

Préface : Toussaint dans de beaux draps

Laurent Demoulin

Encore à Jacques Dubois

Présentation : le destin des *Draps de lit*

1985 : un jeune inconnu nommé Jean-Philippe Toussaint fait paraître aux éditions de Minuit un court roman, original, drôle et littéraire, qui rencontre à la fois un succès éditorial inattendu et un accueil critique très favorable : *La Salle de bain*.

Au risque de paraître très moral, l'on peut affirmer aujourd'hui que ce roman n'est pas tombé du ciel. Il n'a pas été dicté d'une seule voix dans l'allégresse et la spontanéité par les Muses à un jeune auteur aussi doué que désinvolte. Si le talent de Jean-Philippe Toussaint est indéniable, sa réussite est due, avant tout, à son travail d'orfèvre et *La Salle de bain*, roman traduit à ce jour en trente-cinq langues, ne constitue nullement ses premiers pas dans l'écriture. Six longues années d'apprentissage, parfois douloureuses, souvent obstinées, toujours riches d'enseignement, précèdent cette éclatante réussite.

De 1979 à 1983, Jean-Philippe Toussaint remet neuf fois sur le métier un roman qui lui tient particulièrement à cœur : *Échecs*, récit d'un tournoi d'échecs opposant deux protagonistes enfermés avec arbitre et public, durant des années, dans une même salle¹. Entre deux versions de ce texte, le jeune auteur se consacre cependant à un autre roman, dont le manuscrit s'est entre-temps égaré. Le narrateur y demeure sans cesse au lit avec sa femme, tandis que, dans la même chambre, un autre lit accueille ses parents. Cette nouvelle tentative narrative n'aboutit pas en tant que telle, mais son principe est appelé à changer de forme : l'on y reconnaît déjà la trame de la pièce *Les Draps de lit*. D'ailleurs, dans la faible trace qui persiste de cette ébauche de roman au fond de la mémoire de Jean-Philippe Toussaint, il semble qu'y apparaîsse déjà un groupe de peintres.

Pourquoi cette version romanesque des *Draps de lit* a-t-elle été abandonnée ? Sans doute parce qu'elle pose un problème épineux à l'apprenti romancier, dans la mesure où s'y laisse beaucoup trop clairement deviner l'ombre tutélaire de Samuel Beckett. Or, au sujet du maître irlandais, Toussaint confie, dans son essai *L'Urgence et la Patience* :

C'est la lecture la plus importante que j'ai faite dans ma vie. [...] Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett [...]. J'ai été au bout de cette impasse, j'ai connu une période d'abattement et de dépression. Cela a été une épreuve douloureuse, mais salutaire, j'ai dû me défaire de cette influence décisive, de ce regard terriblement lucide sur le monde, noir, pascalien, en même temps que porteur d'énergie et d'un humour triomphant.²

Peut-être est-ce de la version romanesque des *Draps de lit* dont il est question dans ce passage. Ce n'est pas certain : la mention « sans en être vraiment conscient » est étonnante à cet égard, tant la situation initiale du texte en question (le personnage qui demeure au lit) ressemble à un emprunt volontaire (par exemple de *Malone meurt*). Toujours est-il que Toussaint laisse de côté ce roman trop beckettien pour remettre, une fois de plus, *Échecs* sur le métier. Il en achève la dernière mouture, alors qu'il vit à Médea, en Algérie, où il officie comme professeur de français de 1982 à 1984, dans un « appartement de la Cité administrative d'Aïn d'Heb »³. C'est là aussi, que, tout en confiant *Échecs* aux éditeurs, il reprend le sujet de son roman beckettien, entre le mois de mars 1982 et celui de février 1983,

¹ *Échecs* est paru en version électronique en 2012 aux éditions Jean-Philippe Toussaint Archives. Ce roman est à présent disponible sur le site jptoussaint.com.

² Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 97-98.

³ *Ibidem*, p. 15.

pour en faire une pièce de théâtre... beckettienne, elle aussi, *Les Draps de lit*, qui est publié par voie électronique aujourd'hui⁴.

Jean-Philippe Toussaint ne cherche ni à publier ni à faire jouer cette pièce, qu'il considère comme un exercice littéraire. Il s'y intéresse en effet uniquement à l'écriture théâtrale, notamment aux didascalies – comme par exemple à la mention « (Un temps) », qu'il emprunte à Beckett et qu'il n'envisage pas comme une véritable indication de scène adressée à de futurs acteurs, mais plutôt comme une pure forme. Aussi le fait même d'avoir achevé *Les Draps de lit* constitue-t-il à ses yeux un aboutissement en soi.

D'ailleurs, il a mieux à faire : à peine a-t-il fini sa pièce qu'il se lance, en septembre 1983, toujours à Médea, dans la rédaction de *La Salle de bain*...

Par la suite, en 1985, après la publication de son célèbre « premier » roman, Toussaint sort le dactylogramme des *Draps de lit* de ses tiroirs, en relit le texte et y apporte quelques corrections. Quelques années plus tard, en 1989, il y repense et songe à mettre la pièce en scène. Il va jusqu'à proposer le rôle du personnage intitulé « Moi » à Dominic Gould et celui du peintre à Tom Novembre, ce dernier ayant, entre-temps, interprété le narrateur de l'adaptation cinématographique de *La Salle de bain* réalisée par John Lvoff. Le directeur d'une salle parisienne est contacté également, mais le projet n'est guère poussé loin et n'aboutit pas⁵.

C'est donc une œuvre peu lue et jamais interprétée sur les planches qui est livrée ici à la curiosité des lecteurs.

Statuts

Cette genèse, retracée ici essentiellement grâce aux souvenirs de Jean-Philippe Toussaint⁶, comporte une contradiction apparente. Si la version romanesque des *Draps de lit* était trop influencée par Beckett, au point de plonger le jeune auteur dans les affres, et de le faire renoncer en chemin à son projet, en quoi le passage au théâtre se présente-t-il comme une solution ? Faire de ce début de roman une pièce ne permet pas, *a priori*, d'échapper à Beckett, puisque ce dernier est plus célèbre encore comme dramaturge que comme romancier. Qui plus est, Beckett n'a nullement été congédié de la version théâtrale des *Draps de lit* : il est à parier que nul ne trouvera ici d'intertextes issus des œuvres d'Anouilh, de Claudel ou de Giraudoux, alors que, spontanément, même celles et ceux qui l'ont peu fréquenté songeront à l'auteur d'*En attendant Godot*.

D'ailleurs, Toussaint a écrit deux autres pièces, très courtes, intitulées *Ni l'un ni l'autre* et *Rideau*, qu'il a envoyées, précisément, à Beckett. Il s'ensuit une anecdote plaisante qu'il conte dans *L'Urgence et la Patience* :

Au début des années 80, j'ai écrit une lettre à Samuel Beckett. Je lui expliquais que j'essayais d'écrire, j'ajoutais que je supposais qu'il devait être très sollicité par des inconnus et je lui proposais, plutôt que de lui demander son avis sur un de mes textes, de faire une partie d'échecs par correspondance, dont l'enjeu serait la lecture d'une pièce de théâtre que je venais d'écrire. Je gagnais, il lisait ma pièce, et me donnait son avis. Il gagnait, je relisais ma pièce à tête reposée. Je terminais ma lettre ainsi : « au cas où, 1. e4 ». Par retour du courrier, Samuel Beckett m'a répondu : « Les noirs abandonnent. Envoyez la pièce. Cordialement. Samuel Beckett. » Je lui ai envoyé la pièce, et une ou deux semaines plus tard, j'ai

⁴ Le dactylogramme des *Draps de lit* en notre possession mentionne Paris et Médea comme lieu d'écriture de la pièce, mais la période temporelle que ce même document confirme est bien celle durant laquelle Toussaint vécut en Algérie.

⁵ En revanche, Toussaint tourna avec les deux acteurs : *Monsieur* en 1990 avec Dominic Gould ; *La Sévillane* (1992) et *La Patinoire* (1999) avec Tom Novembre.

⁶ À la suite d'un entretien à Bruxelles le 15 août 2012.

reçu un nouveau petit mot de sa main, il avait tenu sa promesse : il avait lu ma pièce et me conseillait d'abrèger certains passages.⁷

Dès lors se pose la question du statut des *Draps de lit*. Quel rôle joue cette pièce dans la formation littéraire de l'écrivain, alors qu'il s'agit de son dernier essai manqué avant sa première grande réussite ? Afin d'apporter une réponse provisoire à ces questions, nous examinerons la dette que *Les Draps de lit* semble avoir contractée à l'égard de Samuel Beckett ainsi que les liens qu'il est possible d'établir entre cette pièce et les romans de Jean-Philippe Toussaint.

Une (fin de) partie d'échecs avec Beckett ?

Jusqu'ici, cette préface se nourrit essentiellement d'informations récoltées lors d'un entretien avec Jean-Philippe Toussaint, à Bruxelles, le 15 août 2012. Nous allons à présent – pour des raisons d'ordre méthodologique – envisager le texte en lui-même, sans plus nous référer à la personne de leur auteur et hasarder des hypothèses de lecture, qui n'auront d'autres poids que celle des raisonnements qui les portent⁸.

Notre hypothèse est la suivante : l'histoire des rapports de Toussaint à Beckett se joue en quatre temps. Premier étape : durant les multiples phases de rédaction du roman *Échecs*, Toussaint aurait souffert d'une influence prégnante, mal digérée, écrasante et semi-consciente.

Deuxième étape : entre-temps, il se lance dans l'écriture du roman qui donnera lieu aux *Draps de lit* : là, il aurait affronté son modèle directement, de façon consciente, volontaire, comme on monte sur un ring de boxe, les poings serrés, ou comme on s'assied face à un échiquier, afin de se débarrasser définitivement de cette influence, d'en prendre acte, de la maîtriser. De transformer une faiblesse en force. Mais cela échoue : il ne parvient pas au bout de son projet, perd la partie d'échecs, et se retrouve *knock-out*. Il s'avère impossible de vaincre Beckett, de le dépasser, d'aller plus loin que lui dans la même voie. Toussaint laisse alors son roman en plan et reprend *Échecs*, sans parvenir pour autant à un résultat satisfaisant.

Il fait alors un pas de côté, reprend son thème le plus beckettien et en fait une pièce de théâtre. Pourquoi est-ce un pas de côté ? Parce que le Beckett qui l'obsède est le romancier, et non l'homme de théâtre. C'est en effet surtout la trilogie romanesque *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innommable* qu'il évoque dans *L'Urgence et la Patience*⁹. C'est la trilogie qui pèse sur *Échecs* et sur sa vision du monde.

Pour se débarrasser de Beckett, pour trouver le moyen, après Beckett, grâce à Beckett, d'écrire quand on l'a lu avec passion, il va sciemment, consciemment, volontairement, écrire à la façon du Beckett qui le concerne moins : le dramaturge.

Toussaint aurait donc composé une forme de pastiche sérieux, motivé par l'admiration et non par la moquerie, forme rare pratiquée notamment par Proust avec les récits « à la manière de » Balzac, de Flaubert ou des frères Goncourt de *L'Affaire Lemoine*. À partir d'un fond « à la Beckett » clairement posé, Jean-Philippe Toussaint aurait dégagé ainsi sa propre personnalité littéraire et sa singularité. La démarche n'est peut-être pas aussi étonnante qu'il y paraît : dans un autre domaine, le chanteur Dominique A note à ce sujet : « Étrangement, c'est

⁷ Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 87-88.

⁸ Cette préface a d'ailleurs été rédigée, pour l'essentiel, avant le 15 août 2012, toujours par souci méthodologique. Les éventuels points de désaccord entre critique et écrivain seront consignés en notes de bas de page.

⁹ Voir particulièrement le texte intitulé « Dans le bus 63 », dans Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 97-107.

parfois en voulant “faire comme”, justement, qu’un artiste parvient à trouver une voie qui lui est propre. »¹⁰

Afin de mettre à l’épreuve cette hypothèse, qui demeurera invérifiable, revenons un moment à *Échecs*, ce roman dont Toussaint a écrit neuf versions entre 1979 et 1983. La marque de Beckett y est perceptible, mais fuyante, mouvante, noyée. Fuyante : elle se devine plus qu’elle ne se voit. Mouvante : ce n’est pas toujours le même Beckett qui se donne à lire entre les lignes d’*Échecs* – les premières versions se référant aux personnages clownesques du genre de Murphy ou de Molloy, les suivantes se rapprochant de l’abstraction fascinante de *L’Innommable*. Noyée : Beckett ne constitue certainement pas la seule influence remarquable d’*Échecs*. Le maître irlandais se partage en effet le terrain avec d’autres grandes pointures telles que Kafka, Sartre, Camus, Robbe-Grillet et, de façon moins nette, Nabokov.

Rien de tel en ce qui concerne *Les Draps de lit*. Beckett semble y constituer le seul intertexte¹¹. Il est visible et très stable. Bien plus, il semblerait qu’une pièce précise ait servi de modèle de départ : *Fin de partie*¹². Afin d’en juger, résumons brièvement les arguments respectifs des *Draps de lit* et de *Fin de partie*.

La pièce de Toussaint s’ouvre sur un espace très encombré, un des murs portant un tableau abstrait. Dans le premier acte, quatre personnages semblent contraints à l’immobilité : celui que les didascalies désignent sous le pronom « Moi », sa femme, son père et sa mère. Tous quatre sont en tenue de nuit et sont installés dans un lit. Quatre personnages circulent et sont, de fait, au service des quatre premiers : Pierre (frère de « Moi »), le peintre et ses deux « aides ». Pierre obéit aux ordres des membres de sa famille et quitte la pièce principale (et par conséquent la scène) pour se rendre dans une autre pièce, qui est à la fois sa chambre et la cuisine, où il va chercher ce dont les autres ont besoin. Quant au peintre et à ses acolytes, ils ont pour mission de repeindre les lieux, mais, durant tout le premier acte, ils ne font que préparer, très lentement, le terrain sans passer à l’action. Diverses conversations plus ou moins dérisoires sont engagées, certaines d’entre elles dégénérant en conflit entre la mère et le père. Quand s’ouvre le deuxième acte, la situation a évolué : le peintre et l’un de ses aides sont devenus immobiles également – l’autre aide ayant disparu – et Pierre est seul désormais à circuler selon les besoins ou les désirs des uns et des autres. Le père, malade ou moribond, ne prend pratiquement plus la parole. Les propos, à certains moments empreints de gravité, évoquent la fuite du temps.

Fin de partie présente également un espace unique, mais très dépouillé. Les murs portent également un tableau, qui est étrangement retourné. Hamm, le personnage principal, est immobilisé dans une chaise roulante, qu’il ne parvient pas à déplacer, et est, de surcroît, aveugle. Ses parents, plus immobiles encore que lui, sont présents également : ils sont enfermés chacun dans une poubelle, leur tête émergeant de temps en temps. Il n’est pas question d’un frère, mais le personnage de Clov joue à peu près le rôle tenu par Pierre dans la pièce de Toussaint : il va et vient de la scène à la cuisine et apporte divers objets que lui demande Hamm. Certaines répliques donnent à penser qu’il est le fils adoptif de celui-ci. Les

¹⁰ Dominique A, *Un bon chanteur mort*, Paris, La Machine à cailloux, 2008, p. 76.

¹¹ Jean-Philippe Toussaint ne partage pas tout à fait, avouons-le, notre avis sur ce point : il semble lui souvenir que le motif des aides du peintre est emprunté à Kafka, plus précisément au *Château* : K., l’arpenteur, y bénéficie en effet d’aides. En outre, de façon moins précise, Toussaint se demande également s’il n’a pas été influencé par Ionesco en écrivant *Les Draps de lit*.

¹² Sur ce point-là non plus, les souvenirs de Jean-Philippe Toussaint ne concordent guère avec l’hypothèse que nous allons défendre. Non seulement, il ne se souvient pas d’avoir donné la prééminence à une pièce par rapport aux autres, fût-ce *Fin de partie*, ni même de s’être concentré sur le théâtre. Il y aurait beaucoup à dire quant aux raisons théoriques qui nous poussent à maintenir notre hypothèse sur ce point malgré le (très aimable) désaveu de l’auteur. Mais pareille question nous occuperait trop longtemps et nous écarterait de notre objet : il s’agit d’un sujet d’ouvrage et non de notes de bas de page.

conversations sont conflictuelles et le propos revient sans cesse au thème du néant, de la fin, de l'exténuation, de la mort.

Outre la ressemblance entre les canevas et les préoccupations existentielles, les deux textes se rencontrent sur certains détails précis : le plus récurrent est une notation qui peuple leurs didascalies respectives : « (*Un temps.*) ». Autre détail frappant : Hamm, au début de la pièce de Beckett, est recouvert d'un drap... auquel se réfère peut-être le drap de lit éponyme de celle de Toussaint. De part et d'autre, il est question d'escabeau, de tableau que l'on décroche, d'un baiser sur le front, d'une cuisine dans laquelle un personnage se retire. Le motif de la discussion pour savoir si un objet mécanique fonctionne n'est certes pas fréquent au théâtre : il est exploité dans les deux pièces (il s'agit d'une boussole chez Toussaint, d'un réveil chez Beckett). Des personnages semblent également passer d'un texte à l'autre : les peintres omniprésents de Toussaint sont peut-être appelés par ce souvenir de Hamm : « J'ai connu un fou qui croyait que la fin du monde était arrivée. Il faisait de la peinture. »¹³ Enfin et surtout, il est tout à fait frappant de trouver, des deux côtés, les personnages du père et de la mère.

Cette liste de points communs est trop longue pour être le fruit du hasard ou de l'inconscient ! Il est donc légitime de penser que Jean-Philippe Toussaint est allé ici, via le théâtre et via *Fin de partie*, jusqu'au bout de son penchant pour Samuel Beckett. Au-delà de cette limite, l'épigone peut se détacher de son mentor afin de savoir qui il est – ou plutôt (car l'on ne sait jamais tout à fait qui l'on est : « Être un homme cela veut dire ne jamais être soi-même »¹⁴, disait Gombrowicz), il s'avère en mesure de construire sa personnalité d'écrivain.

Il y parvient ensuite par l'écriture de *La Salle de bain*, roman dont les influences non seulement redeviennent multiples, mais surtout se trouvent digérées, éloignées, recouvertes par l'originalité du texte¹⁵. Bien entendu, la frontière séparant les influences écrasant *Échecs* et celles qui soutiennent secrètement *La Salle de bain* est subtile : d'un certain point de vue, l'originalité est un mythe, tant la littérature est, depuis ses origines, intertextuelles. Mallarmé le soulignait : « Plus ou moins tous les livres contiennent la fusion de quelque redite comptée. »¹⁶ Qui ne ressemble à personne ne ressemble à rien. Qui ressemble point par point à un autre n'existe pas. La bonne mesure de l'originalité et de l'influence est impossible à définir précisément : il s'agit d'une espèce de dialectique sans fin, qui ne peut se clore que par un paradoxe. Toujours est-il que, pour Toussaint, selon ses dires, le passage d'*Échecs* à *La Salle de bain* a consisté à quitter l'abstraction (héritée de Beckett) pour « parler de moi, du présent, de mon époque »¹⁷. Si le propos que nous venons de citer là est assez récent, il se base sur une phrase de *La Salle de bain*, qu'il prolonge, et qui faisait, implicitement, référence à l'auteur de *L'Innommable* : « Je devais prendre un risque, disais-je, les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite

¹³ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, Paris, Minuit, 1957, p. 62. En outre, dans *Les Draps de lit*, il est aussi question d'un homme devenant fou, mais il s'agit d'un joueur d'échecs et non d'un peintre. Toussaint, dans ce passage-là, envoie donc peut-être à la fois un clin d'œil à *Fin de partie* de Samuel Beckett et à... *Échecs* de Jean-Philippe Toussaint !

¹⁴ Witold GOMBROWICZ, « Préface » de *La Pornographie*, traduit du polonais par Georges Lisowski, Paris, Christian Bourgois, coll. 10/18, 1962, p. 10.

¹⁵ Commentant *La Salle de bain* vingt ans après sa publication, Toussaint y reconnaît diverses influences : Beckett, bien sûr, mais aussi le Nouveau Roman, Witold Gombrowicz, Robert Musil, Vladimir Nabokov, Georges Perec, Jean-Paul Sartre, Albert Camus et Blaise Pascal. Voir Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 25 mars 2005 », dans *La Salle de bain, revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 25-28 (accessible en ligne sur le site de Jean-Philippe Toussaint à la page : http://www.jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf).

¹⁶ Stéphane MALLARMÉ, cité par Thiphaine SAMOYAU, *L'Intertextualité*, Paris, Nathan Université, coll. 128, 2001, p. 7.

¹⁷ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? », *op. cit.*, p. 25.

pour. Je ne terminai pas ma phrase. »¹⁸ Les mots « vie abstraite » renvoyaient secrètement à *Échecs*, mais aussi au modèle qui sous-tendait ce texte, c'est-à-dire, on l'aura compris, à Beckett. Celui-ci n'est donc plus présent dans *La Salle de bain* que de façon subliminale, car Toussaint a réalisé entre-temps son travail de purge grâce au texte des *Draps de lit*.

Avant d'en revenir à notre pièce de théâtre, il est intéressant de souligner que c'est par le terme « abstraite » que Toussaint, en 1985, dans *La Salle de bain*, évoque subrepticement Beckett : pareille conception ne va pas de soi. Comme le remarque très justement Pascale Casanova dans un ouvrage datant de 1997, c'est « au nom de la profondeur et du pathos existentiel qu'il [Beckett] a été consacré et reconnu comme l'un des plus grands écrivains du siècle »¹⁹. La critique ajoute : « son invention de l'abstraction littéraire ne lui a jamais été vraiment reconnue. C'est sans doute pourquoi il est resté sans descendance : sa mise à mort du réalisme littéraire a été, au sens propre, inaperçue. »²⁰ Toussaint, en 1985, avait reconnu à sa façon la part abstraite de l'écriture de Samuel Beckett : et ce dernier compte, peut-être, tout de même, mine de rien, quelques descendants.

Construction d'une identité littéraire ?

Passé ce détour, revenons-en au texte des *Draps de lit*. Certes, comme nous l'avons répété, Toussaint y paie définitivement sa dette à Beckett et se trouve ainsi libéré au moment d'écrire *La Salle de bain*. Il convient toutefois de se demander si le jeune écrivain ne commence pas déjà, en sourdine, discrètement, au sein du texte même des *Draps de lit*, le travail de construction de son identité littéraire.

Il nous semble que oui. Sans doute le point d'amorce de cette construction se trouve-t-il dans la présence, très peu beckettienne, d'un « Moi » dans les didascalies. Un sujet s'est introduit dans le texte et il n'est pas près d'en sortir. Ce « Moi » présente divers points communs avec les narrateurs successifs des romans de Toussaint : il cultive un humour froid, il est obsédé par le temps qui passe et par la mort et il se montre volontiers misanthrope – tout en étant capable de tendresse pour quelques êtres choisis²¹. En outre, il présente de grandes facultés d'observation et de retrait. Sur ce dernier point, le « Moi » des *Draps de lit*, qui laisse volontiers la parole et la vedette aux autres personnages (principalement au père, à la mère et au peintre), est peut-être un ancêtre lointain du narrateur de *La Vérité sur Marie* que le récit laisse dans l'ombre durant de nombreuses pages au profit du personnage féminin éponyme.

Humours et angoisses

Un autre point crucial, par lequel Toussaint se dégage, dans *Les Draps de lit*, de Beckett tout en procédant de lui, est l'utilisation de l'humour. Là aussi, il s'agit d'une nuance subtile, car Beckett est, à bien des égards, un spécialiste en la matière : il est « porteur d'énergie et d'un humour triomphant », comme le déclare Toussaint dans le passage cité *supra*. Qui plus est, l'humour est pluriel chez Beckett (comme chez Toussaint) et repose sur différents procédés. Dans l'étude qu'il a consacrée à l'écrivain irlandais, Ludovic Janvier note à cet égard : « Il serait vain de s'offrir ici le détail d'un dictionnaire de l'humour beckettien, qui innerve tant de pages et disperse dans une irrésistible drôlerie, comme dans *Watt*, chez Moran, ou la sérénité, comme chez Winnie, la monnaie des malheurs quotidiens. Des séries

¹⁸ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, op. cit., p. 15.

¹⁹ Pascale CASANOVA, *Beckett l'abstraiter. Anatomie d'une révolution littéraire*, Paris, Seuil, coll. « Fiction et Cie », 1997, p. 169.

²⁰ *Ibidem*, p. 170.

²¹ Il le déclare lui-même : « Ceux qui me connaissent le savent bien, en règle statistique, je n'aime pas les gens. Autant le dire simplement, je n'aime pas les gens. (*Un temps*.) Mais j'ai de la tendresse pour Pierre. »

où s'enferme Watt aux jeux de mots joyciens où il pulvérise le langage, des calembours partout répandus à l'humour irlandais qui baigne *Tous ceux qui tombent*, de "l'histoire drôle" qu'on nous promet dans *En attendant Godot* à celle qu'on nous donne dans *Fin de partie*, des ravages de Molloy à ceux de Moran, des clowneries de Vladimir et Estragon aux indulgentes plaisanteries que se permet la sereine Winnie, on voit au travail, dans le plein corps du langage, l'allégresse massacrant, la distance amusée qui font de la tragédie une péripétie vue de Sirius, de l'existence un jeu détaillé de loin. »²² À cette série de procédés, l'on pourrait ajouter, en se basant toujours uniquement sur *Fin de partie*, la parodie blasphématoire (« Léchez-vous les uns les autres ! »²³), ou la grivoiserie²⁴.

Jean-Philippe Toussaint – que l'on considère son œuvre en général ou le cas particulier des *Draps de lit* – ne recourt pas tout à fait aux mêmes procédés. On relève dans ses textes assez peu de calembours proprement dits : il s'agit plutôt de jeux subtils sur les connotations des mots. Ainsi Toussaint produit-il volontiers de légers décalages de ton entre le propos et le vocabulaire utilisé, comme, dans *Les Draps de lit*, lorsque le père s'exprime avec une emphase excessive, au point d'user d'un subjonctif imparfait, alors qu'il n'est question que d'une table et que le dialogue demeure on ne peut plus prosaïque :

Pierre – On a des chaises.

Le peintre – Oui, il faudra bien ça.

Pierre – Mais elles sont fragiles. Ou la table. (*Se tournant vers le père.*) Éventuellement.

Le père – Je préférerais que l'on ne touchât pas à la table.

Le peintre – Je comprends très bien.

On ne trouvera guère de blasphèmes, de grossièreté, et pas plus d'« histoires drôles » dans *Les Draps de lit*²⁵. Par contre, de nombreux dialogues sont drôles à force d'être insignifiants, comme par exemple celui-ci :

Le peintre – Vous les avez faits vous-même ?

Pierre – Quoi ?

Le peintre – Les clichés.

Pierre – Non, je les ai découpés dans le catalogue.

Le peintre – Ce sont de très beaux tonneaux. Indiscutablement.

Pierre – Ils sont en chêne.

Le peintre – Du chêne oui. Un bois complet le chêne.

²² Ludovic JANVIER, *Beckett*, Paris, Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1969, p. 99-100.

²³ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, op. cit., p. 91.

²⁴ La grivoiserie passe parfois par les calembours : « CLOV. : À moins qu'elle ne se tienne coïte. / HAMM. : Coïte ! Coïte tu veux dire. À moins qu'elle ne se tienne coïte. [...] Si elle se tenait coïte nous serions baisés. » (*ibidem*, p. 51)

²⁵ En ce qui concerne l'ensemble de l'œuvre, le roman le plus humoristique (et le plus drôle) de Jean-Philippe Toussaint est sans conteste *La Télévision*. L'écrivain y manie l'autodérision, l'ironie, la transposition, l'absurde, le comique de caractère, le comique de situation, il procède à des alliances sémantiques incongrues et invente une espèce de mauvaise foi comique tout à fait originale.

Ce dialogue en est à peine un – ce qui est un comble dans une pièce de théâtre –, tant les personnages semblent extérieurs aux propos qu’ils tiennent. Un pas de plus est franchi quand l’absence de communication repose sur un malentendu verbal :

Le père – L’aiguille quoi l’aiguille, l’aiguille indique toujours la même chose.

La mère – Évidemment elle indique toujours la même chose, elle indique toujours le Nord.

Il s’agit peut-être d’un jeu sur les mots, mais, réparti sur les deux répliques, il ne fonctionne pas tout à fait de la même façon que les calembours, plus bruts, de Beckett.

Mais la grande différence entre l’humour de l’un et celui de l’autre ne tient pas aux procédés auxquels ils ont chacun recours. Plus fondamentalement, elle repose sur les *ethos* qu’ils produisent, ou, pour le dire de façon simple, sur les liens qui se nouent entre le rire et l’angoisse : chez les deux écrivains, ces deux affects s’articulent et conjuguent leurs effets. À ce sujet, Toussaint, lors d’un entretien, s’est d’ailleurs référé explicitement à une réplique de la pièce de Beckett envisagée ici : « [...] la difficulté de vivre [...] est toujours d’un grand ressort comique. “Rien n’est plus drôle que le malheur”, dit un personnage de *Fin de partie* de Beckett »²⁶ Mais c’est de façons différentes que l’humour se marie à l’angoisse chez chacun des deux écrivains.

L’humour de Beckett naît d’un surcroît de désespoir : il surgit d’un au-delà de la cruauté, d’un au-delà de la souffrance, d’un au-delà de l’épuisement. C’est un ricanement salutaire produit par l’outrance de la douleur ou de la fatigue : le rire chez Beckett, déclare encore Janvier est un « [d]ébonnement de toutes les énergies tendues contre le malheur, dans un spasme qui violente toute souffrance et la fait servir à ce bruit éphémère, brève gloire »²⁷. L’humour de Toussaint, dans *Les Draps de lit*, *La Salle de bain*, *L’Appareil-photo* ou *La Télévision*, est premier : il prend le devant de la scène. Quant à la noirceur du désespoir, elle vient ensuite, non au-delà, mais par derrière l’humour, comme par surprise. Dans *Les Draps de lit*, elle apparaît subitement, au deuxième acte, avec le motif du déclin brutal du père et elle s’exprime explicitement à travers diverses réflexions de Pierre ou du « Moi » au sujet du temps qui passe :

Moi – C’est sur les petits détails que l’on juge les grandes œuvres. Même en qualité négligeable, le Temps est dégradant. Regarde. (*Je montre la pomme à ma femme.*) Tu vois les traces de mes dents, là, dans la chair humide de la pomme, elles brunissent. Elles brunissent oui, prémices de sa ruine. Dans une heure, tous les endroits exposés, endroits où j’ai croqué, seront bruns, bientôt noirs. Alors elle commencera à se décomposer. Lentement elle s’altèrera, se corrompra ; la mort gagnera sa chair et s’en emparera. (*J’approche la pomme de mes yeux et l’observe.*) (*Un temps long.*) Tiens.

L’humour de Toussaint est un voile qui recouvre (partiellement) une angoisse profonde – celui de Beckett est un voile d’angoisse qui se déchire.

Dialogues ?

L’écart qui se creuse à cet égard entre Toussaint et Beckett est particulièrement sensible dans le fonctionnement des dialogues. Dans *Fin de partie*, Hamm et Clov

²⁶ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 », dans *L’Appareil-photo* [1988], Paris, Minit, coll. « Double », 2007, p. 134. Le personnage en question est Nell, c’est-à-dire la mère de Hamm.

²⁷ Ludovic JANVIER, *Beckett, op. cit.*, p. 150.

s'affrontent sans cesse et sans se faire la moindre concession. Le fonctionnement du dialogue en lui-même n'a rien de drôle, mais un certain humour noir sourd de la situation mise à jour et illustrée par ces conflits verbaux. Sauf exception, ce ne sont donc pas les dialogues en eux-mêmes qui sont potentiellement humoristiques, mais la situation – l'impasse – dont ils constituent la manifestation. Chez Toussaint, la mécanique du dialogue elle-même est comique, à la fois par son côté caricatural et par son absurdité. Et, dans un second temps, les échanges s'avèrent producteurs d'inquiétante étrangeté : à force de se répéter comiquement, l'absence de vraie communication devient angoissante (tandis que, chez Beckett, l'angoisse de la non-communication devient drôle à force de se répéter). Ainsi dans ce dialogue des *Draps de lit*, où toutes les phrases sont creuses, où les malentendus sont à la fois permanents et minuscules et où les propos manquent de conviction :

Le peintre – Le café est très bon.

La mère – On le dit.²⁸

Un temps.

Le peintre – Et c'est tout à fait vrai. (*Un temps.*) Vous le faites venir d'un endroit particulier.

La mère – Oui.

Le peintre boit une gorgée.

Le peintre – Un spécialiste du café sans doute.

La mère – Oui son café est très bon.

Le peintre – C'est vrai. (*Un temps.*) Et le sucre aussi. (*Un temps long.*) Un bon sucre c'est rare.

La mère – Vous trouvez ?

Le peintre – Oui, il me semble.²⁹

La mère – Peut-être.

Le peintre – Un bon sucre c'est important pour avoir un bon café.

Un temps.

Moi – Et un bon sucre sans petite cuillère, c'est parfois désolant.

Les deux absurdes

Le caractère absurde des situations mises en scène se ressent également de la différence de traitement que les deux écrivains appliquent au couple humour/angoisse. On pourrait dire que l'absurde chez Beckett est existentiel, tandis que Toussaint aurait recours à un *absurde de situation* (comparable au comique de situation). Dans *Fin de partie*, le point de départ de l'action est, en quelque sorte, expliqué : Hamm est immobilisé en vertu de ses handicaps physiques. L'obéissance de Clov aux caprices de ce maître diminué est *a priori*

²⁸ Le peintre parle du café précis qu'il est en train de boire ; la mère semble répondre comme s'il s'agissait du café en général : exemple de malentendu *a minima*.

²⁹ L'affirmation péremptoire parce que très générale (« Un bon sucre c'est rare ») est suivie de l'expression du doute (« il me semble »). Le dialogue ne « prend » pas.

difficile à comprendre, mais le texte en donne deux explications. La première demeure assez mystérieuse pour le spectateur-lecteur, mais ne semble pas l'être pour les deux protagonistes :

Hamm. – Pourquoi ne me tues-tu pas ?

Clov. – Je ne connais pas la combinaison du buffet. ³⁰

Le buffet, doit-on supposer, contient un élément essentiel à la survie, argent ou réserve de nourriture, mais on ne voit pas très bien comment un aveugle immobilisé peut y avoir accès seul et sans aide et comment il peut empêcher son domestique de lui en voler le secret. Il entre donc une part d'absurde de situation dans ce dispositif. Mais la seconde réponse, plus directe et de nature psychologique, atténue le trait :

Clov. – Il y a une chose qui me dépasse. [...] Pourquoi je t'obéis toujours. Peux-tu m'expliquer cela ?

Hamm. – Non... C'est peut-être de la pitié. (*Un temps.*) Une sorte de grande pitié. ³¹

Dès lors, ce qui est absurde, ce n'est nullement la pièce, mais la situation qui y est décrite, la vie qui y est mise en scène. La pièce exténue l'absurdité même de la vie en la caricaturant féroce, au prix d'une critique sans appel ³².

Dans *Les Draps de lit*, la situation est inexplicée et inexplicable : c'est sans raison que les personnages (à l'exception de Pierre) semblent frappés d'inaction. Il s'agit d'une sorte de donnée du scénario, brute, peut-être plus surréaliste qu'absurde. Cela rappelle en tout cas certaines situations que l'on rencontre dans les films de Luis Buñuel : par exemple, dans *L'Ange exterminateur* (1962), les convives, à la fin d'un repas, s'avèrent incapables de sortir de la pièce dans laquelle ils dînaient, alors que celle-ci n'est nullement fermée.

Pourquoi le peintre se retrouve-t-il cloué au lit dans le deuxième acte ? Rien ne souligne cette anomalie, qui est présentée comme la chose la plus naturelle au monde. Une réplique produit même une sorte de petite mise en abyme à cet égard : le peintre, pour encourager la mère à cracher dans un vieux récipient, explique : « C'est un vieux broc. Je ne m'en sers pour ainsi dire plus. » L'incise « pour ainsi dire » souligne discrètement le trait, de façon ironique : le peintre ne se sert plus du tout du broc, ni d'aucun de ses outils, puisqu'il est passé dans le rang des parfaits inactifs.

En résumé, l'absurde chez Beckett se situe au niveau de l'histoire contée et il a d'emblée une portée existentielle. Ou du moins, est-on irrésistiblement tenté de lui en prêter une – réflexe cognitif contre lequel, on l'a vu, Pascale Casanova s'inscrit en faux en défendant le caractère abstrait de l'œuvre de Beckett. Chez Toussaint, l'absurde se situe au niveau du récit, dans sa construction même. Dès lors, l'interprétation philosophique ou morale s'avère plus difficile à réaliser : à cet égard, il est peut-être possible de prétendre, avec prudence, que, sur ce point, Toussaint est plus beckettien que Beckett lui-même, puisqu'il échappe mieux encore au sens (ou au retour du sens).

Épuisement et inaction

³⁰ Samuel BECKETT, *Fin de partie*, op. cit., p. 22.

³¹ *Ibidem*, p. 99-100.

³² En revanche, le fait que le père et la mère de Hamm soient installés dans des poubelles demeure inexplicé.

Il serait sans doute aisé de continuer longtemps la comparaison entre Toussaint et Beckett et de montrer ainsi comment le premier se dégage du second tout en s'en inspirant, tant cette grille de commentaires paraît féconde. Attardons-nous seulement encore sur un dernier point, crucial s'il en est, chez l'un comme chez l'autre : le rapport à l'action. Il est clair que, par rapport au théâtre classique, ou à la narration en général, dans les romans comme dans les pièces de Toussaint et de Beckett, *il ne se passe rien*. Ou presque rien. Mais ce n'est pas du tout de la même façon que le besoin traditionnel de récit, de péripéties, d'anecdotes, de rebondissements, etc., est déjoué chez les deux écrivains.

En ce qui concerne Beckett, le commentaire le plus éclairant qu'il nous ait été donné de lire à ce sujet est dû au philosophe Gilles Deleuze. Il est intitulé « L'épuisé » et se trouve en appendice de *Quad et autres pièces pour la télévision*. Il faudrait, pour bien faire, lire *in extenso* cette postface magistrale. Contentons-nous, non de la résumer (ce qui paraît impossible, tant elle est dense), mais d'y renvoyer et d'en retenir quelques éléments utiles à notre propos. Puisons dans « L'épuisé ». Deleuze entame son analyse par une distinction entre, d'une part, la fatigue et le fatigué et, d'autre part, l'épuisement et l'épuisé. L'être humain, au départ, se trouve devant une infinité de possibilités d'actions que le philosophe nomme des « possibles ». Il pose alors des choix, des buts et des préférences en vue de réaliser l'un de ces possibles. « Mais toujours, commente Deleuze, la réalisation du possible procède par exclusion, parce qu'elle suppose des préférences et buts qui varient, remplaçant toujours les précédents. Ce sont ces variations, ces substitutions, toutes ces disjonctions exclusives (la nuit-le jour, sortir-rentre...) qui fatiguent à la longue. »³³ L'être humain en question, qui se trouve face à une infinité de choix, devient dès lors le « fatigué ». Les personnages de Beckett sont d'une tout autre nature : ce sont des épuisés. L'épuisement n'est pas un aboutissement comme la fatigue, mais un point de départ, car il résulte d'un renoncement initial « à tout besoin, préférences, but ou signification »³⁴. Comme l'explique Isabelle Ost, dans un ouvrage où elle étudie de concert le philosophe et l'écrivain, « il s'agit d'un épuisement mental, non pas d'une fatigue subséquente à une quelconque réalisation, puisque l'épuisé ne se préoccupe que de l'ordre du possible »³⁵. L'épuisé agit tout de même mais sans réaliser quoi que ce soit. Désintéressé et scrupuleux, il « s'active, mais à rien »³⁶. Et comme il agit sans être motivé par un choix, il épuise les possibles par l'usage de la combinatoire : songeons, pour comprendre ce point, à la célèbre scène où Molloy fait glisser des « pierres à sucer » des poches de son manteau à celles de son pantalon. L'opposition entre fatigué et épuisé peut sans doute être résumée par une formule que Deleuze écrit en cours de développement : « On était fatigué de quelque chose, mais épuisé de rien. »³⁷

Sans doute peut-on considérer, en s'écartant de Deleuze, que le héros traditionnel agit en réalisant des possibles et se prépare, sans le savoir, à une grande fatigue, qui intervient souvent au moment où s'interrompt le récit, entre deux aventures, c'est-à-dire entre deux projets. Le héros est un fatigué en puissance, dont l'héroïsme tient au fait qu'il retarde plus longtemps que l'homme normal le surgissement de la fatigue. Il a la force de repousser le repos dans les marges de l'anecdote. En effet, si le récit traditionnel met parfois en scène la défaite, il passe volontiers la fatigue sous silence. L'épuisé de Beckett est en-deçà de la distinction entre l'homme normal et le héros : son récit (ou son absence de récit) est composé par l'épuisement même.

³³ Gilles DELEUZE, « L'Épuisé », dans Samuel BECKETT, *Quad et autres pièces pour la télévision*, Paris, Minuit, 1992, p. 58-59.

³⁴ *Ibidem*, p. 61.

³⁵ Isabelle OST, *Samuel Beckett et Gilles Deleuze : cartographie de deux parcours d'écriture*, Bruxelles, Facultés Universitaires Saint-Louis, coll. « Lettres », 2008, p. 277.

³⁶ Gilles DELEUZE, « L'Épuisé », *op. cit.*, p. 59.

³⁷ *Ibidem*.

Et le personnage de Toussaint ? Dans *Les Draps de lit* se rencontrent quatre figures : des épuisés beckettien, un héros avorté, des héros fatigués et des inactifs. Passons-les en revue.

Les épuisés sont eux-mêmes de deux types : les premiers jouent un rôle mineur, mais très référentiels, dans la mesure où ils sont désignés d'emblée par leur apparence beckettienne : il s'agit des deux vieux aides du peintre, qui portent de longs manteaux élégants (des Chester Barrie) contrastant avec leur état subalterne. Ils sont impossibles à distinguer l'un de l'autre (l'un est désigné comme « l'aide » et l'autre comme « l'autre aide ») et font inmanquablement penser à la paire interchangeable constituée par Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. Une scène du deuxième acte, qui met l'un d'entre eux en évidence, est particulièrement emblématique à cet égard : celle où l'aide fouille, en se voulant « méthodique », les poches de son Chester Barrie à la recherche d'un élastique. La référence au célèbre passage des cailloux de *Molloy* évoquée *supra* montre bien que l'on a affaire à un épuisé. Dans la suite de la scène, l'aide, de manière tout aussi obsessionnelle, « se recouvre les jambes avec une minutie spectaculaire. Il cherche à replacer le Chester Barrie dans sa position antérieure. Comme il n'arrive pas à retrouver la place exacte que le manteau occupait dans l'histoire de ses jambes, le jeu est infini. » Il s'agit, là aussi, d'une espèce de combinatoire, d'une agitation sans réalisation.

Pierre constitue l'autre figure de l'épuisé des *Draps de lit*. Sa position est moins caricaturale, mais la référence à Beckett, et plus précisément à *Fin de partie*, est encore perceptible : Pierre, on l'a vu, est dans une position similaire à celle de Clov. C'est un Clov qui ne se rebelle pas. Aussi son absurde obéissance l'écarte-t-elle résolument de la posture du héros affrontant les possibles, puisqu'il ne pose aucun choix. Pour les mêmes raisons, on ne peut le considérer comme un fatigué. Et il n'est nullement inactif. Il agit en bon épuisé sans vraiment réaliser quoi que ce soit, obéissant à l'autre avec une sorte de lassitude, quelle que soit le bien-fondé des ordres reçus.

Le héros avorté est le peintre : il a toutes les apparences, au départ, du personnage prêt à réaliser le possible pour lequel il est convoqué dans le récit. Cependant, non seulement son armure et son fier destrier sont remplacés par un pyjama d'emprunt et par des pots de peinture, mais surtout, il est gagné, au second acte, par l'inaction. En cours de pièce, Toussaint semble remporter une sorte de victoire personnelle sur ce personnage qui était pourtant appelé à lui résister...³⁸

Les personnages du père, de la mère, de Moi et de sa femme forment *a priori*, quand le rideau se lève, un groupe homogène par sa position : tous sont au lit et en tenue de nuit. Il ne nous semble pas qu'il s'agisse d'épuisés et cela pour au moins trois raisons. D'abord, ils posent tout de même des choix, même si ceux-ci ne sont suivis d'aucune réalisation : décision de repeindre la pièce, refus d'acheter un tonneau, etc. Ensuite, ils n'agissent d'aucune façon, alors que l'épuisé agit sans cesse – même si c'est pour ne rien réaliser. Enfin (et surtout), ils ne se trouvent pas devant l'absence de sens résultant du non-choix, mais dans l'insignifiant ou dans l'infinitésimal³⁹.

³⁸ Sans entrer dans des considérations générales qui nous mèneraient trop loin de notre objet, disons tout de même que le héros avorté, englué dans le prosaïsme, est une figure beaucoup moins originale que l'épuisé de Beckett ou que l'inactif dont il va être question : c'est un personnage courant de la modernité. Ainsi Morgan Sportès note-t-il plaisamment : « Homère chantait les guerriers, je chante casseroles et poêles à frirer. Ces temps démocratiques veulent qu'on s'abaisse, plus bas, toujours plus bas. Cervantès nous a engagés sur cette pente. Alain Robbe-Grillet l'a savonnée. Je poursuis ici leur œuvre. Humblement. » (Morgan SPORTEs, *Solitudes*, Paris, Seuil, 2000, p. 58-59)

³⁹ « Infinitésimal » est le terme qui clôt *Faire l'amour* : « Il ne restait plus rien qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. » (Jean-Philippe TOUSSAINT, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2005, p. 179). Jean-Philippe Toussaint s'y réfère pour

À y regarder de plus près, ce groupe n'est peut-être pas aussi uniforme qu'il y paraît. Le père et la mère peuvent sans doute être considérés comme des fatigués saisis non au moment de la réalisation d'un possible, à l'instar des héros traditionnels, mais en plein repos. Comme si Toussaint nous donnait à voir ce qui est d'ordinaire repoussé dans les marges du récit par la littérature ainsi que par ses champions. Le cas du père est sans doute plus patent à cet égard que celui de la mère. Par sa stature, sa verve, son autorité aussi bien que par le dépérissement qu'il subit au deuxième acte, le père incarne en effet pleinement le héros fatigué.

Il reste les figures du « Moi » et de sa femme, qui ne paraissent guère pouvoir se targuer d'un passé héroïque. À nouveau, le personnage masculin paraît plus marqué que sa comparse féminine. Celle-ci est effacée, douce, enfantine, si passive que son retrait ressemble à de la faiblesse. Le retrait du « Moi », au contraire, paraît volontaire, ferme, conscient. Il n'empêche pas une forme de force de caractère. « Moi » reste sur ses gardes, il observe la situation et intervient peu, et, la plupart du temps, froidement. Il n'a nullement épuisé les possibles : il imagine d'ailleurs ce qu'il ferait s'il était à la place de Pierre et dans quel but il agirait : il visserait « dans le bois des étagères, pour fixer les rayons de la bibliothèque ». Le « Moi » est face aux possibles ; il pose mentalement des choix, mais ne passe pas à l'action. Pourquoi ce refus ? Par peur de la fatigue, peut-être. Car celle-ci – le destin du père semble l'indiquer au deuxième acte – conduit à la mort, « qui est immobilité. Olé. »⁴⁰ Une réplique du second acte semble conforter pareille hypothèse :

Moi – L'homme est l'homme si j'ose dire. (*Un temps.*) Nulle part trace de victoire. Nulle trace. S'essouffler, c'est tout ce qu'il y a à gagner. Mais il s'obstine. Moi-même je me sens homme, si j'ose l'être.

« S'essouffler, c'est tout ce qu'il y a à gagner » : donc ne cherchons pas à réaliser quoi que ce soit. Ainsi, éviterons-nous peut-être de subir le sort du père. Le « Moi » semble s'extraire de la sorte du nombre des hommes, qu'il observe de l'extérieur. La dernière phrase, cependant, rend le discours ambigu : d'une part, elle annule cette extériorité (« je me sens homme » s'entendant alors « je sens bien que je suis un homme »), d'autre part, elle la renforce (« je me sens homme » pouvant très bien être une pensée de non-homme, par exemple de femme ou de pur esprit). Et la clause, « si j'ose l'être », ajoute du doute au doute : elle signifie, à tout le moins, que la possibilité, pour le « Moi », de n'être pas un homme existe bel et bien.

Ce personnage du « Moi » inactif constitue assurément la véritable trouvaille des *Draps de lit* : c'est lui qui sera développé par la suite à travers la série des narrateurs des romans de Toussaint. Celui de *La Salle de bain* s'enferme au lieu d'affronter le monde. Au sujet de celui de *L'Appareil-photo*, Marie-Pascale Huglo évoque « un désœuvrement, une démobilisation systématique et désinvolte »⁴¹. Et celui de *La Télévision* est le parangon de l'inactif souriant et sans vergogne : il s'agit d'un thésard dont la thèse ne progresse nullement et qui prétend qu'il y travaille fermement quand il va nager à la piscine ou dans un lac...

Les autres personnages dont les types sont relevés ici seront plus ou moins évacués de la littérature selon Jean-Philippe Toussaint. Le personnage du père, fatigué et au repos, ne trouvera pas d'équivalent par la suite, pas plus que les héros avortés ou les épuisés : on voit à

qualifier son art dans Jean-Philippe TOUSSAINT, « Pour un roman infinitésimaliste », *op. cit.*, p. 129-141, particulièrement p. 140-141.

⁴⁰ Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 36.

⁴¹ Marie-Pascale HUGLO, *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2007, p. 95.

quel point le texte des *Draps de lit* constitue une transition entre l'influence de Beckett et les romans à venir ⁴².

Un fait demande encore d'être interrogé à ce propos : la disparition de « l'autre aide » au second acte. En effet, sans, là non plus, qu'aucune explication ne nous soit donnée, il n'est plus question que d'un seul aide durant toute la deuxième partie de la pièce. Les deux vieux messieurs sont tellement interchangeable que l'on peut, en tout cas à la lecture, ne pas s'en apercevoir immédiatement. Il est tentant, ici, de voir dans cette disparition d'un épuisé la marque de l'autonomie que Toussaint prend progressivement vis-à-vis de son modèle au cours de la rédaction des *Draps de lit*.

Les Draps de lit, La Salle de bain et L'Appareil-photo

En tâchant de montrer comment *Les Draps de lit* se dégageait lentement de Beckett pour construire la personnalité littéraire qui prendra, peu de temps plus tard, son plein essor avec *La Salle de bain*, nous avons déjà exploré les liens entre cette pièce et ce premier roman : le narrateur de l'un provient du « Moi » inactif de l'autre et les deux textes partagent un même humour voilant une même angoisse au sujet du temps qui passe. Et l'on trouve dans *La Salle de bain* plusieurs dialogues décalés et dérisoires comparables aux échanges mis en scène dans *Les Draps de lit*. Il paraît inutile d'y insister.

Un fait anecdotique mérite cependant encore d'être souligné : c'est, bien entendu, la présence des peintres. La première partie de *La Salle de bain* reprend en effet ce motif particulier. Deux peintres polonais, débauchés par Edmondsson (la compagne du narrateur), arrivent en effet dans l'appartement de ce dernier, mais ils ne se mettent guère au travail. Cette fois, leur inaction est expliquée par le texte : Edmondsson ne se décide pas à leur fournir la peinture nécessaire – l'absurdité ne se trouve dès lors plus au niveau du récit, mais bien de l'histoire, plus précisément du comportement d'un des personnages. Le roman changera d'orientation sans que l'on sache jamais si Witold Kabrowski et Kowalskizinski Jean-Marie, les deux peintres, ont eu l'occasion de remplir leur office... ⁴³

Enfin, un fait de structure rapproche *Les Draps de lit* non plus de *La Salle de bain* mais de *L'Appareil-photo*. Le ton change en effet assez brutalement entre l'acte I et l'acte II, la dominance passant de l'humour à la gravité. Il en va de même dans *L'Appareil-photo*, à cette différence prêt que le changement n'y est indiqué par aucun indice paratextuel. Il s'agit d'un glissement ayant lieu dans le corps même du texte, que Toussaint a lui-même commenté :

[...] à partir de l'épisode de la traversée en bateau, le ton change et apparaît une sorte de gravité poétique. C'est la première fois que cette tonalité plus sombre apparaît dans mes livres, et cela sans le contrepoint de l'humour, sans le « Olé » désinvolte de *La Salle de bain* qui venait contrebalancer le sérieux d'une réflexion sur le passage du temps. ⁴⁴

Il s'agissait bien de la « première fois » dans les « livres » publiés de Toussaint, mais pareil cas de figure s'était présenté dans un manuscrit demeuré inédit jusqu'à ce jour. Quoi qu'il en soit, dans le même entretien, l'écrivain déclare encore : « [...] la troisième partie de *L'Appareil-photo* est très révélatrice, on y trouve de nombreux éléments qui seront

⁴² Dans ce contexte, le personnage de Marie dans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005) et *La Vérité sur Marie* (2009) participe peut-être à une sorte de retour de l'héroïsme.

⁴³ Le fait que les deux peintres, seulement désignés par leur fonction dans la pièce, portent un nom dans le roman marque un nouvel écart par rapport à l'abstraction beckettienne.

⁴⁴ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Pour un roman infinitésimaliste. », *op. cit.*, p. 133.

caractéristiques de *Faire l'amour* ou *Fuir*, la mélancolie, la gravité poétique [...] »⁴⁵ Par-delà, *L'Appareil-photo*, le texte des *Draps de lit* annonce peut-être, sans le savoir, la poésie proustienne de *Faire l'amour* et de *Fuir*, romans qui paraîtront une vingtaine d'années plus tard.

Singularité des *Draps de lit* dans l'œuvre de Toussaint

Après nous être penchés sur les points communs entre *Les Draps de lit* et *Fin de partie* de Beckett, d'abord, et ensuite entre la pièce de Toussaint et ses romans, consacrons quelques lignes à la singularité de cette pièce de théâtre.

À plus d'un égard, *Les Draps de lit* constitue en effet un hapax, c'est-à-dire un cas unique, dans la production de notre auteur. D'abord par son genre. Jean-Philippe Toussaint est un artiste complet : au romancier se marient un cinéaste⁴⁶, un plasticien, un photographe⁴⁷, un concepteur de site Internet (avec la complicité de Patrick Soquet) et un essayiste⁴⁸. Mais, en ce qui concerne le théâtre, *Les Draps de lit* demeure un texte solitaire.

En outre, deux traits thématiques sont propres au texte des *Draps de lit*.

Le premier est lié aux deux personnages les plus forts de la pièce : les parents. Ils y jouent en effet un rôle cardinal à plusieurs égards, notamment par le biais de leurs conflits. Le père, surtout, qui s'avère dominant dans le premier acte, confère à l'acte II, par son effondrement, la tonalité plus sombre dont il a été question. Leurs dénominations même font du père et de la mère des personnages éminemment interactifs, qui portent de fortes représentations, pour les autres personnages comme pour le lecteur-auditeur, avant même d'agir ou de parler. Ils participent au présent et sont responsables du passé.

Il s'agit là d'une thématique puissante qui, du moins à ce jour, n'a plus été exploitée par Toussaint dans la suite de son œuvre. À peine en trouve-t-on quelques traces çà et là. La mère réapparaît, de façon assez brève (et drolatique), au début de *La Salle de bain*. Et il est question de la mort du père dans une des plus belles scènes de *Fuir*, mais il s'agit du père de Marie (et non de celui du narrateur), et le lecteur, qui n'avait pas eu l'occasion de le rencontrer avant d'apprendre son décès, a affaire à un fantôme plus qu'à un être cher disparu.

L'autre singularité thématique des *Draps de lit* est en réalité un manque : il ne s'agit plus d'un élément présent uniquement dans la pièce, mais au contraire d'une caractéristique absente, alors qu'elle est cruciale dans le reste de l'œuvre. Les romans de Toussaint tirent une grande part de leur force de leur contemporanéité : « parler de moi, du présent, de mon époque », disait l'écrivain dans l'entretien commenté *supra*. Et c'est en effet le monde d'aujourd'hui, tel qu'il évolue, que l'écrivain cherche à saisir dans les mailles de son écriture. Un grand dossier pourrait être ouvert ici, mais il serait absurde d'insister sur une absence. Contentons-nous de nous référer à un ouvrage qui s'intéresse aux traces du monde actuel dans la littérature française : certes, Lionel Ruffel se penche au départ sur des écrivains qu'il qualifie de « maximalistes », comme Antoine Volodine ou Olivier Rolin, mais il retrouve les mêmes préoccupations contemporanéistes chez ceux qu'il nomme les « minimalistes », Jean Echenoz ou Jean-Philippe Toussaint : les uns et les autres résistent, selon Ruffel, à un « métadiscours consensuel » de « la fin » tout en le mettant en scène⁴⁹. L'essayiste n'aurait

⁴⁵ *Ibidem*, p. 139.

⁴⁶ Toussaint a en effet réalisé trois longs métrages (*Monsieur*, 1990, *La Sévillane*, 1992 et *La Patinoire*, 1999), ainsi que plusieurs courts-métrages d'art et d'essai (dont la série *Trois fragments de Fuir* projetée au Louvre en 2012).

⁴⁷ Le photographe et le plasticien se sont particulièrement distingués lors d'une exposition dans les salles Sully du Louvre de mars à juin 2012. Voir son ouvrage Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Main et le Regard*, Paris, Louvre Éditions / Le Passage, 2012.

⁴⁸ Avec *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*

⁴⁹ Lionel RUFFEL, *Le Dénouement*, Lagrasse, Verdier, coll. « Chaoid », 2005, p. 79.

certainement pas pu en dire autant des *Draps de lit*, pièce très peu marquée temporellement et qui se réfère à... *Fin de partie*.

Très brève conclusion

Les considérations qui précèdent aimeraient avoir prouvé l'importance, durant un processus de maturation littéraire, d'une pièce de théâtre longtemps vouée à l'obscurité des fonds de tiroir. Le texte des *Draps de lit* contient à la fois un adieu à un modèle clair, sec, grandiose et abstrait, celui de Samuel Beckett, et les signes avant-coureurs d'une naissance, celle de l'écrivain Jean-Philippe Toussaint.

Notes sur l'édition du texte

Nous ne disposons que d'un seul dactylogramme, qui contient l'intégralité du texte de la pièce *Les Draps de lit*. Il s'agit d'un volume relié et encollé, de format A4, présentant une couverture beige sans mention. Il compte 74 pages. Le texte y est dactylographié au moyen d'une machine traditionnelle. Quelques pages présentent des corrections antérieures à la reliure du texte : certaines phrases se voient surlignées par un liquide correcteur blanc. L'auteur a dactylographié un nouveau texte par dessus ce liquide – opération bien entendu impossible une fois les pages reliées. Nos notes consignent ces modifications. Par ailleurs, le texte a été relu et annoté très finement au crayon de la main de Jean-Philippe Toussaint. La plupart de ces annotations sont des suppressions, ou plutôt des suggestions de suppression : le plus souvent, des segments de texte sont placés entre crochets sans être biffés. Il ne semble pas que cela puisse être la correction de 1985 évoquée *supra*. Le document contenant celle-ci ne nous est pas parvenu. Toujours est-il que l'appareil de notes a également gardé la trace de ces marques au crayon : mais, puisqu'elles sont hésitantes, nous avons choisi de prendre pour texte de base la version dactylographiée.

Nous avons reproduit le texte tel quel en n'y apportant que de très menues modifications. Comme il est d'usage dans les publications de textes de théâtre, les didascalies ont été mises en italiques – possibilité que la machine à écrire de Toussaint ne présentait peut-être pas. De très rares fautes de frappe ou d'orthographe ont été corrigées. La ponctuation classique a été rétablie alors que le jeune écrivain avait pris l'habitude de placer un espace *avant* les points et les virgules. Enfin, le texte hésitait quant à l'application de la ponctuation lorsqu'une indication scénique entre parenthèses s'intégrait au sein d'une réplique. Nous avons uniformisé le texte à cet égard, nous alignant sur la convention à l'œuvre dans... *Fin de partie* de Beckett, c'est-à-dire en plaçant systématiquement un point avant de fermer la parenthèse⁵⁰.

Le texte de Toussaint comporte quatre notes en bas de page, qui constituent autant d'indications scéniques supplémentaires. Nous les avons reproduites telles qu'elles apparaissaient. Elles sont introduites par des chiffres romains. Nos propres notes sont appelées par des chiffres arabes : il s'agit de notes philologiques (consignant les quelques variantes et corrections évoquées *supra*) et de commentaires critiques divers.

⁵⁰ Par exemple dans la mention récurrente « (*Un temps*) ».