

Université Mohamed Seddik Ben yahya-Jijel  
Faculté des lettres et langues  
Département de Langue et Littérature Françaises

N° d'ordre :

N° de Série :



Mémoire présenté en vue de l'obtention du diplôme de : **master**  
Filière : **Sciences des textes littéraires**

**L'homme contemporain entre  
malaise et évasion  
dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint**

**Présenté par :**

- Bouzerba Oumayma

**Directeur de recherche :**

- Mr. Baayou Ahcen

**Devant le jury composé de :**

- Président : Mr. Radjah Abdelouaheb
- Rapporteur : Mr. Baayou Ahcen
- Examineur : Mme. Abdelaaziz Radia

**Année : 2016 – 2017**

## **Remerciements**

*Au moment de présenter ce modeste travail, je tiens à remercier tous ceux qui m'ont aidée et soutenue au cours de ces derniers mois. Ma gratitude va en premier lieu à mon directeur de recherche, M. Baayou Ahcen, qui m'a aidé à réaliser ce mémoire de fin d'études, et qui la rédaction finale de ce mémoire a été possible grâce à ses corrections, orientations et judicieux conseils.*

*En second lieu, je voudrais remercier les membres du jury pour la lecture de ces pages, leur présence lors de ma soutenance et leur évaluation ; ainsi que tous les enseignants et enseignantes qui ont contribué à ma formation universitaire pendant cinq ans.*

*Enfin, j'adresse mes remerciements les plus sincères à ma famille, mes parents, ma sœur et mon frère ; ainsi qu'à tous et toutes mes amis et collègues de faculté, pour le réconfort moral. Vos encouragements m'ont permis de mener ce travail à bonne fin.*

*Merci énormément ! J'aurais été perdue sans vous.*

*A ma chère Maman, que Dieu la protège et la bénisse.*

« Cette vie est un hôpital où chaque malade  
est possédé du désir de changer de lit »

Baudelaire

*Le spleen de Paris*

# Table des matières

<b>Introduction générale</b> .....	08
------------------------------------	----

## Première partie

### Paratexte/ narration/ personnages

#### Chapitre I : Analyse paratextuelle

1-1	- Définition du paratexte.....	17
1-2	- Le titre.....	18
1-3	- L'image de couverture.....	20
1-4	- L'incipit.....	22

#### Chapitre II : Analyse narrative

2-1	- Analyse de la narration.....	25
2-2	- Analyse de l'espace.....	29
2-3	- Analyse du temps.....	32

#### Chapitre III : Analyse des personnages

3-1	- Qu'est-ce qu'un personnage ?.....	36
3-2	- Analyse sémiologique.....	37
3-3	- Personnages de <i>Fuir</i> .....	40

## Deuxième partie

### Malaise dans le chaos / fuir le chaos

#### Chapitre I : Un univers chaotique

1-1	- Qu'est ce qu'un thème ?.....	47
1-2	- Le voyage.....	49
1-3	- Le téléphone portable.....	52
1-4	- Le paradoxe : passion /mort.....	55

## **Chapitre II : Un double malaise**

2-1	- Une présence psychanalytique.....	60
2-2	- Liberté ou précarité ?.....	63
2-3	- Relations fragiles.....	65
2-4	- L'effacement de soi.....	67

## **Chapitre III : Fuir le chaos**

3-1	- Evasion ou quête ?.....	70
3-2	- Une fuite vers l'intérieur.....	72
3-3	- Une fuite vers l'extérieur.....	74
3-4	- « Fuir », est-t-il remède ?.....	77

<b>Conclusion générale.....</b>	<b>80</b>
---------------------------------	-----------

<b>Références bibliographiques.....</b>	<b>83</b>
---	-----------

<b>Annexes.....</b>	<b>88</b>
---------------------	-----------

<b>Résumés.....</b>	<b>97</b>
---------------------	-----------

# **Introduction générale**

Il est peut-être difficile de déterminer les finalités des écrits de l'écrivain belge Jean-Philippe TOUSSAINT, vu que ceux-ci sont dynamiques dans leur évolution ; nous pouvons, cependant, dire que le nom « Toussaint » s'inscrit parfaitement dans la définition contemporaine de l'art du roman. Il est devenu l'un des symboles de ce qu'on appelle aujourd'hui « le postmodernisme ».

En fait, le terme « postmodernisme » est d'abord utilisé par la critique américaine pour désigner une réaction contre la modernité ; une réaction qui s'est développée, dès la fin des années 1950, en mouvement artistique et littéraire, qui demeure jusqu'à nos jours.

« postmodernité », terme flou qui indique surtout que l'on abandonne les systèmes clos et les certitudes au profit de l'éclectisme et de la fantaisie. Quelques retours à certaines traditions se dessinent : un certain réalisme romanesque (retour au « référent »), une prédominance de l'autobiographie (retour au narcissisme, à l'égo, au désengagement), une vague religiosité, et même une forme de passéisme (retour à l'histoire).<sup>1</sup>

Contrairement aux romanciers du XIX siècle, les écrivains modernistes tels Sartre, Camus, Gide, etc. ont doutés qu'on puisse apprendre l'histoire d'une société entière à travers un roman. Cependant, Ils se penchent sur les conflits internes de l'être humain, ses problèmes sociaux, psychiques et métaphysiques ; en tentant de les résoudre à travers la quête d'un sens de vie et d'une vérité absolue. Les œuvres de cette période se distinguent donc par l'extrême subjectivité et la fragmentation dans la structure du récit.

En revanche, contrastant avec cette recherche perpétuelle de réponses et du sens chez les modernistes, les écrivains postmodernes nous montrent un univers en chaos ; un chaos qu'on ne peut expliquer, ni surmonter, ni éviter ; et qui exige le rejet de la raison universalisante, en ouvrant la porte à une nouvelle forme d'individualisme postmoderne rejetant toute autorité ou valeurs imposées : « on distingue une valeur principale, inaccessible et indiscutable à travers ses multiples manifestations : l'individu et son droit chaque fois plus proclamé de se réaliser à part, d'être libre, au fur et à mesure que les

---

<sup>1</sup> DARCOS, Xavier, *Histoire de la littérature française*, éd, Hachette Education, 2011, p 426.



techniques de contrôle social appliquent des dispositifs chaque fois plus raffinés et humains »<sup>2</sup>

Le passage du modernisme au postmodernisme dans la littérature française est marqué d'abord par la publication de *En attendant Godot*, en 1952. Dans sa pièce de théâtre la plus connue, Samuel BECKETT nous présente deux personnages sans identité, qui ne font pratiquement rien, sinon qu'être là dans un non-lieu, pour remplir le vide de l'attente d'un certain Godot. Ainsi, à travers ces personnages perplexes, et ces scènes d'attente pleines de silence et de doute, l'écrivain irlandais nous montre la fatalité de l'existence, l'inutile espérance humaine et le sentiment général de solitude, d'impuissance et d'insécurité qui règne sur la société d'après-guerre.

En outre, La fin du XXe siècle a connu un développement sans précédent dans la communication et les échanges d'informations. A ce propos, Jean-François LYOTARD dit dans *La condition postmoderne* : « le savoir change de statut en même temps que les sociétés entrent dans l'âge dit postindustriel et les cultures dans l'âge dit postmoderne »<sup>3</sup> C'est pourquoi cette période apparaît souvent comme une période de crise, touchant notamment les sociétés occidentales ; le monde, passe par de grandes transformations, notamment en ce qui concerne ses idéaux et ses coutumes.

Selon la pensée existentialiste : « l'homme, pour donner sens à sa vie, ne peut compter que sur lui-même, sur sa responsabilité, sur la liberté de ses engagements »<sup>4</sup>. Jean-Paul SARTRE nous dit qu'on ne doit pas fuir l'existence. Dans *La Nausée*, il nous montre un personnage (Roquentin) qui éprouve l'absurdité du monde ; mais, dans le projet d'écrire un roman, ce dernier veut transformer son angoisse et son malaise dans le monde en œuvre d'art. Refusant cette idée proustienne, mais gardant la prise de conscience du vide et du désarroi du monde, les postmodernistes traitent ces sujets graves et sérieux d'une manière assez humoristique.

Les œuvres postmodernes, notamment du genre romanesque, se distinguent en effet par l'emploi des jeux de mots ridicules dans un contexte sérieux. Cette caractéristique nous fait rappel notamment à Kafka, Faulkner et Kundera, considérés par nombre de critiques comme précurseurs du roman postmoderne. Cette écriture dite

---

<sup>2</sup> LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, éd, Gallimard, Paris, 1989.

<sup>3</sup> LYOTARD, Jean-François, *La condition postmoderne*, éd, Minuit, 1979.

<sup>4</sup> Op.cit., DARCOS, Xavier, p 401.

« ludique », qui mêle comique et tragique, cache la complexité d'une œuvre particulière visant à peindre la condition humaine au dernier quart du XX<sup>ème</sup> siècle et au début du XXI<sup>ème</sup> siècle.

La littérature postmoderne se distingue aussi par son minimalisme, appelé aussi « l'écriture du non-dit », qui se caractérise par l'économie de mots, les personnages ordinaires, les événements basés sur la vie quotidienne et le privilège du hasard à la technique dans la structure du récit : « Une histoire éphémère, une vie entre parenthèses, illusion d'un amour, désespoir qui mène à l'agonie ; ni roman, ni poème, ce récit minimaliste raconte l'essentiel d'une vie avortée »<sup>5</sup>.

Les écrivains minimalistes d'expression française sont étroitement liés aux Editions de Minuit ; maison d'édition fondée en 1941 et connue par ses publications de plusieurs chefs d'œuvre de la littérature moderne, notamment de *L'ère de soupçon* de Nathalie SARRAUTE (1950), essai qui a donné naissance au « Nouveau Roman » ; ainsi des écrits de Beckett, Claude SIMON, Alain ROBBE-GRILLET, Marguerite DURAS ; et plus récemment de nombre de figures de la littérature postmoderne française et francophone tels Christian GAILLY, Jacques SERENA, Jean ECHENOZ et Jean-Philippe TOUSSAINT.

Grande figure de la littérature francophone contemporaine, notamment du roman minimaliste, Jean-Philippe TOUSSAINT est né le 29 Novembre 1957 à Bruxelles, dans une famille d'intellectuels belges. Il est fils d'Yvon TOUSSAINT, journaliste au Soir et de Monique TOUSSAINT, fondatrice de la librairie Chapitre XII à Bruxelles.

Installé en France depuis 1971, en 1973, le jeune Toussaint est champion du monde junior de Scrabble. Il étudie à Paris où il obtient, en 1978, un diplôme de l'institut d'études politiques, puis, un an plus tard, un diplôme d'études approfondies en histoire contemporaine.

Enseignant dans un lycée en Algérie entre 1982 et 1984, il commence à écrire et publie, en 1985, son premier roman, intitulé *La salle de bain*, pour lequel il obtient, en 1986, le prix littéraire de la Vocation. Roman d'une écriture concise, transparente, avec une pointe de mélancolie ; *la salle de bain* fait surgir l'absurdité et le non-sens des choses ;

---

<sup>5</sup> <http://www.culturactif.ch/editions/metropoliscollitfr.htm> consulté le 11/03/2017

avec un style qui rappelle Beckett, ou encore le Nouveau Roman : « [...] La littérature française n'est plus tout à fait la même depuis la parution de ce petit livre intitulé *La Salle de bain*. De très nombreux auteurs sont redevables des portes qu'il a ouvertes. »<sup>6</sup>

Il publiera ensuite *Monsieur* en 1986, *L'Appareil photo* en 1988, *La Réticence* en 1991, *La Télévision* en 1997, *Autoportrait* en 1999. En 2002, Jean Philippe Toussaint commence le « Cycle de Marie » dont Le premier tome s'intitule *Faire l'amour*, suivi de *Fuir* en 2005, puis de *La Vérité sur Marie* en 2009. La tétralogie s'achève en 2013 avec *Nue*, qui fut nommé pour le Prix Goncourt.

A la lecture de ces romans tous parus aux Editions de Minuit, et traduits dans une vingtaine de langues ; le génie d'un écrivain, également photographe et cinéaste, se manifeste à travers un regard filmique et une écriture visuelle, ou bien cinématographique. Les réalisations cinématographiques de ses récits, par lui-même, en sont preuve : Toussaint coadapte avec John LVOFF *La salle de bain* pour le cinéma en 1987 ; puis passe à la réalisation de *Monsieur* en 1989, et *La Sévillane* en 1992 à partir de l'adaptation qu'il fait de son roman *L'Appareil-photo*.

Influencé notamment par Kafka, Proust, Dostoïevski, Nabokov, Beckett, etc. et à travers une narration ludique à la première personne, ainsi qu'un style minimaliste, le romancier veut montrer le « presque rien » de la vie ; un concept qui a déjà fasciné Racine, Flaubert, Mallarmé, et nombre de romanciers et de poètes classiques et modernes. Cependant, Toussaint ajoute à ce « presque rien » une nouvelle dimension : celle de la postmodernité.

Ces récits contenant une narration à la première personne, où domine un je-narrateur réduit à son point de vue incomplet sur le monde ; représentant de l'homme du troisième millénaire, ce narrateur incarne les nouveaux vices, tels la solitude, le vide, le frivole, la lassitude, ainsi que la perte des valeurs morales ; mais aussi l'impact des dispositifs techniques sur les états psychiques et métaphysiques de l'être humain.

Parmi de nombreux thèmes que contient l'œuvre romanesque de Toussaint, celui qui apparaît comme le plus remarquable et explicite est le malaise ; un malaise qui adopte

---

<sup>6</sup> [http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_132844/fr/jean-philippe-toussaint](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132844/fr/jean-philippe-toussaint) consulté le 14/03/2017

plusieurs formes à travers de nombreuses manifestations psychologiques. Dans *La salle de bain*, par exemple, le protagoniste décide de s'installer dans une salle de bain ; une décision bizarre perçue par nombre de critiques comme un malaise dans le mouvement perpétuel du monde extérieur, ou bien une fuite vers le silence, le néant et l'inexistence.

Le personnage toussaintien est un être perplexe, étonné, passif et étrange à tout ce qui l'entoure ; il a toujours des comportements imprévus, ce qui donne l'impression qu'il est divisé entre différentes volontés au point qu'il a perdu le contrôle. Il ne se sent pas donc à l'aise dans ce monde-ci, ainsi que dans cette civilisation ; son angoisse provient d'un combat continu avec la réalité qui l'étouffe. Le récit donc semble être ainsi construit autour d'un vide, mais un vide qui se relie à un niveau profond à la condition du personnage.

Nous avons déclaré que les deux romans *Faire l'amour* et *Fuir* s'enchaînent l'un à l'autre ; cependant, ils ont été écrits et publiés dans l'ordre inverse : L'histoire de *Fuir* précède celle de *Faire l'amour*, et nous pouvons y observer le début des problèmes entre le narrateur et Marie, qui aboutissent à la rupture décrite dans *Faire l'amour*.

*Fuir*, roman de cent quatre-vingt-cinq pages, publié le 18 Novembre 2005, aux Editions de Minuit. Il a été récompensé par le Prix Médicis du roman français. Le récit est divisé en trois parties, marquées par des chiffres romains ; et avant le texte, l'auteur place un avertissement signalant que le récit se passera le temps d'une saison, c'est l'été.

Dans les premières pages du roman, nous retrouvons un narrateur, dont l'identité reste floue, qui doit se rendre, dès le début du récit, à Shanghai pour une affaire professionnelle que lui confie sa collaboratrice et ex-compagne Marie ; une mission dont le but n'est pas précisé. Arrivé à un pays exotique, la Chine, il est accueilli par Zhang Xiangzhi, dont la nature est réduite au rôle de « relation d'affaire de Marie », et qui lui offre tout de suite un téléphone portable. Le chinois énigmatique amène le narrateur à l'hôtel, où ce dernier devait lui remettre une enveloppe comportant vingt mille dollars en liquide.

Une fois cette mission est accomplie, le narrateur a tout son temps libre pour se balader dans les rues de Shanghai, découvrant un monde exotique dont il ne maîtrise ni la langue, ni les usages.

Un soir, Zhang Xiangzhi invite le narrateur à une exposition aux alentours de la ville, où ce dernier rencontre la jeune fille Li Qi, et pour laquelle il éprouve une profonde sympathie. A un certain moment, Li Qi lui propose de l'accompagner à Pékin ; le narrateur accepte et se rend à la gare, mais à sa grande surprise, le mystérieux Zhang Xiangzhi les rejoints et part avec eux.

Pendant leur voyage en train, le narrateur doute que les deux chinois sont amants ; puis le téléphone portable offert par Zhang Xiangzhi sonne et c'est Marie qui lui appelle pour lui annoncer la mort du père de celle-ci. Cette nouvelle obligera le narrateur donc à écourter son voyage pour arriver à temps à son enterrement.

Lorsque les trois personnages arrivent à Pékin, où le narrateur ne restera qu'un jour, Zhang Xiangzhi lui propose d'aller au bowling, et toute la soirée le chinois garde précieusement avec lui un sac qui paraît suspect. Ensuite, la soirée tourne mal suite à un coup de téléphone que reçoit Xiangzhi ; les trois personnages s'engagent, donc, dans une fuite à moto dans les rues de Pékin, sans qu'ils sachent vraiment que la police est à leur trousses, en traversant de divers lieux dans Pékin. Ensuite, le narrateur finit par découvrir la raison de cette poursuite, c'est le petit paquet contenant des drogues que Li Qi a apporté.

Arrivés en ville, dans un bar, Zhang Xiangzhi cache le sac dans une dalle au plafond et ordonne au narrateur de prendre un taxi pour rentrer. Ce dernier quitte la Chine pour Paris, puis, il cherche un bateau pour arriver à l'île d'Elbe, pour les funérailles du père de Marie. Ici, il s'installe dans un hôtel, et après les obsèques, il rencontre Marie.

*Fuir* correspond au décalage entre le monde qui entoure le narrateur et sa pensée ; une pensée qui ne cesse de se disperser, de s'évader. A travers ce roman -où les personnages sont toujours en voyage, en mouvement continu : à l'avion, au train, à la moto ; Puis s'ajoutent le bateau, le cheval, le corbillard, la voiture, et même la nage ; Ils sont en état d'une fuite du corps et de l'esprit causée par un malaise profond, notamment par l'absurdité de la vie moderne- Toussaint nous montre que l'évasion, quelque soit sa forme, est de plus en plus indispensable dans ce monde actuel, où règne un sentiment général d'insécurité résultant du vide, de l'étrangeté, etc. Cette perspective nous amène à poser un certain nombre de questions :

- Pourquoi un je-narrateur ?

- Quel rapport le personnage toussaintien entretient-t-il avec la réalité ? et comment réagit-il face au phénomène de postmodernité ?
- Quelque soit psychologique ou socioculturel, comment se représente le malaise à travers le roman toussaintien ?
- Quelles sont les stratégies d'évasion adoptées par le narrateur toussaintien afin de s'échapper de cet univers si oppressant ? sont-elles efficaces ?
- A quoi sert la description détaillée ?

Afin de répondre à ces questions et de bien mener notre recherche, nous proposons un plan de travail en deux parties :

Dans une première partie intitulée *paratexte/ narration/ personnages*, nous commencerons, d'abord, par une étude paratextuelle du roman ; puis, en faisant appel à l'approche narratologique, nous passerons à une analyse de la narration, qui consiste à montrer comment la structure du récit s'ordonne au fur et à mesure que les thèmes principaux précisent, ainsi qu'à préciser le statut du narrateur. Cette étude sera suivie de celle des personnages ; en essayant de dévoiler les traits particuliers de ces derniers.

Dans la seconde partie intitulée *malaise dans le chaos/ fuir le chaos*, nous allons poursuivre notre étude de *Fuir*, en examinant de près les deux thèmes principaux qui rythment le roman : le malaise et la fuite. Dans un premier chapitre, nous allons jeter un œil sur l'univers du roman, notamment sur les nouveaux phénomènes postmodernes tels le téléphone portable, à travers une analyse thématique. Le second chapitre sera consacré à l'étude des effets de ces phénomènes sur la vie psychique et sociale de l'homme contemporain. Nous adopterons donc une double démarche : psychanalyse et métapsychologique, qui s'appuie sur les travaux théoriques de Freud, afin de déterminer les indices du malaise psychologique et culturel dans notre corpus. Enfin, le dernier chapitre portera sur l'étude des réactions des personnages face à ce contexte postmoderne.

## **Première partie**

**Paratexte / narration / personnages**

# **Chapitre I**

## **Analyse paratextuelle**



A travers une étude paratextuelle de notre corpus, nous essayerons de décoder certains éléments paratextuels utilisés dans cette œuvre littéraire, ainsi que de découvrir leur rôle dans la compréhension et l'interprétation de celle-ci.

### **1-1- Définition du paratexte :**

Selon Gérard GENETTE :

L'œuvre littéraire consiste, exhaustivement ou essentiellement, en un texte, c'est-à-dire (définition très minimale) en une suite plus ou moins longue d'énoncés verbaux plus ou moins pourvus de signification. Mais ce texte se présente rarement à l'état nu, sans le renfort et l'accompagnement d'un certain nombre de productions, elles-mêmes verbales ou non, comme un nom d'auteur, un titre, une préface, des illustrations, dont on ne sait pas toujours si l'on doit ou non considérer qu'elles lui appartiennent, mais qui en tout cas l'entourent et le prolongent, précisément pour le présenter, au sens habituel de ce verbe, mais aussi en son sens le plus fort : pour le rendre présent, pour assurer sa présence au monde, sa « réception » et sa consommation, sous la forme, aujourd'hui du moins, d'un livre. Cet accompagnement, d'ampleur et d'allure variables, constitue (..) le paratexte de l'œuvre. Le paratexte est donc pour nous ce par quoi un texte se fait livre et se propose tel à ses lecteurs, et plus généralement au public.<sup>7</sup>

Pour Genette, le paratexte désigne tout ce qui accompagne un texte mais n'en fait pas partie. Il regroupe donc les éléments qui entourent ce dernier et qui fournissent une série d'informations, tels le titre, la préface, l'avertissement, l'incipit, la dédicace, la quatrième de couverture, etc. Ces composants ont une influence considérable sur le lecteur, vu qu'ils constituent le miroir du texte et englobent toute l'œuvre littéraire.

Tout auteur, afin de captiver l'attention du public, d'exciter sa curiosité, ainsi que de répondre aux besoins du « marché littéraire », doit travailler de plus en plus, avec l'extrême précaution, sur ces éléments présentant son œuvre, en tentant de créer une relation entre l'extérieur du texte et son contenu. Le paratexte peut donc remplir plusieurs fonctions :

---

<sup>7</sup> GENETTE, Gérard, *Seuil, coll. Poétique*, éd, du Seuil, Paris, 1987, p 7.

- **La protection physique** : à travers la couverture, les pages de gardes, etc.
- **L'identification** : à travers le nom de l'auteur, le titre de l'ouvrage, le nom de l'éditeur, le lieu et la date d'édition, etc.
- **L'organisation** : à travers la table des matières, la bibliographie et l'annexe, etc.
- **La séduction** : à travers la jaquette, la photo de la première de couverture, etc.

## 1-2- Le titre :

On appelle « titre » tout mot ou ensemble de mots placés en tête d'un texte ou sur la page extérieure d'une œuvre. Selon le dictionnaire Le Robert, c'est : « un nom donné (à une œuvre, un livre) et qui évoque souvent son contenu »<sup>8</sup>

Le titre du roman est un message codé en situation de marché ; il résulte de la rencontre d'un énoncé romanesque et d'un énoncé publicitaire ; en lui se croisent nécessairement littérature et socialité : il parle l'œuvre en terme de discours social mais le discours en termes de roman. [...] le titre résume et assume le roman, et oriente la lecture.<sup>9</sup>

Dans le cas de l'absence d'une connaissance précise sur l'auteur, Le choix d'une œuvre est fait, souvent, en fonction du titre. Ce dernier constitue, donc, une clé pour pénétrer dans l'univers du livre.

Comme tout autre élément paratextuel du livre, le titre permet d'abord à identifier celui-ci, ensuite à désigner son contenu, et enfin à le mettre en valeur. Habituellement, il est bref et facile à mémoriser, afin de faire interpellé le lecteur, de le séduire et de susciter son intérêt et son désir d'informations à l'égard du texte. Le titre est une invitation à la lecture. A ce propos, Charles GRIVEL dit :

*(..) ce signe par lequel le livre s'ouvre : la question romanesque se trouve dès lors posée, l'horizon de lecture désigné, la réponse promise. Dès le titre, l'ignorance et l'exigence de son résorbement simultanément s'imposent. L'activité de lecture, ce désir de savoir ce qui se désigne dès*

<sup>8</sup> *Le Robert illustré*, éd, Le Robert, 2011, p 1886.

<sup>9</sup> DUCHET, Claué, cité par ACHOUR, Chrisiane/ BEKKAT, Amina, in *Clefs pour la lecture des récits. Convergence critique II*, Alger, Tell, 2002. pp 77/78.

*l'abord comme manque à savoir et possibilité de le connaître (donc avec intérêt), est lancé.<sup>10</sup>*

Le rapport du titre à l'œuvre n'est pas toujours évident. On se demande, souvent, si le contenu correspond aux indications du titre ; en effet, le choix de ce dernier peut être :

- Thématique, ou exprimant exactement le thème de l'œuvre.
- En opposition avec le sujet de l'œuvre.
- Antiphrasique.
- Métaphorique.
- Enigmatique.

Une première lecture du titre de notre corpus permet de constater qu'il s'agit d'un verbe français ; plus précisément, du verbe « fuir ». Notre titre est présenté en haut de la première de couverture, en caractères gras et en majuscule de couleur bleue.

« Fuir », verbe français du troisième groupe, mis à l'infinitif, ou bien non conjugué. Selon Le Robert, « fuir » signifie : « s'éloigner en toute hâte »<sup>11</sup>, mais aussi : « partir pour échapper à une difficulté »<sup>12</sup> ; c'est un mot introduisant le thème de l'évasion par le déplacement, l'imagination, etc.

Lors d'une conversation avec Chen Tong, et en réponse à une question posée par ce dernier concernant le titre de ce roman, Jean-Philippe Toussaint a annoncé que : « le titre provisoire du livre pendant (qu'il) travaillai(t) était *Vivre* »<sup>13</sup>

Le titre initial du roman était, donc, *Vivre*. « Vivre » désigne le fait d'être en vie, d'exister. Un roman dont le titre se limite à ce mot laisse entendre que le lecteur va « vivre » avec les personnages du récit une aventure pleine de sensations agréables, notamment de joie et de plaisir de vivre.

Cependant, cette impression n'évoque pas le thème de notre roman qui s'inscrit forcément, comme tout roman toussaintien, dans le courant de postmodernisme dont les

---

<sup>10</sup> Grivel, Charles, *production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973, p 173.*

<sup>11</sup> *Le Robert illustré*, éd, le Robert, 2011, p 786.

<sup>12</sup> Id.

<sup>13</sup> Entretien de Jean-Philippe TOUSSAINT avec CHEN TONG intitulé « *Écrire, c'est fuir* », *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p 179 /CHEN TONG est l'éditeur chinois de J-P. Toussaint.

écrivains refusent d'aborder une telle conception optimiste sur la vie humaine. Ce que nous incite donc à s'interroger : y a-t-il un autre sens figuré du mot « vivre » ? La réponse se trouve dans la parole de l'écrivain lui-même, concernant le choix de ce titre. Les deux verbes « vivre » et « fuir » paraissent, dans un premier temps, tous opposés ; alors qu'une simple réflexion nous incite à penser qu'ils peuvent avoir un même sens. Selon Toussaint, vivre c'est fuir ; et fuir c'est vivre ; « vivre », donc, devient le fait de « retrait », de « fuite hors du monde », et non pas d'être simplement en vie. En outre, fuir, c'est le fait de vivre ; on s'échappe toujours à la mort, à la peine, à l'ennuie, à la solitude, à la pression, et parfois même à l'existence, par le seul moyen qu'on possède : vivre.

Ces deux verbes, alors, décrivent de manière paradoxale notre roman ; cependant, il nous paraît que le choix de « fuir » comme le titre le plus thématique par apport au récit, est fait particulièrement dans le but de captiver l'attention du lecteur, qui commence, dès que son œil tombe sur le titre, à imaginer des personnages en situation de fuite, des scènes de fuite, mais aussi à se demander : fuir quoi ? ou qui ? Pourquoi fuir ? et comment ? en effet, il ne peut savoir avant de lire le récit.

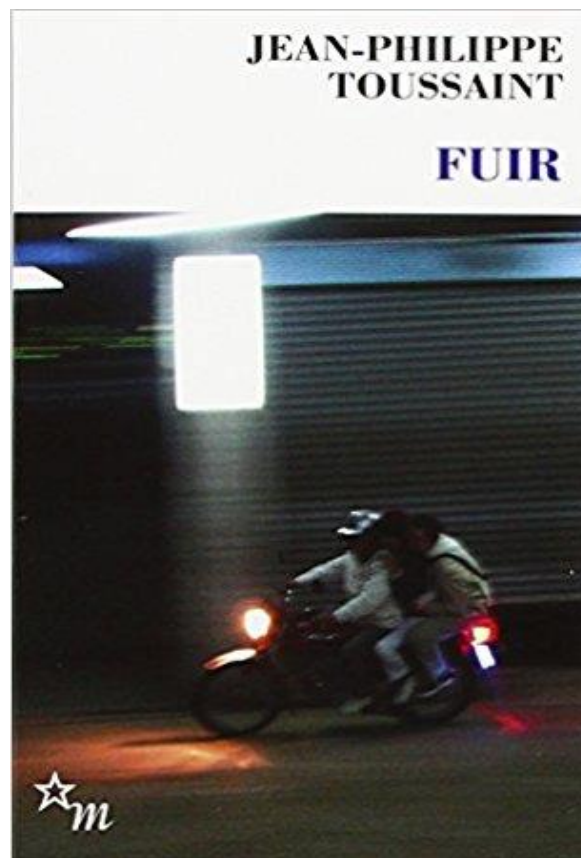
### **1-3- L'image de couverture :**

Une image de couverture doit résumer tout le contenu écrit du livre sur un espace constitué uniquement de formes et de couleurs. Elle constitue un élément primordial du paratexte, vu qu'elle a la lourde charge de présenter et de décrire le manuscrit en une unique représentation visuelle de nature picturale ou graphique, et qui sera mise sur la première de couverture de l'œuvre sous le titre et le nom de l'auteur.

Dans le cas d'un lecteur attiré spécifiquement par les photos, et non par les caractères et les mots ; cette photo peut être son premier contact avec le livre ; car elle va éveiller sa curiosité, et donc, l'inciter à imaginer l'histoire de ce dernier et à formuler des hypothèses sur celle-ci. Cette image peut aussi aider à orienter la compréhension de l'œuvre ; elle a une double fonction : avant la lecture, et après.

Nous devons d'abord indiquer que notre roman, dans sa première édition en 2005, n'avait pas d'image de couverture ; sa première de couverture était toute blanche et ne comporte que le titre et le nom de l'auteur. Cependant, dès sa deuxième édition, en 2009, une image a été ajoutée ; c'est une photo prise lors du tournage d'un court métrage présentant une scène adaptée d'une partie de ce roman, et réalisé par l'écrivain lui-même,

afin de participer à l'exposition *Travelling*, programmée à l'Espace Louis Vuitton, à Paris, en juin 2008.



La scène choisie, donc, est celle racontant la fuite des trois personnages du roman en moto dans les rues de Pékin. Cette forme cinématographique de la scène montre trois personnes sur une moto, devant un garage fermé, en pleine nuit.

L'utilisation des couleurs est porteuse de sens ; alors que la noirceur de la nuit occupe une grande partie de la photo, et laisse l'impression que le récit va être pessimiste ou mélancolique ; cette noirceur paraît négligeable face à la dominance de la couleur blanche pure et fascinante issue des néons de la rue. L'effet de cette lumière citadine sur la petite scène provoque un fort contraste entre obscurité et lumière.

Ce paysage nocturne nous présente, aussi, un mélange intéressant de couleurs froides et chaudes : le gris, le rouge, le bleu, et le jaune. Ces couleurs issues des phares du véhicule, ou reflétées sur la terre et le garage, créent un univers postmoderne par excellence, qui fait penser, forcément à l'ambiance nocturne qui caractérise les grandes villes des pays développés ou en pleine évolution. D'ailleurs, ce recours à une illustration

en parfait accord avec le titre et avec le fond du roman, participe à l'interprétation de l'histoire et sa signification afin d'aider le lecteur à comprendre le texte.

#### **1-4- L'incipit :**

Un bon début d'un récit doit intriguer le lecteur dans l'univers de celui-ci ; et lui donner, en dévoilant le style de l'auteur, ainsi que l'originalité de la narration, l'envie de poursuivre la lecture. Selon le Dictionnaire du Littéraire :

L'incipit désigne la première phrase, voire les premiers mots d'un texte ; et, suivant une acception concurrente. Les premières lignes.. parfois même tout le début, d'une œuvre. [...] Dans la mesure également où il à l'origine d'une première rencontre entre le lecteur et l'univers du texte, donc lieu du pacte de lecture, l'incipit implique une opération stratégique de codification, de séduction, d'information ou de dramatisation.<sup>14</sup>

Du latin « incipio » qui signifie « commencer », l'incipit indique le commencement d'un texte littéraire. Sa longueur est variable selon la nécessité de l'étude. Il peut ne durer que la phrase-seuil (ou la première phrase d'un ouvrage), mais peut aussi concerner les premiers paragraphes ou même les premières pages.

L'incipit sert généralement à définir le genre du texte, en annonçant le point de vue adoptant par le narrateur, ainsi que les choix stylistiques de l'auteur ; il répond à un certain nombre de questions essentielles : où l'histoire se passe-t-elle ? à quelle époque ? Qui la raconte ? Quels sont les personnages ?, etc.

Dans le cadre d'une analyse de l'incipit de notre corpus, nous proposons les deux premières lignes de la première page du récit : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? l'été précédant notre séparation, j'avais passé quelques semaines à Shanghai. » (F, p 11)

Nous remarquons, tout d'abord, que notre roman commence par une question posée au futur antérieur de l'indicatif. ce temps sert, ici, à exprimer une hypothèse à propos d'un événement passé. C'est l'hypothèse concernant une rupture avec Marie, qui place le récit sous une perspective initiale de cette rupture. Cependant, cette perspective

---

<sup>14</sup> ARON, Paul/ DENIS, Saint-Jacques /VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éd, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, pp 374/ 375.

se laisse rapidement oublier et l'hypothèse se transforme en évidence, dès que la narration commence.

En outre, on trouve la réponse de cette question dans la deuxième phrase, qui nous donne l'impression qu'on est en train de plonger dans un récit réaliste traditionnel ; vu qu'elle précise, comme le fait tout incipit classique, le cadre spatio-temporel du récit. Elle nous informe que le narrateur se trouve à Shanghai, l'été qui précède sa séparation avec Marie. L'auteur ici veut faire oublier, dès le début, le caractère fictif du roman, et donner, donc, au lecteur le sentiment que l'histoire narrée se confond avec le monde réel ; une caractéristique propre souvent au roman réaliste, au nouveau roman, mais aussi au roman postmoderne.

L'auteur a choisi ce début pour focaliser l'attention du lecteur sur un événement dont il attend de savoir comment il va se passer, et qui est à l'origine de l'hypothèse dont on a déjà parlé. L'histoire va en effet raconter les détails de cet événement.

## **Chapitre II**

### **Analyse narrative**



Une analyse narrative est une étude minutieuse des structures narratives et des formes et mécanismes internes dans toute œuvre littéraire ; elle aborde le texte tel qu'il se présente, dans son état final. Etudier un texte littéraire selon cette approche consiste à repérer et analyser la façon dont le récit est construit.

Tout roman est une histoire imaginaire en prose. L'histoire est l'univers créé, les actions, les personnages, le temps, etc., c'est le contenu ; afin de dégager son sens, on doit le lire de façon approfondie et être attentif, durant la lecture, à ses éléments constitutifs. Elle correspond à une suite d'évènements et actions racontés par quelqu'un, et dont la représentation finale engendre « un récit ».

Le terme « récit » peut avoir le sens large d'un discours oral ou écrit qui présente un évènement précis ou une suite d'évènements. Mais, en cas du texte littéraire, on doit le limiter à un sens plus restreint. Selon Gérard GENETTE : « "récit" désigne la succession d'évènements, réels ou fictifs, qui font l'objet du discours, et leurs diverses relations d'enchaînement, d'opposition, de répétition, etc. »<sup>15</sup>

Un récit est tout texte racontant une histoire, qu'elle soit fictive ou réelle, et qui se présente sous la forme d'une suite d'évènements, dont l'enchaînement part d'un incident initial et modifie la situation des personnages. Le récit vise à décrocher l'attention du lecteur pour qu'il s'interroge sur ce qui va se passer, à travers le choix des mots, la construction des phrases, le choix des figures de style, ainsi que le registre de langue utilisé ; le récit est donc création d'une structure de sens.

Dans le but de dégager les multiples relations entre l'histoire du roman et la narration faite selon des techniques particulières, nous allons consacrer ce chapitre à l'étude de quelques éléments narratifs dans *Fuir*.

## **2-1- Analyse de la narration :**

Selon le dictionnaire du littéraire : « la narration se définit à la fois comme l'acte de raconter et comme le produit de cet acte »<sup>16</sup>. Yves REUTER dit : « La narration désigne

---

<sup>15</sup> GENETTE, Gérard, *Figures III*, éditions du Seuil, Paris, 1972, p 71.

<sup>16</sup> ARON, Paul/ DENIS, Saint-Jacques /VIALA, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éd, Presses Universitaires de France, Paris, 2010, p 509.

les grands choix techniques qui régissent l'organisation de la fiction dans le récit qui l'expose. »<sup>17</sup>.

La narration ainsi est l'une des composantes de base du récit ; elle décide la façon dont celui-ci doit être présenté et raconté. Lorsqu'on s'intéresse au niveau de la narration, on pose des questions telles : par qui l'histoire est-elle racontée ? Quel est le point de vue adopté ? Quel est l'ordre dans lequel les événements sont narrés ? Selon quel mode ? etc. ; ainsi, on peut dire que la narration est le « corps du roman », ou bien l'objet d'étude de la narratologie.

Tout récit suppose un narrateur dont le statut détermine le type du récit. Dans *Figures III*, Gérard GENETTE distingue :

deux types de récits : l'un à narrateur absent de l'histoire qu'il raconte [...], l'autre à narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte [...]. Je nomme le premier type, pour des raisons évidentes, hétérodiégétique, et le second homodiégétique.<sup>18</sup>

La narration, elle aussi, peut être :

- ❖ **Hétérodiégétique** : dans le cas d'une histoire racontée à la troisième personne par un narrateur hors du récit.
- ❖ **Homodiégétique** : dans le cas d'une histoire racontée à la première personne par un personnage qui fait partie du récit.

Si le narrateur du récit homodiégétique agit comme le héros de l'histoire et non pas comme un simple témoin des événements, la narration sera appelée « *autodiégétique* ».

En outre, si le narrateur est lui-même l'objet du récit raconté ou d'un récit second, on l'appelle « intradiégétique » ; et s'il n'est lui-même l'objet d'aucun récit, on parle ici d'un récit « extradiégétique ».

Dans le cas de notre roman, nous pouvons constater que l'histoire est racontée à la première personne du singulier ; le narrateur en effet fait partie d'elle, mais aussi c'est lui le personnage central de son récit, c'est le héros lui-même. Il s'agit ainsi d'un récit

---

<sup>17</sup> REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, éd. Armand colin, France, 2001, p 40.

<sup>18</sup> Op.cit., GENETTE, Gérard, p 252.

(ou bien d'une narration) intra-autodiégidique. Pour donner la preuve, nous montrons les exemples suivants :

« Me sentant de plus en plus mal, je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication, [...] » (F, p17)

« je pleurais. J'étais debout dans le train, et je pleurais, je pleurais en silence, sans humeurs et sans larmes, le front en sueur et ma chemise défaite. Je ne bougeais pas. » (F, p 67)

« la chaleur enveloppait mon corps et engourdisait mon esprit, des gouttes de transpiration me coulaient sur les tempes et dans le cou » (F, p 86)

« je ne mangeais presque rien, je n'avais pas faim. » (F, p 91)

Cependant, un narrateur, quelque soit son statut dans le récit, ne peut adopter qu'un seul point de vue, ou bien l'une des focalisations suivantes :

- **Une focalisation zéro** (ou point de vue omniscient) : lorsqu'il est omniscient, tout puissant ; c'est-à-dire qu'il voit tout et connaît tout de l'histoire racontée, plus que tout autre personnage du récit.
- **Une focalisation interne** (ou point de vue interne) : le narrateur ne sait et ne voit que ce que sait et voit tout autre personnage ; mais, à partir de son point de vue limité se font le récit, les descriptions, etc.
- **Une focalisation externe** (ou point de vue externe) : le narrateur est un observateur objectif ; il ne rapporte, donc, que les apparences extérieures de l'histoire.

Dans un premier temps, nous constatons que le point de vue adopté par le narrateur de notre roman est subjectif ; celui-ci nous présente l'histoire en racontant des événements qu'il vit, en décrivant ses propres pensées et sensations, ainsi que les paysages qui l'entoure durant son déplacement, les personnages qu'il rencontre, leurs apparences, leurs comportements, etc. à partir de sa vision personnelle. En fait, dans plusieurs passages, il est évident que ce narrateur ne sait pas comment la situation va s'évoluer ; cependant, il ne cache pas cette ignorance :

« il devait avoir une quarantaine d'années, les joues rondes, les traits empâtés, la peau lisse et cuivrée, et portait des lunettes de soleil très noires qui couvraient le haut de son visage. » (F, p 11)

« Je ne savais pas où nous allions, je ne savais pas ce qui allait se passer. » (F, p 62)

« Assis à l'arrière de la moto, je sentais une acre odeur de ville flotter dans le vent chaud qui m'arrivait au visage. » (F, p 97)

« [...] et j'eus le sentiment -peut-être à tort- que Zhang Xiangzhi s'était rendu compte de quelque chose. » (F, p 104)

D'après ces exemples, nous pouvons dire que la focalisation dans ce récit est interne. En outre, dans d'autres passages, il nous semble que ce point de vue réduit se transforme en point de vue assez omniscient ; ce sont particulièrement les passages où le narrateur parle de Marie, décrit ses actions, ses réactions face à la mort de son père, ainsi que ses états d'âme et même ses désirs intimes, alors qu'ils sont dans deux endroits différents, en plus très distants l'un de l'autre, se parlant au téléphone !

« Marie, je le compris aux légers cahots qui se firent alors entendre dans le téléphone, s'était levée et elle quittait le Louvre, elle traversait les salles en direction de la sortie, silhouette vacillante, chancelante, ses doigts tremblaient et la lumière du soleil lui brûlait les yeux » (F, p 45)

« [...] elle [Marie] était restée avec cette inquiétude au cœur, cette inquiétude diffuse, lourde, prégnante, qui croissait à mesure que le temps passait, jusqu'à se demander, dans un dérèglement complet de ses sens » (F, p 157)

« Marie avait chaud, elle avait soif, [...] » (F, p 142)

Nous pouvons dire ainsi que ce récit comporte deux points de vue différents, adoptés par un même narrateur ; l'un sur le monde qui l'entoure et l'autre sur Marie. Une chose qui peut plonger le lecteur dans une certaine perplexité et lui inciter à penser que c'est Marie le personnage principal du récit, et en effet le récit va être « homodiégétique ». En fait, c'est un chaos qui distingue généralement le récit toussaintienne, et qu'on ne peut déterminer le sens, ainsi que la fonction avant de découvrir les caractères des personnages de ce roman, à travers une analyse détaillée des personnages.

## 2-2- Analyse de l'espace :

Dans toute œuvre romanesque, le cadre spatial constitue un élément fondamental dans la mise en scène de l'histoire. Le but d'une étude spatiale est donc de chercher à explorer, identifier, et analyser cet univers fictif dans lequel l'histoire se produit et s'évolue ; cette étude ne répond pas uniquement à la question : « où cela se passe-t-il ? », mais aussi, sa fonction dépasse cette simple réponse, et deux autres questions essentielles doivent être posées : « comment le cadre spatial est-il représenté au cours de la narration ? » et « pourquoi a-t-il été choisi de préférence à un autre ? » ; vu que les représentations et les choix de ce cadre apporte indirectement des informations sur l'intrigue du récit, ainsi que sur les personnages, les thèmes, etc.

Yves REUTER nous propose deux angles différents pour aborder cet espace romanesque à travers : « ses relations avec l'espace " réel" et ses fonctions à l'intérieur du texte ». <sup>19</sup> Il ajoute :

Les lieux peuvent « ancrer » le récit dans le réel, donner l'impression qu'ils le « reflètent ». dans ce cas, on s'attachera aux descriptions, à leur précision, aux éléments « typiques », aux noms et aux informations qui renvoient à un savoir culturel repérable en dehors du roman, aux procédés mis en œuvre pour produire cet effet réaliste. <sup>20</sup>

C'est donc le facteur spatial qui donne, au premier lieu, un sens véritable au roman ; il est en effet l'un des modes de représentation des dimensions psychologiques, sociologiques et culturelles de la nature humaine, à travers la précision des noms des lieux réels, les descriptions des décors et paysages, ainsi que ses sens symboliques et son influence sur les personnages du récit ; notamment dans un récit factuel comme le cas de notre corpus.

Les fonctions des lieux sont multiples. Nous devons d'abord repérer s'ils sont divers et nombreux [...] ou réduits [...], s'ils sont plus ou moins exotiques, séparés ou en continuité, urbains ou ruraux, passés ou présents... Du voyage au « voyage intérieur » du roman psychologique,

---

<sup>19</sup> REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd, Armand Colin, Paris, 2009, p 48.

<sup>20</sup> Id.

on voit ainsi se dégager des genres, des univers de référence [...] ces lieux s'organisent, font système et produisent du sens.<sup>21</sup>

Ces précisions et indications de l'espace permettent de limiter l'univers du roman ; mais aussi de découvrir l'organisation de cet espace choisie souvent selon les déplacements et itinéraires des personnages, en nous donnant leurs buts et motivations psychologiques, sociales, etc. Ainsi, les interprétations de l'espace montrent que celui-ci s'attache aux autres éléments constitutifs du roman afin de donner un sens précis et global à ce dernier.

Nous rappelons que notre livre est divisé en trois parties marquées par des chiffres romains ; d'ailleurs, il est très évident que cette division est faite en fonction des lieux. D'abord, dans la première partie, les événements de l'histoire se déroulent à Shanghai, dont le narrateur cite le nom du lieu dès l'incipit, puis à Pékin, ensuite à l'île d'Elbe où le récit vient de s'achever. Nous remarquons ainsi que le cadre spatial de *Fuir* n'est pas choisi au hasard, mais il est minutieusement réfléchi par l'auteur qui lui donne manifestement une importance remarquable.

Nous constatons tout d'abord que notre roman raconte un voyage, et comme tout roman de voyage, il privilège le réel à la fiction ; ainsi qu'il est plein de noms des lieux géographiquement très éloignés, de divers moyens de transport, des scènes de voyage, de nombreuses descriptions des paysages nouveaux, des émotions ressenties face à ces lieux exotiques, etc. Le narrateur se trouve ainsi dès le début de son récit, sans raison précise, loin de sa ville natale « Paris », dans un pays exotique « la Chine » dont la grande partie d'événements de l'histoire va se dérouler au sein de deux grandes villes chinoises.

En décrivant, à travers de longs passages, ces deux villes asiatiques développées au début du troisième millénaire, l'auteur nous présente une image sur l'urbanisation postmoderne, mais contrastant avec une centaine de romans français réalistes contemporains dont l'histoire se déroule souvent dans des lieux occidentaux, notre auteur a choisi un lieu parfaitement oriental ; ce que nous pousse à penser à une tentative de rébellion contre la pensée dominante. Dans cette perspective, ce comportement conscient ou inconscient de la part de l'auteur reflète, lui aussi, bien le thème de son livre.

---

<sup>21</sup> Ibid., p 49.

Mais pourquoi la Chine en particulier ? La Chine, ce lieu est particulièrement significatif car, en plus d'être un pays oriental, il résume un grand nombre de contradictions de la vie postmoderne et reflète ainsi, au-delà de l'analyse psychologique, un état d'âme marqué par l'angoisse et le désarroi. C'est un immense pays où se mêlent traditions et technologie, passé et présent, et où s'affrontent plusieurs idéologies ; la Chine est donc un lieu qu'on peut considérer comme ouvert et fermé dans un même temps. A plusieurs occasions, Le narrateur nous offre des images concernant cette contradiction particulière propre à ce pays :

Sur l'autre rive, par-delà les flots encrassés de déchets végétaux, boues et algues qui stagnaient dans l'obscurité dans un ressac majestueux en suspension à la surface de l'eau, se lisait dans le ciel comme ans les lignes de la main la ligne futuriste des gratte-ciel de Pudong, avec la boule caractéristique de l'oriental Pearl, et, plus loin, sur la droite, comme en retrait, modeste et à peine éclairée, la majesté discrète de la tour Jinmao. (F, p 21)

« La légère nappe de brouillard rose qui enveloppait la ville se fondait à l'horizon dans des brumes de pollution noirâtres. » (F, p 77)

Afin de créer un univers romanesque parfaitement « postmoderne », qui doit être, par conséquent citadin, Toussaint a éliminé toute indication d'un espace rural dans le récit, sauf qu'un paysage capté de loin par le narrateur : « Je regardais le paysage à travers la vitre, j'essayais de distinguer quelque chose dans l'obscurité que nous traversions, des champs et des rizières, une zone d'ombre indistincte que je savais être la campagne chinoise. » (F, p 32)

Entre ouverture et clôture, ces deux espaces urbains (Shanghai et Pékin), ainsi que les divers lieux où se trouvent le narrateur et les autres personnages le long de leurs mouvements et voyages, symbolisent de multiples sensations humaines et états psychiques : on dit que l'hôtel, par exemple, s'oppose au train car l'un est limité, fermé, non-familial, fixe, individuel ; il est donc métaphore de la solitude et de la perte de contact du personnage avec le monde, alors que l'autre est mobile, bruyant, mais toujours clos et cachant souvent un ou nombre de drames, c'est un symbole du mouvement, de changement continu, ainsi que de rébellion.

Cependant, nous allons aborder une étude détaillée et approfondie sur les différents aspects symbolique de ces divers lieux et décors, ainsi que leurs interprétations, notamment dans les champs psychologiques, dans la seconde partie de ce travail.

### 2-3- Analyse du Temps :

Chez Yves REUTER, le temps dans un roman peut être :

long ou bref, limité, structuré par des oppositions (passé/présent, vieux/jeunes..), organisé autour d'un évènement, à valeur sociale ou privée, empli d'évènements ou dilaté par l'attente (..). Est-il collectif, centré sur une famille ou sur un individu ? Quelles unités le découpent (décennies/années/mois.. minutes) ?<sup>22</sup>

L'étude du contexte temporel dans un roman est étroitement liée à celle de l'espace et celle de la narration ; c'est ainsi une étape clé lors de toute analyse littéraire ; sa fonction est, tout d'abord, d'évaluer la durée des évènements rapportés dans le roman ; une durée qui peut être brève ou étendue, vide ou rempli d'évènements.

En outre, on doit saisir la distinction entre deux temporalités essentielles présentes dans tout roman, et qui sont en rapport l'une à l'autre :

❖ **Temps de l'histoire** : qui représente le temps vécu par les personnages de l'histoire ; c'est le temps fictif ; il se mesure en minutes, heures, jours, années, etc.

❖ **Temps de la narration** : qui correspond au temps du discours représentant l'histoire ; il s'exprime, en effet, au niveau du livre, en nombre de lignes, de chapitres et de pages du roman ; c'est le temps réel.

Cela fait qu'il peut se produire un certain décalage entre le temps de l'histoire et le temps de sa narration ; ce décalage peut se manifester à divers niveaux tels : le rythme, la fréquence et l'ordre.

L'analyse du rythme, dans un récit se fait : « en comparant la durée des moments évoqués et le nombre de pages ou de lignes pour les raconter »<sup>23</sup>. Cette comparaison nous permet de dégager les procédés rythmiques suivants :

---

<sup>22</sup> Ibid. p 50.

<sup>23</sup> Ibid., p 73.



- ❖ **Une pause** : lorsque le temps du discours ne correspond à aucun temps fictif ; cela figure beaucoup plus dans les passages descriptifs où le récit se poursuit alors qu'il ne se passe rien sur le plan de l'histoire. Exemple : « La Méditerranée était calme comme un lac. D'infimes rides, comme d'une peau très jeune, parcouraient sa surface, dans un ondolement permanent de vaguelettes immobiles. » (F, p 104)
- ❖ **Une ellipse** : c'est une absence de la narration de certains moments ou certains évènements de l'histoire. Exemple : « quelques minutes après le départ, comme nous remontions le convoi en direction du wagon-restaurant [...] » (F, p 33)
- ❖ **Une scène** : lorsque les deux temps, réel et fictif, sont équivalents. Exemple : « dans ma chambre, je passai immédiatement quelques coups de téléphone pour régler les modalités de mon retour. Je tombai d'abord sur une opératrice, qui me disait "ouais" d'un air morne [...] » (F, p 68)
- ❖ **Un sommaire** : lorsqu'une longue période de l'histoire se résume en quelques mots ou quelques lignes. Exemple : la période que passe le narrateur à Shanghai, et qui a duré une semaine, est résumée dans le récit dans un nombre très limité de pages, par rapport à la période qu'il a passé à Pékin et qui s'étend sur une partie complète, bien que le temps vécu là-bas ne dépasse pas un seul jour.

Afin d'entretenir l'intérêt du lecteur pour certains évènements ou descriptions essentielles, tels la rencontre du narrateur avec Zhang Xiangzhi ou avec Li Qi, les descriptions de ces deux personnages, notre auteur ralentit le rythme du récit ; cependant, celui-ci choisit parfois d'accélérer ce rythme et passer certains évènements en silence, vu qu'ils ont une importance moindre que ceux traités en ralenti et détails.

Si le rythme correspond au rapport entre la durée fictive des évènements et la durée de la narration, la fréquence désigne : « le nombre de reproductions des évènements fictionnels dans la narration. »<sup>24</sup> Cela résulte trois modes de narration possibles définis par Genette : Le premier est « singulatif », lorsqu'on raconte plusieurs fois ce qui s'est passé plusieurs fois ; le second est « répétitif », lorsqu'on raconte plusieurs fois ce qui s'est passé une seule fois ; quand au dernier, il s'agit d'un mode « itératif » résultant lorsqu'on raconte une seule fois ce qui s'est passé plusieurs fois.

---

<sup>24</sup> Ibid., p 74.

Nous pouvons dire que *Fuir* est un récit de type singulatif, car le narrateur ne raconte qu'une seule fois ce qui s'est passé une seule fois. En revanche, il y a certaines exceptions lorsque le narrateur commence à raconter des actions habituelles et répétitives ; et cela donne un récit itératif : « Depuis mon arrivée, je passais la plupart de mes journées seul à Shanghai, je ne faisais pas grand-chose, je ne connaissais personne. Je me promenais dans la ville, je mangeais au hasard, [...]. L'après-midi, je faisais la sieste dans ma chambre, et je ne ressortais qu'à la nuit tombée, quand l'air s'était quelque peu rafraîchi. Je marchais dans la nuit tiède, perdu dans mes pensées, [...] » (F, p 18).

Cependant, un narrateur est toujours dans une position temporelle particulière par rapport à l'histoire qu'il raconte ; parmi les types de la narration que cite Genette dans son ouvrage *Figure III*, nous remarquons que la narration dans *Fuir* est ultérieure, car le narrateur raconte uniquement ce qui est arrivé dans le passé, en utilisant l'imparfait comme temps de base du récit ; mais parfois, il emploie le passé simple pour exprimer une action soudaine : « Le plus étonnant, quand il [Zhang Xiangzhi] raccrocha et vint se rasseoir avec nous, c'est qu'il ne parut nullement affecté par la violence de la conversation qu'il venait de tenir. » (F, p 35)

## **Chapitre III**

### **Analyse des personnages**

Si le roman suppose une succession d'actions, l'action suppose un -ou plusieurs- personnage qui en est l'agent. Dans ce chapitre, notre étude sera basée notamment sur l'analyse sémiologique proposée par Philippe HAMON, afin de bien cerner les caractères de ces éléments assurant à l'histoire du récit son déroulement.

### **3-1- Qu'est-ce qu'un personnage ?**

Le terme « personnage » vient d'abord du latin « persona » qui signifie « rôle » ou « masque » ; dans une œuvre littéraire, il désigne chacune des personnes fictives dont la fonction initiale est de peupler le monde imaginaire de l'histoire ; leurs présence est obligatoire dans tout récit, car c'est grâce à eux que s'anime la fiction, se subissent et se relient les actions, ainsi que se créent et s'organisent les événements du récit afin de lui donner un sens cohérent. Ces « êtres du papier », donc, constitue une composante essentielle dans toute création romanesque. Dans son ouvrage *Le romancier et ses personnages*, François MAURIAC écrit :

Les personnages sont des créatures formées d'éléments pris au réel ; nous combinons, avec plus ou moins d'adresse, ce que nous fournissent l'observation des autres hommes et la connaissance que nous avons de nous même. Les héros du roman naissent du mariage que le romancier contracte avec la réalité.<sup>25</sup>

Le génie d'un romancier se manifeste particulièrement à travers les choix concernant les personnages de ses récits, il doit être capable d'inventer des personnages imaginaires qui peuvent donner l'illusion la plus parfaite possible qu'ils ressemblent à des personnes réelles ; ils reflètent alors bien le monde réel dans lequel l'auteur vit, ainsi que ses expériences personnelles, ses pensées et réactions face à ce monde. Cette invention inclut donc l'apparence du personnage, ses idées personnelles, son état civil, son état psychologique, etc. c'est ainsi en fonction des personnages qu'on peut mesurer le degré de vraisemblance et d'authenticité qu'il faut accorder à tel ou tel roman.

Le personnage est un être unique, exceptionnel, « inoubliable » ; mais il est en même temps, à son rang, à sa place, représentatif du genre humain. En lui se réalise un équilibre entre les exigences de l'individu – exigences qui le définissent de l'intérieur, qui lui donnent son

---

<sup>25</sup> MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, éd, Bouchet/Chastel, 1990, p 31.

« caractère »- et les nécessité de la vie sociale, qui le définissent du dehors : il a un nom, un titre, un fonction, des biens.<sup>26</sup>

De ce fait, Les traits des personnages romanesques sont généralement inspirés du vécu réel de l'écrivain ; ils sont le résultat de ses observations des autres, ainsi que de ses propres qualités et valeurs, etc. ; ils agissent et réagissent selon ou contre les codes et les valeurs d'une époque. En essayant de donner une image fidèle de son milieu et de son époque, ainsi que de transmettre au lecteur sa vision du monde qui dépend d'un contexte littéraire, historique et culturel, le romancier dirige ses personnages vers des fins souvent bien choisies, en leur distribuant des rôles précis.

### **3-2- Analyse sémiologique des personnages :**

Au nombre des analyses faites sur la notion du personnage, celle de Philippe HAMON, inspirée de l'analyse structurale, semble mieux convenir à notre objet. Ce théoricien a développé la sémiologie du personnage ; pour lui, ce dernier est perçu non seulement comme une représentation fictionnelle ou comme un signe, mais aussi comme une association de signes à l'intérieur d'un texte. Il a proposé ainsi les trois champs d'analyse des personnages suivants :

❖ **L'être** : il englobe le nom du personnage, son intérieur et son extérieur :

**1- Le nom** : dans un roman réaliste, le personnage se veut le reflet d'une personne, d'un être réel ; le romancier le dote ainsi d'un nom afin de permettre d'abord au lecteur de le reconnaître au long de l'œuvre ; ce nom peut même faire office du titre lorsqu'il désigne le héros de l'histoire.

les noms des personnages d'un roman (prénoms et patronymes) peuvent relever dans leurs choix d'un rapport avec le romancier lui-même, ou avec la réalité, mais aussi des rapports qu'ils entretiennent entre eux même au sein du roman, voire d'un roman à un autre. En ne donnant pas de patronyme à son narrateur, Proust entend lui conférer une valeur exemplaire qui écarte du même coup l'interprétation biographique, mais cette absence crée un vide que le lecteur risque de combler en

---

<sup>26</sup> PINGAUD, Bernard, cité par CHARTIER, Pierre, in *Introduction aux grandes théories du roman*, éd , Armand Colin, 2011, p 185.

convoquant inconsciemment dans son imagination le nom du romancier.<sup>27</sup>

Le choix des noms des personnages est souvent motivé et bien réfléchi de la part de l'écrivain, vu que le nom rend le personnage plus réel et plus significatif ; il le décrit de façon plus ou moins directe et renseigne le lecteur sur son statut et son état civil. Cependant, il peut ne pas s'agir d'un nom précis et complet, mais d'appellations, tel le vieil homme, la mère, le jardinier, ou de noms incomplets (seulement le prénom), etc. En outre, l'absence du nom, notamment du personnage-narrateur peut provoquer un certain vide dont le lecteur essaie de le remplir en faisant recours inconsciemment au nom de l'auteur.

2- **Le portrait** : souvent pris en charge par le narrateur du récit, le portrait d'un personnage nous détaille les traits physiques et moraux qui forment le substrat de son identité et qui le distinguent des autres.

- **Portrait physique** : à travers de minutieuses descriptions du visage, corps, habits, etc., l'auteur ajoute à son personnage un nombre d'informations sur le physique prises de la réalité, afin qu'il lui rend facile à visualiser, à imaginer.

Mettre l'accent sur le physique plutôt que sur le psychologique, sur le costume plutôt que sur la manière de parler, etc. est toujours significatif. Les romans de Balzac se caractérisent souvent par la façon dont le portrait du personnage est solidaire de son milieu : sa maison, son mobilier sont décrits aussi précisément que sa physionomie et son costume et sont présentés dans la continuité l'un de l'autre, pour suggérer que l'homme ne peut être appréhendé indépendamment des conditions matérielles dans lesquelles il vit.<sup>28</sup>

Le portrait physique d'un personnage peut déterminer aussi son caractère psychologique : une figure pale, par exemple, indique souvent un état de fatigue, d'angoisse, etc. ; il paraît ainsi que la description du physique est parfois plus importante que celle de la psychologie ; cependant, il existe de nombreux signes évidents auxquels

---

<sup>27</sup> REY, Pierre-Louis, *Le roman*, éd, Hachette, Paris, 2005, p 63.

<sup>28</sup> PIEGAY-GROS, Nathalie, « le romancier et ses personnages », in *Nouvelle revue pédagogique*, n° 22, Novembre 2006, p 17.

on reconnaît la pensée humaine, tels que les manières, les habitudes du corps, l'habit, etc.

- **portrait psychologique** : il peut être explicite ou implicite, c'est à dire les indications de ce portrait peuvent être directes, à travers la description des sentiments, des impressions, des divers états d'âme du personnage, ou l'explication de ses comportements et attitudes ; d'autres fois, ces indications sont indirectes, et il appartient alors au lecteur de les interpréter. D'ailleurs, Les caractéristiques psychologiques d'un personnage romanesque permettent de saisir sa personnalité, de déterminer ses qualités et défauts, ses différents états d'âme, etc.
  - ❖ **Le faire (ou le rôle thématique)** : c'est l'ensemble de fonctions que le personnage remplit dans l'intrigue, au niveau de la composante thématique. Le rôle thématique renvoie donc à des catégories psychologiques et sociales définies qui permettent d'identifier les personnages sur le plan du contenu du texte littéraire.
  - ❖ **L'importance hiérarchique** : la classe d'un personnage romanesque est une conception ambiguë, elle est plus un état défini à un certain point du récit qu'une caractéristique fixe, car elle peut facilement se changer au cours du récit. Cependant, « l'importance hiérarchique » proposée par Philippe HAMON nous permet de distinguer le héros des autres personnages, ainsi que de déterminer la place que chacun d'eux occupe par rapport aux autres, selon son importance, statut et valeur au cours de la narration. Il en résulte, donc, les quatre classes des personnages suivants :
- 1- **Le héros** : c'est le personnage-clé du roman, son pivot central qui autour de lui se construit le récit et se développe. Il est généralement le premier apparu, nommé et décrit dans l'incipit du roman : « le héros est le personnage doté d'un portrait particulièrement riche, ou qui fournit l'action la plus déterminante, ou encore qui intervient le plus souvent... ».<sup>29</sup> Le héros donc est celui qui par lui nous voyons le monde romanesque de l'histoire ; au travers de son parcours, il peut devenir le symbole d'une qualité (positive ou non) : il incarne une vertu ou un vice, un ensemble de valeurs ou bien ce qu'on appelle « idéologie », une façon de se positionner par rapport au monde, etc. et il peut devenir ainsi un « type ».

---

<sup>29</sup> Ibid., p 22.

- 2- **Personnages principaux** : ce sont les personnages actifs dans le récit, qui permettent l'évolution de l'histoire en participant à la majorité des événements de celle-ci. Leur présence est plus nécessaire que celle du héros, vu que toute histoire exige des personnages actifs plus que son besoin d'un héros déterminé ; ils bouleversent ainsi le déroulement du récit.
- 3- **Personnages secondaires** : on appelle « personnage secondaire » tout personnage jouant un rôle moins important que celui d'un personnage principal ; les personnages secondaires révèlent leur essence dans l'action et ils sont peints assez nettement.
- 4- **Personnages occasionnels** : sont ceux qui ne font pas partie des précédents ; il s'agit souvent de personnages qui n'apparaissent qu'une fois dans le récit, qui ne jouent aucun rôle dans l'action et dont l'auteur ne décrit ni les sentiments ni les pensées.

### 3-3- Analyse des personnages de *Fuir* :

Les personnages dans *Fuir*, à part le narrateur, ne sont pas en général trop définis ; d'ailleurs, ils sont décrits par le narrateur, qui fait partie d'eux, de manière tantôt subjective tantôt objective ; ainsi leur intérieur nous reste souvent caché. En fait, nous pouvons deviner la nature de leurs caractères à l'aide de l'enchaînement et l'interprétation de leurs actions, gestes et paroles.

Suivant les trois champs d'analyse des personnages proposés par Philippe Hamon, à savoir, l'être, le faire et l'importance hiérarchique, nous essayerons de dégager puis d'analyser les divers aspects des personnages principaux de notre corpus :

- **Le narrateur :**

Le premier trait distinguant le narrateur de notre roman est « l'absence du nom » ; une absence qui marque toujours le narrateur tousaintient -qui s'appelle simplement « Monsieur », dans le roman du même nom-. D'ailleurs, vu que le caractère autobiographique témoigne le plus souvent les écrits de notre auteur, il suggère donc un recours inconscient de la part de tout lecteur au nom –ou bien au prénom- de l'écrivain.



Notre narrateur qui ne possède ni de nom déterminé, ni de caractéristiques physiques définies, est apparemment un homme adulte, peut-être d'une trentaine d'années ; alors que son pays d'origine est anonyme, il est simplement européen. En revanche, cette absence de détermination physique du personnage-narrateur n'empêche pas que son monde intérieur soit le plus défini et le plus décrit dans le roman ; à travers les descriptions bien détaillées de ses pensées et émotions, se construit tout un univers psychique exprimant de multiples sensations et réactions psychologiques –souvent de caractère passif- face au monde extérieur du personnage.

Nous constatons que notre narrateur est sans caractère fixe, son personnage est souvent en position de regardant, s'effaçant la plupart du temps pour laisser la place aux descriptions des lieux, décors, et actions des autres personnages, et portant son attention sur Marie, qui ne le voit pas ; ce qui l'empêche de s'identifier comme un héros ; d'ailleurs, il est souvent méfiant : « Il [Zhang Xianghi] retourna à la réception et je me mis à suivre des yeux avec inquiétude, craignant de le voir soudain escamoté comme dans un tour de bonneteau [...] » (F, p 11), et il a l'air souvent pensif : « Je marchais dans la nuit tiède, perdu dans mes pensées, [...] » (F, p 14)

- **Marie :**

Le nom de « Marie » est cité dès la première phrase du roman ; nous constatons qu'il laisse une impression ordinaire et courante : c'est un nom très fréquent, non seulement en France ou en Europe, mais dans le monde entier ; en fait, c'est un prénom. Son nom de complet est « Marie de Montalte ».

D'après quelques informations que nous avons sur Marie, c'est une jeune femme parisienne, créatrice de haute couture ; elle est manifestement l'ex-compagne du narrateur, mais aussi sa collaboratrice ; bien que les choses ont l'air plus ou moins terminés entre eux, elle occupe encore une place importante dans la vie du narrateur, et réciproquement. Ce qui caractérise leur relation donc est un certain silence ; que se soit au téléphone ou lors de leurs retrouvailles, le recours aux mots ne semble plus nécessaire entre eux. En fait, le narrateur s'interroge plusieurs fois sur l'état de cette relation assez compliquée : « serait-ce jamais fini avec Marie ? » (F, p 11), « Etais-ce perdu d'avance avec Marie ? » (F, p 19)

En outre, la majeure partie du roman se déroule en l'absence du personnage de Marie qui n'intervient physiquement que dans la troisième partie du roman ; cependant, elle n'en est pas moins omniprésente tout au long de l'histoire ; sa voix au téléphone, les réflexions du narrateur sur elle et sur leur amour, etc. lui offre une présence très remarquable, jusqu'aux points où nous pouvons la considérer comme la héroïne du récit.

Le portrait physique de Marie est présenté de manière très peu détaillée, alors que son intérieur est décrit –par le narrateur- de façon plus ou moins implicite, à travers ses gestes, ses mouvements, etc. : « Elle [Marie] marchait sans but, elle ne savait pas où elle allait, elle descendait des ruelles en titubant sur les dalles irrégulières » (F, p 128)

- **Zhang Xiangzhi :**

C'est un chinois d'une quarantaine d'années ; il se présente au narrateur comme relation professionnelle de Marie, il traite pour elle des relations immobilières, aidant ainsi la jeune styliste à s'implanter de plus en plus largement en Asie. Dès la première page du roman, le narrateur retrouve ce chinois à l'aéroport de Shanghai et lui remet une enveloppe pleine d'argent de la part de Marie. Puis, durant toutes les deux premières parties, ce personnage accompagne et dirige le narrateur, de point en point, au long de son séjour en Chine ; c'est par lui que ce dernier fait la connaissance de la jeune Li Qi, et c'est aussi lui qui introduit Marie dans la vie du narrateur, même lorsque des milliers de kilomètres séparent les deux ex-amants.

« Zhang Xiangzhi » est un nom chinois, dont on ne sait ni la signification, ni comment distinguer le nom du prénom ; en fait, c'est peut être l'un des noms que l'auteur a rencontrés lors de ses nombreux voyages en Chine. Physiquement, le personnage de « Zhang Xiangzhi » a : « [...] les joues rondes, les traits empâtés, la peau lisse et cuivrée, et portait des lunettes de soleil très noires qui couvraient le haut de son visage. » (F, p 11), alors que son vêtu est présenté comme suit : « Il portait une chemisette grisâtre à manches courtes, avec une chaînette en or autour du cou et un pendentif en forme de griffe ou de serre de dragon stylisée. » (F, p 16)

Du point de vue de narrateur, Zhang Xiangzhi a un caractère mystérieux ; ses actes ne sont pas prévisibles, et le narrateur ne sait pas souvent comment les interpréter, ce qui garde entre eux une certaine prudence.

- **Li Qi :**

Li Qi est une belle fille chinoise, dont le narrateur rencontre lors d'une exposition de l'art contemporain et sympathise tout de suite avec elle : « Elle était assise par terre sur le sol en béton, seule dans la pièce, adossée au mur, longs cheveux noirs et veste en cuir crème. J'avais tout de suite remarqué sa présence, mais je ne lui avais adressé la parole que plus tard, [...] » (F, p 24) ; d'ailleurs, la jeune chinoise semble elle aussi éprouver une certaine admiration pour le narrateur au point qu'elle lui propose, spontanément, de l'accompagner dès le lendemain à Pékin, où elle part en voyage ; mais aussi elle entretient une relation particulière avec Zhang Xiangzhi, à qui elle demande également de l'accompagner à Pékin et avec lui qu'elle partagera sa chambre d'hôtel. A mesure qu'on avance dans la lecture, la jeune fille prendra plus d'importance, malgré son caractère assez réservé, voire complexe.

Le nom de « Li Qi » est manifestement un nom chinois mais, contrairement à « Zhang Xiangzhi », il est simple et assez facile à mémoriser ; la présence de son personnage est importante dans l'histoire, car c'est grâce à sa demande de compagnie à Pékin que la seconde partie du récit a vu le jour, et que le narrateur reçoit le choc de la mort du père de Marie en train, et non pas seule et abandonné dans une chambre d'hôtel.

- **Henri de Montalte :**

C'est le père de Marie ; il n'apparaît pas dans l'histoire, car l'annonce de sa mort a lieu dans la première partie du roman. Cependant, on peut le découvrir un peu dans la troisième partie du roman, lors de l'arrivée du narrateur sur l'île d'Elbe, et précisément, lorsqu'il voit la propriété de cet homme, il commence à évoquer certains souvenirs concernant le vécu de ce dernier pendant la période précédant sa mort :

Il vivait seul, retiré, avec ses chevaux, le jardin, un peu de pêche sous-marine, des promena des solitaires et une remarquable bibliothèque d'histoire de l'art et de philosophie, conservant un lien de plus en plus ténu avec le monde et cultivant sans ostentation une misanthropie tempérée, ayant fini par se convaincre que, moins on a de relations avec les hommes, meilleures elles sont. (F, p 155)

Cependant, ce personnage a une certaine importance car il est l'un des rares personnages auxquels le narrateur montre un réel attachement ; sa mort confronte donc

ce dernier au vide et à la perte, et c'est autour de laquelle que se construit le chemin du narrateur dès le milieu du roman, mais aussi elle lui donne une bonne raison pour retrouver Marie.

Comme il ne s'agit pas de raconter une grande aventure humaine, l'absence d'un héros bien précis de notre récit, ne signifie pas l'absence d'un personnage typé ; en effet, nous constatons que, chez notre écrivain, il s'agit toujours du personnage-narrateur, dont les actions sont souvent non-motivées et non-expliquées par son caractère flou et non affirmé.

## **Deuxième partie**

### **Malaise dans le chaos / fuir le chaos**

# **Chapitre I**

## **Un monde chaotique**

Après avoir étudié la structure de notre récit, ainsi que les divers aspects de ses personnages principaux ; notre étude, dans ce premier chapitre de la seconde partie, sera penchée sur les thématiques principales exploitées dans *Fuir*, vu que l'univers de tout roman se traduit à travers les sujets présents en lui.

### 1-1- Qu'est-ce qu'un thème ?

Un thème, selon le dictionnaire Le Robert, est un : « sujet, idée, proposition qu'on développe (dans un discours, un ouvrage) ; ce sur quoi s'exerce la réflexion ou l'activité »<sup>30</sup>. Il s'agit ainsi de tout sujet sur lequel porte un discours ; cependant, dans une œuvre littéraire, c'est aussi autour duquel que s'organise l'action.

Un thème est un principe concret d'organisation, un schème ou un objet fixe, autour duquel aurait tendance se constituer à se déployer un monde [...] Le thème nous apparaît alors comme l'élément transitif qui nous permet de parcourir en divers sens. Toute l'étendue interne de l'œuvre, ou plutôt comme l'élément charnière grâce auquel elle s'articule en un volume signifiant.<sup>31</sup>

La littérature, depuis sa naissance, a traité de nombreux sujets intéressants et souvent présents dans la vie humaine quotidienne, quelque soit son côté, social, psychique, idéologique, etc. tels : l'amour, le temps, l'argent, la guerre, l'art, l'absurde.

L'analyse thématique d'un texte littéraire consiste à enlever son obscurité ; son but principal est de déceler les unités sémantiques de celui-ci, où les thèmes y existent. L'apparition d'un thème littéraire peut donc se faire de différentes manières : une figure, une émotion passagère, un court dialogue, ou même un simple acte, peut indiquer la présence d'un thème ; cependant, pour le repérer, on ne doit pas seulement suivre ces simples indications, mais aussi adopter des procédés déterminés. A ce propos, Jean-Pierre RICHARD dit :

Le repérage des thèmes s'effectue le plus ordinairement d'après le critère de récurrence : les thèmes majeurs d'une œuvre, ceux qui en forment l'invisible architecture, et qui doivent pouvoir nous livrer la

---

<sup>30</sup> *Le Robert illustré*, éd, Le Robert, 2011, p 1874.

<sup>31</sup> RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Pierre Vives », 1961, p 24.

clef de son organisation, ce sont ceux qui s'y trouvent développés le plus souvent, qui s'y rencontrent avec une fréquence visible, exceptionnelle. La répétition, ici comme ailleurs, signale l'obsession.<sup>32</sup>

Avant de produire une analyse thématique, nous devons connaître ce procédé exigeant non seulement la présence d'une indication thématique dans une unité sémantique pour délimiter un thème, mais aussi que ce dernier soit remarquable, répété nombre de fois et développé au cours du récit, en participant ainsi à l'organisation de celui-ci.

Dans une interview donnée le 19 janvier 1998, notre écrivain Jean-Philippe TOUSSAINT a déclaré : « D'une façon générale, c'est vrai que je n'ai jamais eu le désir ou l'envie de raconter une histoire. Ce n'ai pas ce qui m'intéresse au fait d'écrire. C'est plutôt quelque chose qui m'ennuie un peu »<sup>33</sup> ; cependant, cette absence quasi-totale d'une histoire originale et bien présentée, ainsi que l'absence d'un héros bien déterminé et de longs dialogues entre les personnages dans l'œuvre toussaintienne, n'empêche pas l'existence de nombreux thèmes ; et en fait, se sont des thèmes originaux et très particuliers ! Avec un style dépouillé et un ton légèrement ironique, le monde romanesque toussaintien se projette en grande partie dans le réel ; il est simplement une représentation de la vie humaine quotidienne : des personnages ordinaires, des scènes inspirées du quotidien, etc. Toussaint est, en effet, un écrivain qui s'est donné pour mission de représenter le monde et de restituer par les mots le regard qu'il porte sur lui, ainsi les thèmes traités par lui sont généralement inspirés du milieu et de l'époque de l'auteur, qui est notre époque postmoderne.

Refusant les thèmes traditionnels et courants de la littérature, cet écrivain purement « postmoderne » choisit alors, dès son début, d'explorer des thèmes à la fois très quotidiens et très métaphysiques et, en bref, originaux. L'histoire de notre roman, par exemple, se polarise plus sur une rupture amoureuse que sur l'amour lui-même ; pour nous dire probablement que l'amour peut facilement s'émousser avec le temps, notamment dans un monde en changement perpétuel comme le nôtre. C'est donc ce côté

---

<sup>32</sup> Ibid. p 25.

<sup>33</sup> <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm> Interview de Jean-Philippe TOUSSAINT par Laurent HANSON, consulté le 19/04/2017



métaphysique, psychologique et un peu philosophique distinguant bien le roman toussaintien qui enrichit celui-ci.

Cette particularité thématique que témoigne l'œuvre toussaintienne se manifeste notamment à travers *Fuir*, dans lequel l'auteur nous montre un univers intérieur assez riche d'actions, d'émotions et de descriptions, et qui fonctionne comme un reflet du monde réel.

## **1-2- Le voyage :**

« Voyage » est un terme désignant tout déplacement dans l'espace, volontaire ou contraint, effectué vers un point plus ou moins éloigné dans un but souvent personnel. C'est une activité humaine très ancienne. Jadis, il s'agissait d'un long périple effectué par des grands voyageurs qui se déplaçaient d'un lieu à un autre dans le but de découvrir de nouveaux endroits ; il en existait ainsi des voyages scientifiques, d'exploration, de découverte, d'information, de fins religieuses, etc. Quand à aujourd'hui, on peut considérer un voyage tout déplacement que l'on fait, généralement sur une longue distance, hors de son domicile habituel ; ou brièvement, tout séjour hors de sa résidence habituelle ; il s'agit généralement du tourisme ou d'un voyage professionnel.

L'homme de tout temps a toujours été fasciné par le désir de découvrir d'autres contrées, de rencontrer d'autres hommes et de témoigner ce qu'il a vu : « On ne voyage que pour revenir et raconter. »<sup>34</sup> Ainsi le voyage est, depuis des centaines d'années, intégré dans les textes littéraires ; d'ailleurs, le récit comportant un ou plusieurs voyages a même devenu un genre littéraire indépendant. Un récit de voyage est donc un texte littéraire dans lequel l'écrivain montre et narre ce qu'il a vu et entendu dans un autre pays et dont le voyage est un thème central. Cet auteur, dans son récit, doit rendre compte des peuples rencontrés, des choses vues et entendues, des émotions ressenties, dans le but de permettre au lecteur -incité souvent par son amour ambivalent de l'inconnu et le désir de découvrir le monde- d'imaginer un ailleurs plus beau et plus étonnant que le réel.

Cependant, écrire un voyage suggère à l'auteur de se déplacer, de se rendre au lieu où va se dérouler son histoire ; car l'auteur, dans ce genre de récits doit privilégier le réel à la fiction, ainsi son récit peut être servi au témoignage, et non seulement reste un univers

---

<sup>34</sup> CINTRAT, Iva, *Le récit de voyage*, Coll. Séquences, Bruxelles, Didier-Hatier, 1997.

dont les lieux sont simplement imaginaires. En fait, notre écrivain Jean-Philippe Toussaint est très connu par ses multiples déplacements, notamment dans l'Europe et l'Extrême-Orient, il a même déclaré que : « [il a] fait plus de dix voyages au Japon, plus de dix voyages en Chine et [il a] eu envie de [lui] servir de cette expérience pour créer les décors, pour créer la lumière. »<sup>35</sup> En établissant une relation plus ou moins évidente avec le réel, cet auteur inspire beaucoup de ses propres voyages, dès ses premiers écrits ; ce qu'il a aidé, non seulement à créer des décors aux histoires, mais à inventer et développer, dans ses récits, de diverses identités, rôles et perspectives , car : « Vivre une expérience, un déplacement physique, intellectuel et affectif et les refléter dans un texte constituent un double parcours où le voyageur-écrivain joue un double rôle ou se construit une double identité. »<sup>36</sup>

On peut considérer simplement notre roman *Fuir* comme étant un récit de voyage, vu que le narrateur indique, dès l'incipit, que l'histoire va nous amener d'abord à Shanghai, où le narrateur s'est envoyé par sa compagne Marie pour accomplir une mission : « [...] ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément. » (p.8) ; nous constatons ici qu'il ne s'agit pas vraiment d'un voyage d'affaire mais d'un voyage d'agrément, de loisir. Là-bas, le narrateur rencontre un mystérieux chinois dont l'identité se détermine comme « relation professionnel de Mari » et qui semble ne maîtrisant aucune autre langue que le chinois. Le séjour du narrateur à Shanghai dure donc une semaine, et c'est l'occasion de découvrir, avec lui, quelques endroits intéressants dans cette ville asiatique :

Je marchais dans la nuit tiède, perdu dans mes pensées, remontais Nanjing Road, indifférent au bruit et à l'animation des boutiques illuminées de néons chamarrés. Mes pas aimantés par le fleuve, je finissais toujours par déboucher sur le Bund, accueilli par son air marin et ses embruns. Je traversais le passage souterrain, et je déambulais lentement le long du fleuve, laissant traîner le regard sur la rangée de vieux bâtiments européens aux toits illuminés qui éclairaient la nuit d'un halo de lumière verte dont les pâleurs d'émeraude se reflétaient en tremblant dans les eaux du Huangpu. (F, p 19)

---

<sup>35</sup> <http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/jean-philippe-toussaint-je-minspire-beaucoup-de-ma-propre-personne-> consulté le 24/04/2017

<sup>36</sup> Op.cit, CINTRAT, Iva.

En nous citant et décrivant ces divers lieux qui ne sont pas particulièrement des endroits touristiques, tels : la rue de « Nanjing Road », le boulevard de « Bund », le fleuve de « Huangpu », ainsi que ses propres sensations face à ces paysages mixtes –industriels et naturels, asiatique et européens-, le narrateur nous fait introduire dans un monde assez particulier et très oriental !

D'ailleurs, les européens sont depuis toujours attirés par l'Orient, notamment l'Orient-Extrême. Au Moyen Âge, Marco POLO a écrit, à son retour de Chine en 1295, son livre *Il Milione* qui est devenu le premier récit de voyage européen et l'un des comptes rendus les plus véridiques de l'époque ; puis, de nombreux écrivains-voyageurs européens, à travers les siècles suivants, ont essayé de tirer parti de ces endroits mystérieux et exotiques pour les occidentaux, afin de créer des récits plus intéressants et plus attirant. Notre écrivain, lui-aussi, fait partie de ceux-ci ; il nous montre donc les paysages, les saveurs, les couleurs, le soleil brulant, ainsi que les richesses culturelles propres à ce pays géographiquement isolé et comprenant une multitude culturelle tout à fait différente de celle de l'Europe : « le fait que le narrateur de Jean-Philippe Toussaint appartienne au monde occidental fait de son voyage un passage vers une altérité chargées de connotations littéraires et philosophiques fortes »<sup>37</sup> c'est aussi une question sur l'altérité ; le voyage fait vivre de nouvelles aventures et expériences de nouvelles rencontres avec des personnes étrangères et des choses étranges, etc. et permet donc aux personnes de s'ouvrir beaucoup plus à l'autre et au monde entier.

En effet, quelque soit aérien, maritime ou terrestre, le voyage constitue une base fondamentale sur laquelle le récit de *Fuir* se construit. Suivant un voyage en train de nuit vers Pékin pour y rester un seul jour, notre narrateur erre dans les mystères de jour et de nuit de cette ville, et nous présente plusieurs images intéressantes de la capitale chinoise :

Les paysages avaient quelque chose de ces zones indistinctes qu'on trouve aux abords des aéroports, zones industrielles et vastes étendues d'entrepôts qui se déploient à la périphérie des villes, avec des milliers de lumières que je voyais apparaître au loin dans la lumière crépusculaire, phares blancs de voitures immobiles bloquées dans les

---

<sup>37</sup> HENNUY, Jean Frédéric, *Des iconoclastes heureux et sans complexes*, coll. Belgian Francophone Library, éd, Peter Lang Pub Inc, 2007, P 22.

embouteillages ou feu rouges des avions en phase d'approche au-dessus de pistes invisibles. (F, p 88)

Le voyage sur l'île d'Elbe sera le point final de cette aventure ; notre narrateur se rend à cette île toscane pour l'enterrement du père de Marie ; et là-bas, il nous décrit avec passion l'immense paysage de la ville de Portoferraio capté du loin :

Les côtes de l'île d'Elbe étaient en vue. J'étais remonté sur le pont, et je regardais Portoferraio apparaître au loin, encore simple miroitement indistinct de toits orange dans la lumière liquide du matin. La ville, lentement, se dissociait des montagnes et des collines avoisinantes, les contours des clochers et des maisons se précisaient et gagnaient en détails à mesure que nous approchions de la côte. Les machines du bateau avaient baissé de régime, [...]. Nous contournâmes la silhouette du Fort Stella dans le faible ronronnement des machines et entrâmes lentement dans la rade. (F, p 120,121)

### **1-3- Le téléphone portable :**

Le téléphone portable, un moyen de communication sans fil, inventé pendant les années 70, puis devenu le moyen de communication le plus utilisé et populaire dans le monde entier. Aujourd'hui, cet outil possède d'autres fonctions que la communication en elle-même ; posséder un portable est devenu donc quasi-indispensable, car il constitue pour son utilisateur bien plus qu'un simple appareil de télécommunication, il est devenu un objet à forte valeur dans la vie quotidienne. Aujourd'hui, cet appareil a révolutionné les moyens de communication. N'importe où : dans une rue, dans un café, dans une entreprise, dans un moyen de transport, etc. Le téléphone portable permet à tout le monde de communiquer entre eux, sans le moindre problème.

Le téléphone, même avant de devenir portable, a toujours fasciné les gens ; une invention agréable qui peut mettre verbalement deux personnes très éloignés l'un à l'autre. Mais non seulement les gens ordinaires, il y a aussi les romanciers et dramaturges ; depuis son invention, pas mal d'hommes et femmes de lettres l'intègrent dans leurs récits, en introduisant ainsi des histoires dans leurs histoires ; cet élément récent ne permet seulement des dialogues à distance entre les personnages du récit, mais son effet parvient à la dramatisation ; un coup de téléphone annonce, souvent, un bouleversement remarquable dans l'histoire ; mais, c'est toujours au domicile de ceux-

ci, ils sont chez eux pour recevoir le choc qui va bouleverser l'histoire. En revanche, dans notre roman toussaintien, les personnages peuvent recevoir le choc n'importe où et n'importe quand ; parfois même dans un lieu et à un moment où ils ne s'y attendent pas. Cette irruption imprévue, exotique et souvent terrifiante d'une sonnerie, d'un appel soudain, dont, il y a bien longtemps, Louis ARAGON (devenu à l'occasion futuriste dans son ouvrage *Le paysan de Paris*) nous a averti en essayant de dénoncer les déboires et menaces que ce phénomène peut engendrer :

*Il paraît que le téléphone est utile : n'en croyez rien, voyez plutôt l'homme à ses écouteurs, se convulsant, qui crie Allô !. Qu'est-il, qu'un toxicomane du son, ivre-mort de l'espace vaincu et de la voix transmise ? Mes poisons sont les vôtres : voici l'amour, la force, la vitesse.*<sup>38</sup>

Ainsi, on peut dire que ce nouveau dispositif provoque dans l'histoire, comme dans la vie réelle, un certain chaos. Son rapport à la surprise est très remarquable ; on dit qu'il peut même remplacer l'utilisation classique de l'adverbe « soudain » ! mais Aragon nous illustre aussi, à travers ce style surréaliste, la dépendance que peut montrer l'être humain au téléphone, plutôt à la voix téléphonique, et qui peut devenir une obsession ; un point qui, à l'occasion, notre roman le présente et l'aborde.

Tout au long de la lecture de notre livre, on ressent que le téléphone portable n'est pas seulement un accessoire culturel fascinant intégré au cœur du roman afin de lui rendre plus à la mode, ni un simple appareil dont les personnages utilisent pour communiquer entre eux ; mais il se manifeste comme étant un thème ; un thème remarquable dont l'auteur traite dans plusieurs reprises. Durant les trois parties du roman, la présence de ce petit dispositif technologique postmoderne est donc indispensable, voire obligatoire, au point qu'on ne peut pas imaginer le déroulement du récit de *Fuir* sans téléphone mobile ! D'abord, c'est le téléphone portable que le chinois offre au narrateur au début du roman qui va déclencher l'histoire, puis enchaîner ses divers détails : « Nous attendions ma valise en bordure du tapis roulant et nous avons à peine échangé quelques mots en mauvais anglais depuis mon arrivée qu'il m'offrit un téléphone portable. *Present for you*, me dit-il, [...] » (F, p 11)

---

<sup>38</sup> ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, éd, Gallimard, 1972, p 152.

Ensuite, tout au long du récit, nous constatons que tous les personnages se servent du téléphone mobile pour régler leurs affaires, transmettre des informations, programmer des rendez-vous, annoncer des nouvelles, etc. En fait, la communication entre eux est souvent faite par téléphone mobile : « Dans les jours qui suivirent, Zhang Xiangzhi se contenta de m'appeler une ou deux fois sur le téléphone portable qu'il m'avait offert pour prendre de mes nouvelles et m'inviter à déjeuner. » (F, p 17) ; « Zhang Xiangzhi m'avait téléphoné un soir au pied levé pour me proposer de l'accompagner à un vernissage. » (F, p 18).

Très loin de son pays natal, le téléphone portable accompagne notre narrateur durant son voyage en Chine jusqu'à son arrivée à l'île d'Elbe. Ce petit outil joue ainsi le rôle d'un compagnon de route ; mais il s'agit d'un compagnon sans caractères spécifiques, sauf qu'il est « un portable d'occasion, assez moche, gris terne, sans emballage ni mode d'emploi. » (F, p12), et qu'il a une sonnerie « porteuse de drames et de désastres », (F, p 94) mais ses actions, plutôt les actions faites par lui, provoquent de grands troubles dans le déroulement du récit.

Poursuivant la narration de sa première rencontre avec le chinois mystérieux, le narrateur décrit sa réaction face à ce cadeau imprévu et dont il pense qu'il n'aura pas besoin :

[...] *Present for you*, me dit-il. Ce qui me plongea dans une extrême perplexité. Je ne comprenais pas très bien l'urgence qu'il y avait à me doter d'un téléphone portable, Pour me localiser en permanence, surveiller mes déplacements et me garder à l'œil ? Je ne sais pas. (F, p12)

Ici, nous remarquons que le narrateur cache une grande aversion pour cet petit outil ; une aversion née probablement d'une phobie du téléphone ! D'ailleurs, il n'a jamais eu un téléphone portable, et cela semble un peu étrange dans notre monde et notre époque. En fait, L'auteur lui-même a déclaré dans la conversation avec son éditeur chinois concernant ce livre qu'il a toujours détesté le téléphone et que : « [il a] toujours eu une phobie du téléphone. Et, qu'il soit devenu portable n'a évidemment rien arrangé, au contraire, il peut sonner partout et n'importe quand... Dans la vie réelle, c'est une

névrose légère, dont [il s'accommode] très bien. »<sup>39</sup> En outre, cette phobie est expliquée par le narrateur dans les pages suivantes du roman, précisément dans la seconde partie, lorsque les trois personnages –le narrateur et les deux chinois- sont en train de nuit à Pékin, et soudain, le téléphone sonne :

Mais quand, à peine quelques secondes plus tard, j'entendis le téléphone retentir à l'extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c'était le téléphone portable qu'on m'avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et je sentis mon cœur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort [...]. (F, p 46)

D'après ce passage, nous pouvons constater que la sonnerie du téléphone portable a tiré le narrateur brusquement de ses rêveries, de son moment présent ; elle ne bouleverse seulement le récit, mais aussi l'état physiologique et psychique de celui qui la reçoit, en provoquant des battements du cœur et le faisant ressentir la peur, plutôt la terreur, elle lui fait penser inconsciemment et directement à la mort ! Cette combinaison du téléphone avec la mort semble, à première vue, étrange et exagérée ; mais elle explique le comportement du narrateur qui croit qu'il avait toujours « des relations difficile avec le téléphone » ; et enfin, ici, c'est une combinaison parfaite, car cet appel téléphonique nocturne est de Marie, qui annonce au narrateur que son père -son père à elle- est mort, à l'île d'Elbe.

#### **1-4- Le paradoxe passion/ mort :**

Le terme « passion » vient du grec *pâtir*, qui désigne ce à quoi il est impossible de résister. Une passion est, en effet, un sentiment vif et intense envers une personne ou un objet ; d'ailleurs, comme toute sensation vive, la passion exprime le désir du vivre qui

---

<sup>39</sup> Entretien de Jean-Philippe TOUSSAINT avec CHEN TONG intitulé « *Écrire, c'est fuir* », *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009, p 177.

relève de la nature humaine ; tout être humain est un passionné, et son désir de vivre est généralement mesuré par sa passion.

Les passions peuvent se classer en différentes catégories : passions amoureuses, passions nationales, passions religieuses, etc. La passion amoureuse est un sentiment du désir intense qui peut naître d'un regard ou d'un rien, mais qui provoque un trouble dont les effets sont fortement notés ; ce sentiment puissant et souvent inattendu prend totalement possession de l'esprit humain ; d'un point de vue psychologique, la passion amoureuse est une sorte d'obsession qui se diffère de l'amour.

Le thème de la passion amoureuse a inspiré de nombreux écrivains à travers le temps ; des écrivains tels Racine, Molière, Mme de la Fayette, qui ont refusé d'écrire une jolie romance fictionnelle temporelle et sans expérience bouleversante, et avec lesquels nous avons vu les premiers récits traitant ce sujet en nous montrant des personnages déchirés, tantôt entre leurs désirs personnels et les contraintes sociales, tantôt entre leurs désirs et raisons.

La mort désigne la cessation de toute vie à l'intérieur d'un organisme. La mort survient lorsque tous les processus organiques ont cessé de fonctionner. La mort signifie la fin de la vie. Chez l'être humain, la mort est déterminée par l'arrêt des fonctions cérébrales et le début de la décomposition du corps.<sup>40</sup>

Du latin *mors*, la mort se définit comme la fin de la vie ; elle correspond à l'arrêt des fonctions de la vie (respiration, circulation sanguine, activités cérébrales, etc.) ; d'ailleurs, dans l'absence d'une expérience réelle de la mort, nous ne pouvons faire recours qu'à cette définition purement physiologique, car on est incapable de décrire la mort différemment ; on pense qu'elle signifie simplement « cesser d'exister ». Cette ignorance a toujours paniqué les êtres humains ; quelque soit leurs statut social ou culturel, la mort est unique, universelle et on est tous égaux devant elle ; ainsi tout le monde créent des conceptions sur la mort ; en revanche, elle reste le vaste inconnu dont aucun vivant ne connaît la véritable essence.

La passion et la mort, deux grands thèmes de la littérature universelle, mais généralement présentés et traités indépendamment ; cependant, notre écrivain Jean

---

<sup>40</sup> <http://sante-medecine.journaldesfemmes.com/faq/20786-mort-definition> consulté le 26/04/2017



Philippe TOUSSAINT invente, à travers ce récit, une perspective particulière qui nous montre une relation à la fois paradoxale et complémentaire entre ces deux concepts.

Dans notre roman, on distingue deux types bien différents de l'amour ; d'une part, l'amour du narrateur pour Marie, dit « réel » et dont l'auteur dépeint la douceur des sentiments purs à travers de divers passages évoquant ce grand amour inexplicable : « [...] et je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour » (F, p19), d'autre part, l'amour du narrateur pour Li Qi, dont la nature purement est « passionnelle ».

Un jour, le narrateur se trouve amené par hasard à un vernissage aux alentours de la ville de Shanghai où il rencontre une jeune fille chinoise dont le regard doux et : « [le] nom qui avait un goût de fruit. » (F, p 35) ; dès lors, va s'installer entre les deux personnes un sentiment d'admiration vécu de manière assez discrète : « Nous avons déjà échangé tant de signes d'attirance réciproque depuis le début du voyage, des effleurements et des regards, d'infimes déclarations d'amour clandestines et secrètes. » (F, p 39) Ce sentiment se transforme en passion brûlante quand le narrateur semble tenter de retrouver son amour quasi-perdu pour Marie : mais cet amour passionnel pour Li Qi est montré jusque dans ses manifestations physiques, ainsi le narrateur : « [effleurait] les mains et les bras nus de Li Qi, [touchait] ses épaules, laissant courir [ses] doigts sur sa peau tiède » (F, p 42)

Un jour plus tard, dans le train qui file à travers la nuit vers Pékin, le narrateur et Li Qi s'embrassent éperdument quand le téléphone portable de celui-ci sonne, et brusquement, une nouvelle de mort viendra de Paris ; une nouvelle qui va entrer notre narrateur dans un vide quasi-total : « C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort. » (F, p 43)

La mort est ainsi une chose qui nous intrigue, qui nous interpelle assez souvent, mais qu'on ne pense à elle qu'une fois quand on entend parler d'une personne qui n'est plus là ! Cette pensée –Henri de Montalte n'est plus là- a paralysé le narrateur, en lui alertant que seule la mort qui pourra interrompre tout ce mouvement marquant notre vie ; ce mouvement passionnant vers la mort ! Une simple nouvelle de mort résumée en deux simples mots transforme cette passion brûlante pour Li Qi en vide, mais aussi, elle réveille en lui l'amour réel pour Marie ; cet amour dévorant tout et semble être éternel comme la mort !

Bien que la passion est une expérience humaine, souvent une découverte -comme « la belle Li Qi » pour le narrateur- qui peut résumer tout les sentiments vifs que cache l'être humain pour la vie, ce désir intense reste si impuissant devant toute idée de mort dont l'impact est plus intense sur le cœur de l'homme. Cependant cet impact ne se résume pas forcément au mépris de la vie, mais à découvrir ce qui est le plus important dans la vie.

## **Chapitre II**

### **Un double malaise**

Le but de toute étude littéraire est de permettre une compréhension aussi étendue et approfondie que possible de l'œuvre littéraire. Il faut admettre à ce propos que cette dernière, comme toute autre œuvre d'art, ne peut donner lieu à une connaissance totale et bien cohérente ; ainsi elle exige un démontage scientifique complet, dont nous avons fait une grande partie à l'aide de différentes approches littéraires dans les chapitres précédents. D'ailleurs, dans ce chapitre nous allons faire recours à la psychanalyse afin de bien cerner les différentes manifestations psychanalytiques dans notre roman.

## **2-1- Une présence psychanalytique**

La psychanalyse se définit comme un :

Procédé d'investigation sur des processus mentaux habituellement peu accessible. Ce procédé qui utilise la libre association permet de comprendre et de révéler la signification inconsciente de paroles par les lapsus ; d'actions par les actes manqués ; de l'imaginaire par les rêves et les fantasmes <sup>41</sup>

Convaincu que toute idée, parole ou acte humain doit avoir une cause, un sens ; le neurologue autrichien Sigmund FREUD a inventé un ensemble de techniques d'exploration de la vie psychique consciente et inconsciente de l'être humain, qui consiste en l'explication de certains actes ou pensées en termes psychologiques.

L'approche littéraire inspirée de ce concept freudien est donc appelée « la psychanalyse des textes littéraires » ; elle se définit comme une : « Étude critique d'une œuvre, d'un fait de société, etc., fondée sur une interprétation symbolique des éléments qui le constituent et reposant sur les concepts de la psychanalyse. »<sup>42</sup> Cette application de la psychanalyse aux textes littéraires s'appuie sur une interprétation psychanalytique de l'œuvre littéraire de tel auteur afin de dévoiler les symptômes des processus psychiques particuliers qui se manifestent dans celle-ci. De ce fait, l'intérêt de Freud, lui-même, pour l'inconscient l'a amené rapidement à analyser des textes racontant l'histoire de vies, ainsi il a examiné nombre de productions artistiques et textes de fiction (littérature, poésie, théâtre, mythes, rêves, etc.) qui ont permis de mettre en lumière certains phénomènes importants de la psyché humaine ; il les considère comme autant des productions

---

<sup>41</sup> <http://www.psychanalyste-paris.net/psychanalyse%20freudienne.html> consulté le 02/05/2017

<sup>42</sup> <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychanalyse/64802> consulté le 03/05/2017

psychiques très variées témoignant de l'existence d'un inconscient humain et de ses diverses dimensions.

En France, c'est par l'intermédiaire de la littérature que la psychanalyse freudienne fut introduite dans la culture française et non, comme dans d'autres pays, par le biais de la médecine et de la psychiatrie. De nombreux auteurs, penseurs et critiques français du XXème siècle, notamment les existentialistes et les « Nouveaux Romanciers »<sup>43</sup>, ont :

établi avec la psychanalyse de nouvelles relations. Ainsi est apparue une littérature "après Freud", interdite d'innocence, dont les modes sont multiples. Chez Sartre, Althusser et Anzieu, l'écriture laisse entendre une autre parole que celle du concept ; pour Doubrovsky, Bauchau et Fernandez, le texte vient "mettre fin" à la cure et suturer la blessure ; enfin, chez Robbe-Grillet et Perec, la fascination pour les profondeurs du moi finit par subvertir l'attirance affichée pour la surface des choses.<sup>44</sup>

Ces écrivains influencés par Freud et attirés par le rapport entre l'œuvre littéraire et la vie réelle de son auteur, ainsi que par la croisée de la fiction et la réalité, ont écrit des récits exprimant particulièrement leur intérieur, mais aussi leur inconscient, en laissant l'histoire se produire par elle-même ! Ce genre de récits littéraires mêlant donc subjectivité et objectivité et négligeant presque complètement l'influence de l'environnement social sur l'individu ouvre de nouvelles avenues inexplorées qui permettent aux critiques et psychanalystes de saisir de nouveaux phénomènes propres à la vie psychique humaine.

Il est évident que ces différentes expérimentations ont beaucoup influencé l'œuvre romanesque de notre écrivain Jean-Philippe TOUSSAINT ; en effet, ses premiers récits évoquent la condition de l'homme de la fin du deuxième millénaire ; alors que le changement de millénaire pousse ce romancier à s'intéresser et s'interroger sur de nouveaux plans :

Sous le calme apparent d'une psychologie qui nous est dérobée, ils [les personnages toussaintient] passent en effet par ces états de conscience

---

<sup>43</sup> Nom donné aux écrivains appartenant au courant littéraire appelé « le Nouveau Roman »

<sup>44</sup> [https://www.fabula.org/actualites/les-ecrivains-francais-et-la-psychanalyse\\_3613.php](https://www.fabula.org/actualites/les-ecrivains-francais-et-la-psychanalyse_3613.php) consulté le 07/05/2017

angoissée, suscités par la pluie, un voyage, la nuit ou l'amour, où ils se mettent à douter de la permanence des choses, de l'identité des gens autour d'eux, et finalement un peu de la leur.<sup>45</sup>

Dans ces récits qui se déroulent toujours dans un univers capitaliste où l'argent et les objets diminuent la valeur humaine et vont jusqu'à remplacer parfois le rôle du personnage, Toussaint ne veut pas transmettre des valeurs morales, ni des conseils pour la vie, mais simplement une vision du monde montrant le déchirement de l'homme contemporain au sein d'un monde superficiel.

De ce fait, après avoir étudié les divers aspects des personnages principaux de notre roman, il nous résulte que ceux-ci apparaissent à différents niveaux comme les doubles du personnage narrateur. Le double, dans un roman : « représente alors l'antagoniste, l'autre visage, la part sombre d'un personnage. Avec le double, apparaît un couple particulier, un duo infernal entre l'original et sa copie. »<sup>46</sup> Ainsi le double reflète, voire remplit les vides et les manques du héros ; comme le fait Zhang Xiangzhi, Li Qi et Marie à l'égard du narrateur.

En outre, le personnage est parfois le double de lui-même, comme le déclare Ernest RENAN dans *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse* : « Je suis double ; quelquefois une partie de moi rit quand l'autre partie pleure. »<sup>47</sup> A première vue, le personnage toussaintien semble être rien qu'une personne quotidienne et banale ; cependant, en progressant dans la lecture du texte, nous pouvons y ressentir un certain malaise résidant dans les situations ordinaires, et au fond des réactions et conversations ; nous constatons alors que ce personnage est un homme ambigu, et c'est ce caractère d'ambiguïté qui le dédouble ; il est souvent angoissé et cette angoisse, ou malaise se manifeste sur différents niveaux et dans de nombreuses occasions.

Un malaise est généralement défini comme une : « sensation pénible et irraisonnée dont on ne peut pas se défendre. »<sup>48</sup> il s'agit donc d'une sensation désagréable, souvent

---

<sup>45</sup> MANNORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitésimal », in *Etudes*, n° 4208, Septembre 2014, p 78.

<sup>46</sup> <http://bacinfos.com/index1.php?id=136> consulté le 09/05/2017

<sup>47</sup> RENAN, Ernest, *Souvenirs d'Enfance et de Jeunesse*, éd, Flammarion, 1993, p 116.

<sup>48</sup> *Le Robert illustré*, éd, Le Robert, 2011, p 1157.

douloureuse, causée par un trouble plus ou moins fort des fonctions physiologiques dans le corps humain ou par un trouble psychologique.

Le terme « malaise » recouvre à la fois deux sens ; dans un sens premier ou purement physique, il s'agit d'un état de souffrance du corps, sans maladie caractérisée ; cependant, dans un sens figuré ou psychologique, le malaise est un état de souffrance morale, d'inquiétude et d'angoisse. Dans le cadre de notre étude, nous aurons besoin de cette seconde définition du malaise, dite « métaphysique », qui convient au caractère métaphysique du personnage toussaintien, pour déterminer le rapport entre celui-ci et le monde qui l'entoure.

En effet, Freud avait pressenti cette situation de malaise dans la modernité et la postmodernité ; dans son livre intitulé *Malaise dans la civilisation*, il nous montre que la barbarie classique va prendre, avec le temps, un visage humain trompant.

## **2-2- Liberté ou précarité ?**

La liberté, selon Le Robert, est la : « situation d'une personne qui n'est pas sous la dépendance de quelqu'un, ou qui n'est pas enfermé »<sup>49</sup> Un homme libre est souvent perçu comme un homme libéré de toute contrainte extérieure ou intérieure ; cependant, cette absence totale de contraintes et obstacles –qui fait rappel à « l'autonomie » ou à « l'indépendance »- ne peut exister en réalité, vu que tout être humain vit et réagit dans le cadre d'un système social et politique déterminé. Cela nous incite à chercher une autre définition de liberté, une définition « plus réelle », qui consiste à rendre possible à l'homme d'agir selon sa propre volonté, ainsi que de faire ses propres choix sans être entravé par le pouvoir d'autrui. Cette définition indique en effet un caractère de la modernité, et si dominant dans la postmodernité, nommé « l'individualisme » qui désigne : « toute théorie, doctrine ou attitude qui consiste à privilégier les intérêts, les droits et les valeurs de l'individu par rapport à tous les groupes sociaux »<sup>50</sup>

La liberté individuelle est ainsi, depuis la nuit des temps, soumise à plusieurs structures collectives bien déterminées ; le contexte collectif dominant la vie et l'existence de l'homme met en face de celui-ci un nombre très réduit de choix et de droits ;

---

<sup>49</sup> *Op.cit*, Le Robert, p 1103.

<sup>50</sup> <http://www.toupie.org/Dictionnaire/Individualisme.htm> consulté le 10/05/2017

cependant, son statut se change dans le monde d'aujourd'hui, dont l'individualisme connaît un triomphe sans précédent.

« Avec cette primauté de l'individu, les grandes idéologies ne sont plus porteuses, les projets historiques ne mobilisent plus. Les années 1960 voient ainsi s'ouvrir la période postmoderne, s'installer 'l'ère du vide'. »<sup>51</sup> L'époque postmoderne est donc marquée par une culture renforçant la personne à « être vraiment soi même », à s'exprimer librement et à s'émanciper des rôles sociaux rigides.

En fait, dans cette liberté, l'être humain se trouve face à son existence, à ce besoin traditionnel de retrouver le sens des choses et de la vie ; se libérer des normes collectives signifie alors la perte des valeurs fixes. Cette fin des grandes vérités créant un individu dont le « moi » s'est transformé en « miroir vide », fragile et déstabilisé, marque aussi bien le statut du personnage de Toussaint ; ce personnage individualiste et ayant un comportement illustrant tout simplement la faiblesse humaine que témoigne le vide et la solitude ressenti par lui, ainsi que la confrontation inutile à la perte.

Le malaise de ce personnage provient donc de cette nouvelle application de liberté individuelle qui lui rend de plus en plus autonome dans ses choix, mais de moins en moins entravé dans ses états d'âme. Notre écrivain montre cette situation précaire à travers des personnages d'identités faibles et fuyantes qui se sentent incapables de réagir dans cette nouvelle forme de liberté, ni de conférer un sens à leur existence, et qui finissent généralement par perdre tout attachement avec tout élément extérieur, mais aussi intérieur.

Aux yeux du narrateur toussaintien, le « moi » est une particule solitaire, égaré dans un monde sans repères ; un monde où il existe un nombre presque indéterminé de choix créant ce « moi » perplexe et souvent étonné, qui finisse par être divisé entre différentes volontés, puis par se perdre.

Cette perte de liens et de repères relève notamment dans les passages montrant ou décrivant un certain décalage entre le moi et le monde : « d'un pays à un autre, d'un continent à l'autre, où mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et

---

<sup>51</sup> [https://www.lesechos.fr/08/04/2004/LesEchos/19133-080-ECH\\_moderne--postmoderne-ou-hypermoderne--.htm](https://www.lesechos.fr/08/04/2004/LesEchos/19133-080-ECH_moderne--postmoderne-ou-hypermoderne--.htm) consulté le 10/05/2017



destructrice, dans le temps. » (F, p 118) Ici, par exemple, la superposition des lieux entraîne un décalage remarquable entre l'intérieur du personnage et l'extérieur, et provoque ainsi un état de « décalage horaire permanent » (F, p 61) ; un effet de voyage symbolisant cette douce illusion de liberté qui admet la transition d'un état d'esprit à un autre, sans avoir vraiment le désir d'en faire.

### 2-3- Relations fragiles :

Il est évident que l'effet de l'individualisme va jusqu'à provoquer une fragilité dans les liens entre les hommes, vu qu'on semble avoir évincé le besoin naturel d'échange et de partage. L'individualisme en effet prédispose la personne à s'isoler et à se retirer à l'écart du monde extérieur pour protéger sa liberté.

L'individu désire avant tout se singulariser et jouir de ses droits et privilèges, mais livré à lui-même, il n'est que solitude, fragilité et impuissance. C'est pour cette raison que la société moderne est frappée d'un paradoxe : d'une part, l'individu est célébré dans toute son idiosyncrasie différenciante et son autonomie agissante, et, de l'autre, l'individualisme est perçu comme un vice, gros d'égoïsme, de repli sur soi et d'atomisation du lien social.<sup>52</sup>

Cet état paradoxal que caractérise le rapport de la personne au monde est l'état du narrateur des romans de Toussaint connu notamment par le rapport problématique qu'il entretient avec la réalité et les autres. Ce narrateur en effet préfère observer le monde extérieur qu'en faire partie, contempler la réalité sans y appartenir, ainsi qu'à éliminer toute présence de sa famille et amis ; il veut rester étranger à tout ce qui l'entoure, même à sa bienaimée « Marie », comme il déclare dans *Faire l'amour* : « Nous nous aimions mais nous ne nous supportions plus. Il y avait ceci, dans notre amour, que, même si nous continuions à nous faire plus de bien que de mal, le peu de mal que nous nous faisons nous était devenu insupportable. »<sup>53</sup>

En nous présentant cette nouvelle modalité de la relation sentimentale au début du XXIIème siècle, où l'on peut s'aimer tout en se quittant, notre écrivain veut montrer cette idée disant que : « Se projeter à long terme est un exercice difficile et peut de surcroît

---

<sup>52</sup> <http://www.slate.fr/tribune/81091/etat-face-individualisme> consulté le 13/05/2017

<sup>53</sup> TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Edition de Minuit, Paris, 2002, p 82.

s'avérer périlleux, dès lors que l'on craint que les engagements à long terme ne restreignent sa liberté future de choix »<sup>54</sup> Ainsi l'homme contemporain pense que l'engagement dans une relation menace sa liberté individuelle ; et de plus en plus, l'idée d'établir des relations sérieuses avec les autres perd son intérêt.

« Serait-ce jamais fini avec Marie ? », se demande le narrateur à l'ouverture de notre livre ; puis en se baladant dans la nuit de Shanghai : « Était-ce perdu d'avance avec Marie ? » Cette fin indéfinie, traitée sur le mode de la répétition et de l'amplification, relève d'un désir contradictoire de continuer et de rompre !

Le manque des dialogues dans l'œuvre toussaintienne généralement, et dans notre roman particulièrement est un trait remarquable qui reflète le manque de communication entre les personnages, alors que ce manque reflète aussi un manque de relations entre ceux-ci. D'ailleurs, les liens entre les trois personnages (le narrateur, Zhang Xiangzhi et Li Qi), ainsi qu'entre le narrateur et Marie, se distinguent par un silence remarquable : « Près de vingt minutes s'écoulèrent ainsi, où nous restâmes à distance sans bouger, sans parler » (F, p 136)

Néanmoins, cette fragilité des liens est aussi liée au développement de nombreux dispositifs technologiques et moyens de communication, notamment le téléphone portable ; cet outil qui peut modifier la nature de l'absence ; en fait, il se substitue mais ne remplace pas ; il : « nous fait croire que l'on pourrait communiquer avec autrui où et quand on veut, en dépit de la distance qui nous sépare. »<sup>55</sup> Entendre une voix au téléphone, c'est donc admettre que son expéditeur est absent ici, mais présent ailleurs car il est en contact avec nous ! Cette illusion d'une proximité lointaine que donne la voix téléphonique nous fait croire alors qu'une voix suffit pour remplacer une personne.

J'écoutais Marie en silence, j'avais fermé les yeux, et j'entendais sa voix passer de mon oreille à mon cerveau, où je la sentais se propager et vivre dans mon esprit. Je n'écoutais pas vraiment ce qu'elle disait, abattu par la nouvelle dont je ne parvenais pas à prendre encore la mesure, j'écoutais simplement sa voix, la texture fragile et sensuelle de la voix de Marie. Je me sentais submergé par l'envie de pleurer, et je me raccrochais à cette voix douce qui me berçait, je collais avec force l'appareil contre mon

---

<sup>54</sup> [https://www.scienceshumaines.com/vivre-dans-la-modernite-liquide\\_fr\\_5293.html](https://www.scienceshumaines.com/vivre-dans-la-modernite-liquide_fr_5293.html) consulté le 14/05/2017

<sup>55</sup> FR3D3RIQUE, Toudoire-Surlapierre, *Téléphonez-moi — La revanche d'Echo*, Editions de Minuit, 2016, p 14.

oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal, de me rougir le pavillon de l'oreille en plaquant le plastique chaud, moite, humide, de l'appareil contre ma tempe endolorie. (F, p 49,50)

Ce passage nous dévoile, à travers une description détaillée, tout ce que puisse une voix téléphonique évoquer dans le cerveau de son récepteur et dans son cœur. Cette présence illusoire de l'autre ; plutôt cette absence de l'image de Marie incite le narrateur à recréer la présence de la vraie Marie, alors que des milliers de kilomètres les séparent.

#### **2-4- L'effacement de soi :**

L'effacement de soi ou de l'identité personnelle est l'un des concepts que la psychanalyse freudienne a présenté et traité dès ses débuts. Il désigne le : « comportement de celui, de celle qui se tient à l'écart en évitant de se faire remarquer, qui est effacé. »<sup>56</sup> ; Il s'agit ainsi d'une mise en retrait, qui se transmet généralement à travers une attitude ou une manière de faire.

Dans notre livre, l'effacement de soi relève tout d'abord dans la description des personnages ; l'absence du nom du narrateur, ainsi que le manque de traits remarquables nous fait penser inconsciemment à un personnage sans identité précise, sans poids évident, voire un être transparent et vide ! Néanmoins, il relève aussi dans la passivité que témoigne les attitudes de ces personnages, notamment le narrateur ; une passivité née d'un divorce, produisant de l'incompréhension des situations, des autres, ainsi que de soi, entre le personnage et le monde qui l'entoure.

En fait, l'identité de notre narrateur ne parvient à se construire parce qu'il ne peut s'attacher à aucun élément réel de son environnement, il est souvent inconnaisable, fuyant, échappant à tout élément extérieur mais aussi à toute sorte de connaissance intime : « Zhang Xiangzhi ne m'avait rien dit, ne m'avait rien expliqué, et je me laissais encore une fois porter par les événements sans rien dire. » (F, p 80) Ainsi, incapable de trouver sa place dans le monde, le narrateur se contente de vivre obéissant ; il s'efface devant de nombreuses situations, en faisant recours souvent à une communication plutôt

---

<sup>56</sup> <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/effacement> consulté le 18/05/2017

artificielle. Un effacement dont Théophile GAUTIER considère, dans *Voyage en Espagne*, comme un effet évident du phénomène de la modernité :

Un des grands malheurs de la vie moderne, c'est le manque d'imprévu, l'absence d'aventures. Tout est si bien réglé, si bien engrené, si bien étiqueté, que le hasard n'est plus possible ; encore un siècle de perfectionnement, et chacun pourra prévoir, à partir du jour de sa naissance, ce qui lui arrivera jusqu'au jour de sa mort. La volonté humaine sera complètement annihilée. Plus de crimes, plus de vertus, plus de physionomies, plus d'originalités. Il deviendra impossible de distinguer un Russe d'un Espagnol, un Anglais d'un Chinois, un Français d'un Américain. L'on ne pourra plus même se reconnaître entre soi, car tout le monde sera pareil. Alors un immense ennui s'emparera de l'univers, et le suicide décimera la population du globe, car le principal mobile de la vie sera éteint : la curiosité...<sup>57</sup>

Au fil des pages du livre, ce caractère de « non-agir » adopté par le narrateur, nous montre alors un personnage assez livré sur lui-même, qui ne manifeste aucune curiosité non plus pour comprendre les motivations des gens qui l'entraient dans leurs actions : « Nous laissâmes la gare derrière nous et nous mêmes à courir (je ne cherchais plus à comprendre ce qui se passait, tant de choses me paraissaient obscures depuis que j'étais arrivé en Chine) » (F, p 36).

Ensuite, tout au long de la seconde partie du roman, il y a une atmosphère de mystère. La visite au garage et le départ en moto, ainsi que la traversée de divers lieux sans qu'on sache vraiment que la police les suit, le vrai contenu que le chinois garde précieusement contre lui ; alors que passivité du narrateur augmente ; il ne manifeste qu'une sorte d'impassibilité et de réticence qui caractérise ses comportements.

---

<sup>57</sup> GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, éd, Folio, 1989.

## **Chapitre III**

### **Fuir le Chaos**

Nous avons vu, dans les chapitres précédents, que le personnage de Toussaint, notamment le narrateur est dominé par un état de mal-à-l'aise que provoque de multiples phénomènes dans un monde contemporain si individuel et chaotique ; cependant, dans ce chapitre, nous étudierons les réactions des personnages de notre roman face à ce malaise et cette angoisse, qui se manifestent sous différentes formes et par différents moyens, mais se fondent sur la même idée de base : la fuite de ce chaos.

### 3-1- Evasion ou quête ?

« Où me cacher ? Fuyons dans la nuit infernale »<sup>58</sup>

S'évader, selon Larousse, c'est : « s'échapper d'un lieu »<sup>59</sup> ; mais dans un sens figuré, il s'agit de : « se soustraire à des contraintes, à des soucis »<sup>60</sup> Une évasion est un évitement, une sorte de fuite vers un point non ou assez déterminé, voire un échappement souvent sans objectif. Le désir d'évasion est un sentiment qui appartient à la nature humaine ; s'évader du quotidien, des soucis, des tournements intérieurs, des gens, et brièvement de tout épuisement de la réalité, est une réaction naturelle traditionnelle que l'être humain a adopté depuis toujours, face à nombre de situations.

Alors que les premiers récits de notre écrivain Jean-Philippe Toussaint ne figurent presque que l'angoisse ressentie par l'homme dans un univers postmoderne dominé par le désordre et le non-sens ; ses derniers récit, notamment « Le Cycle de Marie » figurent aussi son désir de réagir face à cet univers et à cette situation ; une réaction marquée non seulement par une retraite passive volontaire dans laquelle le personnage souhaite se soustraire de toute contrainte extérieur de lui, mais aussi une évasion physique et mentale avec de nouvelles stratégies. Le « nouveau » personnage toussaintien veut donc s'échapper par diverses manières ; en refusant de se cacher simplement dans une « salle de bain » comme le fait le narrateur-héros du roman intitulé *La salle de bain* ; et l'auteur ainsi veut construire un univers romanesque assez paradoxal dont l'évolution va de l'individuel à l'universel, de la subjectivité à l'objectivité, jusqu'à arriver à l'essence des choses et des êtres ; une nouvelle dimension ajoutée au récit de Toussaint, dès que le troisième millénaire débute.

---

<sup>58</sup> RACINE, Jean, *Phèdre, IV, 6*, éd, Flammarion, 2009.

<sup>59</sup> Larousse, éd, Larousse, 2008, p 160.

<sup>60</sup> Id.

« Monsieur, plus que jamais, était maintenant toujours en train d'être assis sur une chaise. Il ne demandait pas davantage à la vie, Monsieur, une chaise. Là, entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. »<sup>61</sup> si une chaise, pour Monsieur, peut représenter tout un monde, un refuge idéal où il se croit séparé de tout ce qui l'entoure ; dans *Nue*, le narrateur pense que : « Les journées sont si affreusement longues et la vie dramatiquement courte »<sup>62</sup> ce qui nous donne l'impression d'un personnage angoissé par le temps qui passe en dévorant toute chose, ainsi que par les choses qui aillent finir ; ce dégoût de l'écoulement des journées que montre le narrateur de Toussaint provoque au fond de lui un besoin latent de s'en échapper.

« L'être du moi que la guerre et l'après-guerre nous ont permis de connaître, ne nous laisse plus aucun jeu. Le besoin d'avoir raison ne peut être qu'un besoin d'évasion »<sup>63</sup> Le personnage ainsi a ressenti le besoin de s'échapper, non seulement de la réalité, mais de sa solitude, de son existence, ainsi que de lui-même ! Cependant, si, d'un côté, ce personnage semble vouloir s'évader du tout ; dans son échappée, il semble aussi être à la recherche de quelque chose, voire quelque sens. D'ailleurs, la quête du sens existe depuis le début de l'espèce humaine, depuis la première prise de conscience angoissante chez l'homme.

Chez les auteurs existentialistes, toute échappée à l'angoisse, à la mort, ou même à la vie porte en elle-même une sorte de recherche de sens ou de soi ; c'est brièvement appelée « une quête », dont la motivation primordiale est de donner un sens cohérent à l'existence de tel monde ou telle identité. Ainsi Sartre, de Beauvoir, Camus, et autres écrivains ont tenté, dans leurs récits, de montrer des héros de caractère souvent désespéré, fuyant, mais qui finissent par se retrouver par de nombreux moyens tels l'art, l'invention et le rêve.

D'une part, en décrivant les diverses relations intérieures et réciproques entre les divers objets, lieux, situations, affects et sensations, notre narrateur semble chercher un certain sens au monde et à sa vie, voire une vérité éternelle : « J'écoutais les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues. J'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence — un silence

---

<sup>61</sup> TAUSSAINT, Jean-Philippe, *Monsieur*, Edition de Minuit, Paris, 1986, p 89.

<sup>62</sup> TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Nue*, Edition de Minuit, Paris, 2013, p 153.

<sup>63</sup> LEVINAS, Emanuel, *De l'évasion*, coll. *Biblio Essais*, éd, Le Livre de Poche, 1998.

dont je n'avais plus idée. » (F, p 105) La question du sens en effet est liée particulièrement à celle de la capacité d'établir des liens, afin d'obtenir une cohérence entre les différents aspects de l'expérience personnelle et universelle.

D'autre part, le narrateur semble chercher ce sens, en essayant de dépasser ses idées et sensations personnelles, de se laisser faire ; il se fatigue de l'incertitude qui domine sa réalité, et ainsi sa réaction semble un refus de cette « manque de sens » qui est devenu de plus en plus un état des choses : « Zhang Xiangzhi ne m'avait rien dit, ne m'avait rien expliqué, et je me laissais encore une fois porter par les événements sans rien dire. » (F, p 81) Cette passivité que caractérise le narrateur toussaintien relève donc généralement d'un désir profond et assez évident de déchiffrer le sens existant dans le non-sens !

### **3-2- Fuite vers l'intérieur :**

Fuir ou s'échapper de la réalité vers l'intérieur exige souvent une retraite hors du monde extérieur, dans un monde interne inventée par l'imaginaire de la personne. En fait, la solitude volontaire est la forme la plus classique et la plus connue de cette échappée ; se retirer dans un lieu fermé est un acte traditionnellement motivé généralement par le désir de fuir la réalité et la vie personnelle.

Quand à « solitude », elle désigne d'abord le caractère et l'atmosphère d'un lieu désert, puis le lieu même inculte et retiré, avant de prendre au XVIII<sup>e</sup> s le sens de situation d'une personne qui vit seul. C'est donc à l'époque classique que s'effectue le passage du lieu au sentiment, à l'état d'âme.<sup>64</sup>

Le sens de la solitude s'évolue en fait au fil du temps, d'une atmosphère d'un lieu à un état d'âme ; cependant, pour le personnage toussaintien, c'est un état d'âme choisi par lui-même ; une situation dans laquelle il tente de se libérer de toute contrainte et angoisse, en laissant ses propres pensées et émotions s'écouler sans aucune contrainte extérieure :

Au fil des heures, des jours, des semaines, des saisons, tu te déprends de tout, tu te détaches de tout. [...] Tu vis dans une bienheureuse parenthèse, dans un vide plein de promesses et dont tu n'attends rien. Tu es invisible,

---

<sup>64</sup> RABATE, Dominique, *L'invention de solitaire*, éd. Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernité, 2003, p 10.



limpide, transparent. Tu n'existes plus : suite des heures, suite des jours, le passage des saisons, l'écoulement du temps, tu survis, sans gaieté et sans tristesse, sans avenir et sans passé, comme ça, simplement, évidemment..<sup>65</sup>

Cette vie « dans une bienheureuse parenthèse », constitue, pour le narrateur de *L'appareil-photo*, un refuge idéal, un état merveilleux dans lequel il n'est pas obligé de réagir ; il se sent donc libéré du tout, notamment du temps et de sentiment de la tristesse ; ainsi il estime qu'il vaut mieux : « laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations. »<sup>66</sup> Néanmoins, cette libération est illusoire ; elle est inventée uniquement par sa pensée : « L'exercice de la pensée ressemble plutôt à la rêverie, une rêverie dans laquelle le héros toussaintien veut se perdre. »<sup>67</sup> Ce désir de « se perdre » incite le personnage à créer une forme illusoire de l'inexistence et du néant, où disparaît tout passé et avenir, ainsi que toute forme d'espérance et d'attente.

Si cet isolement choisi constitue en revanche, dans un premier moment, un moyen efficace d'évasion ; il commence à devenir aussi bien un lourd fardeau : « seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être. »<sup>68</sup> Cette position de retrait vis-à-vis à la vie et aux autres, provoque ainsi une angoisse plus profonde, voire une nouvelle sorte du malaise qu'on doit encore s'enfuir, car le personnage commence à s'en retrouver face à sa propre existence ; une situation paradoxale se résume dans l'idée suivante : « Sentir la vie, c'est toucher le fond de ce qu'il y a de plus solitaire dans l'être humain. »<sup>69</sup>

Comme ce personnage ne réussit pas à se détacher de la réalité oppressante par la solitude, il est obligé de chercher de nouvelles solutions, de nouveaux moyens d'évasion. De fait, le narrateur toussaintien, après avoir rendu compte qu'il est impossible de continuer à se retirer dans des lieux clos, il se réfugie vers l'extérieur, vers le monde qui le dégoûte !

---

<sup>65</sup> TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil-photo*, Edition de Minuit, Paris, 1989, p 140.

<sup>66</sup> Ibid., p 32.

<sup>67</sup>, BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, éd, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p 255.

<sup>68</sup> Op.cit., TOUSSAINT, Jean-Philippe, p 93.

<sup>69</sup> RABATE, Dominique, *L'invention de solitaire*, éd, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernité, 2003, p 7.

Dans *Fuir*, le narrateur, dans de nombreuses situations, pense à une réalité imaginaire qui s'oppose à la dure réalité externe, puis se laisse transporter par elle :

j'écoutais la faible voix de Marie qui parlait dans le soleil du plein après-midi parisien et qui me parvenait à peine altérée dans la nuit de ce train, la faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir. (F, p 48)

Ainsi, en essayant d'explorer son monde intérieur, bien réel, celui de son âme, par l'intermédiaire de la voix de sa bienaimée, le narrateur se croit séparer de l'univers. L'effet que se produise la faible voix de Marie ne se diffère donc de l'effet d'un rêve ou d'une heure de lecture ! Ainsi l'esprit du narrateur voyage, non pas vers d'endroits exotiques, mais dans un univers non-exploré, plus ouvert et plus grand que tout autre univers, et où se mêle tous les souvenirs, émotions et états d'âme, en lui faisant éloigner de cette situation personnelle si douloureuse, concernant la rupture prévue avec sa bienaimée ; ainsi l'inexistence se transforme en une existence si riche et merveilleuse.

### **3-3- Fuite vers l'extérieur :**

Fuir la réalité vers l'extérieur désigne généralement un déplacement du corps, un changement de position, vers d'autres réalités moins connues chez la personne, d'autres univers nouveaux, afin d'apaiser les effets de sa propre réalité, cette forme d'évasion peut être représentée notamment et particulièrement par « le voyage ».

Alors que les premiers récits de notre écrivain se distinguent par un recours remarquable de la part du personnage vers la stabilité et l'immobilité ; vu que tout recours à l'extérieur signifie nécessairement le mouvement physique, ce personnage préfère se retirer dans un univers étroit et immobile, repli sur lui-même : « Il ne demandait pas davantage à la vie, Monsieur, une chaise. Là, entre deux réticences, il tâchait de se réfugier dans la pratique apaisante de gestes simples. »<sup>70</sup> ; en revanche, dans *Fuir*, nous constatons

---

<sup>70</sup> Op.cit., TOUSSAINT, Jean-Philippe, Monsieur, p 89.

que cette situation va changer ; le roman avant tout expose un voyage ; c'est un voyage quasi-professionnel, dont le séjour dure une semaine, à laquelle le narrateur « [avait] fait ajouter une semaine de séjour supplémentaire pour [son] propre agrément » (F, p 16) ; mener un voyage d'agrément dans un pays très lointain est, d'ailleurs, une décision motivé toujours par le gout de changement.

En fait, le déplacement physique dans notre roman se fait par de divers moyens de locomotion plus ou moins rapides : la marche, l'avion, la voiture, le train, la moto, le bateau ; un grand nombre indique la présence d'un grand mouvement illustrant un état d'évasion perpétuel plus ou moins rythmé.

Les passages descriptifs figurant dans le récit sont souvent construits en mouvement, dont le point de vue est celui d'un narrateur progressant dans l'espace et découvrant ce qui l'entoure au fur et à mesure de son trajet ; prenons comme exemple ce passage décrivant le paysage capté par le narrateur dans le train accélérant : « À travers les fenêtres fuyaient des traînées de lumières blanches fulgurantes qui accompagnaient les lueurs d'une petite gare chinoise ou les balises d'un passage à niveau. » (F, p 48)

Ce voyage pour le narrateur est ainsi une échappée temporelle ; le narrateur semble se libérer, par lui, de son quotidien, de Paris, mais aussi de ses réflexions concernant sa rupture prévue avec Marie. La découverte de nombreux coins et paysages dans les deux villes asiatiques, ainsi que dans l'île d'Elbe, lui donne une impulsion pour confronter de nouveau la réalité dans laquelle il vit ; son désir de découvrir un extérieur inconnu et plus ou moins exotique, est également un désir de reconnaître un autre soi, un soi plus acceptable, car : « le voyage, [...] est d'abord un voyage hors de soi-même. »<sup>71</sup>

Le goût du dehors, cette idée que sans doute le monde est partout, ici autant qu'ailleurs, mais qu'il appartient à chacun d'en trouver l'accès, lequel ne se découvre jamais mieux que par déplacement, géographique ou mental. Bref, que c'est l'ailleurs, et l'Autre, qui nous ouvrent. Au monde, aux autres, et à nous-mêmes.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> BELORGEY, Jean-Michel, *Transfuges : voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d'autres mondes*, éd. Autrement, 2000, p 15.

<sup>72</sup> LE BRIS, Michel, « Errance », in *Magazine Littéraire*, n° 353, 1997, p 28.

Ainsi, le voyage est perçu comme le symbole de l'ouverture sur l'autrui ; et par cette confrontation avec l'altérité, le personnage se découvre ; le voyage ici ressemble à un parcours à la quête de sa propre identité à travers l'autre identité.

D'ailleurs, le voyage n'est pas le seul moyen d'évasion présenté dans notre corpus ; il en existe d'autres moyens développés de plus en plus dans les romans de notre écrivain ; prenons « le jeu ». Selon le dictionnaire LeRobert, le « jeu » se définit comme une : « activité physique ou mentale dont le but essentiel est le plaisir qu'elle procure »<sup>73</sup> il s'agit souvent d'un acte collectif sans aucune fin utilitaire, auquel on s'ordonne pour se divertir.

Dans la seconde partie du livre, le chinois Zhang Xiangzhi invite le narrateur au bowling ; puis ce dernier accepte d'en jouer une partie. Nous constatons donc que dans un premier moment, l'idée de jouer fait peur au narrateur, vu que c'est un acte exigeant le mouvement et la rapidité : « au moment de jouer pour la première fois, je fus soudain envahi par un sentiment de lassitude et de découragement. Je me tenais debout, immobile sur la piste » (F, p 87)

Dans un second moment, en revanche, cette attitude passive face à l'acte de jouer se transforme en attitude compétitive dont le narrateur adopte une fois lorsqu'il semble transporté par le monde du jeu ; ainsi sa passivité habituelle diminue, voire disparaît : « le regard fixé sur l'unique objectif du moment, ce seul endroit du monde et ce seul instant du temps qui comptaient pour moi désormais, à l'exclusion de tout autre, passé ou à venir, [...] » (F, p 82)

j'avais sous les yeux et le rectangle de la longue allée de bois naturel presque blanc de la piste qui s'étendait devant moi, lisse et à peine huilée, comme une invitation à lancer la boule et la regarder rouler en silence, au ralenti, la suivre, l'accompagner et la porter en esprit au bout de la piste en ne pensant plus à rien, et plus même à la mort du père de Marie, avec l'esprit se détournant enfin de la pensée de la mort du père de Marie -cela faisait plus de vingt heures maintenant que j'attendais ce moment de ne plus penser à la mort du père de Marie- la boule qui continuait de rouler et allait se fracasser dans les quilles en les

---

<sup>73</sup> Le Robert illustré, éd, Le Robert, 2011, p 1027.

renversant toutes en me procurant un bref, et violent, spasme de jouissance. (F, p 83)

En jouant, notre narrateur se trouve en dehors du temps et du monde quotidien, car le jeu est toujours perçu comme : « une action libre, sentie comme fictive et située en dehors de la vie courante, capable néanmoins d'absorber totalement le joueur »<sup>74</sup> ainsi l'espace fictif ouvert par le jeu modifie la rapport du narrateur au monde réel ; il le fait oublier même ses propres pensées et sentiments, en lui plongeant dans un nouveau état d'âme que crée la présence d'un nouveau univers, dans lequel : « les arêtes du monde extérieur semblaient émoussées, les souffrances évanouies. » (F, p 83)

Lors de sa conférence sur « La création littéraire et le rêve éveillé », Freud a opposé le jeu à la réalité : « Le contraire du jeu n'est pas le sérieux, c'est la réalité. »<sup>75</sup> Le jeu donc aide notre narrateur à échapper temporairement à la réalité, mais aussi à échapper à l'écoulement de ses propres pensées, du temps, etc.

### **3-4- « Fuir », est-t-il remède ?**

On fuit loin au monde réel, au quotidien, vers des destinations plus ou moins exotiques, vers l'ailleurs, mais aussi parfois vers les profondeurs de l'âme et de l'existence humaine ; néanmoins, une bonne fuite est toujours celle dans laquelle l'être humain finit par mieux retrouver.

Dans un chapitre précédant, nous avons dit que la réalité dans l'œuvre de Toussaint se distingue par une certaine superficialité, à laquelle le personnage veut s'opposer, voire s'échapper. De fait, notre narrateur comme représentant de cette évasion physique et mentale, fait recours d'abord au voyage : « Voyager, se dégager pour s'approcher, se défaire de soi-même pour essayer de comprendre »<sup>76</sup> le voyage est en effet un moyen d'évasion particulièrement efficace ; on s'éloigne pour découvrir d'autres univers, puis on finit par mieux se rapprocher de soi, à travers la découverte la plus importante, celle de l'univers de l'âme et de ses profondeurs.

---

<sup>74</sup> HUIZINGA, John, *Homo Luden : essai sur la fonction sociale du jeu*, éd, Gallimard, 1988.

<sup>75</sup> FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé », 1933, in *Essais de psychanalyse appliquée*, éd, Gallimard, 1971.

<sup>76</sup> CHRISTIN, Rodolphe, *Anatomie de l'évasion*, éd, Homnisphères, 2005.

Ensuite, en essayant de créer un monde nouveau jamais exploré, par le recours à son imagination, le narrateur toussaintien veut repérer les valeurs morales que la modernité a tenté d'effacer ; ainsi il adopte un caractère hésitant entre agir et ne rien faire face à tout élément extérieur ; et ne manifeste d'ailleurs aucune rébellion à ce qui l'entoure.

En outre, nous constatons que, dans toutes ces tentatives de fuite ou d'évasion du monde, de sa vie personnelle, ou de soi, le lourd poids de l'existence humaine demeure attaché à la condition de tout être humain. Emmanuel Levinas, de sa part, affirme cette idée, en déclarant que : « le malaise humain le plus profond réside dans notre enchaînement irrémédiable à nous-mêmes, dans le fait même d'exister dans l'impossibilité de nous évader de l'existence. »<sup>77</sup>

C'est de l'existence même et non d'un de ses décors, dans la nostalgie d'un ciel plus beau, que dans la lassitude nous voulons nous évader. Evasion sans itinéraire et sans termes, elle n'est pas pour accoster quelques parts. Comme les vrais voyageurs de Baudelaire, il s'agit de partir pour partir.<sup>78</sup>

Ainsi, toute sorte d'évasion semble inutile, vu qu'on est incapable d'échapper son existence ; cette révélation s'accompagne souvent d'un malaise profond et d'une incertitude dominante. La fatigue et le repli sur soi paraissent alors comme autant un refus d'exister, de participer au quotidien. Dans la présence d'une crainte de la mort, ainsi que l'absence d'un sens de l'existence humaine, toute échappée en trompant le temps, la réalité, et le « non-sens » ne constitue aucune différence réelle.

Le personnage de Toussaint veut donc fuir, alors qu'il sait que toute échappée ne peut être un remède de son malaise, vu que c'est un malaise double résultant non seulement de la lourde charge que provoque le phénomène de postmodernité sur son âme et son rapport avec les autres, mais aussi c'est un malaise résultant par le fait d'être en vie, d'exister, avec tous ses exigences de sens et de construction du soi.

---

<sup>77</sup> CIARAMELLI, Fabio, *De l'évasion à l'exode*, [article], Revue philosophique de Louvain, n° 48, p 554.

<sup>78</sup> LEVINAS, Emmanuel, *De l'existence à l'existent*, éd, Librairie Philosophique Vrin, 2002, p 32.

## **Conclusion générale**

En puisant dans sa propre vie pour nourrir le fond de son œuvre, et à travers une narration si particulière et un je-narrateur dont l'identité se répète dans tous ses récits et nous donne l'impression d'une seule identité reflétant son auteur, ainsi que des scènes plutôt drôles reflétant la drôlerie de la vie contemporaine, l'écrivain belge Jean-Philippe Toussaint nous transmet un regard si profond sur les multiples mouvements paradoxaux de l'âme humaine dans un univers contemporain où domine de nouveaux phénomènes ayant un impact remarquable sur la condition de l'homme du troisième millénaire.

*Fuir* semble alors être construit autour d'un vide, mais c'est un vide qui se relie à un niveau profond à la condition de ses personnages, notamment le personnage du narrateur, et qui nous offre ainsi un large champs d'études, à titre d'exemple : « l'homme contemporain entre malaise et évasion » ; une étude que nous a débuté par l'interprétation des éléments paratextuels, puis narratifs dans le roman, afin de bien déterminer les différents traits qui relient l'intérieur du corpus à son extérieur, mais aussi la structure au contenu.

Le thème d'un roman est généralement inséparable de sa forme ; ainsi notre livre figure cet univers postmoderne, quelque soit romanesque ou réel, où il n'y a plus de héros, ni d'histoires merveilleuses ou d'intrigues incroyables . *Fuir* fonctionne comme reflet d'une époque caractérisée par l'émergence et l'installation de « l'ère du vide »<sup>79</sup>, une expression utilisé par le philosophe français Gille LIPOVETSKY, pour désigner et décrire cette période postmoderne où règne un « individualisme » dévorant toutes les grandes vérités, idéologies et valeurs humaines, et favorisant ainsi le manque traditionnel du sens dans la vie et l'esprit humain.

Tout au long de ce travail, nous avons constaté que ce manque de sens, produisant un malaise profond dans l'intérieur du personnage de Toussaint, était à la base de sa quête existentialiste et identitaire qui prenne généralement la forme d'une évasion au long du récit. Le livre en effet illustre notre monde actuel, où l'angoisse domine et la fuite est devenue indispensable ; ainsi tout le monde fuit, s'échappe, chacun à sa manière, et les moyens d'évasion sont de plus en plus nombreux.

C'est ainsi que la psychanalyse freudienne nous a permis d'étudier ce phénomène assez classique et nouveau à la fois, en se basant sur quelques champs psychanalystes,

---

<sup>79</sup> LIPOVETSKY , Gille, *L'ère du vide : essais sur l'individualisme contemporain*, éd, Gallimard, Paris,1989.



tels, la liberté individualiste et l'effacement de soi, pour bien saisir les rapports du « moi » du personnage –présentant de l'homme contemporain- avec le monde, ainsi qu'avec lui-même, après avoir étudié les aspects distinguant les personnages principaux, ainsi que les thématiques dominantes dans le roman.

Finalement, nous avons retenu donc que notre personnage finisse par se retrouver à travers de divers moyens, tels le retrait du monde, le voyage, l'amour et le jeu, mais aussi il se retrouve une fois de plus face à son existence et son sens éternel ; cette charge assez lourde dont l'être humain a toujours souffert, vu qu'il veut échapper de la vie et de la mort dans un même temps !

## **Références bibliographiques**

**I) Corpus :**

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Fuir*, Edition de Minuit, Paris, 2009.

**II) Autres ouvrages de l'auteur :**

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Edition de Minuit, Paris, 1985.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Monsieur*, Edition de Minuit, Paris, 1986.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'appareil-photo*, Edition de Minuit, Paris, 1989.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La réticence*, Edition de Minuit, Paris, 1991.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La télévision*, Edition de Minuit, Paris, 1997.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Autoportrait*, Edition de Minuit, Paris, 2000.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Edition de Minuit, Paris, 2002.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La mélancolie de Zidane*, Edition de Minuit, Paris, 2006.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La vérité sur Marie*, Edition de Minuit, Paris, 2009.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'urgence et la patience*, Edition de Minuit, Paris, 2012.

-TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Nue*, Edition de Minuit, Paris, 2013.

**III) Ouvrages théoriques :**

-DARCOS, Xavier, *Histoire de la littérature française*, éd, Hachette Education, 2011

-GENETTE, Gérard, *Seuil, coll. Poétique*, Edition du Seuil, Paris, 1987.

-GENETTE, Gérard, *Figures III*, Editions du Seuil, Paris, 1972.

-REUTER, Yves, *L'analyse du récit*, éd. Armand colin, Paris, 2001.

-REUTER, Yves, *Introduction à l'analyse du roman*, éd, Armand Colin, Paris, 2009.

-MAURIAC, François, *Le romancier et ses personnages*, éd, Bouchet/Chastel, 1990.

-REY, Pierre-Louis, *Le roman*, éd, Hachette, Paris, 2005.

-CINTRAT, Iva, *Le récit de voyage*, Collection Séquences, Bruxelles, Didier-Hatier, 1997.

-RICHARD, Jean-Pierre, *L'Univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, Paris, coll. « Pierre Vives », 1961.

-GRIVEL, Charles, *production de l'intérêt romanesque, Paris-La Haye, Mouton, 1973.*

-ACHOUR, Christiane/ BEKKAT, Amina, *Clefs pour la lecture des récits*. Convergence critique II, Alger, Tell, 2002.

#### IV) Autres ouvrages cités :

-LYORTARD, Jean-Philippe, *La condition postmoderne*, Edition de Minuit, 1979.

-ARAGON, Louis, *Le paysan de Paris*, éd, Gallimard, 1972.

-FREDERIQUE, Toudoire-Surlapierre, *Téléphonez-moi — La revanche d’Echo*, Editions de Minuit, 2016.

-RENAN, Ernest, *Souvenirs d’Enfance et de Jeunesse*, éd, Flammarion, 1993.

-LIPOVETSKY, Gille, *L’ère du vide : essais sur l’individualisme contemporain*, éd, Gallimard, Paris, 1989.

-BELORGEY, Jean-Michel, *Transfuges : voyages, ruptures et métamorphoses : des Occidentaux en quête d’autres mondes*, éd. Autrement, 2000.

-BESSART-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, éd, Presses Universitaires du Septentrion, 2003.

-LEVINAS, Emanuel, *De l’évasion, coll Biblio Essais*, éd, Le Livre de Poche, 1998.

-LEVINAS, Emanuel, *De l’existence à l’existant*, éd, Librairie Philosophique Vrin, 2002.

-HENNUY, Jean Frédéric, *Des iconoclastes heureux et sans complexes*, coll. Belgian Francophone Library, éd, Peter Lang Pub Inc, 2007.

-GAUTIER, Théophile, *Voyage en Espagne*, éd, Folio, 1989.

-RACINE, Jean, *Phèdre, IV, 6*, éd, Flammarion, 2009.

-CHRISTIN, Rodolphe, *Anatomie de l’évasion*, éd, Homnisphères, 2005.

-RABATE, Dominique, *L’invention de solitaire*, éd, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. Modernité, 2003.

-HUIZINGA, John, *Homo Luden : essai sur la fonction sociale du jeu*, éd, Gallimard, 1988.

## V) Articles :

- PIEGAY-GROS, Nathalie, « le romancier et ses personnages », in *Nouvelle revue pédagogique*, n° 22, Novembre 2006.
- MANNORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitesimal », in *Etudes*, n° 4208, Septembre 2014.
- LE BORIS, Michel, « Errance », in *Magazine Littéraire*, n° 353, 1997.
- FREUD, Sigmund, « La création littéraire et le rêve éveillé, 1933 », in *Essais de psychanalyse appliquée*, éd, Gallimard, 1971.
- CIARAMELLI, Fabio, « De l'évasion à l'exode », in *Revue philosophique de Louvain*, n° 48.

## VI) Dictionnaires :

- Le Robert illustré*, éd, LeRobert, 2011.
- ARON, Paul/ DENIS, Saint-Jacques /Viala, Alain, *Le dictionnaire du littéraire*, éd, Presses Universitaires de France, Paris, 2010.
- Larousse*, éd, Larousse, 2008.

## VII) Sitographie :

<http://www.culturactif.ch/editions/metropoliscollitfr.htm> consulté le 11/03/2017

[http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod\\_132844/fr/jean-philippe-toussaint](http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132844/fr/jean-philippe-toussaint) consulté le 14/03/2017

<http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm> consulté le 19/04/2017

<http://www.radio.cz/fr/rubrique/literature/jean-philippe-toussaint-je-minspire-beaucoup-de-ma-propre-> consulté le 24/04/2017

<http://sante-medecine.journaldesfemmes.com/faq/20786-mort-definition> consulté le 26/05/2017

<http://www.psychanalyste-paris.net/psychanalyse%20freudienne.html> consulté le 02/05/2017

<http://bacinfos.com/index1.php?id=136> consulté le 09/05/2017

<http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/psychanalyse/64802> consulté le 03/05/2017

[https://www.fabula.org/actualites/les-ecrivains-francais-et-la-psychanalyse\\_3613.php](https://www.fabula.org/actualites/les-ecrivains-francais-et-la-psychanalyse_3613.php)  
consulté le 07/05/2017

<http://www.toupie.org/Dictionnaire/Individualisme.htm> consulté le 10/05/2017

[https://www.lesechos.fr/08/04/2004/LesEchos/19133-080-ECH\\_moderne--postmoderne-ou-hypermoderne--.htm](https://www.lesechos.fr/08/04/2004/LesEchos/19133-080-ECH_moderne--postmoderne-ou-hypermoderne--.htm) consulté le 1/05/2017 consulté le 10/05/2017

<http://www.slate.fr/tribune/81091/etat-face-individualisme> consulté le 13/05/2017

[https://www.scienceshumaines.com/vivre-dans-la-modernite-liquide\\_fr\\_5293.html](https://www.scienceshumaines.com/vivre-dans-la-modernite-liquide_fr_5293.html)  
consulté le 14/05/2017

<http://www.cnrtl.fr/lexicographie/effacement> consulté le 18/05/2017

# **Annexes**

## La postmodernité a-t-elle une idée de l'homme ? Une question embarrassante <sup>80</sup>



**Indubitablement ce que nous appelons la « postmodernité » est mal à l'aise avec l'idée de l'homme. Possède-t-elle même une anthropologie ? Cette question est-elle encore pertinente pour elle ?**

CEPENDANT peut-on encore parler de l'« homme » aujourd'hui (par exemple dans l'expression « droit de l'homme ») sans mettre derrière ce concept un minimum de contenu, une définition *a minima* de sa « nature », de ce que cet homme est en lui-même ? Quelle réalité recouvre l'idée de l'« homme » d'après notre époque ?

C'est là une interrogation moins candide qu'il n'y paraît de prime abord. Si nous parvenions à y répondre, beaucoup de malentendus seraient peut-être levés. Car au fond, de quoi retourner-t-il dans cette question ? Il n'en va pas seulement de la vérité de l'homme, de son essence, mais plus fondamentalement de la légitimité à chercher cette vérité.

En effet, il ne s'agit pas seulement de s'interroger sur ce qu'est l'homme, il faut préalablement se demander si cette question a un sens. Est-ce encore raisonnable de chercher la « vérité de l'homme », ou bien cette quête est-elle hors de propos pour une anthropologie qui aurait décidé que l'existence précède l'essence, que la liberté est antérieure à la vérité ? Est-il vain de s'enquérir de cette essence en amont des réalisations que l'homme effectue afin de « se produire lui-même » ? La question d'une nature humaine a-t-elle encore un sens, un avenir ?

---

<sup>80</sup> <http://www.libertepolitique.com/Actualite/Decryptage/La-postmodernite-a-t-elle-une-idee-de-l-homme-Une-question-embarrassante> consulté le 28/05/2017



Pourquoi une telle problématique resurgit-elle maintenant ? Est-ce l'emballement idéologique postmoderne qui nous oblige à la remettre sur le tapis ? C'est un fait que notre époque ne veut plus rien connaître qui lui soit imposé de l'extérieur. Sa revendication d'autonomie la rend méfiante envers tous les modèles qu'elle n'aurait pas au préalable agréés. Dans ces conditions, qui décidera de la définition, de la *quiddité*, de cette nature humaine ? L'Église ? Aristote ? Les sciences humaines ?

Si la postmodernité ne veut pas prendre le risque d'opter pour une détermination précise en ce domaine, c'est d'abord qu'elle subodore que celle-ci entrerait automatiquement en conflit avec d'autres définitions. La tolérance est instituée en maître mot de la sociabilité. On doit désormais se garder de vouloir imposer aucune conviction à personne. Telle est la règle d'or de notre civilisation de tolérance, relativiste, jalouse de sa « neutralité éthique ».

### **L'homme : singulier ou universel ?**

Cependant toutes les questions ont-elles disparu pour autant ? Par exemple celle-là : l'homme est-il un universel, ou bien une singularité ? Si je ne suis homme que par les traits qui me différencient de mes semblables, une définition générique de la nature humaine est-elle possible ? D'après cette position, l'individu ne serait pas « homme » par la définition spécifique, parce qu'il pourrait être subsumé sous la catégorie générique « homme », mais par sa singularité. Il n'y aurait pas d'essence universelle, mais seulement des entités individuelles. Il n'y aurait d'homme qu'au singulier. Mais alors Pierre, Jacques, Jean ont-ils encore quelque chose en commun ? Si chacun de nous est une espèce à lui tout seul, nous devenons des anges. En effet, l'ange est le seul être à épuiser à lui tout seul sa propre espèce.

Autre question : la réunion de telles singularités au sein d'une communauté relève-t-elle de la nécessité, ou de l'accomplissement ? Nous agrégeons-nous avec nos semblables parce que notre nature nous y pousse, parce que nous sommes des êtres sociaux et que nous trouvons notre bonheur à vivre ensemble ? Ou bien le faisons-nous simplement afin de mutualiser les risques de la vie ? Pour nous protéger de la violence extérieure ? Est-ce que cette socialisation apporte quelque chose ou non à l'humanisation de nos singularités ?

Si les individus sont des hommes achevés en eux-mêmes, on ne voit pas quel liens seraient en mesure de les humaniser davantage. Si la singularité est sans partage, si elle constitue un absolu, quel surcroît d'humanité lui apporte le fait de vivre ensemble ? Ma qualité d'homme est-elle affectée en fonction de ma qualité d'être communautaire, d'« animal politique », selon la définition d'Aristote ? Ou bien cette nécessité de vivre ensemble ressortit de la simple contrainte objective, sans conséquence pour ce qui regarde la nature humaine ?

On sait que l'anthropologie chrétienne ne partage pas une telle conception individualiste de l'homme. Pour elle, l'homme accomplit son essence dans l'amour, l'amour qui l'a créé et par lequel il rejoint son être le plus profond. Or l'amour suppose pluralité, diversité, altérité.

### **Un individu aux traits indéterminés :**

En privilégiant l'individu singulier, la postmodernité voudrait-elle en finir avec « l'universel abstrait » de l'idéologie des Lumières ? Elle ne le peut pas davantage que prendre le risque d'une définition de la nature humaine. En effet l'« homme » dont elle défend les « droits », elle le définit bien comme une singularité. Cependant cette dernière reste une singularité elle aussi abstraite, universelle. La postmodernité se condamne de la sorte à rester muette au sujet des modalités d'accomplissement plénier de cette « monade singulière » (accomplissement comme tension vers le perfectionnement de notre être le plus profond) parce qu'elle n'a aucune idée de qu'elle est. Les « droits » qu'elle lui octroie dépendent des rapports de force dans la société à un moment de son évolution. Ils sont fonction d'une conjoncture, non d'une philosophie.

Ainsi, entre les Lumières et la postmodernité, l'abstraction n'a fait que changer de dimension. Jadis en charge d'un homme générique, l'humanisme abstrait se contente maintenant d'universaliser la singularité de chacun. En somme, pour l'idéologie postmoderne, ce que nous avons en commun avec nos semblables consiste dans le fait que chacun de nous est différent de tous les autres et qu'à ce titre il possède les mêmes droits qu'eux à cette « différence ». Définition *a minima*, toute négative en définitive, d'une singularité universelle et vide de tout contenu.

Cette indétermination de la singularité de la monade individuelle, la postmodernité l'a-t-elle d'ailleurs postulée idéologiquement ? Ou bien est-ce là encore par pure nécessité théorique qu'elle a dû se rallier à cette conception ? La deuxième hypothèse semble la plus probable. En effet, la postmodernité ne veut pas reconnaître de Bien transcendant auquel les *egos* éclatés de sa société atomisée devraient ordonner leur vie.

Avec une telle reconnaissance, tout l'édifice de son immanentisme intégral, c'est à dire le fait de ne pas se donner de lois ou de Bien transcendant, extérieur à elle, s'effondrerait. Selon elle, la société doit boucler sur elle-même, ne pas se laisser imposer quoi que soit par une instance qui n'émanerait pas de son propre fonds.

L'autonomie : tel est le mot d'ordre, valable non seulement pour le sujet atomisé mais aussi pour la société. Si bien que la monade individuelle de la société libérale n'est pas affectée *en bien* par son association avec d'autres, comme nous l'avons plus haut. Tout son effort va se concentrer à veiller à ce que cette cohabitation se déroule sans dérangement pour elle, sans qu'autrui interfère négativement dans la poursuite de ses intérêts. Cet individualisme a été ensuite théorisé afin d'en fonder la légitimité dans le droit politique et philosophique.

Ainsi s'explique cette absence de contenu relativement à l'idée de l'homme.

### **La fin des modèles humanistes :**

La singularité universelle et abstraite que représente l'homme postmoderne restera donc indéfinie quant à ce qui touche son individuation. Sinon cela voudrait dire qu'il existe un modèle d'homme à suivre, sur lequel s'aligner. Nous venons de voir que cette proposition est

irrecevable pour la postmodernité, car elle contreviendrait à sa revendication d' « autonomie » et de rejet de tous les « grands modèles ». Rien d'extérieur ne doit venir en théorie influencer le « rebelle auto-constitué ».

Bien sûr, une telle revendication est une duperie. L'individu est plus influençable que jamais. Les prescripteurs publicitaires le savent mieux que quiconque. D'ailleurs, ils ne se privent pas de jouer de cette corde sensible afin de vendre leur modèle d'anticonformistes institutionnels.

Mais la postmodernité n'en démord pas : selon elle il n'existerait plus d'homme idéal à rejoindre. Ce qui est parfait, ce ne sont plus le héros, le saint, le créateur ou le défenseur de la patrie ou du droit des pauvres et des opprimés, mais la singularité de l'individu pris en lui-même, antérieurement à toute détermination.

Et quand on prend le risque de rétorquer qu'une telle conception de la « vie bonne » peut devenir le tremplin de tous les arbitraires, de toutes les servitudes, le « dernier homme » rétorque que c'est là son choix et « qu'il le vaut bien », selon le célèbre slogan publicitaire. Cette répartie clôt le débat, même si ce n'est pas par le haut...

Mais justement, est-il encore possible de débattre, alors que les règles de langage sont elles aussi dénoncées comme arbitraires, imposées « de l'extérieur » ? Malgré la meilleure volonté du monde, il devient en effet extrêmement difficile de se comprendre dans notre société éclatée, prisonnière de son relativisme, au sein de laquelle chaque communauté possède ses codes, son langage et « ses vérités ».

Les systèmes de référence varient en effet de l'une à l'autre. Lorsqu'un groupe emploie l'expression « libertés civiques », il n'est pas assuré que l'autre pense à la même réalité que lui. Idem pour les mots « nation », « culture », « lois », etc. Les fanatiques eux-mêmes se revendiquent des « droits de l'homme ». Cependant, il y a fort à parier que ce ne sont pas tout à fait les mêmes que ceux de nos démocraties libérales...

Ainsi le débat de savoir si nous pouvons avoir encore une idée commune de l'homme ne relève pas de la simple théorie, de la joute philosophique désintéressée. Il concerne également le futur de notre vivre ensemble. De la réalité que nous mettrons sous l'idée d' « homme » dépendra notre destin politique.

**Jean-Michel Castaing** vient de publier *48 objections à la foi chrétienne et 48 réponses qui les réfutent* (Salvator, 2013).

---

## Entretien avec Jean-Philippe Toussaint



Information publiée le 20 février 2006 par [Camille Esmein](#) (source : [Alain \(Georges\) Leduc](#))

Entretien avec Jean-Philippe Toussaint, réalisé par [Alain \(Georges\) Leduc](#), [Toulouse](#), janvier 2006, publié dans le magazine *Midi-Pyrénées patrimoine*, n° 5, février /avril 2005, p. 10-13. ISSN : 1773-2492.

Renseignements : [Bernard Seiden](#), patrimoine-mp@wanadoo.fr

« Très peu d'écrivains sont contemporains »

[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](#) <sup>(1)</sup> 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* <sup>(2)</sup> 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 a 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'étirole. 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'ouvrait 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](#).



## Résumé

Dans ce modeste travail de recherche intitulé : « l'homme contemporain entre malaise et évasion dans *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », nous avons tenté de bien cerner la condition de l'être humain dans l'époque postmoderne, à travers une étude psychanalytique des personnages de notre corpus intitulé *Fuir* et écrit par le romancier belge Jean-Philippe Toussaint.

Nous avons également mené une étude narrative, une étude des personnages, ainsi qu'une étude thématique, afin de dévoiler les différents traits distinguant les personnages de notre corpus, ainsi que les caractéristiques de cet univers romanesque imaginaire créé par notre écrivain et reflétant parfaitement notre monde réel.

## Abstract

In this modest research work entitled : "contemporary man between discomfort and escape in *Fuir* by Jean-Philippe Toussaint", we have attempted to pinpoint the condition of the human being in the postmodern era through a psychoanalytic study of the characters in our corpus entitled "Fuir", written by the Belgian novelist Jean-Philippe Toussaint.

We also carried out a narrative study, a study of the characters, as well as a thematic study, in order to reveal the different features distinguishing the characters of our corpus, as well as the characteristics of this imaginary world created by our writer and perfectly reflecting our real world.

## ملخص

في هذا البحث المتواضع بعنوان: "الإنسان المعاصر بين القلق والتهرب في رواية *Fuir* لـ Jean-Philippe Toussaint" حاولنا أن نحدد بوضوح حالة الكائن الإنساني في عصر ما بعد الحداثة، من خلال دراسة في التحليل النفسي لشخصيات الكتاب المعنون "Fuir" للروائي البلجيكي جان فيليب توسان.

وقد قمنا أيضا بدراسة سردية، دراسة للشخصيات وكذلك بدراسة موضوعية بهدف الكشف عن مختلف السمات التي تميز شخصيات الكتاب، وعن ملامح هذا العالم الخيالي الذي ألفه الكاتب والذي يعكس ببراعة عالمنا الحقيقي.