

# LA SARABANDE DES APPARENCES : LES PERSONNAGES D'ITALIENS DANS L'ŒUVRE DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

CHRISTOPHE MEURÉE

ARCHIVES & MUSÉE DE LA LITTÉRATURE (BRUXELLES)

christophe.meuree@aml-cfwb.be

Citation: Meurée, Christophe (2024) « La sarabande des apparences : les personnages d'Italiens dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », in Margareth Amatulli et Christophe Meurée (éds.) *Jean-Philippe Toussaint et l'Italie*, *mediAzioni* 45: A47-A58, <https://doi.org/10.6092/issn.1974-4382/20993>, ISSN 1974-4382.

**Abstract:** Among the host of colourful characters who populate Jean-Philippe Toussaint's works, both in literature and film, the Italian characters are undoubtedly the ones who come back most insistently, as are the journeys to Italy. Playing with stereotypes (eloquence, elegance and the art of painting) with subtlety, the writer seeks to give substance to a form of ideal to which he aspires.

**Keywords:** appearance; Italy; character; stereotype; Toussaint (Jean-Philippe).

Pour Madeleine Santandrea

Parmi la foule de personnages bigarrés qui peuplent les œuvres de Jean-Philippe Toussaint, en littérature comme au cinéma, les personnages d'Italiens sont sans doute ceux qui reviennent avec le plus d'insistance, au même titre que les voyages en Italie : *La Salle de bain* (1985) se déroule pour une bonne part à Venise, un épisode de *L'Appareil-photo* (1988) se tient à Milan, *La Patinoire* (1998) et *La Clé USB* (2019) campent des scènes à Rome, alors que la tétralogie *M.M.M.M.* (2002-2013, 2017) déploie une bonne partie de son action sur l'île d'Elbe. L'on pourrait s'interroger sur cette récurrence ; l'on pourrait aussi s'en tenir à l'évident amour que Toussaint affiche envers la culture italienne. Cela ne nous mènerait sans doute pas très loin. En revanche, il serait sans doute plus judicieux d'essayer de concevoir non seulement la place que les Italiens occupent dans l'imaginaire toussaintien à travers la fonction que l'écrivain leur délègue, perceptible dans certains choix narratifs, certains jeux avec les stéréotypes ou encore par comparaison avec d'autres nationalités mises en scène au fil des romans et des films.

Contrairement aux Polonais de *La Salle de bain*, qui ont visiblement émigré en France pour des raisons politico-économiques (le roman est écrit au début des années 1980), il faut aller chercher les Italiens sur leurs terres d'origine pour les voir surgir au détour d'une page toussaintienne. La comparaison entre les personnages polonais et italiens n'est pas dénuée de sens, dans la mesure où dans le premier roman de l'auteur, il s'agit des deux nationalités « exotiques » qui apparaissent dans le récit. Les Polonais, dans le contexte d'une Guerre froide toujours en cours, paraissent constamment aux abois et avides de participer à cette société capitaliste qui les accueille et profite de leur insécurité. Ainsi, les stéréotypes attachés aux Polonais mettent implicitement en scène une satire de la société occidentale des années 1980, alors que les personnages d'Italiens qui apparaissent dès la deuxième partie du roman construisent un autre type d'identité stéréotypée. Deux stéréotypes se détachent nettement dans les descriptions de personnages d'origine italienne : l'éloquence et l'élégance, dont je vais suivre la trace au fil de près de quarante années de carrière de l'auteur. Mon intention est ainsi de mettre au jour, sous le vernis apparent des clichés, une facette essentielle mais peu exploitée son œuvre.

### ***1. Le stéréotype de l'Italien dépeint***

Comment brosser le portrait du personnage d'Italien chez Toussaint ? Si la peinture représente l'un des fleurons de la culture de la péninsule, certains personnages d'origine italienne semblent en être littéralement imprégnés, parfois même littéralement, à l'instar d'Elisabetta dans *Les Émotions* (2020), qui exerce le métier de restauratrice. Nombre de protagonistes secondaires semblent en effet tout droit sortir d'une toile, et ce même lorsque celle-ci n'est pas de la main d'un peintre né en Italie. Ainsi, lors de l'arrivée de l'hélicoptère à Cinecittà dans *La Patinoire* (1998), le scénario précise bien que ce que celui-ci interrompt est moins le tournage d'un film que la reconstitution d'un tableau de Nicolas Poussin : « Sur

le plateau, les figurants sont revenus, des assistants les replacent dans leur position du tableau de *L'Enlèvement des Sabines* »<sup>1</sup> (Toussaint 2019a : 79). Dans *Nue* (2013), l'homme d'affaires français d'origine italienne Pierre Signorelli présente, dans le droit fil de sa double origine, « un corps de pilier de rugby et le visage poupin et bouclé d'un page toscan – qui évoquait plutôt un portrait d'Antonello de Messine qu'un autoportrait de son homonyme Luca Signorelli » (Toussaint 2017a : 62). De la même manière, Alessandro Detrez, dans *Les Émotions*, apparaît rétrospectivement à son père comme un angelot sorti de l'imagination de Raphaël (Toussaint 2020 : 165).

Ce jeu presque grillétien d'un tableau qui s'anime fonctionne comme une image d'Épinal révélant l'illusion du stéréotype pictural, dans la mesure où deux des scènes évoquées appartiennent à l'ordre du fictif (la reconstitution cinématographique d'un tableau dans *La Patinoire* ; un rêve éveillé du narrateur des *Émotions*). La « tradition péjorative » (Amossy et Herschberg-Pierrot 2021 : 67) qui entache la réputation du stéréotype – ou du cliché, aussi bien – a la vie dure, en dépit de l'entreprise de réhabilitation qui a cours dans les lettres francophones depuis le célèbre texte de Jean Paulhan, *Les Fleurs de Tarbes* (Paulhan 1990). L'usage du stéréotype comme signe d'un piètre style ou d'un appauvrissement de l'œuvre littéraire relève désormais du cliché, oserai-je formuler. Les stéréotypes sont, selon la définition succincte qu'en donnent Ruth Amossy et Anne Herschberg-Pierrot, « des représentations toutes faites, des schèmes culturels préexistants, à l'aide desquels chacun filtre la réalité ambiante » ; ils s'avèrent autrement dit « indispensables à la cognition » (Amossy et Herschberg-Pierrot 2021 : 33 et 35, respectivement). Certes, en tant que « modèle culturel daté » (*ibid.* : 77) qui se transmet d'un locuteur à l'autre, le stéréotype semble ne relever que de l'expression d'une *doxa*.

En littérature cependant, l'impression de familiarité que suscite le stéréotype participe du jeu qui s'établit entre l'auteur et son lecteur. D'une part, « les stéréotypes qu'on reconnaît dans le texte apparaissent toujours comme des signes auxquels une valeur a déjà été conférée par l'auteur du texte » (Dufays 2010 : 238). Or, cette valeur ne coïncide pas inéluctablement avec le poids de connotations que recèle le stéréotype : l'écrivain est rarement dupe des lieux communs qu'il convoque. D'autre part, le lecteur est amené à adopter une position vis-à-vis du stéréotype. Jean-Louis Dufays dénombre ainsi trois modes de lecture : la participation, qui considère le stéréotype comme un signe ordinaire ; la distanciation, selon laquelle le stéréotype se voit conférer une valeur iconique, ironique ou ludique ; ou encore le va-et-vient entre les deux précédents modes, qui représente le modèle d'une lecture proprement littéraire (*ibid.* : 239-240).

Chez un écrivain qui publie aux éditions de Minuit et qui admire quelques-uns de ses illustres prédécesseurs (Samuel Beckett, Marguerite Duras, Alain Robbe-Grillet), l'on veille à déconstruire le stéréotype ou à tout le moins à le manipuler avec une distance ironique ; la génération dite du Nouveau Roman a

<sup>1</sup> Le dossier génétique du scénario, conservé aux Archives & Musée de la Littérature de Bruxelles, permet de comprendre l'importance de la recreation de ce tableau au sein de la scène finale du film (voir ML 15115, ML 15316/2 et surtout ML 15316/6).

en effet promu la tension entre le modèle et sa transgression consciente<sup>2</sup>. La valeur littéraire d'un texte se juge désormais à l'aune de la « célébration des écarts » (*ibid.* : 217). Car c'est bien à un usage malicieux des stéréotypes de l'italianité que Toussaint nous invite à travers la picturalité qu'il prête à ses personnages : sortir du tableau ou plutôt, lui rendre vie pour lui conférer la vivacité et la complexité de notre aujourd'hui. Au fil de ses œuvres littéraires et cinématographiques, l'Italie joue donc un rôle de miroir, un miroir que les narrateurs et le lecteur de Toussaint ne découvrent qu'à percer d'abord la toile palimpseste du stéréotype.

## 2. Les charmes du stéréotype

Les personnages toussanctiens, à commencer par les narrateurs, démontrent une complicité naturelle avec les Italiens. La *dolce vita* et le *dolce farniente*, qui pourraient au premier chef caractériser la majorité des narrateurs toussanctiens, appartiennent en propre à la culture du pays de Dante. Le *Signore Gambini*, dans *L'Appareil-photo*, semble n'éprouver aucune gêne à profiter de l'instant, accompagnant son hôte chez la pédicure et ne dédaignant à aucun instant la dégustation d'un campari. Si les stéréotypes semblent cependant relativement limités durant la première partie de la carrière littéraire de Toussaint, force est de reconnaître qu'ils abondent à partir de la fin des années 1990, comme si jouer avec ces références culturelles figées permettait justement d'en montrer davantage la relativité... ou d'édifier une autre forme de relativité.

Le premier véritable échange entre un personnage italien et le narrateur de *La Salle de bain* (1985) s'avère emblématique de la façon dont Toussaint jouera par la suite du stéréotype national ou culturel. Le narrateur, belge, ne parle au barman de l'hôtel vénitien où il séjourne qu'à égrener des noms de sportifs, faute d'une « langue commune ».

Peu à peu, je commençais à sympathiser avec le barman. [...] Nous parlions de football, de courses automobiles. L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas ; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il. Merckx, faisais-je remarquer au bout d'un petit moment. Coppi, disait-il, Fausto Coppi. [...] Bruyère, murmurais-je. Bruyère ? disait-il. Oui, oui, Bruyère. Il ne semblait pas convaincu. Je pensais que la conversation s'en tiendrait là, mais, alors que je me disposais à quitter le comptoir, me retenant par le bras, il m'a dit Gimondi. Van Springel, répondis-je. Planckaert, ajoutai-je, Dierickx, Willems, Van Impe, Van Looy, de Vlaeminck, Roger de Vlaeminck et son frère, Éric. Que pouvait-on répondre à cela ? Il n'insista pas<sup>3</sup>. (Toussaint 2005 : 66-67)

<sup>2</sup> Il suffit de se reporter aux textes classiques et programmatiques d'Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman* (1961) et de Nathalie Sarraute, *L'Ère du soupçon* (1956), sans compter ce que Jean Ricardou a appelé le « récit en procès » dans *Le Nouveau Roman* (1990 : 37-146). Il va de soi que, si distancés que se veulent ces écrivains et leurs épigones, nul ne peut se prémunir totalement de reconduire des clichés et des stéréotypes, même à son esprit défendant.

<sup>3</sup> Il convient de noter que la fierté sportive caractérise toutes les nationalités chez Toussaint, en ce compris les personnages d'Italiens, bien entendu, comme le jeune Alessandro, dans *La Clé USB*, qui assiste à une séance de cinéma « en short et maillot de la Roma » (Toussaint 2019b : 20).

À l'évidence, l'échange montre une certaine complicité – sinon une complicité certaine – entre le Belge et l'Italien. Et il est vrai que les deux pays partagent une longue histoire commune, passée d'une toute petite rivalité dont fait état Jules César à l'orée de la *Guerre des Gaules*, lorsqu'il affirme que « de tous [les peuples de la Gaule], les Belges sont les plus braves »<sup>4</sup>, parce que les peuplades gauloises et germaniques qui cohabitaient dans la région lui ont fait endurer la plus longue et cuisante déroute de ses campagnes militaires. Par la suite, les Belges et les Italiens échangeront leurs techniques picturales pendant de nombreux siècles, pour se retrouver liés, dès la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, par des liens familiaux irréfragables, du fait de la très considérable immigration italienne au sein des charbonnages belges.

Ce portrait historique des relations entre les deux pays, grossièrement brossé, se veut sans doute provocateur mais permet toutefois de situer cette complicité qui unit très matériellement les deux pays, y compris dans leurs stéréotypes respectifs, puisqu'Italiens et Belges sont perçus à l'étranger aussi bien qu'à l'intérieur comme des peuples de peintres. Si peinture et sport ne se situent pas au même niveau dans l'ordre des complicités internationales, la discussion de comptoir de *La Salle de bain* prouve que c'est le stéréotype qui lui confère ses conditions de possibilité : c'est la réduction culturelle *a minima* du patrimoine de l'étranger et du patrimoine de l'autochtone qui autorise une forme d'intercompréhension, par-delà même la barrière de la langue. Partant, Toussaint procède en exote quand il convoque des stéréotypes d'autres cultures, quelles qu'elles soient : il va quérir ce qui, de l'autre, peut être mesuré aux traits qui les définissent très approximativement au regard de cet autre fantasmé qu'est tout étranger. La perspective du match d'ouverture de la coupe du monde de 2002, dans *Football* (2015), avait suscité, dans le chef du narrateur Toussaint, un désir d'affinité harmonieuse entre les stéréotypes belges et japonais :

Je me souviens que début décembre, quand fut connu le tirage au sort des rencontres, j'avais envoyé un courriel à Kan Nozaki, mon traducteur japonais, pour lui dire que j'espérais que nous ferions assaut de civilités lors de ce Japon-Belgique, et que, connaissant de réputation les excellentes manières des gens de son pays, j'espérais que les Japonais auraient l'exquise politesse de ne pas nous battre et que nous aurions l'élégance de ne pas en profiter pour gagner. (Toussaint 2015 : 60)

À chercher d'autres qualités communes aux deux nations, Belges et Italiens sont passés maîtres en matière d'indiscipline. Or, le passe-droit semble une caractéristique que Toussaint prête aux Italiens, à l'instar du *Signore Gambini* de *L'Appareil-photo* (1988), qui parvient à obtenir, pour le narrateur, un rendez-vous dans un cabinet de pédicure en moins de temps qu'il n'en faut pour le dire (Toussaint 2007 : 19). L'Italien est, de plus, délicieusement effronté et impertinent. Dans *Les Émotions*, la première épouse du narrateur incarne de la sorte avec légèreté ce goût pour l'indocilité, au point de créer une forme supérieure de loi, une loi qui n'appartiendrait qu'à elle :

<sup>4</sup> Traduction – désormais passée dans le langage courant – de la phrase latine suivante : « Horum omnium fortissimi sunt Belgae » (Jules César, *Bellum Gallicum*, livre I).

Elisabetta n'avait jamais vraiment obéi aux règles ni respecté les consignes. Elle s'affranchissait allégrement des convenances, mais elle le faisait avec un tel naturel et une telle désinvolture qu'elle semblait créer à chaque fois un nouvel usage à sa seule intention, comme si, plutôt que de respecter les règles, elle les transcendait en permanence. (Toussaint 2020 : 159-160)

À l'image de Marie dans la tétralogie *M.M.M.M.* – je reviendrai sur cette comparaison –, l'Italien s'avère en ce sens indéniablement charmeur et « charmant » (Toussaint 2007 : 18). En d'autres termes, c'est à travers la transgression que se produit la séduction : l'Italien est là où on ne l'attend pas, il n'a de cesse d'échapper aux attendus et, partant, aux stéréotypes qui pourraient le figer... Ainsi, à travers cette catégorie de personnage, Toussaint suit-il la leçon de Barthes : « une doxa (une opinion courante) est posée, insupportable ; pour m'en dégager, je postule un paradoxe ; puis ce paradoxe s'empoisse, devient lui-même concrétion nouvelle, nouvelle doxa, et il me faut aller plus loin vers un nouveau paradoxe » (Barthes 1995 : 71).

### 3. Une démonstration d'élégance narrative

Le charme du personnage italien semble dû, tout d'abord, à sa façon de s'habiller. Les personnages d'Italiens font partie d'ailleurs de ceux auxquels Toussaint accorde le plus d'éléments descriptifs – et singulièrement sur le plan vestimentaire. Au sein de ces descriptions dominent le noir et le blanc, parfois les couleurs crème, mais surtout les matières nobles que sont la soie et le velours. De la même façon, l'apprêt faussement négligé fournit à la fois éclat et style aux personnages. Ainsi le médecin, dans *La Salle de bain* : « Chemise et short blancs, éclatant dans son habit de sport, il remuait mollement les bras, les jambes » (Toussaint 2005 : 115). Les personnages des *Émotions*, comme Gianfranco Paolini : « C'était un homme d'une cinquantaine d'années, barbe poivre et sel, costume en velours côtelé, chemise à carreaux et cravate bordeaux » (Toussaint 2020 : 63), ou Alessandro, le fils du narrateur : « en manteau de laine cintré au col de velours noir » (Toussaint 2020 : 100) ou bien « élégant dans sa veste noire et sa chemise blanche » (Toussaint 2020 : 159). Mais aussi Antonina, dans *Nue* : « cette vieille dame vêtue d'un chemisier en dentelle blanche et d'un gilet noir cintré » (Toussaint 2017a : 147). Ou encore son fils, dans le même roman :

Giuseppe, [...] silhouette entièrement noire, peut-être en raison du deuil, mais cela pouvait aussi bien être ses vêtements habituels, chemise de soie noire, fin blouson noir en similicuir, lunettes noires, type Ray-Ban [...]. Deux touches dorées faisaient encore ressortir le noir de la tenue, l'alliance en or, épaisse, visible à l'annulaire, et une gourmette lourde, en or ou plaqué or, avec son nom, *Giuseppe*, gravé en lettre cursives alambiquées. (*Ibid.* : 106)

L'élégance touche toutes les catégories de la population italienne, les hommes d'affaires (comme Gambini), les médecins, mais aussi les gens du peuple (comme Maurizio ou Peppino) ou même les voyous (comme Giuseppe, le fils de

Maurizio). Ainsi, lors de la cérémonie des funérailles du père de Marie, dans *Fuir* (2005), une profonde harmonie esthétique règne dans l'église :

Ses gestes [au prêtre] étaient onctueux, ses poignets sinueux, il portait une étole de soie verte autour du cou et s'adressait à l'assistance de sa voix mièvre et précieuse, féminissime, un public essentiellement composé de vieilles dames vêtues de noir, avec, ici et là, la fantaisie d'une touche de bleu nuit, de mauve ou de turquoise [...]. (Toussaint 2009b : 135)

En particulier, dans *Les Émotions*, Jean Detrez insiste sur la classe de sa première femme, Elisabetta, parce que son élégance ne repose pas exclusivement sur un apprêt vestimentaire mais sur une manière de tirer parti de la situation la plus désastreuse pour mettre en valeur un élément de sa garde-robe :

Elle avait enlevé sa gabardine mouillée pour l'égoutter, qu'elle avait mise à sécher sur un prie-Dieu. Quand j'entrai dans l'église, elle était accroupie sur le sol au-dessus de son sac de voyage, dans lequel elle était en train de fouiller, retirant des vêtements et posant sa trousse de toilette sur le carrelage. Elle avait sans doute prévu une tenue pour l'enterrement, mais, n'ayant plus le temps de se changer, elle se contenta d'exhumer des profondeurs du sac un élégant foulard en soie noir et beige qu'elle noua autour de son cou pour assister à la cérémonie. (Toussaint 2020 : 158)

En plus de déployer un raffinement vestimentaire certain, Elisabetta semble détenir des qualités relationnelles exceptionnelles, à commencer par le sourire qu'elle affiche à la moindre occasion, « un sourire désarmant, auquel on ne peut rien refuser » (*ibid.* : 174). Le sourire avenant du personnage italien joue un rôle capital dans la relation qu'il entretient avec son interlocuteur. L'hôtesse de Portoferraio, sur l'île d'Elbe est présentée comme « accueillante, volubile, étonnamment souriante et gentille » (Toussaint 2009b : 130). La gestuelle italienne est « démonstrative » et s'opère « avec ostentation » (*ibid.*), à l'instar de la tenancière de l'hôtel qui « semblait, même quand elle ne parlait pas, mimer ostensiblement chacune des paroles qu'elle ne prononçait pas » (*ibid.*), ou de « la fille de Peppino, une adolescente morose [...], un *telefonino* à l'oreille, qui parlait d'une voix traînante en alignant à l'occasion une brève salve de gestes éloquents de sa main retournée » (Toussaint 2013 : 160).

Si quelques exceptions semblent ne subsister que pour confirmer la règle (l'infirmière en chef ou le frère de la femme du médecin dans *La Salle de bain*, Giuseppe dans *Nue*, par exemple), les Italiens de Toussaint savent faire montre d'une exquise politesse, qui n'est parfois pas dénuée d'obséquiosité. Ainsi, le *Signore Gambini* s'enquiert régulièrement du bien-être du narrateur de *L'Appareil-photo*, à l'imitation du médecin vénitien qui invite celui de *La Salle de bain* pour un dîner, sa femme et lui se montrant très soucieux des goûts alimentaires de leur hôte. De même, les serveurs « donn[ent] du dottore » (Toussaint 2007 : 22) à leurs clients et les barmen se démarquent par leur « patience » et leur « angélisme » (Toussaint 2009b : 146) ; les commerçants et autres réceptionnistes d'hôtel sont prêts à délivrer toutes sortes de renseignements pour peu qu'on les leur demande,

en dépit de la barrière linguistique et des sacrifices à consentir, comme lorsque le narrateur de *La Salle de bain* interpelle l'une des employées du magasin Standa :

Après quelques échanges infructueux, elle se rapprocha de moi en traînant les pieds et, ouvrant bien grand les deux mains, me fit voir neuf doigts. Puis, avançant plus près encore, la poitrine et le ventre collés contre la vitre qui nous séparait à peine, la bouche pratiquement posée sur la mienne, elle articula lascivement : *alle nove*, en faisant naître entre nous un nuage de buée. (Toussaint 2005 : 79)

La barrière linguistique avec l'italien, langue à la fois suffisamment proche pour ne rien perdre d'une information essentielle et suffisamment éloignée pour faire mine de n'y rien comprendre<sup>5</sup>, représente une forme de confort pour les narrateurs toussanctiens qui, au fil de l'œuvre, manifestent toujours davantage de compétences dans la langue de Manzoni. Ainsi, la conversation s'avère toujours fluide avec les personnages de bonne composition, quand le narrateur ignore proprement les mal lunés : « *Vietato fumare*, disait-elle. *No comprendo*, disais-je à voix basse, sur un ton apaisant. *Vietato fumare*, répétait-elle, *vietato* » (*ibid.* : 106). Les Italiens de bonne composition sont souvent francophones ou francophiles, à l'exemple de Romano Tommasini, l'ami luxembourgeois d'origine italienne de la nouvelle intitulée « Kyoto » dans *Autoportrait (à l'étranger)* (Toussaint 2012 : 67-72), ou du médecin vénitien de *La Salle de bain* : « C'était un homme chaleureux, d'une quarantaine d'années, qui parlait remarquablement bien français pour un médecin » (Toussaint 2005 : 107).

Faut-il s'étonner du fait que dans *Les Émotions*, le *keynote speaker* italien du séminaire auquel assiste Jean Detrez, appartienne au « Service européen pour l'action extérieure, le service diplomatique de l'UE » (Toussaint 2020 : 63) ? Ce personnage, nommé Gianfranco Paolini, se montre d'ailleurs extrêmement gêné lorsqu'un conflit, si larvé soit-il, fourbit les armes en sa présence. En cela, l'Italien représente pleinement l'un des aspects contradictoires de l'Union européenne ou de toute institution internationale, empêtré dans un discours politiquement correct et creux, foncièrement timoré sous des atours bravaches.

#### **4. La sarabande des apparences**

Le personnage italien est démonstratif, éloquent et élégant, parce qu'il excelle à manier les apparences. Toussaint met cependant en scène ce qui se cache sous ces apparences affables et bienveillantes. Dans *La Salle de bain* déjà se profilait une menace sous les allures paisibles des Italiens : « Je voyageais debout dans un vaporetto. Accoudé à la rambarde, je regardais les gens assis sur les banquettes. Ils s'observaient les uns les autres, s'épiaient mutuellement. Dans les yeux qu'il m'arrivait de croiser je ne voyais qu'une hostilité diffuse, pas même dirigée contre moi. » (Toussaint 2005 : 124). Les exceptions à la bienveillance générale semblent donc simplement incarner un autre versant de « la fougue passionnée

<sup>5</sup> Sur la question de l'usage des langues étrangères, se reporter à Meurée et Petrillo (2021b).

et latine » (Toussaint 2020 : 162) que Toussaint prête aux Italiens, dont la violence est susceptible de surgir à tout instant.

En tout Italien sommeille en effet un mauvais coucheur qui ne demande qu'à se réveiller, principalement au moment où l'Italien cesse de parler la langue de Molière pour reprendre son idiome maternel. Ainsi, dans *La Patinoire*, Gianluca Battisti, l'adjoint du directeur du Festival de Venise, qui est d'abord présenté dans le scénario avec « la petite tête d'anguille à lunettes d'un type mal à l'aise » (Toussaint 2019a : 48) se retrouve plus tard, dans le film, coincé dans un embouteillage devant un homme qui s'apprête à emboutir sa voiture. La réplique bilingue montre toute la vulgaire verve dont la langue italienne est capable et offre au lecteur francophone du scénario le contraste saisissant entre les deux versants du même personnage :

L'ADJOINT (faisant de grands gestes) *Ma passa di là, cretino, non stargli incollato al culo !* Que diriez-vous de venir vous-même à Rome pour nous présenter le film, chère madame ? Que diriez-vous du 2 ? ... Ou plus tard ? (*ibid.* : 70-71)

La familiarité des Italiens, qui n'est pourtant pas le principal trait de caractère des narrateurs toussanctiens, a néanmoins tendance à les mettre à l'aise : « Avant de monter chez lui, me donnant un petit coup de poing dans le ventre, il me confessa que sa mère faisait mieux la cuisine que sa femme » (Toussaint 2005 : 108) ; « Pendant l'apéritif [...], nous parlâmes, avec des intérêts divers, de peinture et de navigation de plaisance. Nous étions détendus, je me laissais aller à discuter, fis même une plaisanterie. La femme de mon médecin trouva que j'avais l'humour anglais » (*ibid.* : 109).

À l'opposé des Italiens tels que les conçoit le *Dictionnaire des idées reçues* de Flaubert, qualifiés de « [t]ous traîtres » (Flaubert 1979 : 533), les Italiens de Toussaint se caractérisent le plus souvent par leur loyauté et leur fidélité. Il suffit de songer à la bienveillance de Maurizio au fil de la vie de Marie et des volumes de la tétralogie, au dévouement de Peppino lors de l'incendie de la Rivercina ou à la présence compatissante d'Elisabetta lors des funérailles du père de Jean Detrez dans *Les Émotions*. C'est cette capacité empathique, alliée à l'indiscipline et à l'élégance naturelle, qui permet aux autres personnages (Jean Detrez et sa mère, en l'occurrence) de sortir du carcan émotionnel de tristesse qu'impose le respect du deuil.

Elisabetta alla trouver ma mère et je les vis s'étreindre sans un mot au premier rang de l'église. Elles sanglotaient dans les bras l'une de l'autre, mais, déjà, Elisabetta, essuyant ses larmes, racontait à ma mère les déboires qu'elle avait connus avec le taxi, et, ponctuant son récit de je ne sais quelle déconvenue supplémentaire, elle se mit à rire, et on entendit alors le rire franc, léger, joyeux d'Elisabetta résonner dans le silence solennel de l'église. Ma mère, souriant et pleurant à la fois, regardait Elisabetta un peu décontenancée, un peu prise de court [...]. (Toussaint 2020 : 159)

Cette capacité de transformation, que les personnages d'Italiens semblent détenir au sein d'une œuvre dont les avancées narratives se jouent au rythme d'un infinitésimalisme volontaire, s'avère essentielle au déploiement de la fable

toussanctienne : c'est grâce à cette duplicité assumée (l'affabilité et la violence qui couve, le jeu des apparences et l'indiscipline) que l'histoire avance, en suscitant des réactions (émotionnelles, le plus souvent) qui rompent avec les attendus de la narration conventionnelle.

L'on pourrait ainsi relire la totalité des descriptions du personnage emblématique de Marie à l'aune du personnage italien et singulièrement à celle d'Elisabetta : toutes deux possédant « un sourire désarmant, auquel on ne peut rien refuser » (Toussaint 2020 : 174). Les deux personnages se caractérisent en effet par une personnalité extrêmement contrastée : « Autant, dans la vie, Elisabetta était parfois fantasque, autant dans le travail, elle était studieuse et appliquée » (*ibid.* : 164-165). Et de même, « quand elle travaillait sur une collection, Marie s'était toujours attachée à ce qu'elle pouvait contrôler » (Toussaint 2017a : 24), tout en détenant « ce sens du spectacle, cette outrance dont elle avait le secret » (Toussaint 2009a : 88). Si la résidence sur l'île d'Elbe semble avoir été le territoire d'enfance de Marie, on peut imaginer que celle-ci s'est imprégnée de traits propres aux personnes qu'elle y a fréquentés. Mais plusieurs couples emblématiques de l'œuvre paraissent emprunter à la manière dont Toussaint dépeint les Italiens dans ses romans et ses films : aux côtés des narrateurs, Edmondsson, Delon, Marie, mais aussi Madeleine, la propre épouse de l'écrivain, affichent tous une certaine « italianité » qui a sans doute à voir avec l'affinité que ce dernier éprouve lui-même pour ce pays. L'aveu de la proximité entre Madeleine et Elisabetta, dans *L'Échiquier* (2023), est très significatif à cet égard, dans la mesure où l'écrivain investit le stéréotype pictural pour créer un effet de brouillage entre le fictif et l'autobiographique<sup>6</sup>. De l'amour de la peinture au *dolce farniente*, en passant par un charme consommé et un sens aigu de la diplomatie, le je qui s'exprime dans les textes de l'auteur, qu'il ait pour patronyme Toussaint, Detrez, ou qu'il ne possède pas plus de nom que de visage, aime à se mirer au reflet d'une Italie de carte postale, d'Italiens fantasmés, d'une italianité rêvée.

En ce sens, les narrateurs toussanctiens, qui tous endossent, fût-ce seulement fugitivement, l'un ou l'autre trait non négligeable de l'écrivain, sont irrémédiablement attirés par cette Italie artiste, fantasque, éloquente, élégante, profondément désirable. Ce tropisme dont la majorité des œuvres témoignent reflète la manière dont leur auteur cherche à traiter le stéréotype de l'Italien : comme un rêve collectif, impalpable, auquel l'écriture donnerait un corps. Barthes oppose ainsi la décorporation propre aux stéréotypes, qui appartiennent à tout le monde et à personne, à l'acte éminemment incarné de l'écriture :

Le stéréotype, c'est cet emplacement du discours où *le corps manque*, où l'on est sûr qu'il n'est pas. Inversement, dans ce texte prétendument collectif que je suis en train de lire, parfois, le stéréotype (l'écrivance) cède et l'écriture apparaît ; je suis sûr alors que ce bout d'énoncé a été produit par *un* corps. (Barthes 1995 : 86)

<sup>6</sup> « Et c'est là, que, bien des années plus tard, dans *Les Émotions*, j'ai imaginé que Jean et Anna, nos enfants pas encore nés, étaient au balcon de cette scène et qu'ils nous observaient depuis les limbes, tels deux angelots accoudés à un nuage [...] » (Toussaint 2023 : 232).

Dans *Made in China* (2017), face à l'« impassible » Chen Tong, son éditeur chinois, Toussaint se présente sous les traits d'un « Bouddha » (Toussaint 2017b : 9 et 15, respectivement) : chez l'auteur d'*Autoportrait (à l'étranger)*, le stéréotype détient une valeur foncièrement spéculaire et introspective. Dans toutes ses œuvres, l'écrivain belge se met inlassablement en scène<sup>7</sup> : à travers l'âge ou la nationalité de ses narrateurs, à travers d'autres points communs de leurs biographies respectives, à travers des traits de visage ou de caractère similaires (pensons à Tom Novembre interprétant le narrateur dans le film adapté de *La Salle de bain*, puis le réalisateur du film dans *La Patinoire*), à travers des métalepses subtiles (la scène du vomissement de Zahir dans *La Vérité sur Marie*), à travers le personnage de Marie<sup>8</sup>, etc. En dernière analyse, sans doute faut-il aussi voir, dans l'appropriation singulière des stéréotypes italiens, une façon paradoxale de se mettre en scène, à distance de soi, incarné dans un corps résolument étranger et si intimement sien...

## BIBLIOGRAPHIE

- Amossy, Ruth et Anne Herschberg-Pierrot (2021) *Stéréotypes et clichés : langue, discours, société*, Paris : Armand Colin (première édition : 1997).
- Barthes, Roland (1995) *Roland Barthes par Roland Barthes*, Paris : Seuil, « Écrivains de toujours » (première édition : 1975).
- Clamens-Nanni, Frédéric (2017) « La haute couture dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : un art du spectacle », in Alain Montandon (éd.) *Sociopoétique du vêtement, Sociopoétiques 2*, <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=413&file=1>.
- Devésa, Jean-Michel (éd.) (2020) *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Dufays, Jean-Louis (2010) *Stéréotype et lecture : essai sur la réception littéraire*, Bruxelles-Berne : PIE-Peter Lang, « Théocrit » (première édition : 1994).
- Flaubert, Gustave (1979) *Bouvard et Pécuchet*, éd. Claudine Gothot-Mersch, Paris : Gallimard, « Folio classiques ».
- Meurée, Christophe et Maria Giovanna Petrillo (2021a) « *La Chaise* ou comment faire basculer les assises de la réalité et de la fiction », in Isabelle Roussel-Gillet et Évelyne Thoizet (éds.) *Jean-Philippe Toussaint en coulisses : making*

<sup>7</sup> À ce sujet, voir les travaux que Maria Giovanna Petrillo et moi-même avons produits en collaboration : Meurée et Petrillo (2021a) ; « “Dire je sans le penser” : qui êtes-vous, Monsieur Jean-Philippe Toussaint ? » (Devésa 2020 : 59-68) ; « Persiste et signe : “rien de moins que Toussaint” » (Meurée et Petrillo 2021c : 131-144).

<sup>8</sup> Il est intéressant, à cet égard, de croiser les interprétations qui visent à faire de Marie un double du narrateur, à la considérer sous l'angle de l'objet du désir et à l'élever au rang d'œuvre d'art incarnée : « La haute couture dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : un art du spectacle » (Clamens-Nanni 2017) ; Sjef Houppermans, « Le désir se magnifie, se méfie, se moque, se murmure... Différentes manifestations du désir dans le Cycle de Marie », et Patricia Oster-Stierle, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* » (Devésa 2020 : 271-279 et 339-346) ; ainsi que les articles de Morgane Kieffer, de Jean-Michel Devésa, d'Alice Richir, de Sylvie Loignon et de Maxime Thiry dans Meurée et Petrillo 2021c : 39-49, 79-89, 91-102, 103-115 et 117-129, respectivement.

- of, expérimentations, décalages, *L'Entre-deux* 9(1), <https://lentre-deux.com/index.php?b=161>.
- Meurée, Christophe et Maria Giovanna Petrillo (2021b) « François Emmanuel et Jean-Philippe Toussaint, parangons d'une littérature polyglotte », in Jana Altmanova, Christophe Meurée et Maria Giovanna Petrillo (éds.) *Nouveaux paradigmes linguistiques dans la littérature belge francophone (de 1989 à aujourd'hui)*, *Annali – sezione romanza* 63(2) : 55-79.
- Meurée, Christophe et Maria Giovanna Petrillo (éds.) (2021c) « M.M.M.M. de Jean-Philippe Toussaint », *Roman 20-50* 72.
- Paulhan, Jean (1990) *Les Fleurs de Tarbes ou La Terreur dans les lettres*, Paris : Gallimard, « Folio essais » (première édition : 1941).
- Ricardou, Jean (1990) *Le Nouveau Roman* suivi de *Les Raisons de l'ensemble*, Paris : Seuil, « Points essais » (première édition : 1973).
- Robbe-Grillet, Alain (1961) *Pour un nouveau roman*, Paris : Minuit, « Critique ».
- Sarraute, Nathalie (1956) *L'Ère du soupçon*, Paris : Gallimard, « Folio essais ».
- Toussaint, Jean-Philippe (2005) *La Salle de bain*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 1985).
- Toussaint, Jean-Philippe (2007) *L'Appareil-photo*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 1988).
- Toussaint, Jean-Philippe (2009a) *Faire l'amour*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 2002).
- Toussaint, Jean-Philippe (2009b) *Fuir*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 2005).
- Toussaint, Jean-Philippe (2012) *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 2000).
- Toussaint, Jean-Philippe (2013) *La Vérité sur Marie*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 2009).
- Toussaint, Jean-Philippe (2015) *Football*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2017a) *Nue*, Paris : Minuit, « Double » (première édition : 2013).
- Toussaint, Jean-Philippe (2017b) *Made in China*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2019) *La Patinoire*, Bruxelles : Les Impressions nouvelles.
- Toussaint, Jean-Philippe (2020) *Les Émotions*, Paris : Minuit.
- Toussaint, Jean-Philippe (2023) *L'Échiquier*, Paris : Minuit.