

En attendant Toussaint

Préface des pièces *Rideau* et *Ni l'un ni l'autre* de Jean-Philippe Toussaint

Laurent Demoulin
Université de Liège

À Jean-Pierre Bertrand

Contexte d'écriture

Jean-Philippe Toussaint, né en novembre 1957, a pris la décision d'écrire en octobre 1979, comme il le rapporte dès la première page de son essai *L'Urgence et la Patience*. De 1979 à 1983, il s'est attelé au roman *Échecs*, qui connaît jusqu'à neuf versions différentes. En parallèle, durant cette période, il écrit en compagnie de son ami Gil Delannoï un roman croquignolesque à quatre mains, *La Faute de frappe*, signé Arthur Lemoine. Et c'est aussi pendant ces années-là, sans doute en 1981¹, qu'il rédige les deux courtes pièces commentées ici : *Rideau* et *Ni l'un ni l'autre*². Ensuite, viendront, durant l'année scolaire 1982-1983, une pièce plus longue intitulée *Les Draps de lit* et, enfin, en 1983-1984, *La Salle de bain*, qui paraît aux Éditions de Minuit en 1985.

Les deux saynettes ont donc été composées par un jeune homme de 23 ou 24 ans vivant à Paris et écrivant avec ferveur sans avoir encore rencontré le moindre succès ni publié quoi que ce soit. Pour compléter ce tableau, il faut ajouter un élément supplémentaire, et de première importance, qui est bien connu des lecteurs de *L'Urgence et la Patience* : c'est précisément durant cette période que Toussaint fait « la lecture la plus importante »³ de sa vie : il découvre l'œuvre de Samuel Beckett. Et « [s]ans en être vraiment conscient, [il se met] à écrire comme Beckett »⁴.

Rideau et *Ni l'un ni l'autre* font sans aucun doute partie des textes écrits directement sous l'influence de l'écrivain irlandais. Nous savons d'ailleurs que ce sont ces deux pièces que Toussaint a envoyées à son prestigieux aîné selon une anecdote rapportée 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

¹ Voir plus bas les raisons qui nous permettent de proposer cette date.

² Les deux pièces sont téléchargeables gratuitement sur le site [jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com) à la page : <http://www.jptoussaint.com/cahiers-d-archives.html>.

³ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Dans le bus 63 », dans *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012, p. 97.

⁴ *Ibidem*, p. 98. La version en notre possession correspond à celle que Beckett a eu entre les mains. C'est la première des deux pièces qu'il conseillait de raccourcir.

pièce. Cordialement. Samuel Beckett. » Je lui ai envoyé la pièce, et une ou deux semaines plus tard, j'ai reçu un nouveau petit mot de sa main, il avait tenu sa promesse : il avait lu ma pièce et me conseillait d'abrégé certains passages.⁵

À la Beckett

Il suffit d'examiner les arguments de *Rideau* et de *Ni l'un ni l'autre* pour mesurer l'ampleur de l'influence du père de Vladimir et Estragon sur leur conception.

En effet, la première pièce met en scène quatre vieillards alités répétant l'un après l'autre à l'envi qu'ils vont mourir. Ils reçoivent de temps en temps la visite de Mireille, une élégante infirmière qui les soigne et les masturbe. Mais, malgré (ou à cause de) ces soins, ils meurent les uns après les autres. Si la mort constitue un sujet universel, cette manière de la traiter rappelle Beckett, car, comme le notait Maurice Nadeau à propos de *Fin de partie* :

Il ne manque pas de pièces (depuis la tragédie antique, Shakespeare et les drames romantiques) dont l'un ou l'autre des personnages meurt en scène. C'est en général une mort violente, commandée par la vengeance, la haine, l'amour ou la fatalité et qui surgit comme un accident, laissant après elle la stupeur. [...] Et de toute façon, l'action continue, ou la vie. Rien de semblable ici où la mort devient l'objet et le sujet même du spectacle. Une mort naturelle et qui vient au terme d'un tarissement progressif des forces de vie, d'une usure longtemps supportée qui a peu à peu enlevé au vivant, par l'extinction, une à une des fonctions de relation, l'usage de son corps, de ses sens, de ses organes.⁶

Le propos de Nadeau pourrait s'appliquer pleinement à *Rideau*, pièce tout entière vouée à une série d'agonies annoncées – si ce n'est que l'un des vieillards, Monsieur G., meurt tout de même de façon violente, après une ultime jouissance offerte par les doigts de l'infirmière masturbatrice.

La seconde pièce est encore plus dépouillée, puisqu'on n'y compte que deux personnages, sobrement désignés « L'homme » et « Le Monsieur », qui s'affrontent verbalement et qui finissent par décider de se taire. Plus encore que *Rideau*, *Ni l'un ni l'autre* est proche du modèle beckettien, dans la mesure où cette pièce correspond parfaitement à la description que propose le philosophe Alain Badiou de « la singularité du théâtre de Beckett »⁷ : « Il n'y a théâtre qu'autant qu'il y a dialogue, discord et discussion entre deux personnages, et la méthode ascétique de Beckett restreint la théâtralité aux effets possibles du Deux. »⁸

L'argument des pièces n'est toutefois pas seul en cause ici. Sans chercher à épuiser la question, examinons encore quelque peu les liens entre les deux auteurs en nous basant sur ce que Toussaint lui-même, toujours dans *L'Urgence et la Patience*, déclare à propos de son ancien modèle.

⁵ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Pour Samuel Beckett », dans *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 87-88.

⁶ Maurice NADEAU, « Occupés à mourir », dans Dominique NORES, *Les Critiques de notre temps et Beckett*, Paris, Garnier Frères, collection « Les critiques de notre temps », 1971, p. 40.

⁷ Alain BADIOU, *Beckett. L'incroyable désir*, Paris, Hachette Livre, collection « Coup double », 1995, p. 73.

⁸ *Ibidem*.

Beckett selon Toussaint : les personnages

Dans l'un des textes qu'il a consacrés à Samuel Beckett, Jean-Philippe Toussaint souligne l'uniformité des créatures de l'écrivain irlandais :

Les personnages que nous y croisons, les Molloy, Moran, Malone, Mahood, Worm, sont à peine caractérisés, fors leurs infinies infirmités, qui frisent l'exhaustivité des misères physiques qui peuvent nous affecter. Ils prennent la parole à tour de rôle, mais ne sont pas vraiment différenciés, paraissent interchangeable, Molloy et Moran semblent des reflets l'un de l'autre, l'un pouvant passer pour une projection de l'autre, le produit de son imagination, son rêve ou sa conscience. J'irais même plus loin, ils sont tous, à des degrés divers, des représentants d'un unique narrateur.⁹

Sans doute, en 1981, Toussaint n'était-il pas parvenu à cette dernière conclusion, mais il avait certainement déjà noté l'aspect indistinct des anti-héros beckettien. En conséquence, ses propres personnages présentent des caractéristiques sommaires, tant au niveau psychologique que du point de vue de la nomination.

Bien entendu, à cet égard, Samuel Beckett n'est pas un cas isolé : la disparition du personnage, en tant qu'entité psychologique pourvue d'un caractère stable, d'une essence tangible et d'un nom, est un fait progressif dans l'histoire de la littérature occidentale. Le mouvement passe à l'évidence par Kafka (autre référence majeure de Toussaint) et il trouve son origine, selon Nathalie Sarraute, chez Dostoïevski :

On a souvent noté l'impression irréaliste – on dirait qu'ils sont tous vus par transparence – que nous font les héros de Dostoïevski, malgré les descriptions minutieuses auxquelles, pour satisfaire aux exigences de son époque, il se croyait obligé.

C'est que ses personnages tendent déjà à devenir ce que les personnages de romans seront de plus en plus, non point tant des « types » humains en chair et en os, comme ceux que nous croyons apercevoir autour de nous et dont le dénombrement infini semblait le but essentiel du romancier, que de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes.¹⁰

Or, l'on sait que le premier véritable choc littéraire de Toussaint est sa découverte de *Crime et Châtiment*, qu'il a lu « en 1979, au Portugal, [à] vingt et un an »¹¹. Dès lors, peut-être a-t-il conscience, plus ou moins confusément, en écrivant à la Beckett, de participer, quant à l'élimination du personnage, au vaste mouvement de la modernité.

Son jeu sur les personnages passe en tout cas par l'absence partielle de nomination dans les didascalies : initiales dans *Rideau* (Monsieur M., Monsieur G., Monsieur L.) et noms communs neutres dans *Rideau* pour Le Professeur et pour les deux protagonistes, L'homme et Le Monsieur dans *Ni l'un ni l'autre* – titre qui, au demeurant les annule tous deux. Or la question du nom des personnages n'est pas anodine si l'on en croit Roland Barthes :

Toute subversion, ou toute soumission romanesque commence donc par le Nom Propre : si précise – si bien précisée – que soit la situation sociale du narrateur proustien, son absence de nom, périlleusement entretenue, provoque une déflation capitale de l'illusion réaliste : le *je* proustien n'est plus un nom [...], car il est miné, défait par des perturbances d'âge, il perd par

⁹ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Dans le bus 63 », dans *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 100.

¹⁰ Nathalie SARRAUTE, « De Dostoïevski à Kafka », dans *L'Ère du soupçon* [1964], dans *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, collection « Bibliothèque de la Pléiade », 1996, p. 1571.

¹¹ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Moi, Rodion Romanovitch Raskolnikov », dans *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 69.

brouillage son temps biographique. Ce qui est caduc aujourd'hui dans le roman, ce n'est pas le romanesque, c'est le personnage ; ce qui ne peut plus être écrit, c'est le Nom Propre.¹²

À ce stade, deux remarques peuvent être formulées quant à l'attitude de Toussaint vis-à-vis du nom propre et du personnage.

D'abord, par la suite, comme Proust (qui fait évidemment partie de ses grandes lectures), il se gardera de donner un nom à son narrateur, tout en en donnant aux personnages secondaires, notamment féminins, d'Edmonsson à Marie. Et son seul personnage principal décrit à la troisième personne sera désigné, dans le roman éponyme, par le terme Monsieur, presque comme dans *Ni l'un ni l'autre*.

Ensuite, pour en revenir à nos deux courtes pièces, il est intéressant, dans ce contexte, de remarquer que le jeune auteur procède à quelques infléchissements par rapport à ses modèles et à la modernité dans laquelle il a peut-être conscience de s'inscrire.

Ainsi, dans *Rideau*, par une sorte de trait d'auto-ironie réflexive, les noms bien réels qui se cachaient derrière les initiales sont dévoilés petit à petit : G. est Georges, L. est Lucien, M. est Maurice, tandis que le Professeur se prénomme Jean. Il s'ensuit que, si la pièce avait été interprétée, les initiales n'y auraient joué aucun rôle : elles ne s'adressent qu'aux lecteurs du texte imprimé et sont donc tournées elles-mêmes en dérision – tout en induisant une forme de dualité entre la présentation et l'éventuelle représentation.

En outre, dans les deux pièces, bien qu'ils ne soient guère caractérisés, les personnages s'avèrent moins interchangeables que Vladimir et Estragon dans *En attendant Godot*. Quelques traits de caractères peuvent tout de même se dégager au fil des dialogues. Ainsi, dans *Rideau*, Monsieur M. est obsédé sexuel et il se montre brutal avec Mireille, quand M. Le professeur cherche au contraire maladroitement à la séduire par sa gentillesse. Et, dans *Ni l'un ni l'autre*, il est évident que Le Monsieur présente tous les traits du dominant face à L'homme, le dominé, qui finit par s'avouer vaincu : « D'accord, d'accord, j'abandonne... vous êtes très fort. » D'ailleurs, si les deux dénominations sont aussi impersonnelles l'une que l'autre, les termes « Le Monsieur » présentent des connotations plus valorisantes socialement que « L'homme ».

Ces infléchissements par rapport au modèle sont-ils dus à un manque de rigueur dans la radicalité ? Ou s'agit-il d'un pas de côté ironique par rapport à la modernité ? Il nous semble que ces deux hypothèses comportent chacune une part de vérité. Il n'est en effet pas infâmant d'imaginer que le jeune auteur ne soit pas parvenu, du premier coup, à se hisser à la hauteur de son maître. Mais il n'est pas non plus absurde, au vu de la suite de sa carrière, de supposer là une forme d'impertinence qui n'interdit nullement l'admiration. D'autres détails textuels peuvent être interprétés en ce sens. Ainsi, dans *Rideau*, l'infirmière demande à l'un de ses patients : « Alors Monsieur Lucien, c'est fini la littérature ? » La formulation semble tourner en dérision le thème même de la fin de la littérature, surtout dans la mesure où ensuite Mireille précise son propos de manière prosaïque : « Vous n'exigez plus de livres aujourd'hui ? » En outre, certaines didascalies soulignent de façon maniaque les répétitions du texte, comme pour se moquer de son immobilité. Enfin, dans *Ni l'un ni l'autre*, plusieurs répliques peuvent être lues comme des formes d'art poétique beckettien : « Pas de confiance », « Pas de métaphore », « Pas d'anecdote ». On n'y décèle cette fois point de

¹² Roland BARTHES, *S/Z* [1970], dans *Œuvres complètes* tome 3, Paris, Seuil, 2002, p. 197.

moquerie, mais du moins une forme de recul, ne fût-ce que parce que ces propos sont tenus par Le Monsieur, le dominateur peu sympathique¹³.

Beckett selon Toussaint : continuer

Une seconde caractéristique de l'œuvre de Beckett est mise en exergue par Jean-Philippe Toussaint dans *L'Urgence et la Patience* :

Et, si Gérard Genette a pu résumer toute *La Recherche* d'un radical « Marcel devient écrivain », nous pourrions, sur le même modèle, résumer l'ensemble de la trilogie par cette simple formule « Molloy doit continuer ». [...] Continuer à quoi ? Ce n'est pas précisé. Il doit continuer, c'est tout. Continuer. À vivre ? À mourir (Malone) ? [...] À écrire ? À parler ? [...] Continuer. Comme si Beckett en faisait un verbe intransitif.¹⁴

Cette thématique particulière du « continuer » absurde et vain se retrouve dans nos deux petites pièces, particulièrement dans la seconde, *Ni l'un ni l'autre*. La première réplique y est en effet : « Il serait cavalier de continuer. » Et, un peu plus loin, le personnage appelé Le Monsieur déclare : « Tout ce que nous ajoutons, n'ajoute rien. Mais puisque vous voulez poursuivre, poursuivons. »

À nouveau, un jour se laisse entrevoir par rapport au modèle beckettien. Il est double : d'abord, alors que le « continuons » de Beckett semble sans origine, le « poursuivons » du jeune Toussaint vient d'ailleurs, d'une volonté extérieure – et étrangement, dans ce cas, de la volonté de celui qui n'en a guère, c'est-à-dire de L'homme, le personnage dominé. Le propos s'en trouve quelque peu atténué.

Ensuite, là où « Échouer est un processus sans fin (on n'en finit jamais de finir chez Beckett) »¹⁵, comme le note Évelyne Grossman, *Ni l'un ni l'autre* marque une fin à la fin, puisque Le Monsieur y a le dernier mot et que celui-ci n'est plus « Continuons », mais « Et ne parlez plus. C'est fini maintenant. Ne parlez plus. » La pièce est donc passée de « Il serait cavalier de continuer » à « C'est fini » : elle s'achève bel et bien, même si elle n'a pas réalisé grand-chose d'autre entretemps !

Quant à *Rideau*, son titre renvoie non seulement, par le biais d'une métaphore, à la mort des personnages, mais aussi, plus directement, à la fin de la représentation théâtrale. L'écart entre un titre comme *Fin de partie* ou *Pour finir encore* et *Rideau* est symptomatique de l'interstice qui sépare Beckett du Toussaint d'avant *La Salle de bain*. Les deux premiers renvoient à un monde imaginaire représenté, le second à la représentation d'un monde imaginaire. Certes, l'œuvre de Beckett comporte elle aussi une part de réflexivité. Mais elle se réfère toujours alors uniquement à elle-même, comme si elle représentait toute la littérature à elle seule : en jouant la mort perpétuelle de la littérature, elle prolonge *ad libitum* sa propre mort, à la fois de son univers, de ses personnages, de sa diégèse et de son expression, de son énonciation et, au-delà, comme par contagion, de toute expression, de toute énonciation,

¹³ C'est également le vieillard le moins amène de *Rideau*, Monsieur M., qui reproche à Mireille de raconter une histoire et qui juge celle-ci « interminable ».

¹⁴ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Dans le bus 63 », dans *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁵ Évelyne GROSSMAN, *La Défiguration Artaud – Beckett – Michaux*, Paris, Minit, collection « Paradoxe », 2004, p. 78.

achevant « ce sabotage bouleversant de la Littérature » décrit par Barthes dans *Le Degré zéro de l'écriture*¹⁶. La réflexivité du premier Toussaint s'appuie sur ce roc extérieur, l'œuvre de Beckett : la mort de la littérature devient la mort d'une littérature. Une littérature précise, magnifique, inégalable, mais achevée et au sortir de laquelle il est sans doute possible de renaître. Il faut cependant encore trouver comment... Cela viendra plus tard. Pour le moment, il convient de terminer ce que le glorieux aîné n'a jamais voulu finir de finir.

Humour

Quand il parle de Beckett, Toussaint évoque aussi également son humour – nul ne s'en étonnera. Et l'humour fait partie des qualités de *Rideau* et de *Ni l'un ni l'autre*. Ainsi peut-on relever un certain comique de caractère dans ces deux pièces, les personnages étant parfois caricaturaux quant à leur gourmandise, leur méchanceté ou leur vanité, leurs obsessions sexuelles ou au contraire leur pudibonderie.

Le jeu des répliques est volontiers cocasse. Le Professeur, par exemple, s'inquiète de ne pas entendre Monsieur L. participer à leur litanie morbide et, par conséquent, il se rassure quand enfin il entend de sa bouche un « On va crever » pourtant en soi peu rassurant. Et dans *Ni l'un ni l'autre*, les échanges sont parfois risibles en raison de leur redondance :

Le Monsieur – [...] C'est très difficile de prévoir à l'avance.

L'homme – Oui, surtout à l'avance.

Le ridicule se mâtine de nonsense quand L'homme se sert la main à lui-même. Et dans *Rideau*, c'est de façon incongrue que la masturbation, sans explication, se mêle aux soins obligatoires. Enfin, la chanson que chante Mireille est tout bonnement absurde.

Mais si, en pratiquant l'humour, Jean-Philippe Toussaint s'autorise peut-être de l'exemple de Beckett, il développe à cet égard son propre instrument : là aussi, une distance semble s'être installée, comme si le texte se moquait d'abord et avant tout de lui-même¹⁷.

Du théâtre

Toutes ces remarques tendent à prouver que, s'il se nourrit de Beckett, le jeune écrivain ne se montre pas pour autant naïf dans son admiration : il fait preuve d'une forme de recul critique, comme s'il avait analysé l'auteur dont il s'inspire, comme s'il procédait à une forme de pastiche sérieux : il désigne le masque qu'il porte.

Cette faculté critique se mesure également à sa volonté d'écrire de vraies pièces de théâtre, alors qu'à la même époque, il rédige également des romans – sans mêler les uns et les autres. Sa conscience des genres est double : il s'adapte à chacun d'eux, tout en optant, en leur sein, pour des formes avant-gardistes.

Il s'agit d'une constante dans toute sa carrière : « Pour moi, déclare Toussaint à Sylvain Bourmeau en 2012, il est important de rechercher toujours la spécificité du

¹⁶ Roland BARTHES, *Le Degré zéro de l'écriture* [1953], dans *Œuvres complètes* tome 1, Paris, Seuil, 2002, p. 216.

¹⁷ Nous ne développons pas ici les différences qui séparent l'humour de Beckett et celui de Toussaint dans la mesure où nous avons déjà tenté cette analyse dans notre préface des *Draps de lit*, dans la présente collection.

médium. »¹⁸ Et en effet, quand il laissera de côté sa machine à écrire pour épauler une caméra, ce sera pour réaliser des films de cinéma et non pour faire de la littérature filmée. Et il en ira de même lorsqu'il deviendra plasticien, auteur de vidéos ou quand il décidera de réaliser un site Internet avec la complicité de son ami Patrick Soquet. À chaque fois, sa réflexion l'amènera à s'inscrire à l'intérieur du média choisi et à y occuper une position créatrice, moderne ou postmoderne : Jean-Philippe Toussaint est attentifs aux formes et à la forme.

Le plaisir d'écrire du théâtre en « recherchant la spécificité de ce médium » se marque ici par le soin apporté aux didascalies, par le jeu des notations comme « *Un temps* » ou « *Silence* » ou par l'emploi des initiales commenté ci-dessus. Le jeune auteur prend visiblement plaisir à explorer une forme différente du roman auquel il s'adonne par ailleurs.

Les difficultés de la communication

Quant au contenu, le lecteur retrouvera dans *Rideau* et dans *Ni l'un ni l'autre* deux des préoccupations principales de l'écrivain : l'angoisse de la mort, tellement omniprésente qu'elle ne demande guère de commentaire, et les difficultés de la communication entre êtres humains.

L'incommunication est en effet mise en scène de façon permanente tout au long de l'œuvre de Toussaint. Dans ses premiers romans, de *La Salle de bain* à *La Télévision*, elle donne lieu à des scènes burlesques et ironiques, qui voient, par exemple, le narrateur s'entretenir avec un interlocuteur sans partager avec lui aucune langue en commun et en ne prononçant dès lors que des noms de personnes, de coureurs cyclistes ou de personnages historiques... Dans le cycle de Marie, ce thème acquiert une dimension dramatique : l'histoire du couple formé par Marie et le narrateur serait sans doute différente si ce dernier était plus disert. Ainsi, lit-on au début de la première partie de *Nue* :

[...], je n'ai pas été capable d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie – mais en ai-je jamais été capable ?¹⁹

Ce silence pudique a peut-être pour conséquence de faire douter Marie des sentiments que son partenaire éprouve bel et bien. C'est en tout cas ce que donne à penser la dernière phrase du livre, donc le *desinit* de tout le cycle :

Ne pleure pas, lui disais-je à voix basse en lui caressant doucement les cheveux, et elle faisait non de la tête, elle me disait qu'elle ne pleurerait pas, qu'elle était tellement heureuse, et elle pleurerait de plus belle, elle m'embrassait toujours, reniflant légèrement, et happant ses larmes avec sa langue, pour les mêler à nos baisers, sans cesser de m'embrasser, ouvrant à peine la bouche, pour me dire, me murmurer, dans un souffle, dans l'étreinte, dans les baisers eux-mêmes, avec une sorte d'étonnement : « Mais, tu m'aimes, alors ? »²⁰

Dans nos deux pièces, le thème de l'incommunication est exploité à deux niveaux : d'une part, les personnages éprouvent des difficultés à communiquer entre eux, et, d'autre part, la communication entre les personnages et le public (ou le lecteur) est elle aussi

¹⁸ Jean-Philippe TOUSSAINT, « Entretien avec Sylvain Bourmeau », dans *La Main et le Regard*, Paris, Louvre Édition/Le Passage Éditions, 2012, p. 18.

¹⁹ Jean-Philippe TOUSSAINT, *Nue*, Paris, Minuit, 2013, p. 29.

²⁰ *Ibidem*, p. 169-170.

gravement parasitée – ce second niveau présentant à nouveau le caractère réflexif dont il a été plusieurs fois question ici.

L'absence de communication entre les personnages se marque d'emblée dans la didascalie initiale de *Rideau* par ce trait frappant : « *Ils ne se regardent jamais* ». Et elle clôt la seconde pièce avec la réplique finale déjà citée : « Et ne parlez plus. C'est fini maintenant. Ne parlez plus. »

L'absence de communication prend souvent l'aspect de la répétition des répliques des uns par les autres, qui peut donner l'impression d'une belle unanimité, mais qui, en fait, ne traduit aucun échange véritable :

M. le Professeur – On va crever.

Monsieur G. – On va crever.

Monsieur M. – On va crever.

Monsieur L. – On va tous crever.

Mais le procédé le plus intéressant à cet égard consiste à tresser les dialogues : ceux-ci sont en fait construits d'une série de monologues brefs qui se croisent, chaque interlocuteur restant braqué sur sa propre obsession, de telle sorte que les répliques se suivent sans se répondre, en ayant l'air de passer du coq à l'âne :

Monsieur G. – Je vous donnerai un pourboire.

M. le Professeur (se redressant) – Chantez-nous quelque chose, Mademoiselle Mireille. Une petite chanson, comme hier, ou avant-hier.

Monsieur G. – Une aile.

Monsieur M. – Hein, combien ?

M. le Professeur – Ou avant ? (*Un temps.*) Avant-avant-hier...

La Demoiselle – Messieurs, messieurs.

Monsieur M. – Mets-toi toute nue.

Monsieur G. – Une aile, je voudrais une aile.

Monsieur M. (plus fort) – Fous-toi à poil ! Je veux voir ton con. (*Scandant.*) Ton con ! Ton con ! Ton con ! Ton con.

La Demoiselle (affairée, très maîtresse de maison) – Et Monsieur Lucien, on ne l'entend pas aujourd'hui ? Vous ne voulez pas de livres, Monsieur Lucien ?

Monsieur G. – Une aile, et puis les deux petits morceaux charnus au-dessus du croupion. (*Avec amour.*) Les sot-l'y-laisse.

La Demoiselle – Monsieur Lucien ?

M. le Professeur – Chantez-nous quelque chose, Mademoiselle Mireille. Votre voix est si belle, si douce, en un mot si charmante.

Le second niveau se rencontre dans *Ni l'un ni l'autre* : les propos considérés comme importants par les personnages (ainsi que le laissent entendre les répliques « Pour en revenir à l'essentiel » ou « votre dernier argument, là, est intéressant ») sont inaudibles pour les spectateurs (et invisibles pour les lecteurs) : les deux protagonistes se les adressent à l'oreille. Et les dialogues échangés à voix haute sont volontairement insignifiants : il s'agit essentiellement de propos concernant le temps qu'il fait.

Là aussi, le texte souligne son propre minimalisme. Jean-Philippe Toussaint, en 1981, écrivait peut-être sous influence, apprenant son futur métier, « gâchant du plâtre », selon une expression de Simenon, mais il le faisait avec intelligence, humour et lucidité.