

## Jean-Philippe Toussaint – Interviews divers

(Quelle: [www.jean-philippe-toussaint.de](http://www.jean-philippe-toussaint.de))

### Monsieur s’amuse.

#### M. Jourde: Interview avec Jean-Philippe Toussaint. (Les Inrockuptibles, 1992)

Ancien jeune romancier belge devenu romancier, Jean-Philippe Toussaint est sorti de sa salle de bain pour aller s’installer au sud de tout, assez loin. De l’art de ne pas être là, et d’écrire.

Jean-Philippe Toussaint : Je n’ai aucune écriture parallèle à mes romans. Il peut m’arriver d’écrire une page, en sachant que je ne la garderai pas. Mais je suis suffisamment occupé par l’écriture d’un roman qui me prend deux ans, je n’arrive pas à ne pas tout mettre dans le roman. Donc j’écris peu. Ou alors un scénario. Là je pense que je vais écrire un autre scénario, qui sera lié à L’Appareil photo. Ça va beaucoup plus vite, ça prend un mois et demi, c’est agréable.

Vos trois romans constituent un traité d’histoire contemporaine ?

(Il répète la question)... Dit rapidement, je dirai non (rires)... Contemporain, éventuellement, d’histoire, non, ni d’Histoire, de sciences historiques, sûrement pas, ni non plus au sens de raconter une histoire, parce que je crois qu’il n’y a pas véritablement d’histoire que je raconte dans les livres que j’écris et que, s’il y a à l’arrivée un personnage ou une histoire, cela naît de l’écriture elle-même. Il n’y a jamais un projet de type scénario. Et l’idée d’histoire contemporaine au sens de génération, ce n’était pas non plus mon objectif, mais là encore, qui sait ? Ce que je fais, c’est que j’écris des textes ; qu’après, l’ensemble de ce que j’ai écrit constitue une histoire, c’est possible.

Cependant, tous vos personnages lisent des journaux. Etes-vous, comme Monsieur, “assez au fait de l’histoire du mouvement ouvrier” ?

Oui, c’était assez vrai, du fait de mes études, même si la formulation est tout à fait ironique. C’est vrai que j’avais dû avoir un cours sur l’histoire du mouvement ouvrier et ça m’amusait de le mettre sur ce registre, à cause du personnage de Monsieur. Dans L’Appareil photo, il lit le journal, il commence par le sport, ensuite il passe à la politique internationale et il dit “C’est ma danseuse, la politique internationale.” Il s’y intéresse et en même temps c’est une manière tout à fait ironique de présenter les choses.

Dans La Salle de bain, vous vous moquez d’un personnage, Pierre-Etienne, qui a fait les mêmes études que vous, Sciences Po, un DEA en histoire contemporaine. Avez-vous aimé suivre les études que vous avez faites ?

Même le narrateur de La Salle de bain a dû faire les mêmes études que moi, à peu près. Je ne suis pas mécontent. Ça ne me dérange pas. J'avais fait beaucoup de sciences politiques, au sens presque statistique et sociologique, qui m'intéressaient à l'époque, mais comme peut m'intéresser la théorie des échecs. Etudier le vote communiste dans l'Essonne, c'est quelque chose d'assez abstrait et qui m'intéressait en tant que chose abstraite. En plus, je n'étais pas un excellent élève. Il y avait des choses qui m'intéressaient mais je n'étais pas passionné, ça c'est sûr, ni par l'histoire ni par les sciences politiques. J'étais plus intéressé par le cinéma ou la littérature.

Monsieur dit que "l'un des rares trucs qui lui auraient bien plu" aurait été d'être peintre, avec parent d'élève et écrivain.

Oui, ce sont trois trucs assez tranquilles. J'aurais pu ajouter cinéaste. Je remarque que tout ça, toutes ces citations, c'est toujours très ironique et mystérieux.

Vos personnages sont souvent en position de parents d'élève, en tout cas en position d'apprendre quelque chose à des enfants.

Chaque fois, les personnages sont attirés par les enfants. Mais c'est très différent des parents d'élèves, qui décident pour les enfants et qui ont finalement un discours faussement à leur écoute.

Je n'ai jamais vécu mais j'imagine... Dans mon esprit, c'est très ironique comme profession, c'est vrai que je peux imaginer que c'est un boulot assez tranquille.

Vos romans sont-ils des romans d'éducation ?

Pas que je sache, parce que je ne vois pas très bien ce qui est appris.

Un traité de savoir-vivre ?

(Il répète la question. Silence)... Rapidement, je dirai non encore. C'est sûr qu'il y a un regard sur la vie dans les trois, mais il n'y a certainement pas de leçons générales, de conseils ou de préceptes. En tout cas, à mon avis, ils ne pourraient pas spécialement être élargis, et certainement ce n'est pas le but. Ils sont appliqués à un personnage et il n'y a jamais de volonté de généraliser ou de convaincre.

Mais, avec trois livres, on peut faire des rapprochements. Par exemple, vos personnages sont à la fois élégants et goujats. Est-ce la même chose ?

Euh... non, je ne crois pas. La goujaterie est toujours défensive, j'ai l'impression, ou ironique. C'est sûr que dans la goujaterie, il vaut mieux être élégant, c'est plus joli. Mais, c'est vrai pour toutes les formes d'humour : l'élégance est un atout, que ce soit dans l'expression, dans le geste ou dans la pensée. C'est une qualité qui englobe tout.

Dans Les Mistons de Truffaut, lorsque le jeune personnage demandait du feu dans la rue, il se faisait injurier par un homme pressé. Dans La Salle de bain, votre personnage "prend plaisir à demander des renseignements à des gens pressés", comme un emmerdeur.

Pas sûr qu'il soit dans la position de l'emmerdeur. La dame qui regarde un plan à Venise et qui fourre ses mains dessus en empêchant quiconque de voir quoi que ce soit, elle... Il y a toujours un côté faussement innocent. Par exemple, avec la vieille dame et le plan, il lui donne des petites tapes sur la main, il y a un côté enfantin mais renversé, comme on donnerait des petites tapes à un enfant qui mettrait ses mains, mais là c'est une vieille dame. Et sur les gens pressés, c'est une question de regard. C'est que lui, le narrateur, n'est pas pressé ; il fait l'innocent, de façon un peu goujate certainement, mais il trouve ça rigolo.

Mais de quoi ont-ils à se défendre ? Ce ne sont pas des personnages agressés, on les sent protégés dès le départ.

Ils sont sans doute déjà protégés, mais ils renforcent leur protection. Ils restent sur leur garde, c'est ça, comme en boxe. Ça peut varier. Monsieur n'a pas vraiment de garde extérieure, il prend des coups, mais il n'est pas là, il est un peu absent de tout ce qui se passe. C'est une défense plus intérieure, alors que le personnage de La Salle de bain est plus sur le qui-vive et prêt à rendre les coups, immédiatement.

Dans le film Monsieur, il y a un gag à répétition avec la phrase "ils sont chouettes, les rognons d'Yvette". Etait-ce pour concurrencer "lundi c'est ravioli"

dans La vie est un long fleuve tranquille, ou pour adapter une phrase de La Salle de bain où il était déjà question de rognons ?

C'est vrai que je n'adapte pas au sens strict un livre, c'est un peu un prétexte. Pour Monsieur, ce que j'avais envie de faire, c'était du cinéma, et c'était simplement plus facile pour moi de partir d'un de mes livres. Quand je l'ai adapté, j'étais très libre vis-à-vis de mon livre, j'ai fait des inversions complètes de discours, et avec le matériau j'ai pu changer des choses à l'intérieur, ajouter, enlever, et les trois livres ont servi, les rognons... D'autre part, il fallait trouver un plat, concrètement, que Jean-Marc puisse ne pas aimer

et que les parents de sa fiancée puissent lui offrir à dîner. C'est sûr que ça ne marche pas avec le poulet, c'est... bon. D'ailleurs, il paraît que c'est un truc qui

fait beaucoup rire certaines personnes, et d'autres pas spécialement ; sans doute ça doit faire rire ceux qui n'aiment pas les rognons. Moi, ce n'est pas mon cas, j'adore les rognons. Je cherchais donc un plat qui remplissait ces conditions, donc les rognons, et pour la réplique, on cherchait quelque chose... sans doute du même registre que "lundi c'est ravioli" ou "ravioli-lundi", je ne sais plus, on cherchait une rime. Si la mère ne s'était pas appelée Yvette, on n'aurait pas trouvé "chouette". Il y avait même quelque chose qu'on avait écrit et tourné mais qu'on n'a pas monté ; pour la chute de la

scène, quand il s'en va avec les chaussures qu'il a enlevées, "C'est comme sa blanquette, elle est extra-chouette, la blanquette d'Yvette". J'aime bien les leitmotifs. Dans le film, il y a aussi "au petit poil", quand le type fait visiter l'appartement ; j'en ai coupé (coupé des petits poils !), mais il y en avait beaucoup dans le texte.

Comment peut-on trouver les noix dégueulasses, comme Monsieur, et apparemment pas le poulpe ?

Oui, eh bien, j'assume. C'est très autobiographique. J'adore le poulpe et les rognons et je n'aime pas les noix.

Existe-t-il un savoir-vivre belge ?

De façon générale, je dirai encore non, mais il y a des choses très particulières. Tout ce qui est lié à Ostende a quelque chose pour moi de très proche ; les soles, la raie à Ostende, les crevettes, toute l'ambiance d'Ostende est quelque chose de tout à fait belge dont je me sens proche. Mais je ne généraliserai pas.

Est-ce un trait de savoir-vivre d'avoir des maîtresses avec un nom étranger ?

Ah ! ça... Je suis très content de la façon dont j'ai traité le personnage féminin dans La Salle de bain avec Edmondsson, l'ambiguïté qu'il y a pendant une dizaine de pages, puisqu'il n'y a aucun accord, on imagine (j'imagine) que c'est plutôt un homme, un serviteur. J'étais très content du nom parce qu'il est à la fois très limpide une fois que c'est accepté et en même temps il y a une idée. Après, j'ai eu du mal à trouver des noms. Dans L'Appareil photo, Pascale, je ne suis pas sûr que ce soit très étranger et Polougaïevski, c'est le nom d'un joueur d'échecs, spécialiste de la défense sicilienne. Dans Monsieur, j'ai beaucoup cherché avant de trouver Anna Bruckhardt.

Quand vos personnages jouent avec d'autres gens, c'est toujours pour les "écraser", les "massacrer". Sont-ils méchants ?

Chaque fois, les personnages aiment bien gagner au jeu, j'ai remarqué (rires)... Il y a le Monopoly, les échecs, le ping-pong dans Monsieur, où il est déchaîné, il enlève ses chaussures, "Monsieur un regard épouvantable" (il cite). C'est la seule fois où il s'énerve vraiment.

Le jeu est-il une bonne raison de s'énerver ?

Dans le cas de Monsieur, c'est drôle parce qu'il accepte tout avec une sagesse exemplaire et qu'au ping-pong, il ne supporte pas de perdre. Ça se tient, mais c'est rigolo à observer.

un traité du style ?

Là, je ne suis pas loin de dire oui. Je n'ose pas dire oui parce que ce n'est pas un traité, dans le sens où il n'y a jamais de volonté de généraliser, mais je

crois que les trois livres ont une cohérence de style, qu'il y a des points communs, en particulier le refus de l'histoire au sens scénario, le fait que tout passe par l'écriture. Quand j'écris, je ne sais pas où je vais, j'avance en écrivant, j'écris une page, puis deux, puis je les retravaille, puis j'écris trois pages, et jamais plus, je n'avance jamais sans être sûr de mes bases. Donc c'est par le style que naît une histoire, un personnage. Il y a un certain nombre

de constantes dans le style : pas énormément de métaphores, beaucoup de participes présents, beaucoup de passés simples, surtout dans L'Appareil photo. Ça me plaît beaucoup le passé simple, on dit que c'est du présent dans le passé, c'est vrai que tout ce que j'écris c'est toujours le présent, l'instant. Il y a très peu de passé, d'avenir, c'est toujours dans l'instant que tout, tout ce qu'il peut y avoir de métaphysique, est perceptible.

Cette façon d'écrire très progressivement contraste avec l'impression qu'a le lecteur, que le roman repose sur une structure souterraine.

Mais ça, ça arrive aussi, ce n'est pas impossible. Ce n'est pas parce que j'y vais lentement qu'il n'y a pas une règle au départ, que je suis. La structure de La Salle de bain, qui existe – le fait par exemple qu'on puisse lire le livre chronologiquement de deux façons –, c'est venu pendant que j'écrivais la deuxième partie, j'ai eu une vue d'ensemble, et j'ai eu l'idée des trois parties comme un triangle.

Donc l'épigraphe du roman, le théorème de Pythagore, est venue à la fin.

Pas à la fin, mais pendant l'écriture du roman. Quand j'écrivais L'Appareil photo, pendant un an, il n'y avait pas d'appareil photo. Ça ne s'appelait pas L'Appareil photo pour moi, on peut difficilement appeler L'Appareil photo un livre où un type apprend à conduire à la rigueur, ça aurait pu s'appeler Les Photos à cause des photos d'identité qu'on doit fournir pour passer son permis de conduire, mais pas L'Appareil photo. Tout vient pendant, il y a très peu d'idées au départ. Des idées peuvent venir que je garde pour plus tard, mais il faut que j'aie commencé quelque chose.

Entre le premier et le troisième roman, vous êtes passé de paragraphes courts et numérotés à des paragraphes de longueurs diverses et non numérotés.

Est-ce que les changements obéissent à une logique ?

Cette façon de travailler en paragraphes est très visuelle, je crois. Ça me plaît de voir des blocs fermés, de tailles diverses. Au départ, je ne savais pas que j'allais écrire de cette façon, mais j'ai commencé La Salle de bain en numérotant les paragraphes. Les numéros, c'est pour donner une sorte de force d'autorité, comme dans un rapport administratif 1 ceci, 2 cela, et on ne met pas en doute ce qui se passe. Voilà, c'est comme ça. Ensuite j'ai vu que c'était aussi une technique qui me permettait de passer d'une chose à l'autre, d'avancer par fragments, tout en travaillant les transitions.

Quand vous parlez de rapports administratifs, vous êtes dur avec vos commentateurs, parce qu'ils avaient cité L'Ethique de Spinoza, les Pensées

de Pascal... On pouvait ajouter Monsieur Songe de Robert Pinget.

Monsieur Songe, ce n'est pas numéroté, si ? Oui, au moment de La Salle de bain, je lisais aussi Wittgenstein. Enfin, c'est rien de tout cela, je n'avais pas vraiment de modèle, j'ai commencé comme ça et j'ai continué. Je me suis simplement demandé s'il fallait que je commence à zéro à chaque partie – et je me suis dit oui.

Dans le fil de votre écriture, avez-vous le sentiment de maîtriser des techniques pour faire rire, comme un cinéaste de burlesque ?

Oui, j'essaye. La façon dont j'utilise la parenthèse est presque toujours comique, et je m'en sers en fin de paragraphe. Pour moi, elle clôt. J'essaye aussi de ne pas mettre quatre parenthèses dans un paragraphe. Je suis assez sensible à toutes les techniques qui peuvent faire rire. De toute façon, je rigole beaucoup en écrivant.

Quand La Salle de bain est sorti, on a beaucoup cité Buster Keaton pour l'impassibilité. Pour les suivants, on pense plutôt à une agitation de grand dadaï à la Tati. Faites-vous des choix de cet ordre ?

Pas du tout, surtout que ni Keaton, ni Tati ne m'ont jamais véritablement influencé, sauf peut-être Tati pour le son, dans le film. Ils me font rire, mais il y en a plein d'autres que j'ai observés de plus près. Par exemple, les choses très courtes et très drôles de Woody Allen, j'y pense tout le temps, ou des choses qui sont des transitions, il se balade dans la rue, un mec essaye de se garer, il l'aide, il dit "Reculez, reculez", boum ! – "Arrêtez." Ou bien il se balade dans la rue, il tape amicalement dans le dos de quelques mecs et il y en a un qui tombe. Ça, ça me plaît. Je recherche des petites choses, très vives.

On connaît de vous trois romans, un film, un dessin que vous aviez envoyé à L'Autre Journal en 1986. Que faites-vous d'autre ?

Bon... euh... je fais très peu de dessins, déjà. Je joue aux échecs (silence)... Non (silence)... Je pêche à la ligne.

A propos de dessin, dans La Salle de bain, vous faites référence à Mondrian dans la description de la dame blanche, qui à un moment fond. Dans L'Appareil photo, vous citez Rothko, dont on a dit qu'il faisait du "Mondrian mou". Est-ce que vos livres ne vont pas vers l'amollissement ?

Je crois que ce que je recherchais le plus dans l'écriture, pour ces trois livres, c'est une souplesse. C'est vrai que La Salle de bain a encore un côté raide, le personnage lui-même est encore raide, les phrases sont souvent fermées sur elles-mêmes. Dans L'Appareil photo, j'ai plus cherché la souplesse, un flux, un rythme plus coulant, consciemment. Même si je ne suis jamais baroque. Ça, il n'y a pas beaucoup d'espoir.

De quand date votre style, à la fois dans votre histoire personnelle et dans

l'histoire tout court (les années 50, Robbe-Grillet rencontre Emmanuel Bove) ?

Ça a vraiment commencé avec La Salle de bain. Avant, j'avais écrit pendant six ans, surtout un texte, que j'ai repris huit fois, selon différentes techniques. J'ai fait une pièce de théâtre, j'ai écrit un livre avec un ami. Et puis j'ai commencé à écrire d'une certaine façon qui était vraiment proche de moi au moment de La Salle de bain. Et j'ai continué à partir de là. Sinon, dans l'histoire, c'est difficile. Il y a des auteurs qui m'influencent, mais c'est très varié. Je crois que c'est comme ça qu'on construit une personnalité propre ; ça ne tombe jamais du ciel, dénué de toute influence et préservé de toute lecture. Quelque chose de personnel et de propre vient de la bonne digestion d'énormément de livres, d'auteurs. Il y a beaucoup d'auteurs que j'ai admirés. Pour L'Appareil photo, par exemple, les deux les plus importants étaient Beckett et Nabokov.

un traité de physique ?

Non, là, pas du tout. La physique est présente seulement dans Monsieur, mais elle y est très présente. C'est lié à des intérêts personnels. Quand j'écrivais Monsieur, je lisais beaucoup de livres de physique, je m'y intéressais en amateur, de l'infiniment grand à l'infiniment petit.

Je vivais en Corse, j'avais un télescope, et puis je lisais des livres d'astronomie et de physique quantique. Mais c'est loin de la volonté de faire un traité de physique.

N'aviez-vous pas le projet, comme Daniele Del Giudice en Italie au même moment, de faire entrer dans la littérature des changements survenus dans la connaissance du réel, par exemple à cause de la physique quantique ?

Oui, ce sont des questions que je me posais beaucoup en écrivant Monsieur, comme Del Giudice dans Atlas occidental, mais pas de cette façon-là dans les deux autres livres.

Dans Monsieur, vous parlez de l'expérience de Schrödinger et de l'interprétation de Copenhague dans laquelle vous faites entrer une histoire de limbes.

Y a-t-il un pas à franchir entre un intérêt scientifique documenté et un gag, ou de la poésie ?

Plutôt que parler de "physique quantique", je préférais parler de l'interprétation de Copenhague, c'était plus élégant, ça a l'air d'être une espèce d'Oulipo nordique, c'est mystérieux. Mais le nom vient de Dieu sait quel physicien danois, et il y a eu un congrès... Alors c'était très plaisant comme terme, j'essaye de garder ce plaisir dans la façon de dire.

D'où vous vient cet intérêt pour la physique quantique ?

Ça m'intéressait comme ça. J'avais envie de savoir ce qui se passait en physique. J'avais entendu dire vaguement qu'on était beaucoup plus loin que

la relativité, donc j'avais envie de savoir : où ? quoi ? qu'est-ce que ça voulait dire ? Et je me suis aperçu que c'était passionnant. Pas les implications mathématiques, parce que je n'y connais rien, mais les implications philosophiques, en amateur, ça m'intéressait beaucoup, et regarder le ciel avec un télescope, c'est quelque chose qui me plaît, comme cueillir un champignon.

Pensez-vous arriver à un moment où vous pourrez dire que la réalité est fatiguée ?

Ça, je ne sais pas. Je sais que le personnage de L'Appareil photo tente de la fatiguer, Monsieur aussi d'une certaine façon. C'est la formule qu'il y avait dans L'Appareil photo : "Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant". Ça ne mène pas à grand-chose, c'est peut-être un mauvais exemple à suivre, mais c'est une formule qui se tient. Et puis c'est une métaphore sur l'écriture, travailler la réalité et la langue pour les décourager et en faire quelque chose. Mais c'est difficile à généraliser.

un traité de métaphysique ?

Alors là... je vais encore dire non, mais c'est un non plus mou. Je dirai que ça peut, même si ce n'est bien sûr pas le but de faire un traité de quoi que ce soit,

exprimer des préoccupations... je ne choisirai pas "métaphysiques", mais des choses qui touchent à l'essentiel, et qui sont présentes dans les trois livres. Il n'y a pas bien sûr de discours cohérent pour proposer une philosophie, une métaphysique, une morale, ou quoi que ce soit. Mais je pense que dans cette écriture il y a de façon sous-jacente – j'espère – énormément de choses, y compris des choses métaphysiques, philosophiques et morales.

Dans votre film, on voit Monsieur lire De la tranquillité de l'âme de Sénèque et dans le roman, il est question d'ataraxie. Vos personnages sont-ils stoïciens ?

Ce n'est pas du tout la question. Les personnages n'illustrent rien. Ils sont ce qu'ils sont.

A propos d'illustrer, il y a quand même cette histoire de fléchettes dans La Salle de bain qui semble bien illustrer quelque chose.

Mais moi je ne connaissais pas tout ce dont on a parlé à la sortie du livre, ni le traité zen sur le tir à l'arc, ni le paradoxe de Zénon d'Elée, qui veut que, si on segmente mentalement le parcours d'une flèche, on puisse démontrer que la flèche n'atteindra jamais sa cible. Et puis dans le roman, ce n'était pas du tir à l'arc ; c'est beaucoup plus ridicule, les fléchettes. Mais ce que je décrivais, c'était effectivement la capacité de concentration, le fait de se fondre dans la cible, la concentration totale sur un point précis, qui passe par le regard et qui doit impliquer à la fin un geste. Ça, c'est intéressant, surtout avec le côté trivial des fléchettes. En plus, ce sont des fléchettes achetées au supermarché.



Dans Monsieur et dans L'Appareil photo, les deux fins sont des sortes d'ouvertures cosmiques, dans la nuit.

C'est vrai que je suis assez attiré naturellement par la nuit. Je le constate en voyant les deux fins. J'avais envie à chaque fois de traiter la fin des romans comme un début, donc d'ouvrir, c'est sûr. Et puis la nuit me semblait une protection. Enfin, je ne sais pas très bien.

Dans La Salle de bain, le personnage voyage en avion le plus loin possible du hublot ; dans L'Appareil photo, il voyage le nez collé au hublot. Qu'est-ce qui change, le personnage, le monde, ou l'avion ?

Eh bien, c'est lié à mon attitude en avion. Quand j'écrivais La Salle de bain, j'étais plus proche de l'attitude du personnage de La Salle de bain, et quand j'écrivais L'Appareil photo... Il y a cinq ou six ans, j'avais peur en avion, et maintenant non.

Jusque-là, vous n'avez tué personne dans vos livres. Est-ce envisageable ?

La fléchette dans le front d'Edmondsson, dans La Salle de bain, était quand même une agression très forte. Ce qui me plaisait, c'était de trouver une sorte de réalisme, dans la mesure où ce sont de petites choses qui arrivent qui ont des effets énormes. Un meurtre a tout de suite des conséquences naturellement énormes, mais je crois qu'il peut y avoir des émotions très fortes dans des choses qui ne sont pas aussi extrêmes, et dans la vie de chacun il est rare qu'on tue ou qu'on soit témoin d'un meurtre, mais il n'empêche qu'on peut avoir des émotions très violentes et c'est ce qui m'intéressait le plus à ce moment-là.

Dans La Salle de bain, à Venise, le narrateur arrache une affiche qui annonce la mort d'un jeune homme de vingt-trois ans. Pourquoi ne veut-il pas la voir ?

Je ne sais pas. Il ne veut pas. C'est très soudain, ça annonce la soudaineté de la fléchette, et j'aimais bien qu'après l'arrivée d'Edmondsson à Venise tout ensoleillée, ça commence à déconner quand le soleil se couche et à partir de là, c'est autre chose, ça prépare la fléchette. La fléchette, quand j'écrivais, je le savais un peu avant. C'était très techniquement travaillé, pour qu'il y ait un changement.

Dans L'Appareil photo, il est question de libérer "l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours fort de tous les accomplissements". Est-ce imaginable, dans votre écriture ?

Quand il vole l'appareil photo, c'est une sorte d'accomplissement de cet élan. Mais c'est dans la vie, peut-être que dans l'art c'est plus difficile.

Ecrivez-vous pour des gens calmes ou pour des gens exaspérés ?

Pfuii... J'écris pour qui veut bien me lire. Je ne me pose jamais la question du public. Il m'arrive de penser à une personne particulière, mais c'est tout. Et comme je revois mes textes pendant très longtemps, il n'y a plus que moi qui puisse juger et en plus pas très bien, parce que j'ai tellement relu, j'en arrive à des rythmes qui sont inscrits comme des sillons, et changer quelque chose casse le rythme que je connais, puisque je connais le texte par cœur. Si je veux enlever un adjectif, il faut presque que j'en remette un autre pour ne pas casser mon rythme qui est purement répétitif. Je préfère enlever toute la phrase.

## **Jean-Philippe Toussaint - Interview 1993**

Urban-Halle, Peter: Die Wirklichkeit ist unsicher. Ein Gespräch mit Jean-Philippe Toussaint. In: Litfass. Berliner Zeitschrift für Literatur. Nr. 59, 1993, S. 94-98.



*Photo: Madeleine Santandrea*

## **Die Wirklichkeit ist unsicher**

Peter Urban-Halle im Gespräch  
mit Jean-Philippe Toussaint

*Jean-Philippe Toussaint, Sie wurden 1957 in Belgien geboren. Wie kamen Sie nach Frankreich ?*

Mein Vater wurde Korrespondent in Paris für die Brüsseler Zeitung „Le Soir“, da war ich zwölf. Später ging er zurück nach Brüssel, um Direktor von „Le Soir“ zu werden. Ich blieb in Paris und habe Politik und Geschichte studiert. Statt Militärdienst bin ich lieber Französischlehrer in Algerien geworden, ein guter Ersatz. Dort hab ich „La salle de bain“ geschrieben, mit 25, ohne irgendeinen Kontakt mit einem literarischen Zentrum.

*Sie haben mit diesem Buch wie auch mit all Ihren folgenden einen großen Erfolg gehabt. Was glauben Sie, woran das in erster Linie liegen könnte?*

Ich glaube, weil mein Material nicht literarisch an sich ist, sondern weil ich aus banalen Dingen literarisches Material mache. Auf jeden Fall ist es besser, etwas Uninteressantes brillant und klug zu erzählen als etwas Interessantes dumm und schwerfällig. Die Literatur ist mir eigentlich heilig. Gerade deshalb sollte man ein großes Sujet um jeden Preis vermeiden, dabei kommt nur die literarische Ernsthaftigkeit zu kurz.

*Bislang zeichneten sich ihre Helden immer durch eine ironische Souveränität aus. In Ihrem neuen Buch „Der Köder“ ist damit Schluß. Vielleicht kurz der Inhalt: Im Spätherbst kommt ein junger Vater mit seinem kleinen Söhnchen in ein korsisches Hafenstädtchen, um die Biaggis zu besuchen. Er quartiert sich im einzigen Hotel ein und zögert den Besuch hinaus, weil ihn plötzlich eine „rätselhafte Befangenheit“ befällt. Schon im ersten Satz treibt der Kadaver einer schwarzen Katze im Hafenbecken, der ein Fischköder aus dem Rachen ragt. Als er sich endlich zu den Biaggis aufmacht, findet er deren Haus leer. Alles sehr mysteriös. Selbst alltägliche Gegenstände haben eine geheimnisvolle Aura. Zum ersten Mal fühlt sich der Held ernsthaft gefährdet, er ist fast paranoid. Was ist passiert?*

Im Augenblick des Schreibens habe ich überhaupt keine Ahnung, worauf das Ganze hinausläuft, und ich frage mich nie, ob ich ironisch sein soll oder wie der Ton des Buches generell aussehen soll. Es gibt einen Ausgangspunkt, an dem ich starte, und dann versuche ich, auf einer Linie zu bleiben, die im Verhältnis zu dem, was bereits festgelegt ist, allmählich gezogen wird. Mit andern Worten: Ich war gezwungen, alles Lustige zu streichen, auszuradiieren, weil es nicht zum Ton des Buches paßte – also innerlich habe ich mich nicht geändert, ich lache weiterhin, wenn ich schreibe, ich amüsiere mich enorm, ich schreibe witzige Passagen. Aber hier ließ sich das nicht mit dem Thema vereinbaren, ich bin auf der Suche nach einer bestimmten Wirkung, die ziemlich geheimnisvoll ist, ich weiß selber nicht welche, aber ich suche sie, damit das Buch seiner eigenen Logik gehorcht, und wegen dieser Logik war ich gezwungen, viele amüsante Szenen zu streichen.

„Der Köder“ heißt im Original „La réticence“, was in diesem Fall soviel wie „Unschlüssigkeit“ oder „Zögern“ bedeutet. Sie haben mir mal gesagt, Sie hätten das Buch in Madrid geschrieben, und zwar bei verhangenen Fenstern und künstlichem Licht. Sind Sie von Stimmungen abhängig, wenn Sie schreiben?

In gewisser Weise schon, das heißt, was ich in diesem Fall suchte – ja, vielleicht paßt das Wort „Stimmung“ –, das war diese bestimmte Atmosphäre, die zum eigentlichen Thema des Buches wurde. Das ist vielleicht ein zu bescheidener Ehrgeiz, aber was mich am meisten interessiert hat – und das stimmt, das ist das erste Mal –, war, das Porträt eines Dorfes zu entwerfen. Ich wollte über dieses Dorf sprechen, das ich eigentlich seit zehn Jahren kenne, und zwar über das Dorf im Winter, also in einer Periode, in der es wenige Leute kennen. Es liegt auf Korsika, im Sommer überfüllt mit Urlaubern, und im Winter nur von wenigen Leuten bewohnt. Also eine sehr ungewöhnliche Atmosphäre, und die wurde dann mein Sujet. Neulich hat mir eine Frau aus dem Dorf gesagt, ich hätte die Stimmung des Ortes gut getroffen. Na wunderbar, das war genau das, was ich wollte.

Wie ist das mit den geheimnisvollen Dingen? Nicht ein bißchen dick aufgetragen?

Nein, also sehen Sie, nach zwei Jahren am „Köder“ habe ich mich auch gefragt, muß es wirklich eine schwarze Katze sein, gleich denkt man an Unglück, an Poes Erzählung usw. Aber ich habe wahrhaftig eine ertrunkene schwarze Katze gesehen, die zum Ausgangspunkt des Buchs wurde. Vielleicht ist das etwas schwach, aber vielleicht ist auch die Wirklichkeit manchmal schwach. Ansonsten habe ich meinen Phantasien freien Lauf gelassen, ich wollte auf keinen Fall zurückhalten, was in mir steckte, kleine Absonderlichkeiten, Phantasmen und so etwas. Und das wurde nach und nach zu einer permanenten Bedrohung, d.h. alles wurde bedrohlich, das hat sich allmählich ergeben, ich hatte nicht von Anfang an diese Idee. Also, die Katze im Hafen, die Person, die zugleich da ist und nicht da ist, alle Objekte fangen tatsächlich an, eine Bedeutung in diesem Kontext zu bekommen, sie werden immer als Bedrohung gedeutet, der Ich-Erzähler stellt sich immer das Schlimmste vor.

*In Ihren Romanen spielen Briefe oft eine Rolle, auch hier wieder. Was bedeuten Briefe für Sie?*

Ich mag Briefe sehr gern. Ich kann mir gut vorstellen, einen Roman mit einem Brief anzufangen. So war es eigentlich ganz am Anfang meiner Arbeit am „Badezimmer“: Da kam jemand nach Hause, und unter seiner Tür lagen ganz viele Briefe. Ein Brief ist immer eine Eröffnung, das Tor zu etwas, was zu entdecken ist.

*Welche Faszination haben Photos für Sie – noch dazu, wenn man nichts darauf erkennen kann, wie es bei Ihnen meist der Fall ist.*

Stimmt, das Motiv der Photos kommt immer wieder, ohne daß ich das eigentlich forcieren. Aber sie haben keine symbolische Bedeutung, sie sind, was sie sind. Im „Photoapparat“ war da schon mehr Absicht dabei, ich wollte Photos von andern Leuten, die da angeguckt werden, Photos, die noch dazu gestohlen waren – und dann fühlt man ein bißchen, wie soll ich sagen, Ekel – wie vor schmutzigen Socken. Im „Köder“ geht es einfach darum, daß der Erzähler denkt, er sei photographiert worden, und kann das aber auf diesen Nachtbildern nicht nachprüfen, weil alles so dunkel ist.

*Überhaupt sind die Menschen im „Köder“ anscheinend nur Schimären, nicht nur die Biaggis, sondern auch der Ich-Erzähler, der oft an Wasserlachen steht oder vor einem Spiegel und sich dadrin nicht sieht. Wollten Sie die Abwesenheit des Ichs in der Welt beweisen?*

Ich würde nicht sagen: in der Welt. Diese Abwesenheit interessierte mich sehr in einem präzisen Sinne, alles sollte nämlich verdächtig werden. Also tatsächlich gibt es einen einfachen Verdacht darin, wer die Katze getötet hat oder ob es Biaggi wirklich gibt, da kommen Fragen auf, Verdachtsmomente entstehen. Ich wollte, ganz bewußt, einen Verdacht schaffen, einen Argwohn beim Leser, daß nichts fest ist, nichts beständig ist; die Wirklichkeit ist unsicher. Das ist ein Gefühl, das den Erzähler gewissermaßen heimsucht und das ihm sehr viel Angst macht. Dieses Gefühl wollte ich auch beim Leser hervorrufen, auch er sollte sich an nichts Präzises halten können, und beim ihm können sogar Zweifel an der Anwesenheit des Ichs im Dorf aufkommen. Es gibt die Möglichkeit, daß der Erzähler wirklich nicht im Dorf war und alles nur erfunden hat. Daß der Erzähler sich nicht im Spiegel sieht, kann aber auch eine

Frage des Winkels sein, so wie man beim Film eine Kamera aufstellen kann, ohne daß man sie im Spiegel sieht. Also, eigentlich hat alles einen harmlosen Grund, aber der Verdacht bleibt trotzdem bestehen. – Aber es gibt ja auch ein Gegengewicht, das sind die Szenen mit Vater und Sohn, die sind immer lustig und zärtlich und gleichen das Ganze ein wenig aus.

*Gibt es bestimmte Bücher, die während des Schreibens besonders wichtig für Sie sind oder werden?*

Ja, also da ist zum Beispiel „Kosmos“ von Gombrowicz, das mit einem aufgehängten Vogel anfängt. Dann ein Buch von Thomas Bernhard, das damit eigentlich gar nichts zu tun hat, das aber sehr wichtig war bei der Arbeit, „Holzfällen“, wo einer zu einem Empfang gegangen ist und das die ganze Zeit bereut, er wirft sich vor, daß er hingegangen ist. Dieses Hin- und Herüberlegen, diese Unschlüssigkeit in dem Buch, das hat mich inspiriert am Anfang. Die Figur im „Köder“ zweifelt ja auch, ob es richtig war, in das Dorf zu kommen, und dadurch, daß er immer das Schlimmste erwartet, wird es nur *noch* schlimmer. Und dann „Der Augenzeuge“ von Robbe-Grillet, ein Buch, das ich sehr liebe und das ich übrigens in diesem nämlichen Dorf auf Korsika gelesen habe. Für mich ist das auch ein Porträt eines Dorfes, bei ihm liegt es in der Bretagne, einer Insel, eines Klimas, einer Atmosphäre. Beim „Photoapparat“ waren es ganz andre Sachen: Becketts „Molloy“ und Nabokovs „Lolita“. Das waren die Bücher, die ich sozusagen bei mir hatte in der Zeit.

*Apropos „Lolita“, die letzte Frage: Warum interessiert Sie die Erotik eigentlich so wenig?*

Ach, das stimmt ja nicht. Man findet ja durchaus Liebesszenen bei mir, im „Photoapparat“ sogar eine komplette, wenn ich so sagen darf. Aber gut, Generalthemen, also Sexualität an sich oder soziale Fragen, die interessieren mich überhaupt nicht, und heutzutage ist die Sexualität durch AIDS schon zur sozialen Frage geworden. Die einzige Sexualität, die mich interessiert, ist meine oder die meiner Figuren. Aber die großen sozialen Fragen, davon bin ich nicht gerade besessen, da halte ich mich eher raus und flechte hier und da eine kleine Liebesszene ein.



## **Jean-Philippe Toussaint - Interview 1994**

Ammouche-Krémers, Michèle: Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. In: Jeunes Auteurs de Minuit. Hrsg. v. Michèle Ammouche-Krémers & Henk Hillenaar. Amsterdam/Atlanta: Rodopi 1994, S. 27-36.

## ENTRETIEN AVEC JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Michèle Ammouche-Kremers:

Tout en vous remerciant de bien vouloir répondre à nos questions, je m'interroge sur vos réactions face à l'intérêt que vos livres suscitent dans les milieux universitaires.

Jean-Philippe Toussaint:

Je conçois mon métier comme quelque chose de vivant et d'amusant. Je suis donc ravi que des travaux universitaires s'y intéressent; de mon côté comme du vôtre, il ne faut pas que les choses se figent ou s'arrêtent. D'ailleurs, en continuant à écrire, je perturbe les hypothèses des spécialistes qui travaillent sur mes textes. Ainsi, ceux qui étudiaient mes trois premiers livres sont dérangés par *La réticence*. Et c'est très bien comme cela; en tant qu'écrivain, je suis là pour bousculer les choses et ne pas entrer dans un moule. Aujourd'hui que je suis reconnu, le danger consisterait précisément à être tenté de refaire toujours la même chose.

M.A.K.:

Avez-vous choisi d'envoyer le premier de vos manuscrits à plusieurs éditeurs ou seulement aux Editions de Minuit?

J.P.T.:

J'ai envoyé mon premier manuscrit un peu partout. J'avais vingt-six ans et cela faisait déjà plus de cinq ans que j'écrivais sérieusement. J'avais écrit une pièce de théâtre, un livre en collaboration avec un ami, réécrit sept ou huit fois un autre qui n'est jamais sorti. J'avais donc très envie de trouver un éditeur au moment où je travaillais sur *La salle de bain*; il est en effet difficile, socialement, de se dire écrivain lorsque l'on n'a pas d'éditeur. J'ai donc envoyé mon manuscrit à cinq ou six maisons qui l'ont toutes refusé. Or il se trouve que celui parvenu aux Editions de Minuit s'est perdu! Il faut préciser que le livre précédent (qui n'a jamais vu le jour) avait plu à Robbe-Grillet qui m'avait alors reçu. J'avais donc fait déposer le manuscrit de *La salle de bain* dans une enveloppe à son nom ignorant qu'il séjournait aux Etats-Unis pour plusieurs mois. L'enveloppe a trainé de juin à novembre jusqu'à ce que Lindon tombe dessus par hasard. Il m'a alors immédiatement téléphoné et envoyé quatre télégrammes; avec lui, il n'y a pas d'hésitation, tout va toujours très vite - c'est d'ailleurs pour cela qu'après quatre mois, j'étais bien persuadé d'essuyer un refus! Enfin, j'ai eu la chance que ce livre corresponde à son goût, ce qui était tout de même surprenant. J'adorais Beckett et certains auteurs de Minuit mais la

réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle. Or Lindon adore l'humour.

M.A.K.:

Mais quel est donc ce goût de Lindon?

J.P.T.:

Lindon est effectivement quelqu'un qui a un goût; il est évidemment impossible de le définir tant il est à la fois particulier et contingent, défini par ses lectures, sa culture etc... mais il sait immédiatement reconnaître ce qui lui plaît de ce qui ne lui plaît pas, ce qui est rare.

M.A.K.:

Pour en revenir à vos livres, est-ce que la chronologie de publication est la même que celle d'écriture?

J.P.T.:

Absolument. En dehors d'un livre qui n'a jamais été publié, j'ai écrit dans l'ordre *La salle de bain*, *Monsieur*, *L'appareil-photo* et *La réticence*.

Ellis de Ruyter:

Il me semble avoir lu l'inverse dans un article du *Monde*...

J.P.T.:

Je l'ai également lu mais c'est inexact - probablement un malentendu pendant l'interview avec Josyane Savigneau au moment de la sortie de *La salle de bain*. De même, j'écris toujours dans l'ordre: le début, le milieu, puis la fin - excepté la parenthèse qui se passe à Milan au début de *L'appareil-photo* qui a été écrite à la fin puis déplacée et réintégrée au début.

E.R.:

En général, est-ce que l'histoire est présente à votre esprit dans sa totalité dès le commencement?

J.P.T.:

Non, je la découvre au fil de l'écriture. Je pense par exemple à *L'appareil-photo*; et bien, sur les deux ans pendant lesquels j'ai travaillé sur le livre, il n'y avait pas d'appareil-photo pendant un an et demi! L'idée du vol de l'appareil m'est venue comme ça, après le retour de Londres, pas avant.

M.A.K.:

Quel type de rythme adoptez-vous pour écrire?

J.P.T.:

J'écris de façon plus ou moins définitive et je mets un temps fou à mettre en place le début; il est toujours le plus élaboré, le plus relu, le plus modifié. Je me souviens que pour *L'appareil-photo* j'ai mis plus d'un mois pour écrire le premier paragraphe. Pourtant, j'avais mon point de départ: traiter ensemble deux événements indépendants sans beaucoup d'intérêt. Au bout de quatre mois, j'avais à peu près ma première partie. Après, et c'est presque à chaque fois la même chose, tout se met en place jusqu'à la grande accélération de la fin. J'écris alors beaucoup plus vite. Mais comme

J'ai toujours besoin de sentir qu'il s'agit d'une recherche, au moment où les choses commencent à venir trop facilement, j'arrête le livre.

E.R.:

Comment pouvez-vous écrire sans savoir où vous allez - puisque vous dites que l'histoire vient en écrivant?

J.P.T.:

C'est un mystère. Il n'y a aucune règle. Jusqu'à présent tout m'est toujours venu par le travail. Je prenais donc la décision de me mettre à écrire: je me préparais, me levais tôt, m'asseyais à mon bureau et m'astreignais à y rester. Tout était calculé: les délais, les dates de commencement et de fin etc... Aujourd'hui, J'ai envie de procéder différemment: je voudrais écrire quelque chose en une fois, sans tout ce travail, sans toute cette discipline, peut-être est-ce qu'alors j'écrirais quelque chose de beaucoup plus long... Je n'ai plus envie de me retenir comme cela pendant deux ans ou plus, j'ai envie que le tout sorte très vite. Jusqu'ici, j'ai toujours coupé mes élans; c'est comme si, sur une piste de ski, je m'arrêtais dès que je commençais à bien glisser. Evidemment j'arrive en bas mais je mets beaucoup de temps; l'autre technique de descente consiste à y aller d'une traite. C'est celle qui m'attire aujourd'hui.

M.A.K.:

Le lecteur joue-t-il un rôle dans ces choix?

J.P.T.:

Je ne pense pas au lecteur. Le lecteur idéal est celui qui aime ce que je fais et que mes livres rendent heureux. Je préférerais qu'il soit concentré et qu'il aime les relire mais je n'y songe pas du tout en écrivant. Je relis moi-même mon texte incessamment; *La réticence*, par exemple, a toujours été lu et relu à la lumière électrique. Je l'ai pourtant écrit en plein jour - je ne travaille jamais la nuit - mais les volets fermés; j'ai d'ailleurs l'impression que c'est un livre qui ne supporte pas la lumière du jour, qui souffre au soleil.

Fieke Schoots:

Mais le narrateur semble parfois s'adresser à un lecteur?

J.P.T.:

J'ai beaucoup utilisé ce procédé dans *L'appareil-photo* et à peine dans *La réticence*. C'était une sorte de légèreté qui s'apparentait à la façon dont j'écrivais des lettres. Au moment de *La salle de bain*, j'étais professeur de français en Algérie et j'écrivais beaucoup de très longues lettres où j'utilisais ce style à adresses. Je trouvais que cette technique avait de la force. Je l'ai donc reprise bien que je ne pense pas aux lecteurs. Quand on écrit, c'est de soi à soi, même dans le cas des lettres; le reste n'est qu'artifice pour conserver l'attention.

M.A.K.:

Sans chercher les influences directes que tel ou tel auteur a pu avoir sur vous, existe-t-il une parenté d'âme entre vous et certains autres écrivains?

J.P.T.:

Une personnalité, littéraire ou autre, ne tombe pas du ciel, elle naît d'un grand nombre d'influences diverses suffisamment bien digérées. L'influence de Beckett a été très pesante et j'ai dû faire des efforts pour m'en éloigner. Au moment de *La salle de bain*, je métais libéré de son emprise mais, deux ou trois ans auparavant, j'écrivais encore des textes qui étaient presque des pastiches de Beckett, des pastiches bien involontaires puisque je croyais faire quelque chose d'original. Pour *La salle de bain*, je sens et je domine les influences: il y a Nabokov qui plane sur toute la dernière partie, Gombrowicz sur les Polonais, Pérec sur des petites choses, des petits mots, Flaubert sur la phrase et Musil sur des personnages ou des adjectifs - je me souviens par exemple que l'expression "musclé d'une manière fine et puissante" me faisait penser à Musil.

M.A.K.:

Et pour Zénon et Pascal - en anglais de surcroît - comment cela s'est-il fait?

J.P.T.:

Pascal en anglais m'est venu au moment où il apparaît dans le livre. Pas avant. Je ne pensais pas à Pascal au début du livre bien qu'il s'agisse d'un personnage qui s'enferme dans sa salle de bain et que la formule de Pascal puisse très bien s'appliquer à lui: "Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre." Lorsque je me suis rendu compte que cela collait bien, j'ai alors rajouté, à la relecture, certains mots 'pascaliens' dans le début. J'ai d'ailleurs eu du mal à me procurer *Les Pensées* en Algérie; quelqu'un me les a finalement prêtées et, ne connaissant pas assez bien l'anglais, je dû trouver un professeur capable de traduire le passage qui m'intéressait. Cette traduction n'est donc pas du tout officielle. Zénon, je ne le connaissais pas. C'est un ami, Gil Delannoï qui a écrit un article intitulé "Cruel Zénon" dans *Critique*.<sup>2</sup> Je disais plus tard à Lindon que je n'y avais absolument pas pensé alors que Lindon avait vu le rapport tout de suite.

M.A.K.:

Dans *La salle de bain*, avec tous ces chiffres et ces formes géométriques, vous semblez vous plaire à guider votre lecteur sur des pistes qui ne mènent nulle part.

J.P.T.:

En effet, les critiques ont tout calculé et rien ne tombe juste. Je suis néanmoins content qu'il ne s'agisse que de nombres pairs, de chiffres ronds, ce qui donne l'impression que tout se correspond. Personnellement, je n'en avais rien à faire de cette histoire de forme et de calcul; ce qui compte, c'est de donner l'illusion d'une logique. Ceci étant, il est vrai que j'ai multiplié les allusions: je ne parle pas de Venise mais j'utilise deux fois le verbes 'gondoler' par exemple.

M.A.K.:

Pensez-vous donc que la lecture puisse se concevoir comme un décodage sans fin?

J.P.T.:

Il ne faut pas tomber dans l'excès. Beaucoup de choses sont effectivement préméditées mais ce n'est pas non plus un jeu à décoder. Certains éléments intentionnels sont toutefois intéressants. C'est le cas de la double lecture chronologique possible: *La salle de bain* peut en effet commencer soit au début de la première partie, soit au début de la deuxième partie. C'est pour cela qu'il y a trois points de suspension à la fin de la première partie, or je n'utilise pas beaucoup les points de suspension... Comme l'un des thèmes majeurs du livre est la relation entre l'immobilité et le mouvement, il se trouve que l'un de ces aspects chronologiques privilégie le mouvement et l'autre l'immobilité. Tant mieux si on le voit mais cela n'a pas d'importance si on ne le remarque pas. Dans *La salle de bain* comme dans *La réticence*, c'est une constante, il y a beaucoup d'allusions.

M.A.K.:

Vos livres nécessitent donc toujours une relecture?

J.P.T.:

L'essentiel de mon travail vise effectivement plusieurs lectures. Je suis ravi si on a envie de reprendre mon livre de nombreuses fois. Je me suis laissé dire que le début de *La réticence* laissait trop espérer - à cause d'ailleurs des allusions qui sont peut-être trop nombreuses - d'où un sentiment de frustration à la première lecture alors qu'à la relecture, sachant à l'avance que rien ne va se passer, on peut se concentrer sur le narrateur. Je vois ce livre comme une métaphore de la création; comme une métaphore du travail de l'écrivain, de son imagination. C'est de la transformation de la réalité qu'il s'agit avec tout ce que cela peut avoir d'angoissant et d'inquiétant. Evidemment, il y a aussi des choses concrètes et objectives mais je ne les ai pas soulignées en rouge! *La réticence* est aussi une métaphore de mon bureau à Madrid. On peut imaginer que tout a été écrit de Paris, de Madrid ou de la chambre d'hôtel à Sasuello. Et puis il y a ce monologue intérieur, ces hypothèses qu'élabore le narrateur à partir de plusieurs éléments dont on ne sait pas si ils sont inventés ou pas.

E.R.:

La réalité est-elle donc toujours multiple ou se prête-t-elle simplement à plusieurs interprétations/

J.P.T.:

La réalité n'est pas multiple, non, mais l'art oui. On transforme et on crée à partir de certains éléments de la réalité. Si je rentre chez moi et que j'observe des traces de lumière, mon imagination se met en marche et envisage les pires catastrophes; dans *La réticence*, ce réflexe est poussé très loin.

M.A.K.:

Dans *La réticence*, on est plutôt saisi par une impression de déperdition, d'épuisement de la réalité...

J.P.T.:

Oui, mais cela dépend des livres. Dans *L'appareil-photo*, cette image qui consiste à fatiguer la réalité est claire, simple, ironique et joyeuse. Elle ne pose pas de problèmes. La réalité y est un adversaire un peu lourd mais nous sommes plus malins qu'elle et nous faisons seulement semblant de lutter. C'est tout autre chose dans *La réticence* où la réalité est représentée comme omniprésente et angoissante; elle menace de tous côtés. Il n'y a aucune lutte et aucun recul d'humour. J'ai d'ailleurs été obligé d'enlever, à la relecture, certaines choses très drôles que j'avais insérées parce que la drôlerie ne collait pas avec le ton du livre.

F.S.:

*La réticence* est donc une métaphore de l'écriture?

J.P.T.:

Oui, et l'écriture est angoissante. Le travail sur *La réticence* a été pénible et difficile; les moments douloureux ont été plus nombreux que les moments exaltants.

M.A.K.:

Y avait-il une allusion - à Ionesco par exemple - dans cet étrange raccourci "à 27 ans bientôt 29"?

J.P.T.:

Non. Je crois que l'expression est vraiment de moi et je suis assez heureux de cette trouvaille. Je n'avais pas envie de nommer 28 ans, sorte de superstition...

M.A.K.:

Superstition vis à vis de tous les chiffres pairs?

J.P.T.:

Oui, des chiffres pairs en général et du '28 ans' en particulier. J'avais 26 ans lorsque j'écrivais ce passage. Je préférerais que le personnage en ait 27 alors j'ai trouvé cette formule.

M.A.K.:

On devine un parcours autobiographique puisque vos personnages vieillissent à votre rythme. Pendant *La réticence*, vous aviez 33 ans tout comme le personnage principal et, l'histoire se déroulant sur sept jours, vous semblez en profiter pour suggérer une dimension biblique...

J.P.T.:

Oui, tout à fait. L'âge du Christ, 33 ans, c'est l'âge où finit l'adolescence. Je trouve d'ailleurs la formule forte: la mort du Christ marque la fin de l'adolescence. Enfin, je n'ai pas multiplié les indices. J'avais écrit: "En vérité, en vérité, je vous le dis", formule du Christ, mais je l'ai finalement supprimée.

M.A.K.:

Formez-vous une fraternité littéraire avec les autres auteurs de Minuit? La critique, elle, vous associe sous certaines formules telles 'nouveaux nouveaux romanciers', 'romanciers impassibles' ou 'romanciers minimalistes'. Trouvez-vous ces appellations adéquates?

J.P.T.:

Elles ne me dérangent pas même si c'est un peu réducteur! 'Impassible', non, mais c'est à moi que l'adjectif 'minimal' s'applique le mieux. Dans mes livres, il y a peu de moyens, peu de mots, tout est très ténu, ce qui n'est pas du tout le cas chez Echenoz par exemple. Cependant, le 'minimalisme' en littérature n'a rien à voir avec son acception dans les arts plastiques, il faudrait donc trouver encore autre chose. En tout cas, le groupe des nouveaux auteurs de Minuit n'est pas homogène et nous ne cherchons pas à fédérer. Je pense ici à ces filets jetés à la mer qui définissent des territoires, des territoires flottants, qui évoluent. Vous savez, le terrain a été déblayé et nous ne nous sentons pas menacés par d'autres mouvements puisque tout a déjà été renversé - Mai 68, le Nouveau Roman etc... Nous, la soit-disant nouvelle génération, nous arrivons les mains dans les poches sans éprouver le besoin de nous rencontrer, de nous grouper ou d'élaborer un manifeste.

M.A.K.:

Dans la mesure où, comme vous venez de le dire, les choses à abattre se font rares, on peut se demander si l'apparente liberté qui en résulte ne condamne pas à une création littéraire de type 'ré-écriture'; dépourvue de modèles contraignants, l'écriture deviendrait paradoxalement une mosaïque de clins d'oeil, de citations et de variations sur d'anciennes conventions.

J.P.T.:

Je ne pense pas que cela soit particulièrement neuf; chaque artiste est nourri des artistes qui l'ont précédé...

F.S.:

Cela va plus loin; aujourd'hui, on parle de re-narrativisation comme lorsque Echenoz écrit des romans d'espionnage post-modernes dans lesquels il démonte les conventions de ce type de roman en les subvertissant.

J.P.T.:

Tout cela me paraît beaucoup trop cultivé! Autant dans *La salle de bain* je sentais encore les références qui formaient ma personnalité d'écrivain, autant dans *La réticence*, je ne les vois pas. Au contraire, il n'y a plus aucune référence. Non, malgré les tentations, je m'éloigne de cela, je refuse ce jeu pour trouver une voie propre où la culture serait plutôt ennemie.

E.R.:

N'aviez-vous pas, par exemple, *L'étranger* à l'esprit lorsque vous avez écrit *La salle de bain*?

J.P.T.:



Il y a certes une proximité thématique mais je voulais m'éloigner tout à fait du sérieux de *L'étranger* qui, par ailleurs, continue à me fasciner; ce livre a une force d'évidence qui me fait parfois penser à *L'amant* de Duras, une sobriété de moyens, c'est minimaliste quoi!... (rires). Enfin, je voulais être plus gamin, plus gai et moins bavard. Je voulais faire *L'homme sans qualités* qui ne parlerait pas. Je cherche de plus en plus à m'éloigner de ce côté cultivé; je cherche plutôt le maladroit ou le "mal dit" pour reprendre Beckett. Dans *La salle de bain*, je paraissais peut-être plus 'cultivé' parce que je voulais montrer que j'étais capable d'écrire, c'est possible.

M.A.K.:

Était-ce donc un passage obligé, une étape à dépasser?

J.P.T.:

C'était plutôt un premier pas suivi d'autres comme dans toute évolution; c'était la première fois que je parvenais à quelque chose de personnel et de cohérent. Ceci étant, c'est un livre dont j'ai du mal à me débarrasser parce qu'il a eu plus de succès que les autres; je ne le renie pas mais il faut que j'essaie de le dépasser, c'est tout.

E.R.:

Finalement, pourquoi écrivez-vous? Pour vous libérer de quelque chose qui ne demande qu'à sortir?

J.P.T.:

Et qui ne sort pas avec grande facilité... Je lis beaucoup *le Journal* de Kafka et je me sens très proche de la façon dont il décrit la souffrance qui accompagne la sortie de ce monde intérieur dans la métaphore de l'accouchement. Je ressens tout à fait l'enfantement et la douleur dans l'écriture. Kafka est sans doute l'écrivain dont je me sentais le plus proche pendant *La réticence*. Dans *L'appareil-photo*, c'étaient Beckett et Nabokov. J'avais toujours *Molloy* et *Lolita* dans mon bureau; je travaillais huit heures par jour en ménageant régulièrement des moments pour lire en alternance une page de l'un et une page de l'autre. Il y a quelque chose de quasi-sacré dans l'activité d'écrire; les objectifs sont en fait très élevés. On ne cherche pas tant une connaissance qu'une certaine plénitude, un accomplissement de soi, un état d'harmonie. J'ai ressenti cela très fortement pendant la rédaction de *L'appareil-photo*.

M.A.K.:

Vous venez de prendre un entracte cinématographique, l'envie d'écrire vous démange-t-elle à nouveau?

J.P.T.:

Après *La réticence*, je n'avais plus envie d'écrire, j'éprouvais même parfois un certain dégoût. Le cinéma est ce qui me tentait en effet le plus, avec la peinture. J'ai d'ailleurs peint un peu et j'aimerais continuer. Je viens de terminer *La Sévillanne*, le film tiré de *L'appareil-photo*, dont j'ai fait le scénario et la réalisation tout comme pour *Monsieur*. Ceux-là sont mes

films et je ne m'interroge donc pas sur leur valeur en tant qu'adaptation. J'avais déjà écrit le scénario de *La salle de bain* avec le metteur en scène mais je n'en avais pas fait la réalisation. Depuis un an et demi, non seulement je n'ai rien écrit mais j'ai un mal fou à écrire, même une lettre. Si j'ai pu caresser un moment l'idée d'une certaine perfection dans l'écriture, je recherche aujourd'hui une maladresse hors-académisme qui, paradoxalement, s'avère encore plus difficile à atteindre.

NOTES:

1. M. Ammouche-Kremers enseigne la littérature française à l'université d'Utrecht; E. de Ruyter et F. Schoots préparent respectivement une maîtrise et un doctorat sur les nouveaux auteurs de Minuit à l'université de Leiden. Elles remercient vivement l'auteur d'avoir accepté de répondre à leurs questions avec autant de patience que de gentillesse.

2. *Critique*, décembre 1985

# PORTRAIT

(aus: Revue Cinergie. 03/1997, Propos recueillis par Michel Paquot)

## Entretien avec Jean-Philippe Toussaint

### "Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma"

Après avoir participé à l'adaptation cinématographique de son premier roman, La Salle de bain (réalisé par John Lvoff), après avoir lui-même transposé sur grand écran ses deux livres suivants, Monsieur et L'Appareil-photo (devenu La Sévillane), après avoir coréalisé un film sur Berlin, Berlin 10:46, Jean-Philippe Toussaint a écrit un scénario original qui a reçu une aide de la Communauté française et dont le tournage devrait avoir lieu l'été prochain. Entre-temps, il a signé un roman très drôle et spirituel, La Télévision, où il est aussi question de télévision.

**Cinergie :** Votre précédent roman, La Réticence, remonte à cinq ans. Pourquoi un tel délai? A cause du cinéma?

**Jean-Philippe Toussaint :** J'ai tourné La Sévillane juste après ce livre que j'avais du mal à faire, qui m'avait terriblement fatigué, et j'étais saturé, je ne voulais plus écrire. Je me trouvais alors à Berlin où j'avais été invité pour un an par un organisme culturel. J'ai rencontré un jeune réalisateur allemand qui voulait adapter L'Appareil-photo, ce que je venais de faire. Il m'a proposé d'écrire quelque chose pour lui. J'ai accepté à condition qu'on le réalise ensemble. Cela a donné Berlin 10:46.

**C. :** Cette lassitude de l'écriture provenait-elle aussi de l'accueil mitigé de la critique pour votre livre?

**J.-P.T. :** Cela a renforcé mon sentiment. C'est vrai que c'était la première fois que j'avais une mauvaise critique. On reprochait à La Réticence son manque d'humour, comme si, dès lors, tout s'écroulait. Or il y a là, je cois, une véritable angoisse paranoïaque, un peu comme dans Lost Highway de David Lynch : on ne sait pas très bien ce qui se passe mais il plane en permanence un danger, tout est menaçant. Les gens s'estimaient trompés alors que cela a été pour moi une expérience radicale passionnante qui m'a libéré pour La Télévision, mon livre, je crois, le plus drôle.

**C. :** Pourquoi aviez-vous adapté vos livres?

**J.-P.T. :** Cela avait pour moi quelque chose de rassurant. Faire un film, c'est difficile, j'avais peur de ne pas être à la hauteur, et je savais que si je massacrais mes livres, ce serait moi la victime. Je viens de terminer un scénario original et je considère véritablement cela comme un progrès. J'aurais presque envie de dire que ce sera mon premier film parce que c'est mon premier projet conçu d'emblée pour le cinéma. Et c'est aussi une forme de bilan personnel. Je vais avoir quarante ans cette année et, à l'instar du livre où l'on voit un écrivain à l'oeuvre, le thème du cinéma sera très présent dans ce film.

**C. : Vous ambitionnez d'être aussi considéré comme un cinéaste, comme l'est Robbe-Grillet par exemple?**

**J.-P.T. :** C'est vrai, je serais heureux d'être reconnu comme un cinéaste à part entière, ce que je crois être quand je fais des films. On a dit que j'étais un écrivain qui faisait du cinéma parce que je suis d'abord reconnu comme romancier et que mes films n'ont pas rencontré un gros succès malgré de bonnes critiques. Mais s'ils marchaient bien, je serais découvert par des gens n'ayant pas lu mes livres ou ne me connaissant pas comme écrivain. En fait, mes deux films ont en général déçu ceux qui avaient lu les livres. Et inversement, ceux qui ont vu les films en premier ont ensuite été déçus par les livres.

**C. : Pourquoi La Télévision aujourd'hui?**

**J.-P.T. :** D'une part parce que la première phrase du livre, "j'ai arrêté de regarder la télévision", correspond à ma situation. D'autre part parce que, pendant que j'écrivais La Réticence, situé dans un village et dans l'esprit du narrateur, je me disais que mon prochain livre devrait avoir une ampleur plus grande et traiter du monde entier. Et, en effet, ce roman est deux fois plus épais que les précédents et le sujet est très vaste. Au thème de la télévision, s'en ajoutent d'autres, le portrait d'une ville, Berlin, la création artistique et même le pouvoir politique.

**C. : Bien que montrant la puissance de la télévision même sur les gens les plus déterminés, comme votre narrateur, et même s'ils ne la regardent pas, vous ne remettez pas en cause son existence...**

**J.-P.T. :** Non, bien sûr, même si je dresse un vaste tableau de ses méfaits, je prône pas un retour au "temps béni" où elle n'existait pas, où l'on s'éclairait à la chandelle, etc. Le livre montre son côté totalement envahissant bien qu'il ne soit réellement question d'elle qu'une dizaine de fois sur 260 pages. La grande difficulté était d'intégrer ces réflexions dans le roman sans ralentir celui-ci.

**C. : Comment avez-vous construit votre roman qui fourmille de digressions et de parenthèses?**

**J.-P.T. :** C'est un mélange entre une grande maîtrise et une véritable liberté. Je n'écrivais que lorsque j'étais porté par un élan, sans me sentir obligé de construire telle ou telle scène pour exprimer quelque chose. Quand cet élan venait, je parlais en me laissant guider. Le livre, que j'ai mis trois ans à écrire, est plein de ma propre vie. Et même les scènes qui, apparemment, ne possèdent pas d'utilité dramatique - comme celle où le personnage lave les vitres que j'ai écrite après avoir fait de même chez moi - sont reliées au reste du livre - le laveur de vitres improvisé apercevant un téléviseur allumé dans l'immeuble d'en face.

**C. : Quelle est l'importance de Berlin?**

**J.-P.T. :** Je voulais parler de cette ville sans la moindre référence historique, en évitant tous les clichés du type "capitale du Reich", etc. Vous ne trouverez pas, par exemple, une seule fois le mot "mur". Je voulais montrer des choses très concrètes, un parc, une piscine, des magasins. Berlin n'est qu'un des thèmes du livre mais c'est

important, pour moi, de le situer là-bas car c'est une ville qui m'attire, dont j'avais envie de parler, de faire le portrait.

Propos recueillis par Michel Paquot

Tous les romans de Jean-Philippe Toussaint sont édités chez Minuit.

(mars 1997)

Quelle: <http://www.cinergie.be/cinergie/arch01/toussain.html>

**INTERVIEW de JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT**  
Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo, par Laurent Hanson.

[retour -](#)



Site de [La Patinoire](#)

**... Dans la salle de bain transformée en patinoire, la Sévillane de Monsieur regarde avec réticence l'appareil-photo et la télévision...**

**L. Hanson :** *J'ai été intrigué par les titres de vos romans, La Salle de bains, La Réticence, La Télévision, etc., et je me demande quel peut être le rapport que vous faites entre les romans, le travail d'écriture et les titres que vous choisissez...*

**J.-P. Toussaint :** En général, je choisis des titres assez simples, qui définissent parfois un programme, comme *La Télévision*, ou *Monsieur* – on sait de quoi ça va parler. Ça définit le livre sans chercher à faire un effet avec le titre, le plus simplement possible. Mais ça dépend des fois, pour ces deux-là le titre est venu immédiatement. Quand c'est presque un programme, le titre vient et... je remplis le contrat. Et parfois il vient très tardivement, par exemple *L'Appareil-photo*, il y a un appareil-photo dans le livre mais qui n'apparaît qu'à la fin. Et au début, il ne s'appelait pas *L'Appareil-photo*, il y a quatre ou cinq titres qui se sont succédés. De même pour *La Salle de bains*, c'était pas le premier titre. Ça a changé.

**L.H. :** *Le titre est simple, mais ça ne veut pas dire qu'il est simple à trouver...*

**J.-P. T :** Parfois, il s'impose. Mais disons qu'il y a toujours un titre provisoire, j'ai rarement commencé un livre qui n'avait pas de titre et qui restait longtemps sans titre. On m'a fait remarquer que mes titres étaient des éléments différents, pour les quatre premiers. Il y avait un personnage, *Monsieur*, un lieu, *La Salle de bains*, un objet, *L'Appareil-photo*, et un sentiment, *La Réticence*. Je pourrais faire une phrase avec l'ensemble. Il manque un verbe...

**L.H. :** *Les quatre titres peuvent être liés, ils reflètent des éléments communs. La salle de bains, de la vie quotidienne, intime, Monsieur, qui n'est pas un nom mais un terme générique, l'appareil-photo est un objet qui capte la réalité et la réticence est une émotion retenue, pas très forte...*

**J.-P. T :** Il y a chaque fois une modestie d'approche. La salle de bains est un lieu intime, c'est vrai, mais c'est aussi une pièce de refuge, où le personnage peut se retirer du monde.

**L.H. :** *Les personnages ont toujours cette modestie, ils montrent un paradoxe du non-agir, avec des histoires sans histoire, où rien ne se passe, pas dans la tradition du grand roman avec une trame héroïque.*

**J.-P. T :** Pour présenter *Monsieur*, j'avais dit "Monsieur, qui ne voulait pas d'histoire". C'est un double sens. C'est aussi qu'il n'aime pas les complications. Lui, il dit : "Bon, bah, tant

pis !" Quelqu'un qui veut des histoires, il va rouspéter. Mais lui, il laisse tomber. Mes personnages, ils ne veulent pas d'histoires, au sens où ils ne veulent pas qu'on les emmerde, ils ne vont pas aller réclamer, protester, et en même temps il y a ce sens par rapport au romanesque que ça ne raconte pas d'histoire.

D'une façon générale, c'est vrai que je n'ai jamais eu le désir ou l'envie de raconter une histoire. Ce n'est pas ce qui m'intéresse dans le fait d'écrire. C'est plutôt quelque chose qui m'ennuie un peu.

**L.H. : Quel est le rapport entre l'auteur et les personnages ? On a l'impression parfois d'une auto-fiction, d'une fiction autobiographique. Le personnage principal de *La Réticence* peut même être le personnage de *La Télévision*, quelques années plus tôt. Est-ce qu'il y a une distance ironique ou est-ce une sorte de dédoublement ?**

**J.-P. T :** À chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. Je ne raconte pas des événements qui me sont arrivés. C'est plus proche de ce que peut être l'auto-portrait en peinture. Le peintre se prend pour sujet, mais il traite plus de la peinture que de lui-même. C'est ça qui m'intéresse. C'est pas de parler de moi, au sens de ce qui m'est arrivé, de qui j'ai rencontré, de qui j'ai vu et de ce que je pense. C'est plutôt d'essayer de faire un portrait de moi à travers la littérature. Il y a donc des constantes qui font que les personnages sont assez proches de ce que je suis, notamment ils vieillissent un peu comme moi. Celui de *La Salle de bains* a 27 ans et celui de *La Télévision* a quarante ans. Il y a une évolution, mais je ne me limite pas et j'utilise aussi toutes les possibilités de la fiction.

Je me sers de tout, mais je n'ai pas l'impression que c'est moi, ce sont des personnages, c'est de la fiction. En même temps qu'ils sont nourris par mon expérience et tout ce que je suis. Même dans le cas de Monsieur qui est à la troisième personne. C'est une troisième personne dont je me sentais très proche. C'est de toute façon une constante en littérature : l'auteur se sent toujours près de ses personnages, même s'ils sont très différents de lui.

**L.H. : Si raconter une histoire n'est pas l'attrait principal, si les personnages ne sont pas des véhicules pour raconter sa propre histoire, en quoi consiste alors l'intérêt du roman ? Est-ce que c'est un intérêt structural, un travail du style, de l'écriture ?**

**J.-P. T :** J'accorde évidemment une très grande importance à la manière d'écrire puisque, comme il n'y a pas d'histoire, il ne reste que l'écriture. Dès lors qu'il y a une histoire, elle fait passer l'écriture au second plan comme un moyen. S'il y a une histoire forte, fortement charpentée, qui avance et puis tout ça..., l'écriture n'est qu'un moyen plus ou moins efficace qui fait suivre cette histoire et le lecteur est entraîné dans l'histoire. Si l'on enlève cet élément, il ne reste que l'écriture, et c'est l'écriture elle-même qui va faire avancer. L'intérêt viendra de l'écriture. Et un livre qui n'est pas porté par une histoire est plus difficile à appréhender parce qu'on tombe tout de suite sur l'écriture. Il y a beaucoup de lecteurs qui refusent, parce que ça ne les intéresse pas de se pencher... ils préféreraient une illustration pour reprendre la comparaison avec la peinture. En peinture, les gens recherchent souvent une illustration, quelque chose qui ressemble à la vie. Dès lors qu'on enlève ce côté, dès lors que la peinture devient abstraite, il y a une incompréhension, et même un refus. Le fait de ne pas raconter d'histoire, même si l'on est loin d'une écriture abstraite, peut aussi rendre l'approche plus difficile, mais c'est cela qui m'intéresse davantage parce que l'accent est mis sur la manière d'écrire. En dehors de ça, je ne théorise pas beaucoup ma manière d'écrire. Je n'ai pas l'impression de développer une théorie.

**L.H. : L'idée d'avoir et de maintenir une certaine voix, que le narrateur ait une certaine voix, c'est important ?**

**J.-P. T :** Oui, c'est important. Qu'il y ait une sorte d'identité. De voix, de style, de ton qu'on retrouve.

**L.H. : Beaucoup de scènes sont très drôles, traitées avec ironie, avec sympathie, mais aussi avec une certaine distance. Les contradictions des comportements...**

**J.-P. T :** J'aime faire des scènes drôles. Souvent l'intérêt peut tenir par la drôlerie d'une situation, et si ça marche bien ça fait avancer ou tenir toute la scène. Il m'arrive de faire des descriptions de personnages vus de l'extérieur, avec une grande séparation, en général, entre le narrateur et les autres personnages, et souvent les autres personnages sont traités d'une façon où leur ridicule est souligné. Mais les narrateurs aussi ont des contradictions.

Dans *La Télévision*, ce n'est pas du tout un moralisateur qui dirait qu'il faut arrêter, on voit bien qu'il la regarde aussi...

**L.H. : Pour *La Télévision*, j'ai eu l'impression que c'était une sorte d'essai sur les manières de regarder, à la télévision ou par la fenêtre, ou le regard des autres, et sur les supports technologiques du regard, avec la peinture, l'ordinateur, le livre...**



**J.-P. T :** En fait cela m'intéresse aussi de parler de choses actuelles, d'écrire un livre de mon temps. La télévision, c'est un élément de notre temps, presque un peu dépassé, mais très récent. Ajouter des éléments d'informatique, par exemple, c'est aussi faire en sorte que le livre se passe de nos jours, que ce soit de la littérature présente, actuelle. Je ne cherche pas à reconstituer telle époque, même récente. Ça ne me viendrait pas à l'idée de situer un livre dans les années cinquante, ou soixante, ou dans les années vingt ou au dix-neuvième siècle. C'est très important pour moi de situer maintenant et d'être à l'écoute de ce qui se passe, en phase avec le temps. *La Réticence*, c'était un peu à l'écart de ça, à l'écart du monde. *La Salle de bains*, même s'il y a un écart, c'était quand même un livre qui parlait de l'époque. Les critiques y ont même vu un caractère emblématique de l'époque, d'une génération qui se mettait en retrait. Pour *La*

*Télévision*, j'ai eu envie de réfléchir à ce qui fait le temps présent. C'est important pour moi de réfléchir à l'époque, même s'il y a très peu d'aspects liés à l'essai, quelques tentations seulement mélangées à la fiction.

**L.H. : Mais de façon plutôt non-engagée, alors ? J'ai été étonné de voir que vous étiez diplômé en sciences politiques.**

**J.-P. T :** Oui, il n'y a pas d'analyse sociologique, ou sociale. Mais il y a quand même une attention très grande portée au temps présent, même si j'essaie de gommer tout le contexte social et politique parce que, pour moi, il ne fait pas bon ménage avec la littérature. Je n'y ai aucune attirance particulière. Dans les modèles, le seul livre qui m'intéresse de ce point de vue-là c'est *L'Homme sans qualité* de Musil, qui englobe toute cette époque. Mais en même temps, c'est un peu fastidieux...

**L.H. : Est-ce qu'il y a d'autres références, ou des influences littéraires ?**

**J.-P. T :** Bien sûr. Pour moi, il y a Flaubert, Dostoïevski, Beckett, Nabokov, Proust. Beaucoup d'autres...

**L.H. : Sur les méthodes de travail, est-ce que vous avez des trucs particuliers ? Certains écrivent en marchant, d'autres avec des stylos de différentes couleurs, etc.**

**J.-P. T :** Pour moi, je travaille régulièrement. Maintenant avec un ordinateur, un portable que je peux emmener en voyage, partout, avec un clavier supplémentaire. *La Télévision* est le premier livre que j'ai écrit directement avec l'ordinateur. Avant c'était à la machine à écrire. Je corrigeais à la main, mais je n'ai jamais écrit à la main. L'ordinateur change un peu de la machine à écrire, mais c'est plutôt bénéfique. Avant, comme je corrigeais énormément, je devais retaper toute la page. Maintenant je tape beaucoup moins longtemps. Et l'on peut conserver les différentes versions. Ça me donne énormément de matière. Et même presque autant de papier qu'avant, parce que j'imprime, mais il y a un gain de temps formidable.

**L.H. : D'un roman à l'autre, est-ce que vous sentez un changement, une évolution de votre écriture ? Est-ce qu'il y a des choses que vous ne voulez pas refaire ? Des leçons tirées ? Pour *La Réticence*, vous avez parlé de ce roman comme étant à part, pas dans la ligne...**

**J.-P. T :** Il y a une ligne et des expériences différentes en la suivant. *La Réticence*, c'est une expérience intéressante qui s'écarte un peu de la ligne mais qui me permet d'avancer. Je vois ça comme une évolution. L'ensemble de ce travail, depuis le début, est une recherche. Je ne sais pas ce que je recherche, mais c'est une recherche. Donc, j'avance. Il y a une évolution. Je me sens beaucoup plus à l'aise avec l'écriture qu'au début. Au moment de *La Salle de bains* j'étais moins confiant, chacune de mes phrases était *bétonnée*, fermée, plus



courte. Avec *La Télévision*, j'ai une plus grande liberté. J'écris parfois des phrases très longues, ou très courtes, il n'y a pas de système. Je m'occupe moins de la manière d'écrire, et je ne cherche pas à faire l'illustration d'un style. Ça vient instinctivement, même si j'ai des constantes, des types de phrases. Des paragraphes, puis je saute une ligne, et c'est comme ça que j'écris maintenant. Il n'y a pas de dialogues, ils sont intégrés dans les paragraphes, c'est pour moi la bonne façon de les utiliser. C'est un élément de la narration, mais il ne faut pas que ce soit de grandes pages de dialogues où il n'y a plus d'écriture. Une phrase dite, un petit dialogue, ça va, mais dès que ça devient long ça ne tient plus dans le paragraphe et pour moi ça n'a pas sa place.

**L.H. : À propos du cinéma, si vous voulez bien, et de vos films... Quels sont les rapports entre la littérature et le cinéma ? Ou est-ce que c'est tout à fait distinct ?**

**J.-P. T :** Ouis, c'est différent. Les livres m'ont permis de faire des films. C'est parce que *La Salle de bains* a très bien marché, que quelqu'un a voulu faire un film, que ce film s'est fait. J'ai collaboré avec lui pour le scénario. J'ai commencé un peu à réfléchir à ça et j'ai eu envie de faire moi-même l'adaptation d'un de mes livres. Donc ça vient de la littérature et du fait que mes livres ont marché. Mais à part ça, c'est très différent. Dès lors que j'ai commencé, puisque j'ai fait l'adaptation de deux de mes livres, *Monsieur d'après Monsieur*, et *La Sévillane d'après L'Appareil-photo*, et à part le fait de prendre un point de départ qui est l'un de mes livres, j'ai tout de suite raisonné comme un cinéaste. Et je n'ai pas du tout cherché à être utile ou à rendre service à l'auteur du livre. Je me servais de ça, de l'auteur du livre, il se trouve que c'était moi, et j'écrivais un scénario qui collait plus ou moins. D'ailleurs la deuxième fois, c'était un scénario beaucoup lâche, qui collait moins au livre. Et à partir de là un découpage, un travail proprement cinématographique qui n'a rien à voir avec le livre.

Pour le dernier film que j'ai fait, il n'y a même plus de point de départ lié au livre puisque j'ai écrit un scénario original. Le point de départ était cinématographique, puis j'ai fait le découpage et le travail. J'ai entrepris ça il y a assez longtemps, plus d'un an, et je suis encore en train de travailler dessus maintenant puisque le montage n'est pas fini.

**L.H. : Ça doit être complètement différent...**

**J.-P. T :** Ça n'a rien à voir. C'est une autre technique. Une autre méthode de travail. Quand on fait le découpage on doit imaginer le film, imaginer des plans et la façon dont les plans vont être tournés. C'est collectif, avec des gens dans des spécialités très différentes. Je discute avec des gens sur la coiffure des actrices, ou sur la couleur d'un camion, sur la focale qu'on va utiliser. C'est pas moi qui fais le menu de la cantine, mais je fais des choses vraiment très variées. Très variées, mais très différentes de ce qu'on demande à un écrivain. Le seul point commun, c'est que dans les deux cas on peut avoir affaire à un auteur. Comme cinéaste, je suis un auteur. Je ne suis pas un cinéaste qui travaille sur commande et qui a une technique... Mais pour y arriver, c'est tout à fait différent, une technique différente, des relations différentes avec les gens. D'ailleurs en littérature, il n'y en a pas beaucoup !

**L.H. : Et finalement, ça vous plaît de faire les deux ? Et est-ce qu'il y a des problèmes financiers ? Le cinéma, ça coûte beaucoup plus cher...**

**J.-P. T :** Oui, ça me plaît beaucoup. Et l'un me change de l'autre. Et c'est avec beaucoup de plaisir que je passe de l'un à l'autre. Le cinéma, ça coûte beaucoup plus cher, oui. C'est ma soeur qui produit mes films. C'est toujours difficile. Le film que je viens de faire coûte plus cher que mes autres films. Relativement cher par rapport à ce que je fais d'habitude. On a eu des moments d'hésitation, on a commencé à engager une équipe au mois de janvier, à préparer activement, il y a eu des hauts et des bas et au mois de juin, c'était pas sûr qu'on pourrait faire le film. Elle fait les dossiers et les présente, et on a des bonnes et des mauvaises surprises, telle commission qui décide d'aider le film, ou telle chaîne de télévision qui va pas le faire, etc. C'est très compliqué, mais cette angoisse-là, je ne l'ai pas moi-même, je n'ai pas à convaincre.

**L.H. : Parlons un peu du Japon. Vous avez fait deux séjours déjà dont quatre mois à la Villa Kujōyama, à Kyoto. Globalement, quelles sont vos impressions, vos rapports avec le Japon ?**

**J.-P. T :** La toute première fois, j'y ai passé une semaine et je n'ai pas vu grand-chose, c'était un peu abstrait. De ma chambre d'hôtel à telle réception, en janvier 94. Beaucoup d'interviews, de réceptions, j'ai été très bien reçu, mais je n'ai pas vraiment rencontré le

Japon. C'était abstrait comme séjour, ça aurait pu être à Cannes ou dans n'importe quelle ville. En vivant à Kyoto, c'était bien quand j'ai commencé à me perdre dans les rues, à aller au restaurant tout seul. Au bout de quatre mois, ce qui me plaisait beaucoup, c'était un peu de me perdre, justement. Avec un sentiment de ne pas du tout me sentir perdu, de me sentir très bien, en sécurité. En me disant que ça peut s'arranger.

Si on raconte ça à Paris, "perdu au Japon, ça doit être vraiment terrible !" Mais pas du tout, c'est pas grave. Dans le contact quotidien, il y a un très grand respect, une certaine distance qui me convient. C'est très agréable. On ne sent pas d'angoisse. Ce que je sens beaucoup plus à Paris, par exemple. Quand je rentre dans un restaurant, je me sens plus angoissé à Paris qu'ici, alors que normalement ça devrait être le contraire. Ça m'apporte une paix intérieure, de me balader au Japon. Particulièrement à Kyoto. Dépaycé, mais pas perdu. Et sentir le monde, tous ces gens, ici et dans d'autres villes, et la Terre dans l'univers, tandis qu'à Paris la plupart des gens ne se posent même pas la question. Ils sont trop fermés sur eux-mêmes, leur horizon est bouché.

**L.H. : D'ailleurs dans *La Réticence* ou *La Télévision*, on retrouve la situation de dépaysement...**

**J.-P. T :** Oui, il y avait ça dès le début. Dans *La Salle de bains*. Quand je l'ai écrit, c'était la première fois que je quittais Paris. J'ai passé deux ans en Algérie et ça me semblait intéressant de parler de Paris. Et du coup c'était un regard particulier sur Paris puisque la première partie s'appelle "Paris", mais il ne quitte pas son appartement. On voit un peu Paris par la fenêtre. Même le personnage qui va à Venise ne sort jamais et de Venise on ne voit rien non plus. Sauf un grand magasin, tout à fait impersonnel, qui aurait pu être ailleurs. Il y a très peu de description. Je ne serais pas un bon auteur de guides, ou alors je parlerais de ma chambre, je parlerais du mini-bar, mais peu d'intérêt pour l'édifiant et ce qu'il ne faut pas manquer dans les villes. Je le rate à chaque fois. Je ne recherche pas l'exotique ou le sensationnel, au contraire.

Au Japon, j'ai écrit des textes pour la revue *Subaru* et ça poursuit ce regard-là. La façon dont je traite le Japon, c'est en fuyant tout ce qui pourrait être une idée du Japon, ou en m'attachant à des choses tout à fait quotidiennes...

**L.H. : Est-ce qu'il y a des traditions culturelles ou sociales du Japon qui vous ont intriguées ?**

**J.-P. T :** J'ai lu quelques livres sur la civilisation, sur la religion. Tout cela m'intéresse, sans être un spécialiste. Je connais assez mal la littérature contemporaine...

**L.H. : Les lecteurs japonais s'intéressent beaucoup à vos romans, et c'est peut-être parce que ce que vous écrivez est assez proche de certains jeunes auteurs japonais qui refusent les grands thèmes traditionnels...**

**J.-P. T :** Je ne sais pas comment expliquer l'intérêt des japonais pour mes textes. J'imagine qu'ils doivent rencontrer certaines préoccupations, des sensibilités... Je conçois assez que ce côté très dépouillé, à la fois très quotidien et très métaphysique puisse rejoindre une certaine façon d'envisager les choses au Japon.

**L.H. : Le côté métaphysique est plutôt négatif, en creux, non ? C'est l'absence...**

**J.-P. T :** Non, dans *La Salle de bains*, par exemple, il y a toute une réflexion sur le temps et la mort, liée à des choses très concrètes, terre-à-terre. Abordée avec modestie, réticence presque, mais cela n'empêche pas la présence de grandes questions. À peine traitées. C'est plutôt en philosophie que ces questions doivent se traiter. La littérature, pour moi, peut les aborder mais pas les traiter, je ne vais pas faire un "traité du temps". Autant la sociologie et la politique sont complètement absentes de mes livres, autant la philosophie ou la métaphysique sont, non pas traitées, mais présentes. C'est un aspect important, sinon il ne resterait que de la frivolité, ou du vide. C'est important, ça donne une richesse au regard.

**L.H. : Et dans *La Réticence* aussi... derrière la parodie policière... on joue avec la peur de la mort ?**

**J.-P. T :** Oui, il y a ce chat mort qui revient, ces miroirs qui ne reflètent pas le personnage, la peur, l'angoisse, mais il y a beaucoup de non-dit. Dans *La Réticence*, il y a sans doute pour certains trop d'éléments qui manquent. Pour ceux qui réfléchissent, qui ont envie de reconstruire quelque chose, c'est assez riche.

**Patrick Rebollar : À plusieurs reprises, j'ai noté des rapprochements**

**possibles entre vos oeuvres, ce que vous disiez, et des propos et textes de l'époque du Nouveau Roman. Quelle est votre position vis-à-vis des auteurs et des débats de cette époque ? D'autant que parfois on vous y rattache...**

**J.-P. T :** Comme je suis publié chez Minuit et que c'était l'éditeur du *Nouveau Roman*, si l'on peut dire, il y a une sorte de continuation. Au moment du NR, il y a eu des théorisations, dont celles de Robbe-Grillet, notamment dans *Pour un Nouveau Roman*. Dès lors, les auteurs du NR ont été attaqués, il y a eu une polémique, on disait qu'il n'y avait plus d'histoire, que ça tuait la littérature. Eux se sont défendus en disant qu'on écrit plus comme Balzac. Il y a eu une grosse polémique qui s'est un peu tassée.

Et moi, je suis arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, la bataille avait eu lieu, et je dirais que le terrain avait été déblayé. Robbe-Grillet et les autres avaient fait tout le boulot, moi je n'avais pas besoin d'être rigide sur la question. Je pouvais me dire que si j'avais envie de raconter un petit bout d'histoire, je n'avais pas à me gêner, ou si j'avais envie qu'il y ait un personnage... Je n'avais pas besoin de *deserrer les rangs*, d'être maximaliste, ou radical.

Moi, je pense en effet que la littérature la plus intéressante des années 50 et 60, c'était le *Nouveau Roman*. Mais je ne me sens pas comme un continuateur fidèle ou comme un disciple.

Il y a des influences, Beckett est sans doute l'une des plus grandes influences pour moi. Mais je dis Beckett et pas l'ensemble... tel livre de Simon que j'aime beaucoup maintenant, si l'on veut, ou tel autre de Robbe-Grillet, mais pas tout Robbe-Grillet. Je ne suis pas orthodoxe. J'ai été influencé par ça, mais de façon assez libre. Quand j'ai commencé à écrire, la Critique acceptait bien mieux qu'un livre ne raconte pas d'histoire. Au moment de *La Salle de bains* on ne m'a pas traité de révolutionnaire, ou d'iconoclaste. C'était déjà accepté.

**P.R. : Je crois d'ailleurs que cette attitude est partagée par un bon nombre des auteurs actuels de Minuit : Echenoz, Chevillard, Gailly, etc.**

**J.-P. T :** En effet, c'est une question de génération. On s'est mis à écrire quand tout ça était passé, sans tout accepter, sans être des héritiers...

**P.R. : Est-ce que vous écrivez des textes que vous ne publiez pas ?**

**J.-P. T :** J'ai des textes que j'ai écrit avant d'être publié et qui ne sont jamais sortis, et que je ne cherche plus à publier comme ça. Sinon, j'ai aussi des textes qui ne sont publiés qu'au Japon. Des textes d'impressions qui ont été publiés dans la *Revue Subaru*, que j'ai écrits en français et qui ont été traduits en japonais, qui n'ont jamais été publiés en d'autres langues. Je les garde et j'envisage un jour de les publier ensemble. C'est une situation paradoxale parce qu'ils ont été imprimés, mais pas publiés en France, et en même temps je les retravaille parfois. Sinon, j'écris peu de textes autres que des romans...

**P.R. : Quelles sont les lectures récentes qui vous ont marqué, depuis quelques mois ou semaines ? Ceci, sans vouloir faire de classement...**

**J.-P. T :** Ces derniers mois... Le dernier livre de Claude Simon, *Le Jardin des Plantes*... et le livre de Javier Marias, *Dans la Bataille, pense à moi*...

**P.R. : Vous savez qu'il existe une critique universitaire et une critique de presse, dans lesquelles je crois que vous vous portez bien. Que pensez-vous de la critique en général, et de celle de vos oeuvres en particulier ?**

**J.-P. T. :** ... C'est une question à laquelle je n'ai jamais réfléchi... Je sais que l'on étudie certains de mes textes, je vois parfois des travaux, des mémoires qui traitent de mes textes. Dans la presse, c'est vrai que j'ai généralement de bonnes critiques, sauf pour *La Réticence*, mais je n'ai pas de position particulière. Je ne pense pas que ce sont tous des écrivains ratés, ou des choses comme ça, ni au contraire que mes livres n'existent pas tant qu'ils n'ont pas été lus par la Critique... Pour ce qui est des travaux universitaires, j'évite de lire en détail ce qu'on écrit sur moi, car je n'ai pas envie de voir dévoilés les mécanismes de mon écriture. Je crains que cela ait un effet paralysant pour écrire autre chose. On trouve parfois des relevés d'occurrences... alors le mot "eau" a été employé 47 fois... et moi après quand je veux écrire... les mots perdent une certaine neutralité, ou



disponibilité...

Je préfère ignorer. Évidemment, je ne pense pas qu'il faille être un ignorant. Je le répète, il faut que l'écrivain soit cultivé, pas un ignorant, pur créateur, sorti de rien... Mais par rapport à la critique et à l'analyse littéraire, pour moi-même, je m'en méfie un peu. Pour moi, comme auteur. Sinon, c'est un genre très noble...

[retour](#)

# Rencontre entre Jean-Philippe Toussaint et Arnaud Moulhiac

(Librairie L'écriture, Vaucresson)

La Page, 08/09.2002, S. 20-23.

## >>> ITALIAN TRANSLATION <<<

Arnaud Moulhiac : Pourquoi avoir intitulé votre roman *Faire l'amour* ?

Jean Philippe Toussaint : Ce titre correspond tout à fait au projet de mon livre. Les personnages y font l'amour, au sens sexuel de cette expression, mais on peut dire aussi qu'ils "font" ce sentiment, qu'ils l'effectuent. Et s'il y a quelque chose de sombre dans ce livre, il dégage, selon moi, une énergie positive.

Le livre débute par une mise en regard des débuts de l'amour et de sa fin, de la rencontre et de la séparation. Est-ce parce que, à vos yeux, ces deux moments ont la même intensité ?

Au départ, je voulais effectivement mettre sur le même plan la rencontre à Paris et la rupture à Tokyo, mais j'en ai ensuite abandonné l'idée, peut-être en raison d'une attirance plus grande pour Tokyo. Cela dit, j'ai vraiment voulu qu'il s'agisse d'une rupture amoureuse, et donc que la rupture soit aussi intense que l'amour; d'ailleurs le narrateur déclare qu'il est plus amoureux de Marie, maintenant qu'il rompt, qu'il ne l'était au moment de leur rencontre.

Dans nombre de vos livres, on trouve des constructions en miroir. Dans *Faire l'amour* par exemple, Marie et le narrateur trinquent au moment où ils rompent, comme ils l'avaient fait le soir de leur première rencontre. Quelle attirance vous pousse à de tels jeux ?

Cette scène où les deux personnages trinquent, après avoir pris des canettes de capuccino, comme on en trouve au Japon, est un rappel de leur rencontre initiale, en effet, mais c'est aussi un des moments les plus tendres du livre. Au-delà, ces retours, ces échos font partie de la richesse d'une construction romanesque, ils lui donnent sa force et sa cohérence. Le livre se dote alors de ses propres références, sans lesquelles il ne serait pas complet à mes yeux.

Bien que, pour la première fois, un verbe figure dans le titre d'un de vos livres, de surcroît un verbe d'action, votre narrateur semble, une fois encore, assez passif...

Le narrateur est effectivement dans la lignée de mes précédents personnages. Dans *La Télévision*, il se rapprochait de moi-même, et dans *Autoportrait (à l'étranger)*, je pouvais presque lui donner mon prénom, d'autant que je n'avais pas sous-titré ce livre "roman". Dans *Faire l'amour*, la distanciation est plus grande, mais, à chaque fois, mes personnages entretiennent avec moi un rapport semblable à celui du corps avec son ombre. Ils bougent, évoluent avec moi, sans cesser d'entretenir avec moi un rapport cohérent. Je n'ai donc pas besoin de les construire, je les sens, de même que l'ombre ne réfléchit pas à ce qu'elle fait, qu'elle bouge avec le corps.

Ils vivent d'eux-mêmes?

Non, je dirais qu'ils vivent de moi-même, même si leur identité ne procède pas exactement de la mienne. Par exemple, je suis moins retenu dans la vie qu'ils ne le sont. Plus qu'une retenue d'ailleurs, mes personnages ont une attitude assez proche du détachement, comme on le voit dans les philosophies orientales que je connais de mieux en mieux. Il y a une recherche d'harmonie avec le monde qui semble une passivité, mais qui n'a pas le côté péjoratif qu'on attribue à ce mot. Lorsque le personnage nage dans la piscine et qu'il dit "j'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau", il entre dans le flux du temps et me semble faire une expérience proche de ce que propose une certaine sagesse orientale.

Plus que les personnages, alors, ce sont les objets, ou des phénomènes comme un tremblement de terre, qui agissent...

Mon attention aux objets modernes est tout à fait délibérée, car j'ai envie d'être un auteur contemporain et de marquer mes livres dans l'époque qui est la mienne. D'où les caméras de surveillance, les écrans, etc. Le tremblement de terre, lui, je n'en avais pas envie, mais le roman m'a comme dépassé et cet épisode a surgi malgré moi. Je craignais que la métaphore de la rupture amoureuse comme tremblement intime ne soit trop explicite. Il m'a donc fallu trouver un équilibre très subtil, quant au degré d'intensité de cette secousse et à la présence de cet événement dans le livre. J'avais l'impression de jouer avec un élément romanesque très fort, et comme je ne suis à l'aise que lorsqu'il ne se passe pas grand-chose, j'ai cherché à le minimiser sans pouvoir nier sa force émotionnelle.

Autre élément dramatique, et c'est rare dans votre oeuvre, la menace permanente qu'induit cette bouteille d'acide que le narrateur a emportée avec lui...

En effet. Je voulais par là même acidifier, dramatiser le style, plus que l'action. Si les histoires sont si ténues dans mes livres, c'est parce que tout ce qui se rapproche d'une histoire fait oublier le style ou la dimension poétique et métaphysique de la littérature, qui sont pour moi l'essentiel. Et pour qu'ils soient au premier plan, il ne faut pas que l'anecdote capte toute l'attention. Cela dit, les personnages de *Faire l'amour* ont une épaisseur psychologique que mes autres personnages ne possédaient pas ; mais je savais que je disposais d'une grande marge avant de craindre l'excès de psychologie. Il y a d'ailleurs très peu de phrases qui explicitent clairement leur état d'esprit. Je travaille beaucoup, je relis et ne cesse de m'interroger avant d'arriver à quelque chose qui me convient. L'apparente simplicité de mes livres est le fruit d'un travail très rigoureux. Et si mes personnages sont moins désincarnés que dans mes précédents livres, *Faire l'amour* se situe tout de même dans leur lignée.

**Propos recueillis Renaud Ego**

[original source: http://www.sauramps.com/manifestations/articleToussaint.html](http://www.sauramps.com/manifestations/articleToussaint.html)

**Claudia Hennen: Sich lieben von Jean-Philippe Toussaint / Faire l'amour de  
Jean-Philippe Toussaint - Interview (dt./frz.).  
In: Rencontres. Deutsch-Französische Zeitung, Berlin, N° 1, 01 / 2004.  
(<http://www.rencontres.de>)**

|   |  |
|---|--|
| <p><b>Interview mit Jean-Philippe Toussaint</b><br/>von Claudia Hennen, Übersetzung von Hilka Dierker und Claudia Hennen</p>  | <p><b>Interview avec Jean-Philippe Toussaint</b><br/>Claudia Hennen, Traduction de Claudia Hennen et Hilka Dierker</p>   |
| <p>Ende September stellte Jean-Philippe Toussaint seinen neuen Roman Faire l'amour, zu Deutsch: Sich lieben im Literaturhaus Berlin-Charlottenburg vor. Toussaint, ein belgischer Schriftsteller mit französischem Pass, ist mittlerweile mit sieben Romanen ins Deutsche übersetzt worden. Als 1985 sein Debüt Das Badezimmer erschien, stand die internationale Kritik Kopf. Kritikerlob ist nun auch seinem siebten Roman zuteil geworden – vielleicht auch deshalb, weil sich der Autor erstmals mit einem wunderbar zeitlosen Thema auseinandergesetzt hat: Nämlich der Liebe. Claudia Hennen hat den Schriftsteller in Berlin getroffen um mit ihm über seinen neuen Roman zu sprechen.</p> <p>Herr Toussaint, Sie haben Ihren neuen Roman Sich lieben in Berlin vorgestellt. Da Sie schon einmal ein Jahr in Berlin verbracht haben, würde ich gerne wissen: wie ist Ihr Verhältnis zu dieser Stadt?</p> <p>Ich habe schon in einigen Städten der Welt gelebt, aber nicht alle tauchen in meinen Büchern auf. Außer Berlin, das im Mittelpunkt meines Buches Fernsehen steht, denn ich war fasziniert von dieser Stadt. Also habe ich mich entschlossen, daraus eines der Themen dieses Buches zu machen. Mit meinem neuesten Roman Sich lieben ist mir ungefähr das Gleiche passiert: Ich habe mich entschlossen, ihn in Japan spielen zu lassen, weil ich auch von Japan fasziniert bin.</p> | <p>A la fin du mois de septembre, Jean-Philippe Toussaint a présenté à la maison de la littérature de Berlin-Charlottenbourg la traduction allemande de son nouveau roman, Faire l'amour. L'écrivain belge, qui possède aussi le passeport français, et dont sept de ses romans ont été depuis lors traduits en allemand, avait déjà convaincu la critique internationale lors de la parution de son premier roman, La Salle de bain, en 1985. Son septième roman a reçu le même accueil enthousiaste des critiques, peut-être aussi parce que l'auteur s'est confronté pour la première fois à un thème éternel par excellence: l'amour. Claudia Hennen a rencontré l'écrivain à Berlin pour parler de son nouveau roman.</p> <p>Monsieur Toussaint, vous avez présenté votre nouveau roman Faire l'amour à Berlin. Vous avez déjà passé un an à Berlin, quel est votre rapport avec cette ville ?</p> <p>J'ai habité dans plusieurs villes dans le monde, mais toutes n'apparaissent pas dans mes livres. C'est pourtant le cas de Berlin, qui est vraiment au cœur d'un de mes livres, La Télévision : fasciné par cette ville, j'ai décidé d'en faire l'un des thèmes de ce livre. Maintenant, c'est un peu la même chose qui est arrivée avec mon dernier roman, Faire l'amour ; j'ai décidé de le situer au Japon parce que j'ai aussi une fascination pour le</p> |

Sie haben auch die Berliner Fußnoten geschrieben. Und die dritte Fußnote, die von einem Besuch in einer deutschen Fleischerei handelt, ist ziemlich zynisch. Wie ist Ihr Eindruck von den Deutschen?

Ich sehe das eher locker. Ich habe manchmal Reiseimpressionen geschrieben, weil man mich darum gebeten hatte. In diesem Fall war es Die Zeit, die mich gebeten hatte, über Berlin zu schreiben. Obwohl ich das normalerweise nicht tue, habe ich es geschafft, einen Ansatzpunkt zu finden, kleine Szenen zu schreiben, etwas sehr Leichtes, das vom alltäglichen Leben handelt. Es stimmt, es ist eine Art Rache, denn ich hatte Schwierigkeiten in einer deutschen Fleischerei, die dickste Wurstscheibe zu bekommen. Es sind also kleine autobiographische Erfahrungen, die ich zu Büchern mache. Aber das ist kein wirklich kritischer Blick auf Deutschland im Allgemeinen oder auf die Berliner. Im Gegenteil, ich glaube, die Tatsache, dass ein Roman wie Fernsehen in Berlin spielt, ist eine Hommage an die Stadt. Denn ich habe Berlin wirklich gemocht. Ja, manchmal kommt es vor, dass ich etwas kritisch bin, zum Beispiel habe ich die Nachbarn in Fernsehen etwas bloß gestellt, ich beobachte gerne Verschrobenheiten, aber das ist Teil der Literatur... Es gibt auch das Sprichwort: "Was sich liebt, das neckt sich!"

Ihr neuer Roman spielt also in Japan. Warum? Was fasziniert Sie an diesem Land?

Ich bin oft nach Japan gereist. Ich habe drei Monate in Kioto verbracht und habe mir die ganze Zeit gesagt: eines Tages mache ich etwas über Japan – vielleicht ein Buch, vielleicht einen Film, ich wusste es nicht. Aber ich wusste, dass es, abgesehen von kleinen Texten, die ich für eine Zeitschrift schrieb, einen stärkeren Text geben würde, der auch

Japon.

Vous avez également écrit les Berliner Fussnoten dans le journal Die Zeit. Quand on regarde par exemple la troisième note, qui parle d'une visite dans une charcuterie allemande, c'est assez cynique. Quelle est votre impression du peuple allemand ?

Les Berliner Fussnoten, c'est un registre plus léger. J'ai parfois écrit des impressions de voyage, parce qu'on me l'avait demandé. Dans ce cas-là, c'était Die Zeit qui m'avait demandé d'écrire sur Berlin. C'est quelque chose que je n'avais pas l'habitude de faire. Et donc, j'ai réussi à trouver un angle d'attaque : écrire de petites scènes, quelque chose d'extrêmement léger, qui parle de la vie quotidienne. C'est vrai, c'est une sorte de revanche sur les difficultés que j'ai éprouvées dans une charcuterie allemande pour avoir la tranche la plus épaisse – donc ce sont de petites expériences autobiographiques que je transforme en livre. Mais il n'y a pas de vrai regard critique sur l'Allemagne en général ou sur les Berlinois. Je crois au contraire qu'on peut dire que le fait de situer un roman comme La Télévision à Berlin, c'est un hommage à la ville. Parce que j'ai vraiment aimé Berlin, même s'il m'arrive parfois d'avoir la dent dure. Par exemple, les voisins dans La Télévision sont un peu égratignés. Il y a les travers que j'observe, mais ça fait partie de la littérature ... Vous connaissez le proverbe : « Qui aime bien, châtie bien ! ».

Vous avez donc situé votre nouveau roman au Japon. Pourquoi ? Qu'est-ce qui vous fascine dans ce pays ?

Ça aussi, c'est une expérience autobiographique, parce que j'ai fait beaucoup de voyages au Japon. J'ai



eine Hommage an Japan werden würde. Ich habe lange gewartet, bis es soweit war. Es sollte ein ernsteres Buch sein, ein Buch über eine Trennung. Japan ist ein Land, das mich wegen seines Wohnstils, seiner Atmosphäre und seines Lichts fasziniert. Das Thema des Buchs passt sehr gut mit der japanischen Landschaft und dem japanischen Wohnstil zusammen.

Warum schreibt man einen Roman über die Liebe oder über das Ende einer Liebe?

Es gibt keinen bestimmten Grund. Gegenfrage: Warum schreibt man überhaupt einen Roman? Es gibt manchmal Themen, die sich mir geradezu aufdrängen. Die Liebe ist selbstverständlich ein riesengroßes Thema, aber ich mag es gerne, mich mit ganz großen Themen zu konfrontieren. In Form eines Essays kann ich über die Liebe nicht viel sagen, aber mit einem Blick auf das Konkrete, das Intime, das Alltägliche kann ich viel mehr sagen. Es hat mich also sehr interessiert – und das habe ich in meinen vorherigen Büchern nicht wirklich behandelt – die Frage der Liebe, aber auch der Sexualität. Denn der Roman *Sich lieben* handelt von der Liebe, aber auch von der Sexualität.

Es scheint mir so, als gäbe es eine Doppeldeutigkeit im Bezug auf den Titel Ihres neuen Romans. Für mich bedeutet *Sich lieben* eher ein gegenwärtiges Gefühl, während Sie das Ende einer Liebe erzählen.

Es stimmt, es gibt diese Doppeldeutigkeit. Ich würde sogar sagen, dass ich das bewusst ausdrücken wollte. Es ist ein Buch über Trennung, aber auch über Liebe. Ganz am Anfang hatte ich die Idee, die erste und die letzte Liebesnacht eines Paares zu erzählen. Ich wollte zeigen, dass es vielleicht die Liebe in der letzten Liebesnacht größer ist als in der ersten,

résidé quatre mois à Kyoto, et toujours, je me disais : « un jour, je vais faire quelque chose sur le Japon ». Peut-être un livre, peut-être un film. Je ne savais pas. Et à part sur le Japon. Peut-être un livre, peut-être un film. Je ne savais pas. Et à part quelques petits textes que j'avais écrits pour une revue, je savais qu'il y aurait un jour un texte plus fort, qui serait aussi une sorte d'hommage au Japon. J'ai beaucoup attendu jusqu'à ce que ce soit vraiment prêt ; un livre plus grave, un livre sur une séparation. Le Japon est un pays qui me fascine par son décor, son atmosphère et sa lumière. Le thème du livre va très bien avec les paysages et le décor japonais.

Pourquoi écrire un roman sur l'amour ou sur la fin de l'amour ?

Il n'y a pas de raison particulière. Pourquoi écrire un roman, je pourrais retourner la question. Il y a parfois des thèmes qui me semblent s'imposer à moi ... C'est vrai que j'aime les grands thèmes, je n'ai pas peur des grands thèmes. L'amour, c'est un thème énorme évidemment, mais j'aime bien me confronter aux très grands thèmes. Je n'ai rien à dire de particulier d'un point de vue d'un essai sur l'amour, mais beaucoup plus du point de vue du concret, de l'intime, du quotidien. Ça m'intéressait beaucoup d'aborder ce que je n'ai pas vraiment traité dans mes livres précédents : la question de l'amour, mais aussi de la sexualité, parce que Faire l'amour, c'est à la fois l'amour, mais aussi la sexualité.

Il me semble qu'il y a une ambiguïté par rapport au titre de votre nouveau roman. Pour moi Faire l'amour signifie plutôt un sentiment présent, bien que vous racontiez la fin d'un amour.

Disons que j'assume cette ambiguïté. Et même, je dirais que c'est un peu ce

wenn die Personen sich gerade erst kennen gelernt haben, denn in der letzten Nacht kennen sie sich viel besser und das Gefühl der Liebe und die Intensität sind sehr viel stärker! Das ist paradox, aber gerade deshalb sehr interessant.

Gab es Vorbilder für Sie, wie zum Beispiel Goethes Die Leiden des jungen Werther, der deutsche Klassiker zum Thema Liebeskummer?

Das war nicht speziell Goethe, denn ich habe sein Werk lange Zeit nicht mehr gelesen. Das war auch nicht Roland Barthes mit Fragments d'un discours amoureux, das ich erst danach gelesen habe- eine gute Ausrede, oder nicht?(lacht) Es gab kein Buch, das ich als Vorbild hatte. Das einzige Werk, an das ich manchmal gedacht habe, waren die letzten beiden Filme von David Lynch. Sie sind sehr interessant in Bezug auf ihre Machart, ihre Struktur und ihre Nähe zum Traum. An einer bestimmten Stelle im Roman habe ich daran gedacht und ich habe mir gesagt: Ich könnte diese Szene so machen, indem ich sehr stark in Richtung Traum gehe und letztendlich weiß man nicht mehr, ob es Traum oder Realität ist, aber man muss es wie die Realität behandeln. Selbst wenn es eine Traumwelt ist, muss man ihr die Stärke der Realität geben.

Man spricht oft von Ihrer filmischen Sprache und Sie haben auch selbst mehrere Spielfilme gedreht, darunter zwei Verfilmungen Ihrer Romane. Inwieweit inspiriert das Kino Ihre literarische Arbeit?

Film und Literatur inspirieren mich gleichermaßen. Ich bin von einigen Filmemachern beeinflusst, von David Lynch, aber auch sehr von Michelangelo Antonioni, dessen sehr diskreten und subtilen Filmstil ich sehr interessant

que je voulais dire. C'est un livre sur la séparation, mais c'est aussi un livre sur l'amour. L'idée que j'avais eue au point de départ était de raconter la première nuit d'amour d'un couple et la dernière nuit d'amour. Et de montrer qu'il y a peut-être plus d'amour lors de la dernière nuit d'amour que lors de la première, où justement les personnages font connaissance ... Mais lors de la dernière, ils se connaissent beaucoup plus et le sentiment amoureux est beaucoup plus fort, l'intensité de l'amour est beaucoup plus forte ! Donc, c'est très paradoxal, mais c'est très intéressant aussi.

Est-ce que vous avez eu des modèles, comme Les Souffrances de jeune Werther, de Goethe, ce classique allemand qui traite du chagrin d'amour ?

Pas particulièrement Goethe, car je ne l'ai pas relu depuis longtemps. Barthes et Le Fragment d'un discours amoureux non plus, parce que je l'ai lu après ... C'est une excellente raison, n'est-ce pas ? (Rires) Il n'y a pas de livres auxquels j'ai pensé. Les seules oeuvres auxquelles j'ai parfois pensé, ce sont les deux derniers films de David Lynch. Ils sont très intéressants dans leur construction, leur structure et leur façon d'être très près du rêve. À un moment, dans le roman, j'y pensais et je me suis dit : je pourrais faire cette scène comme ça, en allant assez loin vers le rêve, et puis finalement, on ne sait plus si c'est le rêve ou la réalité, mais il faut le traiter comme la réalité. Même si c'est un univers de rêve, il faut lui donner la force de la réalité.

On parle souvent de votre langage filmique. De plus, vous avez vous-même tourné plusieurs long-métrages, dont deux adaptations de vos romans. En quel sens le cinéma inspire-t-il

finde.

Wenn Sie schreiben, haben Sie einen Film vor Augen?

Wenn ich schreibe, dann habe ich eher ein Buch im Kopf. Es kommen mir Bilder in den Sinn, aber die sind näher am Traum als am Film. Es ist also eher so, als wenn ich Träume aufschreiben würde, und nicht ein Drehbuch. Es sind sowohl visuelle als auch geistige Bilder. Das ist überhaupt nicht der gleiche Vorgang, wie wenn ich ein Drehbuch schreibe. Außerdem sind die Bilder sehr von der Literatur beeinflusst.

In Ihrem neuen Roman trägt der Protagonist ein kleines Fläschchen Salzsäure mit sich herum – das ist ein Klassiker für mich, der mich an das deutsche Melodram erinnert, in dem die Liebenden sich am Ende vergiften ...

Natürlich ist das ein sehr starkes dramatisches Element. Und sicher, an dem Punkt habe ich es bis zum Äußersten ausgereizt. Schon im ersten Satz des Buches erfährt der Leser, dass der Protagonist dieses Fläschchen Salzsäure in seiner Jackentasche hat. Man weiß tatsächlich nicht, was mit dieser Säure passieren wird und es gibt mehrere Möglichkeiten: er kann sich selbst verletzen, sich sogar umbringen, er kann die Frau angreifen, die er liebt, er kann jemand anderen angreifen oder es kann eine andere Lösung geben – aber die ganze Zeit ist eine Bedrohung da, durch das ganze Buch hindurch zieht sich eine dramatische Spannung. In dieser zu Ende gehenden Liebesgeschichte ist die Möglichkeit einer Katastrophe die ganze Zeit über gegenwärtig. Man hatte mir gesagt, dass sich in meinen ersten Büchern, deren Stoff leichter ist, die Figuren hätten umbringen können. Zum Beispiel in Monsieur gibt es einen Moment, in dem der Protagonist auf dem Dach spaziert. Der Leser dachte: vielleicht

vous travail littéraire ?

Pour moi, les influences sont autant littéraires que cinématographiques. Je suis influencé par certains cinéastes, dont David Lynch, mais aussi beaucoup Michelangelo Antonioni. Ça me semble intéressant, sa façon d'être très discret, très subtil, très fin ...

Quand vous écrivez, pensez-vous à un film ?

Quand j'écris, j'ai plutôt un livre dans la tête. Il y a des images qui viennent, mais elles sont plus proches du rêve que du cinéma. C'est à dire que plutôt qu'écrire des scénarios de films, c'est comme si je retranscrivais des rêves. Ce sont donc des images qui sont à la fois visuelles et mentales. Ce ne serait pas du tout la même démarche si j'écrivais un scénario. En plus de cela, ces images sont très marquées par la littérature.

Dans votre nouveau roman le protagoniste porte un petit flacon d'acide sur lui. C'est classique et cela rappelle ces mélodrames allemands, où les amoureux s'empoisonnent à la fin ...

Évidemment, c'est un ressort dramatique très fort. Et bien sûr, sur ce point-là, je l'ai utilisé au maximum. D'autant plus que, dès la première phrase du livre, le lecteur apprend que le protagoniste porte ce flacon d'acide dans sa veste. Et en fait, on ne sait pas ce qui va arriver avec cet acide. Il y a plusieurs solutions : le personnage peut se blesser, voire se suicider. Il peut aussi agresser la femme qu'il aime, ou bien agresser quelqu'un d'autre. Une toute autre solution est encore possible. Mais tout le temps, il y a une menace. Tout au long du livre, la dramatisation est présente. Dans cette histoire d'amour finissant, la possibilité d'un drame est tout le temps

wird er sich umbringen. Ich habe das nicht wie eine wirkliche Bedrohung dargestellt, aber es war möglich. Aber in Sich lieben habe ich es wirklich wie eine Bedrohung dargestellt, ich habe also bewusst diese dramatische Vorgehensweise benutzt.

Die Kritiker in Frankreich waren begeistert, man hat von Ihrem besten Roman gesprochen. Sehen Sie das auch so?

Das ist eine Frage, die man mir in Frankfurt/Main auch gestellt hat. Allerdings nicht mit Bezug auf die französischen Kritiken, sondern mit Bezug auf die erste deutsche Kritik, die in der Neuen Zürcher Zeitung erschienen ist. Dort hieß es am Ende, dies sei mein schönstes Buch. Man hat mich gefragt, ob ich das genauso sehe. Oh ja, ich sehe das durchaus genauso, das ist mein schönstes Buch, aber das heißt ja nicht, dass es das Beste ist! Also habe ich ein Wortspiel erfunden: Ist es das Schönste? Ja! Aber ist es auch das Beste? Ich kann es Ihnen nicht sagen ...

Fotographien von Mirko Schmidt,  
Titelblatt (Toussaint mit Sonnenbrille)  
von Madelaine Santandréa

présente. On m'avait dit que dans mes premiers livres, qui sont plus légers, les personnages avaient l'air d'être prêts à se suicider. Par exemple, dans Monsieur, il y a ce moment, où le protagoniste se promène sur le toit. Le lecteur pense peut-être qu'il va se jeter dans le vide. Je n'ai pas traité cette hypothèse comme une véritable menace, mais c'était possible. Mais dans Faire l'amour, j'ai vraiment mis en scène la menace. J'ai consciemment utilisé ce procédé dramatique.

Les critiques en France étaient enthousiastes, on a parlé de votre meilleur roman. Êtes-vous d'accord ?

C'est une question qu'on m'a aussi posée à Francfort, non pas à propos des critiques françaises, mais à propos de la première critique allemande, qui a paru dans le Neue Zürcher Zeitung, dans laquelle on disait à la fin que c'était mon plus beau livre. On m'avait demandé si j'étais d'accord. Et oui, je suis tout à fait d'accord, c'est mon plus beau livre. Mais ça ne veut pas dire que c'est le meilleur ! Donc, j'ai un peu joué sur les mots : Est-ce que c'est le plus beau ? Oui ! Mais est-ce que c'est aussi le meilleur ? Je ne le sais pas ...

Photographies de Mirko Schmidt,  
Photographie de la Une (Toussaint  
avec lunettes de soleil) de Madelaine  
Santandréa

**Laurent Demoulin: Un roman minimaliste?**

In: Jean-Philippe Toussaint / La salle de bain, Revue de presse. Paris: Minuit 2005, p. 25-30



## Un roman minimaliste ?

Entretien réalisé par Laurent Demoulin  
à Bruxelles le 25 mars 2005

*Laurent Demoulin : Écriviez-vous avant La Salle de bain ?*

Jean-Philippe Toussaint : Oui, j'ai travaillé pendant environ cinq ans à un roman qui s'appelait *Échecs*, dont j'ai écrit neuf versions différentes, à la première personne, à la troisième personne, au présent, au passé. J'y faisais mes gammes en quelque sorte, je digérais mes influences.

*Qu'est-ce qui sépare La Salle de bain d'Échecs ?*

Il y a un passage dans *La Salle de bain*, où le narrateur dit : « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. » Cette phrase interrompue était comme une consigne secrète que je me donnais. Pour moi, cette « vie abstraite » faisait référence à *Échecs* (*Échecs* était un livre abstrait, un huis clos). Si j'avais dû terminer la phrase, cela aurait pu être : je devais prendre le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour parler de moi, du présent, de mon époque. C'est ce que je n'ai cessé de faire par la suite.

*Comment vous situez-vous par rapport aux auteurs du Nouveau Roman ?*

Comme mes livres sont publiés aux Éditions de Minuit, il y a une sorte de continuation naturelle dans l'esprit des journalistes et des



Jean-Philippe Toussaint à Bruxelles

critiques. Ce n'est d'ailleurs pas faux. Il me semble que la littérature la plus intéressante en France dans les années 50 et 60, c'est le Nouveau Roman. J'ai été influencé par les auteurs du Nouveau Roman, Beckett bien sûr, mais aussi Duras, Claude Simon, Robbe-Grillet, mais pas nécessairement tout Claude Simon ou tout Robbe-Grillet. Je ne suis pas un continuateur ou un disciple, je ne me sens tenu par aucun engagement. À l'époque, les auteurs du nouveau roman ont été violemment attaqués par la partie la plus conservatrice de la critique, on disait qu'ils ne racontaient plus d'histoire ou qu'il n'y avait plus de personnage, que le nouveau roman tuait la littérature. Il y a eu une polémique assez violente, qui s'est un peu tassée par la suite. Je suis en quelque sorte arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, le terrain avait été largement déblayé, la voie avait été ouverte, je n'avais plus besoin d'être radical, ou dogmatique, si j'avais envie de raconter un peu d'histoire, ou si j'avais envie de développer des personnages, je n'allais pas me gêner...



*En dehors de Beckett et du Nouveau Roman, quelles ont été vos influences pour La Salle de bain ?*

Tout d'abord, même si cela ne saute pas aux yeux, je dirais *L'Homme sans qualités* de Musil, que j'étais en train de lire à ce moment-là ou que je venais de lire. Il y a d'ailleurs certaines similitudes entre le narrateur de *La Salle de bain* et le Ulrich de *L'Homme sans qualités*. À ceci près que le narrateur de *La Salle de bain* s'exprime peu. Comme Ulrich, il élabore des réflexions et des théories (la réflexion sur la dame blanche, sur les deux façons de regarder tomber la pluie, etc.), mais il les garde pour lui. C'est un Ulrich silencieux, c'est un Ulrich qui se tait. À l'époque, je lisais également le *Journal* de Witold Gombrowicz, et c'est de là que viennent les noms des peintres polonais.

*Oui, Witold Kabrowinski. Il s'agit plus d'un clin d'œil intertextuel que de franche influence.*

C'est ça... Dans le même ordre d'idées, il y a *Roi, dame, valet* de Nabokov, que j'ai lu avec énormément de plaisir à l'époque. Je lisais également *Les Choses* de Perec et l'on peut sans doute en trouver des traces dans certains passages, notamment lorsque le narrateur se souvient des anciens locataires de son appartement.

*Le paragraphe dans lequel le narrateur énumère le contenu d'une malle ?*

Par exemple, oui. De plus, *Les Choses*, d'une certaine façon, est le roman d'une génération. Et, de la même manière que j'ai voulu faire un homme sans qualité qui se tait, *La Salle de bain* est peut-être le roman d'une génération, mais sans sociologie. Mon ambition n'était pas de peindre un personnage représentatif d'une époque, comme pouvaient l'être les personnages des *Choses*. Mais *Les Choses* est un roman qui m'intéressait. J'y voyais un très bon exemple de livre à la fois influencé par Flaubert et écrit de nos jours. Le rythme de la phrase est flaubertien, mais le roman parle des années 60... Une autre influence que, à ma connaissance, personne n'a soulignée et qui ne saute pas aux yeux non plus, c'est l'existentialisme, *La Nausée* de Sartre ou *L'Étranger* de Camus. Ce sont deux livres où la dimension

philosophique est liée à la vie quotidienne, ce qui est assez rare en littérature. J'ai l'impression que, dans la vie réelle, il nous arrive souvent d'être assailli par des bouffées de pensées philosophiques ou métaphysiques dans les endroits les plus saugrenus, un train, une salle de bain. Ce n'est pas un discours philosophique articulé ou référencé. Non, c'est immédiat, fortuit, intuitif. C'est ce que j'ai essayé de faire dans *La Salle de bain*, capter ces instants de philosophie vivante et concrète.

*Reste un auteur que l'on a souvent évoqué à votre propos et que vous citez vous-même en anglais dans La Salle de bain, c'est Pascal.*

Pendant que j'écrivais *La Salle de bain*, il m'est apparu qu'il y avait quelque chose en commun, thématiquement, je dirais, entre ce que j'étais en train d'écrire et les *Pensées*. Je ne connaissais pas particulièrement bien l'œuvre de Pascal à ce moment-là, même si j'avais en tête la fameuse phrase « Tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre ». Je vivais en Algérie à l'époque, il n'y avait ni librairie ni bibliothèque. Je me suis fait prêter *Les Pensées* par un ami, et je les ai lues dans la perspective du livre que j'étais en train d'écrire. J'ai été particulièrement intéressé par les passages sur le divertissement, et j'ai alors, consciemment, parsemé mon livre de références au divertissement pascalien, en déclinant en quelque sorte les notions de divertissement, de diversion, de distraction. Mais, au moment de citer Pascal dans le livre, j'ai préféré le citer en anglais, ça créait un décalage, ça évitait de faire trop sérieux (j'ai d'ailleurs toujours pensé que Woody Allen aurait pu citer Shakespeare en italien). Mais comme j'étais en Algérie, je ne disposais évidemment pas d'une édition de Pascal en anglais. J'ai donc demandé à un collègue professeur d'anglais qui enseignait dans le même lycée que moi de m'aider à traduire le paragraphe qui m'intéressait. C'est sans doute une des scènes les plus étranges que j'ai vécues dans ma vie, que cette séance de traduction de Pascal en anglais dans la cuisine de l'appartement d'un collègue à Médéa en Algérie.

*En relisant la presse de l'époque de la sortie de La Salle de bain, je me suis aperçu qu'on n'y trouve aucun des mots qui ont servi à vous désigner par la suite...*

La reconnaissance a été très rapide, mais, tout de même, il est assez logique qu'au moment de la sortie de mon premier roman, on n'ait pas parlé de mouvement littéraire. Mais, dès 1989, avec mon troisième livre, *L'Appareil-photo*, et *Lac d'Echenoz*, Les Éditions de Minuit ont fait paraître une page de publicité dans la presse en parlant de romans impassibles. À la même époque, Jacques-Pierre Amette, dans un article du *Point*, a utilisé l'expression « Nouveau nouveau roman ». Quelque chose était en train de prendre corps.

### *Quelle était votre position ?*

Cela m'était un peu égal, ce n'était pas une de mes préoccupations. Mais, aujourd'hui, je suis persuadé que Jérôme Lindon avait raison : si l'on avait trouvé à ce moment-là une appellation qui avait fait l'unanimité, cela aurait clarifié les choses par rapport à l'université et à la presse, au public, aux opposants, aux attaques, à la défense... Mais aucun mot, aucun adjectif, ne s'est vraiment imposé. Ce n'est pas très grave non plus, d'ailleurs, cela ne nous a pas empêché d'écrire... Cette absence de terme précis correspond peut-être à une réalité puisque, comme de nombreux critiques l'ont souligné, il ne s'agit pas d'une école, ni d'un mouvement, mais d'une sorte de champ littéraire aux contours assez flous. La métaphore qui me vient à l'esprit serait celle de bouées qui signalent des filets de pêcheurs. En surface, quatre ou six bouées rouges qui flottent au fil de l'eau et marquent un territoire. En dessous se trouvent les filets. Et à l'intérieur, circulent les poissons, peut-être seulement un ou deux gros poissons et de nombreux petits poissons. Les bouées sont mouvantes, elles dérivent lentement au gré des courants. Elles ne constituent pas des clôtures fixes et immuables clairement identifiables. Des poissons entrent et sortent. Je ne cherche pas à savoir qui sont les autres poissons du filet. Encore moins à dire qui a le droit d'y entrer ni qui devrait en sortir. Cependant, chaque fois qu'un mémoire est consacré à la question et que quatre ou cinq auteurs sont sélectionnés, je remarque que, presque à chaque fois, Echenoz et moi en faisons partie. Nous serions donc deux. Il s'agirait donc, moins d'un mouvement minimaliste, que d'un mouvement avec un minimum d'auteurs...

*Cela nous amène à cette autre appellation, un peu plus tardive, celle de « minimaliste ».*

L'expression « les écrivains minimalistes » vient du monde universitaire allemand et néerlandais.

*Ce terme n'est-il pas quelque peu péjoratif ?*

Il ne me dérange pas, non. L'idée de minimalisme, ou plutôt de concision, me semble même être une valeur esthétique importante. Le théorème de Pythagore, que je cite en exergue de *La Salle de bain*, n'annonce pas seulement la structure du livre, mais aussi un idéal de style. En effet, quoi de plus simple, de plus ramassé et de plus universel qu'un théorème mathématique ? Je voulais que cet épigraphe soit emblématique d'un style littéraire : dire une expérience de la réalité de la manière la plus concise, complète et élégante qui soit. L'inconvénient du mot « minimalisme » est qu'il a un sens très précis en arts plastiques ou en architecture et qu'il a déjà servi à décrire un mouvement littéraire américain. C'est dommage que le terme n'ait pas été libre. Mais le mot ne me gêne pas, dans la mesure où ce que j'écris, tout compte fait, est assez minimaliste. Oui, je suis un écrivain minimaliste (mais je n'en dirai pas plus).

## Le Médicis de *Fuir*

**Jean-Philippe Toussaint ne boudes pas son plaisir, mais il ne perd pas pour autant son esprit critique. Et c'est sans sacrifier à la langue de bois qu'il répond aux questions du Carnet.**

**A**près avoir fait partie, avec François Weyergans, Michel Houellebecq et Olivier Adam, de la dernière liste du prix Goncourt, Jean-Philippe Toussaint a reçu le 7 novembre dernier le prix Médicis pour son roman *Fuir*. Un seul tour de scrutin a suffi pour mettre d'accord les membres du jury de ce prix prestigieux, dont le palmarès comporte entre autres les noms de Claude Simon, Georges Perec, Elie Wiesel, Philippe Sollers, Jean Echenoz et de deux autres Belges, Pierre Mertens (pour *Les Éblouissements* en 1987) et Jacqueline Harpman (pour *Orlanda* en 1996). J'ai eu l'occasion, dans le numéro précédent du *Carnet*, de dire tout le bien que je pensais de *Fuir*, roman dense et original qui a suscité les éloges de la plupart des critiques, notamment de Patrick Kéchichian dans *Le Monde*, Jacques-Pierre Amette dans *Le Point*, Bernard Pivot dans *Le Journal du Dimanche*, Alain Delanois dans *Le Soir* et Guy Duplat dans *La Libre*. Je ne vais donc pas y revenir. Aussi, pour marquer l'événement, *Le Carnet* vous propose-t-il plutôt un petit entretien. Contacté au téléphone, Jean-Philippe Toussaint, qui vit à Bruxelles, a en effet aimablement accepté de répondre à mes questions. L'écrivain ne boudait pas son plaisir et ne cachait pas son espoir de voir son lectorat s'élargir à l'occasion du

Médicis, mais il n'en perdait pas pour autant son esprit critique quant au système des prix en général. S'il en profite cette année personnellement, il n'oublie pas que, pour l'ensemble du monde littéraire, la ronde des prix d'automne n'est pas la meilleure chose qui soit,

**LE CARNET ET LES INSTANTS :** Jean-Philippe Toussaint, les prix littéraires vous font-ils... fuir ?

**JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT :** [Rires.] Ce serait peut-être leur faire trop d'honneur... Dès lors que les prix littéraires existent, il faut faire avec. Refuser un prix, cela me semble un peu absurde. Mais si les prix littéraires n'existaient pas, cela ne serait peut-être pas plus mal parce qu'ils mettent en avant quatre ou cinq livres au détriment de tous les autres. Disons que, en gros, durant les mois de septembre et d'octobre, tous les livres ont à peu près la même chance de toucher les lecteurs. A partir de novembre, cela se joue entre les quatre ou cinq romans qui ont reçu un prix littéraire important. Ce système n'est pas idéal.

**C. I. :** Il me semble que le Médicis vous convient mieux que le Goncourt.

**J.-P. T. :** Je ne vais pas vous dire : « Ah oui, c'est le prix le plus littéraire, ils ont couronné le meilleur livre ! » Entrer dans des distinctions à propos des prix, c'est leur accorder trop d'importance... Cela fait vingt ans que j'apparais régulièrement sur les listes de ces prix et, jusqu'à présent, je n'en avais jamais reçu. Je m'en accommodais en me disant que les livres qui obtiennent des prix sont ceux qui plaisent à la majorité

d'un jury. Et mieux vaut une minorité passionnée qu'une majorité de consensus. Bien sûr, il y a des exceptions. Parfois de très bons livres sont primés... Mais je suis, dans le fond, assez critique et assez sévère au sujet du système des prix.

**C. I. :** Lors d'une interview dans une librairie, une semaine avant l'annonce du Goncourt, vous avez évoqué le danger que pouvait représenter pour un écrivain le fait de recevoir un tel prix. Cela peut provoquer un déséquilibre, disiez-vous. Qu'en pensez-vous aujourd'hui ?

**J.-P. T. :** Le prix Goncourt peut représenter un danger, mais le Médicis est à ma portée, si je puis dire. J'ai les épaules assez solides pour recevoir un tel honneur. [Rires.] Ce n'est pas déstabilisant. Et je suis content de l'avoir parce que cela m'évite de ne pas l'avoir eu. C'est aussi pour cela que je dis qu'il vaudrait peut-être mieux qu'il n'y ait pas de prix du tout. Tout allait bien pour moi jusqu'à présent, mais, si je n'avais reçu aucun prix, on aurait perçu cela comme un échec, alors que ce n'en est pas un. Il faut recevoir les prix comme des récompenses agréables, mais il ne faut pas prendre l'absence de prix pour un échec. Il y a beaucoup de bons livres qui n'obtiennent pas de prix.

**C. I. :** *Fuir* représente un tournant dans votre œuvre. Peut-on dire que cette récompense vient à un bon moment ?

**J.-P. T. :** Oui, mais c'est toujours le bon moment. Si j'avais reçu un prix pour *La salle de bain* ou pour *La télévision*, cela aurait aussi été le bon moment... Bon, disons que c'est particulièrement le bon moment, si vous voulez.

Ce qui me plaît, c'est que cela arrive vingt ans après la parution de *La salle de bain*. De plus, *Fuir* et *Faire l'amour* forment en quelque sorte le début d'un cycle. Dans ce contexte, si le prix, au lieu de faire vendre seulement un livre avec une étiquette, faisait découvrir un auteur, ce serait une vraie réussite. Aussi, plus qu'à celles de *Fuir*, je vais être attentif aux ventes de mes autres livres, en l'occurrence de *Faire l'amour* et de *La salle de bain*, qui sont des voies d'accès naturelles...

C. I. : ...d'autant que votre lectorat est assez stable, me semble-t-il...

J.-P. T. : Absolument, c'est un lectorat très fidèle. Et limité. A 20 000 personnes. *Fuir* risque de se vendre au-delà de ce chiffre. Mais si cela monte trop haut, ce n'est intéressant que du point de vue financier. Le plus important pour moi, c'est de constituer un public.

C. I. : Venons-en à l'aspect plus anecdotique des choses, comment cela se passe-t-il concrètement ? Avez-vous été prévenu avant la presse ?

J.-P. T. : Oui, j'ai une petite anecdote à ce sujet. J'étais au téléphone pour régler des histoires complexes de sécurité sociale. Cela durait assez longtemps et, à un certain moment, un fax a commencé à sortir lentement à côté de moi, comme le font les fax. Tout en continuant à régler ces histoires de sécurité sociale, j'ai jeté un

coup d'œil à ce fax, sur lequel il était écrit : « Vous avez le Médicis, veuillez raccrocher et me rappeler. » Je me suis excusé auprès de mon interlocuteur et j'ai raccroché. L'espace d'un instant, j'ai été pris par une légère excitation. Je ne savais plus si je devais aller vers l'ordinateur, vers le téléphone, réserver un billet de train... Mais à peine avais-je raccroché que cela sonnait : c'était Irène Lindon, mon éditrice, qui m'a demandé : « Qu'est-ce que vous faites ? » Finalement, j'ai pris le train pour Paris. Comme l'a souligné l'article du *Figaro*, je suis arrivé comme les carabiniers : tout le monde était parti. Les membres du jury n'étaient plus là. Il restait quand même une trentaine de photographes et, pendant un quart d'heure, j'ai eu l'impression d'être dans un film de Fellini, les photographes m'appelant à gauche, à droite, « Monsieur Toussaint, Monsieur Toussaint »... C'était

assez amusant et irréel et, en même temps, très délectable.

C. I. : Ce prix va-t-il changer votre rapport aux médias français ? Allez-vous rester aussi discret ?

J.-P. T. : Bien sûr. Beaucoup de gens m'appellent et j'ai reçu de nombreux témoignages de sympathie. Mais j'ai déjà vécu des moments un peu comparables à la sortie de mes films ou de mes livres. Cela se tasse vite.

C. I. : La presse belge a bien entendu souligné le fait qu'après le Goncourt de Weyergans, vous étiez le second écrivain belge, cette année, à recevoir un prix littéraire important. Cela vous inspire un commentaire particulier ?

J.-P. T. : Non, je n'ai pas de commentaire particulier à faire à ce sujet. C'est tant mieux pour la Belgique. Mais je pense que chaque histoire d'écrivain est unique. Nous ne formons pas une école belge.

C. I. : Est-ce que vos enfants ont été fiers ?

J.-P. T. : ...Oui, oui. Ils ont été fiers. [Rires étonnés.] Je ne sais pas. J'ai prévenu mon fils en lui téléphonant sur son portable. Il n'a pas décroché puisqu'il était à l'école, mais cela a vibré, je crois. Et il a deviné de quoi il s'agissait...

(Entretien réalisé par Laurent Demoulin)



Jean-Philippe Toussaint. Photo Noëlle Fontaine.

Jean-Philippe TOUSSAINT, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, 192 p., 13 €.

# « Très peu d'écrivains sont contemporains



(Alain G. Leduc: Très peu d'écrivains sont contemporains. In: Midi-Pyrénées patrimoine", N° 5, février /avril 2005, pp. 10 à 13.)

(Renseignements c/o Bernard Seiden, [patrimoine-mp\[at\]wanadoo.fr](mailto:patrimoine-mp[at]wanadoo.fr))

Jean-Philippe Toussaint - Prix Médicis 2005 pour *Fuir*, son huitième et dernier roman, paru aux Éditions de Minuit -, est né en 1957, à Bruxelles. Celui que l'on donne comme un héritier d'Alain Robbe-Grillet et du « nouveau roman », est aussi cinéaste et plasticien. Réputé user à ses débuts d'une écriture sèche, voire anorexique, il conjugue aujourd'hui formes ludiques et certains baroquismes. Après une longue parenthèse, puisqu'il n'a pas publié entre 1991 et 1997, Jean-Philippe Toussaint a donné avec ses récents ouvrages l'impression qu'il souhaitait davantage se confronter avec le monde tel qu'il est. La Fondation d'entreprise Espace Écureuil de Toulouse (1) présente, en cette fin d'hiver, sa première exposition en France. Nous avons fixé le rendez-vous à 11h, en cette mi-janvier 2006, au café Le Florida, place du Capitole.

Ses interviews sont plutôt rares. Profitons-en.



Alain (G.) Leduc : Tant dans vos derniers livres que dans vos films ou vos expositions, on semble quitter des lieux clos, pour s'ouvrir sur le monde. Un peu moins d'intériorité et un peu plus d'affrontement avec les problèmes de l'heure. La question des espaces me paraît fondamentale, chez vous.

J.-P. T. : C'est un processus long. Cela fait vingt ans que je publie. Mon premier livre est paru en 1985. Cela fait quinze ans que j'ai fait mon premier film. Cela fait cinq, six

ans, seulement que je réfléchis à des champs plus plastiques en passant par la photographie. Pour moi, la voie d'accès à la chose plastique, c'est la photographie.

A. (G.) L. : Et puis, il y aura des vidéos, des néons, qui déclineront le mot « livre » en plusieurs langues. À la manière de ceux de Keith Sonnier? De Dan Flavin? Les néons, cela renvoie toujours à du spectaculaire, du féérique, Picadilly Circus, Times Square... Le cirque, le music-hall...

J.-P. T. : Ici, cela va être la première fois que la vidéo va apparaître. Dans un travail complémentaire. Il y a des néons, certes, mais la photographie a été la voie royale.

A. (G.) L. : Le statut de la photographie bouge très vite. À l'heure des « installations », de la « photographie plasticienne »...

J.-P. T. : J'étais un peu intimidé de présenter des photos, au début. J'ai fait à ce jour trois expositions de photos. L'une à Bruxelles, les deux autres au Japon, à Kyoto et au Contemporary Art Space d'Osaka. En cinq ans, je suis passé d'un côté très mesuré, artisanal, en noir et blanc, à la couleur.

A. (G.) L. : L'utilisation du numérique serait donc allée de pair avec une arrivée de la couleur. N'avez-vous pas comme beaucoup de photographes la nostalgie du grain? Celle du laboratoire?

J.-P. T. : Le numérique m'a permis de passer à la couleur. J'en vois encore l'intérêt, mais je ne suis pas intéressé par l'argentique. Je suis plus attiré par le numérique, même si du point de vue artisanal c'est moins léché...

A. (G.) L. : Vous venez d'employer deux fois coup sur coup le mot « artisanal ». Or, votre pari semble être d'utiliser de nouvelles technologies pour répondre aux interrogations telles que : « Lire est-il une échappatoire? », « Que cherche-t-on en s'évadant dans la fiction? », « Une quête de soi-même? »

J.-P. T. : Je me retrouve en phase avec la photographie numérique. Il y a bien sûr la nostalgie de l'argentique, qui n'est pas tout à fait fini. On peut encore faire des photos en noir et blanc. Dans le dossier de presse, d'ailleurs, nous avons utilisé des photographies en noir et blanc prises en Chine. Cela remonte déjà à 2001. Je n'ai pas l'impression qu'elles sont datées. Elles restent dans le domaine du contemporain.

A. (G.) L. : Apparemment, vous êtes devenu cinéaste par étapes, en effectuant une sorte de crochet. J'ai étudié le dossier de presse de Fuir. « (...) une écriture efficace. Cinématographique? », s'interroge Bernard Pivot, dans Le Journal du dimanche [11 septembre 2005]. « (...) l'art de Toussaint est d'une précision impeccable, géométrique », juge Patrick Kéchichian, dans Le Monde [9 septembre 2005]. « (...) un regard net à la Antonioni », note pour sa part Jacques-Pierre Amette [Le Point, 15 septembre 2005].

J.-P. T. : C'est une longue histoire. Quand j'étais étudiant, j'avais une attirance plus grande pour le cinéma que pour la littérature. C'est parce que je ne pouvais pas faire de films que j'ai écrit. Je suis arrivé à la littérature par le biais du cinéma. Le succès de La Salle de bain (2) m'a permis d'aborder le cinéma. L'écriture a été au début un moyen pour moi de faire du cinéma. Mais elle m'a tellement passionné que c'est l'art qui m'intéresse le plus, désormais. Même si les arts plastiques, comme c'est plus nouveau pour moi, ont cette fascination de la nouveauté. Et aussi le fait de ressentir...

A. (G.) L. : Une certaine excitation?

J.-P. T. : J'ai à prouver. Je procède avec prudence. Lors de ma première exposition



faite au Japon, j'ai souhaité proposer quelque chose d'ordre artisanal. Y aller doucement, apprendre. Des premiers portraits en noir et blanc. Je ressens une marque de responsabilité, vis-à-vis de la photo. Des photographies que je développais adolescent dans la salle de bain...

A. (G.) L. : Déjà, la salle de bains...

J.-P. T. : Quinze ans après, je reprends des choses.

A. (G.) L. : Vous êtes pragmatique. Au fil de votre « résidence » à Toulouse, en janvier et février, vous allez être accueilli à l'École Supérieure de l'Audiovisuel. Une des vidéos montrées durant l'exposition sera d'ailleurs réalisée cet hiver avec le concours des étudiants de cet établissement.

J.-P. T. : Cela me plaît d'être en contact avec des jeunes. Le pragmatisme n'exclut pas une grande ambition. J'ai commencé prudemment. L'exposition de Toulouse est une étape importante. Jamais encore je n'ai effectué un projet de cette nature. Avec des néons, notamment. Toulouse me plaît, et cela m'intéresse de faire cette première exposition d'ampleur ici. J'aime l'échelle de la ville et pouvoir travailler avec une école de cinéma, à la fois. Je suis invité, je vais opérer des choix. De films programmés à la cinémathèque [Voir encadré.], et d'expos. Des débats à Ombres blanches également, et à la fac du Mirail. Cela à un sens.

A. (G.) L. : Un sens global, une cohérence. Une installation - ce « Texte intégral » -, va rassembler la totalité des lignes écrites par vous depuis votre premier roman.

J.-P. T. : Une cohérence qui va être très visible, géographiquement. Les divers lieux sont proches, pour lier les œuvres que je propose. L'ouverture sur la place du Capitole m'intéresse, également. Je vais essayer de faire en sorte qu'une partie des néons soient tournés vers la ville, vers l'extérieur. Des néons et des écrans que l'on verra paradoxalement mieux du dehors que du dedans. Que ça reste toujours allumé la nuit, aussi. Un technicien m'aidera pour l'accrochage, ainsi qu'un technicien vidéo, afin de constituer une œuvre un peu plus complexe avec des systèmes de caméras de surveillance. En bas, je présenterai quatre vidéos. Trois seront présentées sans son. Une seule sera sonore. Un triptyque vertical, réalisé en collaboration avec Pascal Auger. Un cinéaste théoricien qui en a eu l'idée.

[Il y a toujours un moment où un entretien s'étiole. Parce qu'on amène un nouveau café, qu'un loufiat trop bruyant vient vous déranger. Je relève le goût qu'a mon interlocuteur des chiffres et des nombres. Sa pudeur, aussi. « La réticence », au demeurant, est le titre d'un de ses romans. La Belgique lui est une fierté. Il est retourné vivre à Bruxelles. « Il y a en Belgique une densité de création extraordinaire. » Nous parlons de La Salle de bain, qui s'ouvrirait sur la définition pythagoricienne du carré de l'hypoténuse. Certains critiques y auront perçu l'influence de Musil, y voyant une réécriture en version « light » de l'Homme sans qualité, ainsi que celles de Perec ou de Sartre. Mon interlocuteur semble apprécier le terme de « minimaliste » pour qualifier son écriture.

Mais nous reprenons :]

A. (G.) L. : Militant de la lecture, c'est par ce glissement vers les images que vous comptez montrer, saisi à Tokyo, à Bruxelles ou à Paris, le même spectacle de lecteurs absorbés dans leur glorieux vice. Au fond de la galerie, « Le mur d'images » zoomera sur des yeux qui déchiffrent des mots et des mains qui tournent des pages.

J.-P. T. : Mon idée était de faire un hommage visuel au livre sans passer par l'écrit.

La force réelle du livre est immatérielle. Mais en montrant simplement la surface, on en reste au cœur, le côté immatériel est en même temps sous-jacent. Il existe.

A. (G.) L. : Vous dites : « Ceci est un livre », comme on dirait « Ceci est mon corps »... Vous sanctifiez le livre?

J.-P. T. : Ce qui compte, c'est ce qu'il contient. Je viens de lire un texte de Borgès, en pensant à mon expo. Nombre de mes confrères ne sont pas contemporains quand ils écrivent. Très peu d'écrivains sont contemporains. Chez moi, chaque phrase est attentive au contemporain. Ce qui n'est pas le cas de mes confrères. Même si quand j'écris, cela n'a pas fondamentalement changé, depuis Flaubert, Balzac. Même si nous avons l'ordinateur, la technique n'a pas grand-chose à voir là-dedans. Pour parler du temps présent, je le fais avec le bagage classique. J'ai conscience d'une culture. C'est important d'être en phase avec le présent en ayant une connaissance du passé.

A. (G.) L. : Je vous écoute, depuis une heure. Vous oscillez entre émotion et raison. Vous me paraissez avoir une démarche de nature phénoménologique.

J.-P. T. : Je ne me pose jamais la question de la réception de mes ouvrages. Mes livres sont publiés. Les lecteurs les trouvent dans les gares, les aéroports. Ils ne sont pas obligés de les lire, d'aller au fond. Je m'en fous de ce que les gens vont penser de mes néons et qu'ils les découvrent par hasard. L'immédiateté de la réception n'a pas vraiment d'intérêt. Ce qui m'intéresse, c'est une réaction plus complexe. Je n'ai pas à me justifier. Minimalisme... Cela ne me perturbe plus, désormais. Il y a eu Les Gommages. Malgré ça, mon livre peut paraître difficile à certaines personnes. « C'est quoi ce livre, cela ne raconte rien »... « Que voulez-vous faire, exactement?... »

A. (G.) L. : Depuis Claude Simon, qui a eu le Nobel, on serait en droit d'attendre du public un peu plus de décence... Pourtant vos livres jouent avec des formes établies, identifiées. Avec Fuir, l'on pense à un feuilleton de Dumas ou à un polar de Dashiell Hammett, nourri d'une cascade d'aventures, entrelardé de scènes d'humour et de réflexions théoriques sur la littérature.

J.-P. T. : Il y a quelque chose de ludique dans ce que je fais. Toujours du plaisir. Les photos, j'ai failli les appeler « Les joies de la lecture ». Mais je les appelle « La lecture ». Un certain nombre de personnes peuvent y trouver un certain agrément. Il faut que les idées fassent plaisir et qu'il y ait ensuite matière à réfléchir. Que cela soit beau. Après, que ce soit complexe, abordable, que l'on apprécie plus si l'on est cultivé, ça n'a pas d'importance.

© Alain (Georges) Leduc.

(1) « BOOK », Du 9 février au 25 mars, Fondation d'entreprise Espace Écureuil, 3, place du Capitole, Toulouse. 0562302330, Du mardi au dimanche de 12h30 à 19h30. Entrée libre.

(2) Repris en poche dans la collection « Double », avec un court texte inédit de l'écrivain relatant sa rencontre avec Jérôme Lindon (140 p., 5,30€).

**(Merci à Alain Leduc pour l'entretien !)**

