

L'iminaire de l'eau chez Jean-Philippe Toussaint

Darabi Amin, Mina^{1*}, Farbod, Maryam²

¹ Maître assistante, Université de Tabriz, Tabriz, Iran

² MA. Université de Tabriz, Tabriz, Iran

Reçu: 2019/04/20, Accepted: 2019/06/09

Résumé: Dès une première lecture des œuvres du romancier contemporain, Jean-Philippe Toussaint, l'abondance des références à l'eau fait penser à un sens plus profond de cet élément chez l'auteur. Afin de percer le secret d'un tel sens, Bachelard, le pionnier de la critique thématique proposerait une critique des profondeurs qui permet de découvrir l'iminaire de l'esprit poétique au moment de la création. Un moment de la rêverie où l'esprit cherche un matériau matériel pour y incarner ses images. Or, la question qui se pose, c'est de savoir comment la complexité des images poétiques peut correspondre à la simplicité du style et de l'intrigue chez un romancier minimaliste comme Toussaint. Par cette étude, basée sur la typologie des eaux décrite par Bachelard, nous essayerons de concevoir mieux le rapport spécifique qu'entretient un écrivain de l'extrême contemporain avec le monde extérieur. En fait, nous croyons que l'eau malgré ses symboles ambivalents de la mortalité, de la mélancolie, de la douceur, et de la maternité reste une matière élémentaire, simple et primitive chez Toussaint qui suscite l'imagination humaine avec une puissance exceptionnelle, par caractère fondamental et naturel.

Mots-clés: critique de l'iminaire, image, Bachelard, Toussaint, eau.

The Imagination of Water in the Works of Jean-Philippe Toussaint

Mina Darabi Amin^{1*}, Maryam Farbod²

¹ Assistant professor, University of Tabriz, Tabriz, Iran

² MA. University of Tabriz, Tabriz, Iran

Received: 2019/04/20, Accepted: 2019/06/09

Abstract: From a first reading of the works of the contemporary novelist, Jean-Philippe Toussaint, the abundance of references to water makes us think of a deeper meaning of this element with the author. In order to unravel the secret of such a meaning, Bachelard, the pioneer of thematic criticism, would propose a 'critique of the depths' which makes it possible to discover the imaginary of the poetic spirit at the moment of creation. It's a moment of waking reverie where the mind seeks a material element to embody its images. However, the question is how the complexity of poetic images can match the simplicity of style and intrigue with a minimalist novelist like Toussaint. By this study, based on the typology of waters, described by Bachelard, we will try to better conceive the specific relationship maintained by a contemporary writer with the outside world. In fact, water, despite its ambivalent symbols of mortality, melancholy, sweetness, and motherhood, remains an elementary, simple and primitive matter in Toussaint's work, which arouses the human imagination with exceptional power, because of its fundamental and natural character.

Keywords: imaginary criticism, image, Bachelard, Toussaint, water.

تخیل آب نزد ژان فیلیپ توسن

مینا دارابی امین^{۱*}، مریم فربد^۲

^۱ استادیار، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

^۲ کارشناسی ارشد، دانشگاه تبریز، تبریز، ایران

تاریخ دریافت: ۱۳۹۸/۰۱/۳۱، تاریخ پذیرش: ۱۳۹۸/۳/۱۹

چکیده: به محض اولین خوانش آثار رمان‌نویس معاصر، ژان فیلیپ توسن، فراوانی تعابیر مربوط به آب باعث می‌شود تا به معنای عمیق‌تری از این عنصر نزد نویسنده بپایندیشیم. به منظور کشف راز این چنین معنایی، گاستون باشلار، پیشگام نقد مضمونی در قرن بیستم، روشی را با عنوان «نقد اعماق» ارائه می‌دهد که امکان کشف تصور خیالین روح شاعرانه را در زمان خلق اثر هنری فراهم می‌آورد. زمانی که در یک رؤیای بیدار، ذهن به دنبال عنصری مادی برای تجسم تصاویر خود است. اما سؤال اینجاست که چگونه پیچیدگی تصاویر شاعرانه می‌تواند با سادگی سبک و پیرنگ نزد رمان‌نویسی مینیمالیست همچون توسن منطبق شود. در این مطالعه، بر اساس تقسیم‌بندی باشلار از انواع آب‌ها، برآنیم تا به درک بهتری از ارتباط خاصی که یک نویسنده معاصر با جهان پیرامون خود برقرار می‌کند، دست یابیم. در واقع، آب، علیرغم نمادهای دوگانه میرایی، غم، لطافت، و نمادهای مادرانه، همچنان نزد توسن ماده‌ای ابتدایی، ساده و پایه‌ای باقی می‌ماند که با ویژگی طبیعی و بنیادی بودن خود باعث انگیزش تخیل آدمی با قدرتی منحصر به فرد می‌شود.

* Auteur Correspondant. Adresse e-mail: m.darabi@tabrizu.ac.ir

Introduction

Dès une première lecture des œuvres du romancier contemporain, Jean-Philippe Toussaint, l'abondance des références à l'œuf fait penser à un sens plus profond de cet élément chez l'auteur. Afin de percer le secret d'un tel sens, Gaston Bachelard, le pionnier de la critique thématique, qui se trouve à mi-chemin entre la phénoménologie, la psychanalyse et la philosophie, proposerait une critique des profondeurs qui permet de découvrir l'imaginaire de l'esprit poétique au moment de la création; un moment de la rêverie éveillée où l'esprit cherche un élément matériel pour y incarner ses images. Toujours à la recherche de «la racine de la force imaginante» (Bachelard, 2003: 8), Bachelard donne un nouvel essor à la notion du thème pour le rendre un signifié matériel, capable d'exprimer la relation du sujet avec le monde qui l'entoure au lieu d'une notion vague, traduisant le simple sujet du texte littéraire.

Or, bien que la lecture intersubjective de l'imaginaire se fasse surtout sur les œuvres poétiques et les images spontanées issues de ce genre, la séduction de certains romanciers, comme Jean Philippe Toussaint, pour une image matérielle préférée semble non négligeable. La question qui se pose, c'est de savoir comment l'œuf, en tant que thème, peut exprimer le rapport spécifique qu'établit un écrivain de l'extrême contemporain avec le monde extérieur. D'ailleurs, cet écrivain francophone d'origine belge est renommé comme minimaliste et il est surtout réputé pour la sobriété de son style, dépourvu d'images qui se repose sur le postulat «less is more», ou bien en

واژگان کلیدی: نقد خیال، تصویر، باشلار، توسن، آب.

français «moins, c'est plus»¹. Il faut se demander alors comment la complexité des images poétiques peut correspondre à la simplicité du style et de l'écriture chez un romancier minimaliste comme Toussaint.

En fait, à part quelques petites indications sur la thématique de l'œuf chez Toussaint², aucun effort n'a pas été fait jusqu'ici pour relier les deux niveaux stylistiques et narratifs de ses œuvres par une analyse matérielle des éléments. Il existe pourtant beaucoup de travaux de recherche qui traitent le style simple et fragmentaire des minimalistes qui privilégient les paragraphes et phrases courts, juxtaposés et mathématisés. De même, un grand nombre de travaux ont traité le niveau narratif des récits de Toussaint, marqué par une intrigue réduite, ne racontant «presque rien» (Lemesle, 1998: 119), sauf un monde vide de sens, dépourvu de sentiment et de sympathie, tantôt violent, tantôt dérisoire³.

C'est ainsi qu'on considère le personnage toussainien loin des forces de la terre⁴. N'ayant pas d'unité psychologique et identitaire, il se trouve toujours dans l'œuf. Sans prénom, sans âge, sans passé ou profession précise, il a aussi

¹ La célèbre phrase de l'architecte Ludwig Mies Van Der Rohe, (1886-1969) fait partie des pères fondateurs de l'architecture moderne.

² Voir: Pigeat, Aurélien, «Fuir, le furieux refus de Jean-Philippe Toussaint?», in *L'EXCEPTION ET LA FRANCE CONTEMPORAINE*, Presses Sorbonne Nouvelle, Paris, p. 255-263; ou, Xanthos, N. (2009). Le souci de l'effacement: insignifiance et poésie narrative chez Jean-Philippe Toussaint. *Études françaises*, 45, (1), 67-87.

³ Voir Huglo Marie-Pascale et Leppik Kimberley, «Narrativités minimalistes contemporaines: Toussaint, Tremblay, Turcotte», *Voix et Images*, vol. 36, n 1, (106) 2010, pp. 27-44; ou Sommier Jean-Claude, «La Salle de bain: l'immobilité cinématographique», *Cinéma: revue d'études cinématographiques/ Cinéma: Journal of Film Studies*, vol. 4, n 1, 1993, p. 103-114, ou Rubino Gianfranco, Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale, p. 71-80 etc.

⁴ La terre est chez Bachelard tantôt la source des rêveries sur la volonté (*La terre et les rêveries de la volonté*), tantôt la source des rêveries sur le repos (*La terre et les rêveries du repos*).

peu de volonté pour la vie. Nous supposons donc ce personnage plutôt proche de la désespérance, de l'aisance et de la mort issus de l'eau. Ainsi, s'appuyant sur la subdivision des eaux dans *L'Eau et les rêves* - les eaux claires, courantes, dormantes, féminines et violentes-, on va découvrir l'imaginaire créatrice qui se forme autour de cette notion chez Toussaint. Certainement, nous n'avons pas ici la prétention de découvrir l'inconscient psychanalytique de l'auteur, à la manière de Bachelard; ce qui nous intéresse est la typologie de différentes eaux qui se trouvent au sein des romans de Toussaint et qui traduisent éventuellement une pensée latente sur la matière. Donc, avant de parler de l'étude des eaux violentes et mélancolisantes, et avant de parler de la mortalité des eaux lourdes et dormantes et le caractère destructif des eaux composés chez Toussaint, on va discuter la douceur apparente des eaux coulantes et le rôle apaisant et calmant de l'eau laiteuse.

L'eau coulante: la mort lente et douce

Chez Toussaint, l'eau, et surtout l'eau coulante, peut sembler à premier abord une source de l'apaisement. Dans *La salle de bain* -dont le titre révèle déjà une certaine attirance pour l'eau- cet élément revêt la posture d'un calmant qui peut consoler le personnage. Le roman commence justement dans la salle de bain de l'appartement du narrateur où il passait ses après-midi. La vie quotidienne du narrateur semble s'unir avec cet espace clos, et plus généralement, avec l'eau qui s'y coule. En tant qu'élément apaisant, l'eau permet au personnage de mener une réflexion réticente, sans obligation à faire une quelconque activité: «je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu» (Toussaint, 1985: 11). La vraie histoire du

roman commence lorsqu'un jour, le narrateur décide enfin de prendre «le risque de compromettre la quiétude de [s]a vie abstraite» et sort de la salle de bain (Toussaint, 1985: 15). Malgré cette sortie hésitante au début du roman, le narrateur y rentre à la fin du roman, déclarant que: «c'était dans la salle de bain que je me sentais le mieux» (Toussaint, 1985: 122).

Or, il ne faut pas se contenter de l'apparence, car le narrateur semble suggérer une pensée plus cachée, une idée plus latente. La monotonie de l'écoulement de l'eau exprime indirectement la monotonie de la vie du narrateur où il ne se passe rien que de très banal, de routine et de quotidien. Ainsi, le narrateur se donne à l'eau, il est un «être voué à l'eau», et, selon Bachelard, un tel être «meurt à chaque minute, sans cesse quelque chose de sa substance s'écoule» (Bachelard, 2003: 13). L'eau devient donc le symbole d'une mort quotidienne: «la mort quotidienne n'est pas la mort exubérante du feu qui perce le ciel de ses flèches; la mort quotidienne est la mort de l'eau» (Bachelard, 2003: 13). La présence presque perpétuelle du narrateur dans la salle de bain et le calme qu'il y trouve, affirment sa tendance pour l'immobilité, l'inactivité, et donc pour une mort quotidienne. Ce n'est donc pas étonnant que le narrateur s'intéresse à la peinture de Mondrian, caractérisée par l'immobilité et donc par la mort:

«Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a jamais vu aussi près de l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance

immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure» (Toussaint, 1985: 84).

Cette immobilité, ou bien cette mort voulue, assure ainsi le narrateur, elle le rend plus serein. «Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein» (Toussaint, 1985: 11). L'ambivalence mélancolique du roman est l'incarnation de cette mort continue et quotidienne: «La mort est alors une longue et douloureuse histoire, ce n'est pas seulement le drame d'une heure fatale, c'est l'histoire des âmes qui rendent «à Dieu leur existence petit à petit, épuisant lentement leur substance jusqu'à la mort» (Bachelard, 2003: 68).

Même au moment où le narrateur décide de quitter son quotidien et d'effectuer un voyage, il va à Venise, une ville insupportable de l'eau. Cette fois aussi, comme le cas de la salle de bain, le coulement de l'eau est rétif, doux, canalisé, et donc monotone. L'écoulement de la fixité, et de l'immobilité, se matérialise encore dans l'eau. Il ne s'agit donc pas de l'eau fraîche qui mène à la rénovation; pour le personnage toussainien, Venise est la Cité des Eaux, mais celle des eaux mortes. C'est ainsi qu'on ne trouve pas dans les descriptions de la ville aucune trace de Venise de Musset, Stendhal, Barrès ou Proust, aucune vision exotique ou idéalisée qui fait appel au romantisme. La mathématisation employée dans de rares descriptions données sur la ville fait mieux ressentir la distance et la froideur du regard du narrateur:

«A raison d'un enfoncement de la ville de trente centimètres par siècle, expliquais-je, donc de trois millimètres par an, donc de zéro virgule zéro zéro

quatre-vingt-deux millimètres par jour, donc de zéro virgule zéro zéro zéro zéro zéro un millimètre par seconde, on pouvait raisonnablement, en appuyant bien fort nos pas sur le trottoir, escompter être pour quelque chose dans l'engloutissement de la ville» (Toussaint, 1985: 81).

Mais l'eau qui coule doucement trouve d'autres manifestations chez Toussaint: même les larmes des personnages ou le coulement de la glace sur le chocolat brûlant peuvent se placer dans la classification des eaux courantes chez Toussaint. Plusieurs fois dans ses romans, Toussaint décrit les larmes de Marie qui «coulaient de façon irrépressible sur les joues» (Toussaint, 2002: 95). Ces larmes sont tantôt les «lourdes larmes de tristesse», tantôt les «pures larmes de joie, légères comme de la crème qui coulaient en apesanteur» (Toussaint, 2002: 12), ou bien les larmes «d'amour, de deuil et de tonnement» (Toussaint, 2002: 20) qui, en roulant sur ses joues, extériorisent ses sentiments.

L'eau laiteuse: le calmant

L'eau, elle-même n'est le plus féminin parmi les autres, peut être le symbole de la maternité. Bachelard croit que pour l'imagination matérielle, «tout liquide est une eau», et «tout ce qui coule est de l'eau» (Bachelard, 2003: 134). D'ailleurs, poussant son affirmation plus loin, il souligne: «toute eau est un lait» (Bachelard, 2003: 135). Mais à vrai dire, pour que l'eau se transforme en lait, il existe des critères. Avant d'être blanc ou crémeux, l'eau doit être tiède et la lumière posée sur cette eau doit être douce :

«Aussi, jamais le lait de la rivière ne sera glacé. Jamais un poète ne nous dira que la lune d'hiver verse une lumière laiteuse sur les eaux. La tiédeur de l'air,

la douceur de la lumière, la paix de l'âme sont nécessaires à l'image. Voilà les composantes matérielles de l'image. Voilà les composantes fortes et primitives. La blancheur ne viendra qu'après. Elle sera déduite. Elle se présentera comme un adjectif amené par le substantif, après le substantif» (Bachelard, 2003: 139).

L'eau laiteuse s'attache à un bonheur primitif. En tant que premier aliment de tous les êtres, le lait maternel est le premier plaisir matériel expérimenté par l'homme. Chez Toussaint, il existe très peu de cas où l'eau soit la source du bonheur. Par contre, ces rares images sont très claires et très précises. L'eau de la piscine dans *Faire l'amour* peut nous servir comme un bon exemple. La chaleur peut se ressentir bien: «Il faisait très chaud dans de l'enceinte de la piscine, presque moite» (Toussaint, 2002: 39). Le reflet d'une lumière douce est aussi très tôt distinguable dans cette image: «L'eau de la piscine était immobile dans la nuit, parcourue de lueurs fugaces et de reflets mouvants. Figée dans la pénombre, elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave, et semblait reposer là de toute éternité, [4]» (Toussaint, 2002: 38). Le narrateur évite de parler directement du lait, mais la blancheur et la lueur argentine de l'eau, qui est comme «un plomb fondu» ou de «mercure», peuvent très bien susciter l'image du lait chez le rêveur. Et tout de suite après, cette beauté lactée de l'eau de la piscine devient le calmant qui peut apaiser l'esprit de toutes les douleurs. Comme l'affirme Bachelard, c'est le rappel d'un souvenir heureux: «le plus tranquille et le plus apaisant des souvenirs, le souvenir du lait nourricier, le souvenir du giron maternel» (Bachelard, 2003: 141):

«L'eau de la piscine était immobile dans la pénombre, seules brillaient dans le noir les rampes argentées recourbées des escaliers d'accès au bassin. [4] Je me assis au bord de l'eau la nuit, et, au bout d'un moment, tout doucement, je me laissai glisser à la verticale dans le bassin - et le tourbillon de tensions et de fatigues que j'avais accumulées depuis mon départ de Paris parut se résoudre à l'instant dans le contact de l'eau tiède sur mon corps» (Toussaint, 2002: 42-43).

L'eau tiède de la piscine absorbe ainsi toutes les tensions et les fatigues du personnage, comme un lait maternel qui calme l'enfant. Le lait enveloppe le personnage et le fait bercer dans ses vagues, comme dans les bras d'une mère, comme dans les bras du ciel ou dans les bras de l'univers:

«J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. De toutes parts, l'eau glissait sur mon corps, tiède et lourde, huileuse et sensuelle» (Toussaint, 2002: 42)

Le monde est un grand narcisse et l'eau qui reflète les éléments naturels, reflète en effet le monde entier: «C'est près de l'eau, c'est sur l'eau qu'on apprend à voguer sur les nuages, à nager dans le ciel» (Bachelard, 2003: 115). Cette continuité matérielle de l'eau et du ciel et ce goût de l'infini procure un bonheur exceptionnel à l'homme et l'invite au voyage imaginaire où l'homme est le maître du temps.

«Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant

mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me dépendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'emanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles se coulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps» (Toussaint, 2002: 43-44).

L'eau violente: mélancolique et mortelle

L'eau est calmante, lorsqu'elle est calme: «Pour que l'image lactée se présente à l'imagination [4] il faut une eau faiblement agitée» (Bachelard, 2003: 138). C'est ainsi qu'«Un torrent tumultueux, si blanc qu'il soit, n'aura jamais un tel privilège» (Bachelard, 2003: 139). Dès que l'eau agitée, elle perd son caractère doux et maternel et reprend son caractère mortel. Dès que l'eau s'expose aux rayons lunaires pendant longtemps, elle se transforme en «éléments mélancolisants» (Bachelard, 2003: 106).

Le narrateur de *Fuir*, en se promenant le long de la rivière Huangpu, décrit une nuit glacée, où les lumières de la meraude se reflètent sur la surface agitée et ondulante de l'eau et le plongent dans une «mélancolie rêveuse»:

«[4] 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 poutres de la meraude se reflétaient en tremblant dans les eaux du Huangpu. [4] Accoudé au parapet, pensif, je

regardais la surface noire et ondulante du fleuve dans l'obscurité, et je songeais à Marie avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit» (Toussaint, 2005: 20).

Les eaux violentes peuvent aussi évoquer les agitations de l'âme du rêveur. Les agitations de l'âme sont en effet, les agitations de l'âme humaine. Les eaux en action symbolisent ainsi l'idée et l'angoisse de la mort chez le rêveur. L'eau issue de la tempête, particulièrement de la pluie, prend une place à part chez Toussaint. La pluie et les orages, se plaçant dans la classification des eaux violentes, représentent l'orage et la tempête intérieure de l'esprit du rêveur. Dans les situations les plus remarquables et les plus mornes des récits de Toussaint, la pluie verse sans cesse. L'exemple le plus explicite se trouve dans *La vérité sur Marie*, pendant lequel la pluie tombe violemment au moment où le narrateur raconte la nuit de la mort de Jean-Christophe de G. dans la chambre de l'hôtel où le ventilateur tournait au ralenti dans la chambre en brassant un air tiède qui allait se mêler à l'air orageux de la nuit» (Toussaint, 2009: 16). On dirait que c'est la pluie qui annonce cette mort:

«[4] tandis que la pluie se mettait brusquement à tomber à grosse gouttes dans la rue. Marie regardait les trombes d'eau s'abattre dans la nuit par l'encadrement de la fenêtre, un rideau de pluie noire qui se mouvait latéralement et traversait les faisceaux des réverbères dans des sautes de vent tourbillonnantes [4] la pluie redoubla de violence et se mit à entrer dans la chambre [4]» (Toussaint, 2009: 21).

Par son entrée dans la chambre, la pluie orageuse apporte la mort de Jean-Christophe de

G. La même nuit, lorsque Marie demande de l'aide du narrateur, le narrateur exprime son anxiété par le versement de pluie en son chemin:

«Dehors, le ciel était sombre, noir, immense, invisible, sans autre horizon que la ligne de pluie qui tombait sans discontinuer dans la lumière jaune des rayons. [4] Le tonnerre grondait au loin, à intervalles réguliers, et la pluie s'accumulait en bouillonnant dans les bouches d'égout engorgées, [4]. L'escalade était d'attente, sur laquelle un rideau de pluie oblique tombait avec fracas dans une immense flaque noire brouillée de larges gouttes dont le vent chiffonnait la surface» (Toussaint, 2009: 39).

De même, lorsque dans un retour analeptique, le narrateur raconte le retour du Japon de Marie et Jean-Christophe de G, en compagnie d'un *pusang* Zahir, la scène est encore pluvieuse. Le cheval fuit dans la pénombre de la nuit dans l'arroyo, et Toussaint décrit soigneusement les événements de cette nuit, en décrivant le tonnerre, l'orage et la pluie. La pluie orageuse est ainsi en rapport avec l'idée de la perte et de la mort. C'est ainsi que la pluie semble le parfait ornement de la scène du cimetière, lorsque Marie et le narrateur cherchent l'endroit où l'enterrement de Maurizio¹ est en train d'avoir lieu: «la brume humide [4] nappait les allées du cimetière, et enfin la pluie tombe: «Je regardais le ciel tourmenté au-dessus de nous. De gros nuages noirs de pluie s'avançaient et recouvraient le cimetière» (Toussaint, 2009: 140). La trace même de la pluie semble angoissante pour les personnages et annonce toujours un événement funeste qui va peut-être survenir. C'est ainsi que

dans *Nue*, le narrateur décrit le ciel comme «menaçant» avant d'arriver au cimetière: «Il ne pleuvait plus, mais le ciel était toujours menaçant, de paisibles nuages noirs s'étendaient au loin, et de grandes flaques sombres s'étendaient sur la chaussée mouillée» (Toussaint, 2013: 133).

Les eaux lourdes et dormantes

À côté de l'eau coulante, qui annonce une mort continue, la symbolisation de l'eau lourde prend un rôle beaucoup plus important, beaucoup plus profonde et violente en exprimant la douleur et la perte chez Toussaint. Selon Bachelard, les éléments matériels peuvent exprimer notre intimité et nos sentiments intérieurs et les eaux profondes et sombres sont les plus inspirantes et les plus affectantes en cela. L'imaginaire de ce type d'eau mène enfin à la douleur intérieure, à la catastrophe ou à la mort. L'exemple clair des eaux dormantes, c'est la mer ou le lac. Comme le signale Bachelard: «Dans bien des récits, les lieux maudits ont en leur centre un lac de ténèbres et de horreurs» (Bachelard, 2003: 119).

Pour Toussaint, la mer est une eau profonde qui avale les personnages. Dans *Fuir*, on prend conscience que le père de Marie s'est noyé dans la mer: «la mort de son père, brutale, accidentelle, par noyade ou malaise cardiaque, ou les deux» (Toussaint, 2005: 47). De même, à la fin du roman, Marie, qui est fortement désespérée par la mort de son père, en train de nager dans la mer, essaye de s'éloigner de la côte, et de se laisser aller par l'eau. C'est un titre voué à l'eau dont l'imaginaire se repose sur la mort dans les mers: «L'eau est ainsi une invitation à mourir» (Bachelard, 2003: 68).

Ce n'est donc pas étonnant que l'idée du suicide se rattache à l'image de l'eau. Le rapport qui est exprimé par le complexe d'Ophélie chez Bachelard. Le complexe exprime la mort

¹ Le gardien de la maison de l'île d'Elbe où le père de Marie passait l'été.

d'Ophélie, la fiancée de Hamlet: «Ophélie pourra donc être pour nous le symbole du suicide féminin [4], l'élément de la mort jeune et belle, de la mort fleurie» (Bachelard, 2003: 98). Marie, jeune femme désespérée, était déjà, dans les premières pages du roman, décrite comme une Ophélie plongée dans l'immolente mollesse aquatique de ses robes, par le narrateur:

«Elle ajusta les lunettes de tissu sur son visage, avant de se laisser retomber en arrière sur le lit, donnant dès lors à sa silhouette des allures de star énigmatique, figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire d'offres alanguies et de couleurs de cendres, les épaules enfoncées dans l'immolente mollesse aquatique d'une de ses robes froissées» (Toussaint, 2002: 24).

Dès lors, Marie était rattachée à l'image d'un suicide masochiste, c'est ainsi qu'au moment de désespoir, elle accepte l'appel d'un élément matriciel, l'élément près duquel «tout incline à la mort» (Bachelard, 2003: 106).

Marie essaie donc de se faire noyer dans la mer, et c'est le narrateur qui essaie de la sauver. Les ondes et les mouvements de l'eau envers le corps du narrateur symbolisent ainsi la colère de l'eau. L'eau devient un ennemi¹, qui réclame une lutte contre le narrateur et l'invite à se lancer dans ses vagues. Bachelard estime que «l'eau violente est un schème de courage» (Bachelard, 2003: 190). Le narrateur se lance ainsi dans l'inconnu, pour s'affirmer, pour affirmer son courage et sa volonté: «En fait, le saut dans la mer ravive, plus que tout autre, virement physique, Les choses d'une initiation

dangereuse, d'une initiation hostile. Il est la seule image exacte, raisonnable, la seule image qu'on peut vivre, du saut dans l'inconnu. Il n'y a pas d'autres sauts réels qui soient des sauts dans l'inconnu. Le saut dans l'inconnu est un saut dans l'eau» (Bachelard, 2003: 188). C'est pourquoi «le jeune nageur est un héros précoce» (Bachelard, 2003: 184):

«Je nageais dans l'eau noire, lourde, ample, sombre, je venais de quitter la crique et je longeais encore la côte, je nageais dans l'ombre immobile de l'immense paroi rocheuse, je m'efforçais de la crique dans le silence de la nuit et mon inquiétude croissait à mesure que je perdais la côte de vue pour m'enfoncer dans l'immensité de la mer. [4] la couleur de l'eau allait du bleu au mauve, avec des zones huileuses, noires et denses, impénétrables» (Toussaint, 2005: 183).

Toussaint peint habilement, à l'aide de description des mouvements et des vagues de la mer, la situation dans laquelle le héros ne pouvait pas trouver Marie. En désignant la couleur de la mer qui change du bleu au mauve et au noir, il décrit aussi soigneusement son angoisse de la perte éventuelle de Marie, en même temps qu'il peint le combat entre le corps de l'homme et l'eau, ou plus précisément entre la vie et la mort. Arrivant à Marie, le narrateur la trouve en larmes:

«Et, elle qui n'avait pas pleuré, jusqu'au présent, elle qui ne savait jamais départir de cette attitude de froideur, de force et de distance, de cette douleur contenue, glaciale, butée et comme foncièrement exaspérée depuis qu'elle avait appris la nouvelle de la mort de son père, elle qui n'avait pas pleuré, pendant l'enterrement ni quand nous nous étions retrouvés, elle attendit le

¹ «La mer est une ennemie qui cherche à vaincre et qu'il faut vaincre; ces vagues sont autant de coups qu'il faut affronter; le nageur a l'impression de heurter de tout son corps les membres de l'adversaire.» (Bachelard, 2003: 190)

dernier mètre, elle attendit d arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larmes ». Je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau saigner sur ma langue, j'avais de l'eau de la mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer» (Toussaint, 2005: 189).

Le mélange de l'eau de la mer et des larmes de Marie renforce l'idée de la féminité, car, «L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne sait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement remplis de larmes » (Bachelard, 2003: 98).

L'eau destructive: eau composée

Une autre question remarquable est aussi à prendre en compte: la combinaison des éléments matériels. L'eau, selon Bachelard, est l'élément le plus approprié à une combinaison avec d'autres éléments: «L'eau est l'élément le plus favorable pour illustrer les thèmes de combinaison des puissances. Elle assimile tant de substances! Elle tire d'elle tant d'essences!» (Toussaint, 2005: 109). La chimie des poètes unit donc les deux substances élémentaires. Ce mélange «est toujours un mariage. En effet, dès que deux substances élémentaires se unissent, dès qu'elles se fondent l'une dans l'autre, elles se sexualisent» (Bachelard, 2003: 112). Dans *Faire l'amour*, dès le début du récit, le narrateur parle d'un flacon d'acide chlorhydrique avec l'idée de le «jeter un jour à la gueule de quelqu'un» (Toussaint, 2002: 11). Le récit commence et s'achève avec la présence de ce flacon. Déjà, Toussaint met en rapport cet élément fluide avec l'amour physique du narrateur et Marie: «Le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide» (Toussaint, 2002: 29). Dans l'acide aussi, l'eau féminine et le feu masculin se unissent et le pouvoir masculin du

feu surmonte: «Dans le règne des matières, on ne trouvera rien de plus contraire que l'eau et le feu. L'eau et le feu donnent peut-être la seule contradiction vraiment substantielle. Si logiquement l'un appelle l'autre, sexuellement l'un tire l'autre» (Bachelard, 2003: 115). Le narrateur décrit ainsi le moment où il asperge «une giclée d'acide qui bouillonnait sur le verre et se mettait à crisser et à fumer autour du cratère dans une mélasse gluante de verre fondu et boursoufflé qui dégoulinait sur la vitre en longues traînées sirupeuses et noirâtres» (Toussaint, 2003: 15). En effet, le feu possède des pouvoirs destructifs qui brûlent et fondent le miroir.

Dans tous les moments de trouble du récit, le narrateur parle de ce flacon d'acide qui possède à la fois deux rôles opposés. Chaque fois que le narrateur sent l'acide, ce flacon le calme, il considère ce flacon d'acide comme un moyen de défense devant les autres. Lorsqu'il est à Kyoto et décide de rentrer de nouveau chez Marie, il a des sentiments contradictoires de l'amour et de la haine qui se manifestent à travers ces phrases:

«J'avais sorti l'acide chlorhydrique de la poche de mon manteau, je regardais pensivement le flacon contre mes mains. Je tentais de résister à la violence des sentiments qui me portaient vers Marie, mais il était trop tard évidemment, son charme avait de nouveau opéré» (Bachelard, 2003: 68)

D'autre part, lorsque le désespoir envahit le narrateur, le flacon d'acide chlorhydrique devient l'arme de défense contre soi. En fin de compte, malgré sa présence perpétuelle, cet acide n'endommage que l'image du narrateur lui-même dans le miroir: «moi nu dans les ténèbres de la salle de bain qui jetais de toutes mes forces l'acide chlorhydrique à la gueule du

miroir pour ne plus voir mon regard, ou moi encore» (Toussaint, 2003: 15). Le versement de l'eau sur le miroir représente la haine du narrateur du soi-même et des difficultés de sa vie. Il s'agit en fait d'un acte masochiste de suicide qui aboutit à la mort imaginaire du personnage.

De même, on est témoin de l'union du feu et de l'eau quand la maison du père de Marie est en feu dans *La vérité sur Marie*. Avant la catastrophe, l'auteur parle d'un après-midi à côté de la mer et d'un étrange sentiment, et d'une «atmosphère étouffante» et «de fin du monde» (Toussaint, 2009: 186). Il trouve enfin la cause de cette lourdeur de l'atmosphère dans l'absence de la couleur bleue du paysage: «Le bleu avait disparu, le bleu habituel, le bleu radieux, le bleu éclatant du ciel et de la mer» (Toussaint, 2009: 186). La noirceur de la mer annonce un événement funèbre qui va avoir lieu dans quelques heures. L'agitation du personnage au moment de l'incendie et la bataille du feu et de l'eau créés par les pompiers semblent inutiles.

Conclusion

Essayant de pénétrer jusqu'au noyau onirique de la création, ce travail de recherche a tenté de montrer comment l'eau, loin d'être un simple élément accessoire, peut traduire un sens latent chez Jean-Philippe Toussaint. En fait, l'étude de l'imaginaire à travers l'eau chez ce minimaliste de l'art contemporain, la tendance à représenter une vie mimée de la matière, une vie qui est fortement enracinée dans un élément matériel, et affectée par ses impacts. L'eau semble construire toute la vision du monde chez Toussaint. Le narrateur toussainien ne voit-il pas le monde entier comme un aquarium qui se remplissait lentement de l'eau, et où les hommes-poissons ne peuvent que vivre dans

l'eau et ses effets?¹. Les effets qui viennent justement du mélange des symboles ambivalents de la mortalité, de la mélancolie, de la douceur, et de la maternité dans l'eau. De même que sa vitalité, l'eau a le pouvoir de détruire par plusieurs façons et l'analyse des différents types d'eau dans les romans de Toussaint révèle sa tendance plutôt pour peindre une vie attirée par la mort. C'est ainsi qu'on trouve toutes les rêveries interminables du destin funeste, de la mélancolie, de la mort, du suicide etc., rattachées à l'eau.

On peut conclure d'ailleurs, que les images créées par Toussaint, n'ayant pas la complexité des images poétiques récurrentes, s'adaptent bien au style simple et dépourvu de figure des minimalistes. Déjà, une rêverie matérielle primitive, malgré toute sa simplicité, suscite l'imagination humaine avec une puissance exceptionnelle, découlant de son caractère fondamental et naturel. De tous les éléments, l'eau semble aussi «le plus uniforme», «le plus constant», «le plus simple» et «le plus simplifiant» aux yeux de Bachelard. Ce n'est donc pas étonnant que l'imagination de Jean-Philippe Toussaint trouve sa substance créative dans cet élément élémentaire, mais en même temps inépuisable.

Bibliographie

- Bachelard, Gaston. (2003). *L'Eau et les rêves: Essai sur l'imaginaire de la matière*, Paris: Librairie José Corti.
- Lemesle, Marc. (1998). «Jean-Philippe Toussaint: Le retour du récit?», *Œuvres et critiques*, t. I-n 23: 102-121.

¹ Au moment où le narrateur contemple la pluie depuis sa fenêtre: «J'approchais mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j'essayais soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur? L'aquarium lentement se remplissait» (Toussaint, 1985: 31).

Toussaint, Jean-Philippe. (2002). *Faire l'amour*, Paris: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe. (2005). *Fuir*, Paris: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe. (1985) *La salle de bain*, Paris: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe. (2009). *La vérité sur Marie*, Paris: Minuit.

Toussaint, Jean-Philippe. (2013). *Nue*, Paris: Minuit.





پروپوزیشن گاہ علوم انسانی و مطالعات فرہنگی
پرتال جامع علوم انسانی