35-46.
- Rubino, Gianfranco (2004) « *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint », in Gianfranco Rubino (éd.) *Lecture del contemporaneo francese : Bergounioux, Bon, Carrère, Échenoz, Michon, Oster, Toussaint*, Rome : Bulzoni, 115-130.
- Saint-Amand, Denis (2010) « D'une fin de siècle à l'autre. Passage furtif dans *La Salle de bain* », *Textyles* 38 : 99-108.
- Stierle, Karleinz (2001) *La Capitale des signes*, Paris : Éditions de la Maison des sciences de l'homme.
- Tadié, Jean-Yves (1990) *Le Roman au XX^e siècle*, Paris : Belfond.
- Toussaint, Jean-Philippe (1988) *L'Appareil-photo*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2002) *Faire l'amour*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2005a) *La Salle de bain*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 1985).
- Toussaint, Jean-Philippe (2005b) *Fuir*, Paris : Minuit.

- Toussaint, Jean-Philippe (2009) *La Vérité sur Marie*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2012a) *L'Urgence et la patience*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2012b) *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris : Minuit,
« Double » (première édition : 2000).
- Toussaint, Jean-Philippe (2013) *Nue*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2015) *Football*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2019) *La Clé USB*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2020) *Les Émotions*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2022) *C'est vous l'écrivain*, Paris : Le Robert.