

## **Tese de Doutoramento em Línguas, Literaturas e Culturas**

**(Março, 2020)**

Tese apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Línguas, Literaturas e Culturas realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Ana Paiva Morais, Professor Catedrático do Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

## [DECLARAÇÕES]

Declaro que esta tese é o resultado da minha investigação pessoal e independente. O seu conteúdo é original e todas as fontes consultadas estão devidamente mencionadas no texto, nas notas e na bibliografia.

O(A) candidato(a),

Henrique António Duarte Silva

Lisboa, 3 de Março de 2020.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) orientador(a),

Ana Paula Morais

Lisboa, 28 de Fevereiro de 2020.

Declaro que esta tese se encontra em condições de ser apreciada pelo júri a designar.

O(A) coorientador(a),

\_\_\_\_\_

Lisboa, .... de ..... de .....

*A David*

## **REMERCIEMENTS**

Je souhaite remercier mon professeur, Professora Doutora Ana Maria Paiva Morais, pour sa disponibilité et ses conseils bienveillants.

Un grand merci à Cristina Calado, Marta Braga, Sofia Duarte Silva Tysoe et Teresa Duarte Silva pour le soutien qu'elles m'ont apporté pendant ce parcours.

**LA FEMME ET L'ÉCRITURE CHEZ JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT**

**MARIA ANTÓNIA PINTO SOARES DUARTE SILVA**

**(Versão corrigida da tese)**

## RESUME

Par le biais d'une analyse comparative, cette thèse a voulu explorer les liens entre la relation du narrateur et la femme et celle du travail fait au plan stylistique dans une partie de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Le *corpus* littéraire choisi, à savoir *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* et 'Le Cycle de Marie', mettra en lumière le passage d'une écriture géométrique à celle qui touche le sensoriel et la musicalité.

L'écrivain commence par donner la parole à des narrateurs qui s'enferment dans un monde, où l'épuisement du réel, le découragement face à la vie s'inscrivent dans une littérature dite minimaliste. Les épisodes anodins, la tendance à l'humour et l'attention aux détails renforceront la ténacité d'un narrateur qui, à plusieurs reprises, s'éloigne du contact du monde pour s'adonner à son excentricité. Ce *modus vivendi* mettra en relief la désintégration des rapports sociaux et la rupture des liens affectifs. Cet effacement de soi, ou cet investissement narcissique, est renforcé par un travail minutieux au niveau de l'écriture : les paragraphes numérotés, les sauts de lignes, l'humour présent entre les parenthèses, par exemple, créent des nœuds, des entraves, tels de vitres ou de négatifs de photographies, au lecteur.

Dans cette étude, nous voulons démontrer de quelle façon 'Le Cycle de Marie' présentera un changement dans ce principe narratif. La tétralogie donnera place à une écriture intense et trépidante, voire à une certaine poéticité. La tension romanesque qui surgit s'opèrera par une évolution stylistique, à savoir l'expansion de la phrase, le choix du vocabulaire, la diminution de l'humour mais aussi par l'élément féminin qui devient le centre de cette histoire d'amour, faite de fissures et douleur. Le monde se dévoile devant le narrateur, il suit Marie jusqu'en Asie. Les deux se laissent porter par les émotions, l'intimité, la séduction, la mort et l'amour.

**Mots-clés** : Jean-Philippe Toussaint, littérature minimaliste, tension romanesque, Marie, mort, amour

## ABSTRACT

This thesis examines six of Jean-Philippe Toussaint's novels: *La Salle de bain* (*The Bathroom*), *L'Appareil-photo* (*The Camera*) and the four books that constitute 'Le cycle de Marie' (the 'Cycle of Marie'). Specifically, the aim is to present a comparative analysis that demonstrates the relationship of two essential aspects throughout the corpus. On the one hand, the interplay between the narrator and the female roles; on the other, the evolution of the author's literary style. In doing so, I analyse the extent to which both of these aspects are developed over the course of the novels.

Toussaint is considered one of the exponents of the minimalist trend in French writing which has remained influential from the early 1980s to the present. For the first two of these novels, he creates narrators who give voice, with a simple directness, to a very ordinary life in which nothing particularly remarkable happens. This minimalist approach, sometimes described as a reduction of means (with a consequent amplification of effect) largely determines the character and impact of both tales. In anticipation of arguing the respective developments in his storytelling (referred to above), this study first explicates how the author's espousal of minimalism distinguishes the construction of the earlier texts from what follows. For this purpose, I present a close reading of certain textual features and their effects. For example, in *La Salle de bain* (*The Bathroom*), the use of numbered fragments as opposed to cohesive paragraphs. In both books, a consistent economy and directness of expression accompanied by a tone of disenchantment and distance. The use of self-effacing humour and playfulness, often subtly planted in parenthesis and a seemingly hyper-attention to (normally, perhaps, superfluous) detail. And, in addition, an overarching accumulation of eccentricity that tends to weaken any social, romantic or sexual relationships.

With his next four books, 'Le cycle de Marie', all this changes. What had been like playing with a literary minimalism, in a predominantly postmodern sense, is left behind. Toussaint espouses the characteristics and wider possibilities of traditional novels that narrate the emergent processes of a relationship. The self-absorbed, capricious narrator and sketchy females are abandoned and, I argue, the role of protagonist and the stories themselves that he creates become, essentially, shared, between two interdependent characters. Stylistically and thematically the reader, first immersed in casual ennui, is now transported into intrigue, enigma and suspense.

**KEYWORDS:** Jean-Philippe Toussaint, minimalism, eccentricity, *roman*, Marie



## TABLE DES MATIERES

I - Introduction.....	1
1. Jean-Philippe Toussaint – entre deux siècles .....	1
2. Quelques réflexions sur la production de Jean-Philippe Toussaint .....	3
3. Une nouvelle génération romancière .....	7
4. Le regard des critiques face au contemporain .....	12
5. La consistance et la fluidité dans l’écriture de J-P. Toussaint .....	18
6. Méthodologie .....	20
II - Premier Chapitre – <i>La Salle de bain</i> : un roman de référence .....	24
1. Le personnage minimaliste face au monde.....	24
2. Un narrateur enfermé dans des fragments.....	30
3. Paris .....	34
3.1. Le confort de la salle de bain.....	34
3.2. La sensualité camouflée .....	38
3.3. Le choix de la solitude .....	43
4. Venise .....	53
4.1. L’enfant perdu .....	53
4.2. Edmondsson, femme ou mère ? .....	56
5. De Venise à Paris .....	66
5.1. Le patient parfait à l’enfant adopté .....	66
III - Deuxième Chapitre – <i>L’Appareil-photo</i> : un récit de transition .....	75
1. Sous le signe de l’indifférence .....	76
1.1. Le confort de l’insignifiant .....	77
1.2. La découverte du corps .....	80
1.3. Le corps ou la pensée .....	84

1.4. Les éternelles leçons de conduite .....	89
1.5. Le cercle s'élargit .....	94
2. Le chemin vers la solitude .....	100
2.1. L'impossibilité d'une relation amoureuse .....	100
3. Le chemin vers la mort .....	110
IV - Troisième chapitre - 'Le Cycle de Marie' .....	123
1. Une nouvelle phase dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint .....	123
2. Premier tome : <i>Faire l'amour</i> .....	132
2.1. Allons-nous rompre au Japon ? .....	133
2.2. Faire l'amour à Tokyo .....	140
2.3. Urgence et patience .....	153
2.4. Guérir à Kyoto pour rentrer à Tokyo .....	161
3. Deuxième tome : <i>Fuir</i> .....	172
3.1. La Chine en solo .....	174
3.2. De Shanghai à Pékin .....	182
3.3. Pékin, comment s'échapper ? .....	190
3.4. La fuite .....	198
3.5. La traversée de la Méditerranée .....	203
3.6. Les funérailles racontées deux fois .....	211
4. Troisième tome : <i>La Vérité sur Marie</i> .....	227
4.1. La mort et la jalousie .....	229
4.2. « Basta avec moi maintenant » .....	242
4.3. Le pur-sang .....	245
4.4. Revisiter l'île d'Elbe .....	258
5. Dernier tome : <i>Nue</i> .....	266
5.1. La robe de miel .....	268
5.2. Suis-je capable de déclarer mon amour ? .....	275
5.3. La toiture du <i>Contemporary Art Space</i> de Shinagawa .....	282

5.4. Place Saint-Sulpice.....	292
Conclusion .....	309
Bibliographie.....	312

## I - Introduction

### 1. Jean-Philippe Toussaint – entre deux siècles

Le débat autour de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint se déroule timidement mais en crescendo. Une trentaine d'années séparent son premier roman, *La Salle de bain*, publié en 1985, du dernier, *La clé usb*, sorti en 2019. Plusieurs sont ceux qui s'intéresseront à faire le bilan d'une littérature qui agite les dernières deux décennies du XX<sup>ème</sup> siècle et qui est prompte à entrer en effervescence dans un nouveau siècle.

Les colloques de Cerisy<sup>1</sup>, notamment celui de 2003 intitulé *Romanciers Minimalistes 1979-2003* et celui de 2012, dont le titre est *Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français 2001 – 2010*, le recueil de textes intitulé *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sorti en 2010 et *Textyles*, la Revue des lettres belges de langue française, à savoir le numéro 38, sorti dans la même année, seront notre point de départ de ce travail. Ils nous aideront à esquisser l'état des lieux sur la littérature française contemporaine produite à partir des années quatre-vingt.

Nonobstant, il ne faut pas oublier deux autres colloques qui sont dédiés à l'auteur. Le premier colloque international intitulé « Les vérités de Jean-Philippe Toussaint » qui a eu lieu à l'Université Jean Monnet à Saint-Etienne en 2016 et les colloques de Bordeaux intitulés « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », disponibles sur le site de l'auteur, de 2019. Nous nous pencherons sur ces colloques pendant l'analyse de notre *corpus* une fois qu'ils accompagnent de tout près l'œuvre de l'auteur au fil des années, ce qui enrichira sans doute notre travail.

Le fait que Jean-Philippe Toussaint continue à écrire au moment où ce travail prend corps nous mènera dans une voie qui s'avère délicate dans la mesure où il n'y a pas encore la distance nécessaire pour analyser son œuvre. Dominique Viart est clair quant au rôle que la critique a aujourd'hui par rapport à jadis:

---

<sup>1</sup> L'Association des Amis de Pontigny-Cerisy, fondée en 1952 et reconnue d'utilité publique vingt ans plus tard, crée le Centre Culturel International de Cerisy-la-Salle. Chaque année, de mai à octobre, le Centre organise divers colloques internationaux en réunissant des artistes, chercheurs, intellectuels. Les publications ont l'appui des Presses Sorbonne Nouvelle. A l'adresse <http://www.ccic-cerisy.asso.fr/>, (site consulté le 18 juin 2016).

Longtemps l'Université ne fut guère accueillante à la littérature contemporaine. Une œuvre ne se pouvait étudier que dans son achèvement et sa complétude, lesquels requièrent la mort de l'écrivain. On peut comprendre les arguments qui fondent semblable prudence: il s'agissait de préserver l'institution des modes et des querelles de presse ou de salon. Il s'agissait surtout d'assurer son objet, de circonscrire un corpus dans une limite qui permette d'en avoir la connaissance complète. Le commentaire suppose la distance et ne se conçoit guère à chaud.<sup>2</sup>

Pour l'auteur, « la critique, on le voit, doit se confronter constamment à la création pour affiner et actualiser ses propres réflexions. »<sup>3</sup> Or, si cette rencontre peut être fortement stimulante, puisque l'opportunité de suivre de tout près la littérature qui s'écrit devient une réalité, elle est, en même temps, un défi dû à son incomplétude. Cependant, réfléchir sur la façon dont les écrivains regardent l'héritage littéraire et le transportent dans un nouveau siècle, ou font face au contemporain, sera un dialogue suffisamment séduisant pour être ignoré. « Entendre en direct la parole des écrivains eux-mêmes »<sup>4</sup> ne devra pas, non plus, être négligé. En effet, à la fin des colloques de Bordeaux, en conversation avec Benoît Peeters, Jean-Philippe Toussaint souligne son intérêt envers la critique et sa complicité avec le lecteur, il distingue les œuvres qui représentent un travail plutôt théorique de celles dont le romanesque prévalait et il laisse même entrevoir quelques-uns de ses projets.

Pour ces raisons, nous serons attentifs aux interventions de l'écrivain, sous forme d'entretiens télévisés, radiophoniques et même en direct, nous nous laisserons aussi emballer par ses incursions dans le monde de la photographie et du cinéma, une fois que toucher à d'autres arts nous aidera à mieux comprendre l'évolution de son œuvre.

En plus, il s'agira aussi de comprendre certains motifs récurrents chez cet

---

<sup>2</sup> Dominique Viart, «L'oeuvre en dialogue», in *La Langue à l'oeuvre, Le Temps des écrivains à l'Université*, Paris/Zurich, co-édition Maison des écrivains / Les presses du réel, 2000, § 2, à l'adresse [http://www.fabula.org/atelier.php?De\\_la\\_litt%26eacute%3Brature\\_contemporaine\\_%26agrave%3Bl%27universit%26eacute%3B%3A\\_une\\_question\\_critique](http://www.fabula.org/atelier.php?De_la_litt%26eacute%3Brature_contemporaine_%26agrave%3Bl%27universit%26eacute%3B%3A_une_question_critique), (site consulté le 20 juin 2016).

<sup>3</sup> *Ibidem*, § 17.

<sup>4</sup> Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002, p. 9.

auteur qui peuvent répondre à nos multiples interrogations qui se centraliseront en une en particulier, celle de comprendre si l'écriture de Jean-Philippe Toussaint se métamorphosera-t-elle lors de l'apparition du personnage féminin, Marie, dans la tétralogie intitulée 'Le Cycle de Marie' et les effets adjacents.

Ceci dit, dans le deuxième chapitre de cette introduction, nous ferons une synthèse des interventions concernant Jean-Philippe Toussaint présentes dans les ouvrages déjà mentionnés. Elles nous aideront à mieux comprendre l'écriture toussaintienne mais une fois qu'il s'agit à peine d'une synthèse, nous voulons faire savoir que nous y reviendrons lors de l'analyse du *corpus* choisi pour ce travail.

Dans le troisième chapitre, nous nous arrêterons sur les définitions que les critiques attribuent à une jeune génération d'écrivains, y compris Jean-Philippe Toussaint, qui publie chez Les Éditions de Minuit, à partir des années 80.

Par la suite, notre exposé se concentrera sur la question du contemporain et de quelle façon la société d'aujourd'hui fait réagir ceux qui y habitent.

Finalement, dans la dernière partie, nous poserons les questions auxquelles nous essayerons de répondre dans ce travail, en ayant comme point de départ quelques-unes des observations de Jean-Philippe Toussaint autour de la construction de ses récits.

## **2. Quelques réflexions sur la production de Jean-Philippe Toussaint**

Le premier colloque, *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, est une réflexion autour des écrivains qui commencent à publier chez Les Éditions de Minuit à partir des années quatre-vingts. Dans l'avant-propos, Marc Dambre et Bruno Blanckeman lancent des questions qui s'avèrent importantes: comment caractériser le retour aux normes: une coupure ou une filiation par rapport au passé ? Serait-il adéquat de définir les écrivains en question à partir de leur travail ou faut-il aussi les écouter en direct ? L'humour, l'ironie, la dérision, présents dans ces récits, signifient-ils une nouvelle énergie qui reflète le monde contemporain ?

Dans la première partie, *Questions*, la réflexion de Lionel Ruffel portera sur les notions de « minimalisme » et « maximalisme » et les éventuels points de contact. Une étude comparative entre quelques œuvres d'écrivains de la même génération de Jean-

Philippe Toussaint (de cet auteur il y aura la référence aux œuvres *Faire l'amour*, *La Télévision* et *Monsieur*) est mise à jour concernant surtout la fin des récits. Ces fins, représenteront-elles la mort, le deuil ou des points de départ ? Pour David Ruffel, les écrivains de Les Éditions de Minuit souhaitent élaborer une « nouvelle syntaxe romanesque où la distanciation, la représentation seconde et la référence aux médias permett[ent] de représenter l'époque contemporaine de façon ludique et critique.»<sup>5</sup> Quant à Gianfranco Rubino et Laurent Demoulin, ils dédient leurs interventions à Jean-Philippe Toussaint. Le premier se penchera sur la carence sémantique et thématique et de quelle façon cet aspect influencera le comportement du narrateur. De son côté, Laurent Demoulin analysera la façon dont le sens d'humour évolue dans l'œuvre de l'auteur partant de *La Salle de Bain* pour arriver au premier tome du 'Le cycle de Marie', *Faire l'amour*.

Déjà dans la deuxième partie du recueil, intitulée *Repères*, deux des cinq interventions étudieront *Faire l'amour*: Philippe Claudel nous invitera à voyager dans le centre et la périphérie, le sexe, le temps et la mort. Bruno Blanckeman mettra en évidence la relation amoureuse des temps présents. Olivier Bessard-Banquy touchera le thème des rencontres et des séparations non seulement chez Jean-Philippe Toussaint mais aussi chez Eric Chevillard et Jean Echenoz. Pascal Mougin abordera le thème des réalités et la manière dont l'ironie peut se cacher dans les récits de Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint et Christian Oster. Ullrich Langer nous invitera à lire sur la sensibilité, l'inquiétude et surtout la gêne que les narrateurs de Jean-Philippe Toussaint, Christian Gailly et Christian Oster sentent face à des situations à la fois embarrassantes et inattendues.

Dans la dernière partie, *Etudes*, nous avons l'intervention d'Aline Mura-Brunel qui partira des traces du minimalisme pour se poser la question sur le retour du récit notamment dans le roman *Faire l'amour*.

En 2010, les Presses Sorbonne Nouvelle publient un recueil de textes intitulé *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, sous la direction de Wolfgang Asholt et Marc Dambre. Le thème central sera axé sur le retour du récit dans le roman français contemporain ainsi que la diversité du contemporain.

---

<sup>5</sup> David Ruffel, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 27.

Un article est dédié à Jean-Philippe Toussaint. Beate Ochsner analysera « le concept du minimalisme en tant que stratégie artistique »<sup>6</sup> et nous invitera à mieux comprendre ce qui pourrait être un minimalisme cinématographique une fois que l’auteur se lance dans d’autres arts, notamment le cinéma<sup>7</sup>, avec deux de ses romans, *La Salle de Bain* et *Monsieur*.

Cette même année, *Textyles*, la Revue des lettres belges de langue française, dédie un de ses numéros, plus précisément le numéro 38, à Jean-Philippe Toussaint. Dans l’introduction, Pierre Piret et Laurent Demoulin expliquent la raison pour laquelle ce numéro lui est dédié:

Son œuvre n’a pourtant à ce jour donné lieu à aucune publication monographique en français. *Textyles* a voulu remédier à cette lacune, en mettant en chantier un numéro pionnier et, à ce titre, résolument ouvert: mettre en perspective les différentes facettes de l’œuvre en multipliant les angles d’approche, tel fut l’objectif qui présida à l’élaboration du présent dossier.<sup>8</sup>

Nous aurons la participation des spécialistes des études littéraires, du cinéma et de la photographie, qui mettront à jour « les modes de composition et les principales caractéristiques esthétiques de l’œuvre, [pour] montrer comment elle radiographie les discours contemporains et [comment] la situer dans l’histoire de la

---

<sup>6</sup> Beate Ochsner, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre (éds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 262.

<sup>7</sup> Ce n’est pas seulement Jean-Philippe Toussaint qui se sent attiré par le cinéma. Certains auteurs, comme Jean Echenoz, Christian Oster, Christian Gailly, Patrick Deville ou Marie Redonnet, le sentent aussi mais Jean-Philippe Toussaint est le plus actif. Lisons le résumé que Beate Ochsner fait de l’activité cinématographique de l’écrivain: « [E]n 1989, [Jean-Philippe Toussaint] s’est lancé dans la réalisation cinématographique en adaptant son deuxième roman, *Monsieur*. Tourné en noir et blanc, le film retrace les errements d’un homme passif face à son environnement. En dépit d’une audience réduite, l’auteur récidive en 1992 avec *La Sévillane* (1992), adaptation de son troisième roman, *L’Appareil-photo*. Invité à Berlin par l’organisation allemande, le « DAAD », il réalise, avec Thorsten C. Fisher le film *Berlin 10h46’* (1994) en coproduction avec la Z.D.F. Pour son film suivant, *La Patinoire* (1998), Toussaint signe un scénario original aux accents burlesques. Commencé en 1999, le tournage de *La Salle de bain*, adaptation du roman éponyme par Jean-Philippe Toussaint et John Lvoff, metteur en scène franco-américain, n’a pu être achevé qu’en 2002, après de longues négociations avec différents producteurs. Pour son dernier travail cinématographique, *Vivant* (2006), écrit pour l’Espace Louis Vuitton, Toussaint s’est librement inspiré d’une scène de son roman *Fuir*. », (*ibidem*).

<sup>8</sup> Pierre Piret et Laurent Demoulin, « Introduction », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 1, à l’adresse <https://journals.openedition.org/textyles/176>, (site consulté le 20 juin 2016).



littérature. »<sup>9</sup>

Plusieurs interventions tourneront autour des premières œuvres de l'auteur. Frank Wagner et Denis Saint-Armand décriront le narrateur comme un anti-héros, un personnage asocial, dont le comportement s'éloigne un peu des normes de conduite communes. Isabelle Ost mettra en relief une construction de l'espace-temps intimement liée au narrateur qui aura un effet déstructurant lors de la tétralogie, 'Le Cycle de Marie'. Jacques Dubois nous invite à suivre Marie et à voir comment elle échappe au narrateur. Jean-Benoît Gabriel explore la question de la tension narrative et de l'écriture-cinématographique. Olivier Mignon, en soulignant l'importance des images pour Jean-Philippe Toussaint, soient-elles photographiques ou pictorales, nous mènera dans la pensée du visuel. L'influence de l'Orient ne pourra pas être oubliée et c'est avec Pierre Piret que nous nous rendrons compte d'« une forme d'affinité élective avec la pensée et l'esthétique orientales »<sup>10</sup> de l'auteur. Pour Sjef Houppermans, la tétralogie présentera toute une nouvelle réorientation mais elle pourra être considérée comme un moment de virage dans l'œuvre de l'écrivain. C'est Laurent Demoulin qui aura le dernier mot en présentant trois raisons pour expliquer le nouveau chemin entamé par Jean-Philippe Toussaint: la naissance d'une certaine poéticité, l'importance croissante du second personnage, Marie, et le changement du principe narratif.

En 2012, Cerisy la Salle nous invite à participer à une nouvelle rencontre, cette fois-ci intitulée *Narrations d'un nouveau siècle: Romans et récits français (2001 – 2010)*. Les éditeurs Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft expliqueront comment les démarches d'ordre historique, esthétique et culturel pourront répondre à deux questions centrales: « [Q]uels types de romans, récits, nouvelles, écritures de soi, le XXI<sup>ème</sup> siècle débutant produit-il ? »<sup>11</sup> et « Quelles images et quels imaginaires les proses littéraires engendrent-elles de ce même siècle ? »<sup>12</sup>. La plupart des interventions concerne d'autres écrivains qui appartiennent à cette nouvelle génération romancière, dont Jean-Philippe Toussaint y fait partie, mais Nicolas Xanthos

---

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 1, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/172>, (site consulté le 15 juin 2016).

<sup>11</sup> Bruno Blanckeman et Barbara Havercroft (éds), « Préface » in *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 7.

<sup>12</sup> *Ibidem*.

portera son attention sur les trois tomes, alors publiés, du 'Le cycle de Marie' de l'auteur, à savoir *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie*. L'intériorité du narrateur prend définitivement un nouvel élan. L'inquiétude, la menace et la peur prédominent en même temps que le dialogue et la relation entre les personnages sont intimement liés aux tensions des situations et des lieux.

Comme nous l'avions déjà mentionné, nous reviendrons à ces ouvrages pendant ce travail en même temps qu'il nous faudra aussi être attentifs à tout ce qui sera publié sur l'écrivain au fur et à mesure que celui-ci nous invite à plonger dans un nouveau roman.

Pour le moment, entrons dans le troisième chapitre où nous aborderons des thèmes récurrents de cette nouvelle génération romancière qui traverse le pont entre les XX<sup>ème</sup> et XXI<sup>ème</sup> siècles et qui publie chez Les Éditions de Minuit.

### 3. Une nouvelle génération romancière

La terminologie attribuée à cette littérature reflète bien son éclectisme: «'autofictionnelle', 'consentante', 'déconcertante', 'impassible', 'inédite', 'transitive' [...]»<sup>13</sup> Dans *Territoires et terres d'histoires*, Christine Bosman Delzons, Danièle Ruyter-Tognotti et Sjeff Houppermans décrivent le panorama d'une production littéraire en pleine ébullition comme un mouvement multiforme qui va « au-delà des frontières des genres, des langues, des nationalités »<sup>14</sup> et qui, dû à son immense production, cherche encore son chemin. Sa nomenclature est difficile. Nous renvoyons sur ce point à Lidia Cotea qui dédie tout un paragraphe aux noms que les critiques attribuent à ce renouveau romanesque:

Si l'existence d'un renouveau romanesque semble unanimement accepté par les critiques, les noms qu'on lui donne et les auteurs qui y sont associés sont très divers. Un grand nombre de critiques situent ce renouveau aux Editions de Minuit. Les

---

<sup>13</sup> Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds.), *op. cit.*, pp. 6, 8-14.

<sup>14</sup> Christine Bosman Delzons, Danièle Ruyter-Tognotti et Sjeff Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008, p. 8.

dénominations sont nombreuses: la jeune ou la nouvelle génération de Minuit / les gens de Minuit / la vague nouvelle / une tendance littéraire / une orientation / un courant plutôt qu'une école / une congrégation plutôt qu'une école / une pléiade de jeunes auteurs mais pas pour autant un mouvement / certaines nébuleuses en formation / jeunes romanciers / un groupe d'écrivains. À ce courant / tendance / génération / pléiade / nébuleuse / coalition on colle des étiquettes comme: le Nouveau Nouveau Roman, le renouveau romanesque inauguré par Minuit, la nouvelle génération romancière, la génération « salle de bain » (...), le roman minimal, le nouveau roman minimaliste, auteurs ou romans minimalistes, romans / romanciers impassibles.<sup>15</sup>

S'il est vrai que ces écrivains ne se considèrent pas comme un mouvement – puisqu'ils veulent s'émanciper du poids des questions identitaires –, de la part des critiques, il y a un certain consensus autour d'une écriture minimaliste.

Dans son livre, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, Warren Motte affirme que c'est autour du groupe d'écrivains, qui majoritairement éditent chez Les Éditions de Minuit, que la notion de minimalisme apparaît comme une provocation une fois que chacun d'entre eux s'appuie sur les mêmes principes en même temps qu'ils nous offrent une œuvre unique et diversifiée. Pour l'auteur, le minimalisme se repose sur trois principes. Le premier est la notion du petit (*small*)<sup>16</sup>. La réalité est vue au travers du détail qui prendra toute une autre dimension, celle de nous garantir un regard plus aigu, limpide de la réalité. C'est en fixant intensément le détail que le « Je » pourrait se libérer des impuretés et gagner une nouvelle perspective face à ce qu'il observe; c'est en concentrant toute son attention à l'élément – un objet – et non pas à l'ensemble, et c'est en se repliant sur soi – physiquement et psychologiquement – que le narrateur se sentira protégé. Le deuxième principe du minimalisme est l'idée de simplicité (*simplicity*)<sup>17</sup>. Warren Motte l'oppose à celui de la complexité. L'essentiel pourra être atteint si un certain état de

---

<sup>15</sup> Lidea Cotea, *À la lisière de l'absence: L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 13.

<sup>16</sup> Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, USA, University of Nebraska Press, 1999, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 4. C'est nous qui soulignons.

vacuité est travaillé. En examinant l'infime particule, telle goutte de pluie<sup>18</sup>, le narrateur s'approcherait de l'essence parce que face au minuscule, le grand pourra finalement être vu. Finalement, le troisième principe est associé à la notion de réduction (*lessening*)<sup>19</sup>, c'est-à-dire en observant le banal ou une expérience tout à fait ordinaire, toute distraction serait éliminée et l'essentiel émergerait.

De leurs côtés, lors du colloque de Cerisy la Salle, Marc Dambre et Bruno Blanckeman parlent de la difficulté à fonder une catégorie de pensée une fois que définir un roman comme minimaliste signifie entrer dans le domaine de la multiplicité et différenciation des critères. Nonobstant, ils s'appuient en trois axes de recherche. Le premier serait celui de « définir [les] écrivains à partir de leur travail même »<sup>20</sup>, le deuxième porterait « sur la culture et l'anthropologie de la modernité propres à ces écrivains »<sup>21</sup> et enfin l'esthétique et l'éthique constitueraient le troisième axe. A la même époque du colloque, Marc Gontard s'interroge, lui aussi, sur la littérature française produite depuis les années 80, en posant certaines questions autour de son hétérogénéité. Pour l'auteur, la *discontinuité*, l'*hypertextualité* et la *renarrativisation* seront parfois présents dans un même récit dont le message peut offrir de multiples visages. Citons: « En effet, comment penser simultanément le retour à la linéarité narrative et une écriture de discontinu qui tente au contraire de déconstruire tout effet de continuité ? »<sup>22</sup>.

Nous voilà devant une littérature dépouillée de grands enjeux, dépourvue de grandes fioritures, qui met l'accent sur un détail qui, à son tour, élimine le détail

---

<sup>18</sup> Afin d'illustrer ce deuxième principe, nous laissons ici un extrait de *La Salle de bain* où le narrateur décrit la façon dont il regarde la pluie tomber. L'attention donnée aux gouttes d'eau lui permettra de s'abstraire du dehors pour se concentrer dans ce qui est vraiment important: «(33) Il y deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière, reposante pour l'esprit, ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à suivre des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. *Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité.* » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985/2005, pp. 37-38. C'est nous qui soulignons.

<sup>19</sup> Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 4. Traduction faite par l'auteur de ce travail. C'est nous qui soulignons.

<sup>20</sup> Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 9.

<sup>21</sup> *Ibidem*.

<sup>22</sup> Marc Gontard, « De l'extrême contemporain », in *Écrire la crise: l'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013, p. 12.

suisant, une fois que les deux tendent à disparaître dans un récit dont la profondeur ou l'énergie des personnages semblent manquer. D'autres critiques, tels que Dominique Viart<sup>23</sup>, ou Jan Baetens<sup>24</sup>, vont un peu plus loin en ayant élu Jean-Philippe Toussaint avec son premier roman, *La Salle de bain*, comme précurseur de ce mouvement.

Mais qui est Jean-Philippe Toussaint ? Il y a ceux qui le définissent comme contemporain, d'autres le nomment « 'Toussaint comique', 'Toussaint inattendu', 'Toussaint postmoderne' »<sup>25</sup>, d'autres encore l'appellent écrivain-artiste<sup>26</sup> puisqu'il altère le cinéma, la photographie et l'écriture. Cette variété, ne pourra-t-elle pas être un indicateur d'une certaine difficulté à trouver un espace dans lequel l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint puisse être identifiée ou ne serait-ce plutôt un privilège pour nous tous de participer dans un espace en pleine évolution ? Si la société étiquette les écrivains selon leurs stratégies ou leurs motivations, ou tout simplement dû à ce qui a été dit ou écrit, Jean-Philippe Toussaint se permet de s'éloigner des clichés. Lisons ce que l'auteur a dit lors d'un entretien avec Laurent Demoulin. L'extrait est assez long mais, à notre avis, pertinent une fois que sa lecture renforcera, sans aucun doute, l'idée qu'il y a effectivement le désir de comprendre, d'encadrer, de définir cette fiction romanesque qui traverse les deux siècles:

---

<sup>23</sup> Cité dans Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, « Narrativités minimalistes contemporaines : Toussaint, Tremblay, Turcotte », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, p. 34, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045233ar/>, (site consulté le 27 avril 2015).

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Voir le programme de ce colloque à l'adresse [http://www.fabula.org/actualites/colloque-international-les-verites-de-jean-philippe-toussaint\\_51643.php](http://www.fabula.org/actualites/colloque-international-les-verites-de-jean-philippe-toussaint_51643.php), (site consulté le 15 mai 2014).

<sup>26</sup> Sa carrière de réalisateur arrive en 1989 avec la sortie dans les salles de son roman *Monsieur* publié en 1986 ; des expositions de ses propres clichés se multiplient à partir de 2000.

Un autre exemple de sa diversité est l'exposition intitulée *La main et le regard Livre/Louvre* qui ouvre ses portes au Musée du Louvre en 2012. En 2016, il monte le spectacle M.M.M.M. (Marie Madeleine Marguerite de Montalte) avec The Delano Orchestra. Ce spectacle réunit des extraits de l'auteur (Extraits de *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie*, *Nue*) ainsi que ses vidéos.

En 2019, lors des Colloques de Bordeaux, Ange Leccia, Anna Toussaint et l'auteur organisent une exposition intitulée *Jean-Philippe Toussaint décoratif*.

<sup>26</sup> Dans un entretien avec Nelly Kapriélian, Jean-Philippe Toussaint affirme: « Le cinéma fait des images avec de la pellicule et de la lumière ; en littérature, on fait des images avec des mots. C'est pourquoi je n'aime pas qu'on qualifie mon écriture de cinématographique », in Nelly Kapriélian, «Le plus fort dans un roman c'est ce qui manque», in *Les Inrockuptibles*, n° 721, 2009, § 6, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 9 mai 2014).

[Laurent Demoulin] L.D.: C'est au moment de la sortie de *L'Appareil-photo* que la critique vous a présenté comme un chef de file. Dans *Le Point*, Jacques-Pierre Amette va jusqu'à employer l'expression « porte-drapeau ». J.-P.T.: À l'époque, je n'avais pas du tout conscience des enjeux. La personne qui en avait conscience, c'est mon éditeur, Jérôme Lindon. Il voyait qu'une nouvelle génération d'écrivains était en train d'apparaître et il se rendait compte de l'intérêt qu'il y aurait de créer un nouveau mouvement littéraire, qui pourrait faire suite au Nouveau Roman. L.D.: La presse aussi, à ce moment-là, se met à parler d'une école. L'article du *Point* est titré « Le nouveau « nouveau roman » ». Et d'autres expressions apparaissent: « roman minimaliste », « école de Minuit », « roman postmoderne » ou « roman impassible ». J.-P.T.: Plusieurs mots circulaient, mais aucun ne s'imposait. C'est dans ce contexte que Jérôme Lindon m'a demandé un jour si je n'avais pas une idée de comment on pourrait appeler ce nouveau mouvement littéraire. A l'époque, j'avais éludé la question, mais aujourd'hui, dix-huit ans plus tard, je crois que je suis en mesure de répondre. J'ai pris le temps, près de vingt ans de réflexion, mais j'ai trouvé la réponse. La réponse, elle se trouve dans les derniers mots de *Faire l'amour*, quand je parle de désastre infinitésimal. Je n'ai pas écrit « infinitésimal » avec une arrière-pensée théorique, mais je n'ai certainement pas écrit le mot à la légère. Infinitésimal, voilà la réponse, je suggère de parler de « roman infinitésimal ». Le problème, quand on parle de « roman minimaliste », c'est que c'est quand même très réducteur. Le terme « minimaliste » n'évoque que l'infiniment petit, alors qu'« infinitésimal » fait autant référence à l'infiniment grand qu'à l'infiniment petit: il contient les deux infinis qu'on devrait toujours trouver dans les livres.<sup>27</sup>

Jean-Philippe Toussaint se voit clairement comme un écrivain du début du XXI<sup>ème</sup> siècle qui participe d'une manière enthousiaste à son époque: « Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain de mon temps, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque et de la restituer. »<sup>28</sup> Les postfaces, sous forme d'entretiens ou de réflexions, qui apparaissent chez Les Éditions de Minuit, collection « double », les interventions, tels les débats ou interviews, accordées tantôt à des journalistes, tantôt à des critiques, les textes autobiographiques et autocritiques que l'auteur produit à

---

<sup>27</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 139-141.

<sup>28</sup> Cheng Tong, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005/2009, p. 177.

partir de 2000 ainsi que la construction de son site *www.jptoussaint.com*<sup>29</sup> forment une panoplie de moyens mise à la disposition de ceux qui s'intéressent à comprendre sa position dans le champ littéraire d'aujourd'hui. Plus que n'importe quel écrivain de cette génération, l'auteur fait des incursions dans les autres arts, en poussant de plus en plus loin les expérimentations. Peut-être cette flexibilité et cette approche aux autres arts le font-il s'éloigner d'une narrativité minimaliste au fur et à mesure que son écriture évolue.

Entrons maintenant dans la quatrième partie de notre introduction pour connaître l'opinion de quelques auteurs sur la question du récit contemporain.

#### **4. Le regard des critiques face au contemporain**

Une des caractéristiques de la société postmoderne est le remplacement de la discipline des institutions par « la manifestation des désirs singuliers, de l'accomplissement individuel, de l'estime de soi. »<sup>30</sup> L'investissement narcissique prend le devant de la scène et l'individu vit de façon isolée; la compétitivité devient cruelle et le désir du « Je » de se différencier de l'« Autre » est aigu. Tous finissent par s'assujettir à l'uniformisation des comportements des goûts et de modes de vie. Nous n'assistons pas à la différence des uns et des autres mais plutôt à l'illusion de cette différenciation. Nous ne sommes plus face à une confrontation verbale – ou physique – entre le « Je » et l'« Autre » mais plutôt à une appréciation mutuelle entre le « Je » et le « Moi » qui s'engagent à ériger un temple au « culte du présent et [à] la promotion de l'hédonisme individuel. »<sup>31</sup> Cet enchantement provoquera la désintégration des rapports sociaux, la rupture des liens affectifs et la croissance de la solitude.

---

<sup>29</sup> En permanente actualisation, le site donne plein accès à son activité artistique: la publication électronique de ses inédits, à savoir *Echecs*, *Les Draps de lit* et *Rideau*, ainsi que leurs respectives versions pour iPad, Kobo, Nook, Kindle et PDF ; la numérisation et la transcription des brouillons du livre *La Réticence* ; le compte-rendu des séances sous forme de vidéo des rencontres avec les traducteurs de ses livres ; la web-crédation de son exposition/livre: *Livre/Louvre*; le Projet interactif intitulé Borges Projet qui grandit au fur des années ; le spectacle M.M.M.M ou le visionnement des Colloques de Bordeaux de 2019 ne sont que quelques exemples. C'est aussi sur son site que les thèses et mémoires, consacrées au travail de l'écrivain, peuvent être lues.

<sup>30</sup> Sébastien Charles, « L'individualisme paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004, p. 28.

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 32.

L'adulte des années 50 s'accomplissait dans son environnement social et professionnel. Une décennie plus tard, les transformations techniques et culturelles imposent une nouvelle attitude et l'adulte se dégage du groupe pour suivre son chemin. Lors des années 80, « la montée des précarités notamment liées au chômage »<sup>32</sup> introduit des modifications significatives dans l'individu. Autour de lui, ce qui était auparavant stable – famille, travail, religion, etc. – s'effondrerait et l'individu se verrait seul, face à lui-même. Si jadis l'individu pouvait s'appuyer sur des cadres de référence qui lui conféraient une certaine stabilité, la société moderne – en faisant du moment présent « un présent tyrannique, celui de l'urgence, de l'immédiat, de l'instantané »<sup>33</sup> – l'obligera éventuellement à prendre des décisions irréfléchies, une fois qu'un certain temps de maturation, dont les individus en ont besoin, n'est plus là. Les conséquences se feront sentir à plusieurs niveaux. Selon Jean-Pierre Boutinet:

Aux passages socialement, voire rituellement organisés, se sont substitués des passages existentiels faiblement socialisés qui prennent souvent la forme de simples transitions, le cas échéant accompagnés de crises. (...) Puisqu'il n'y a plus d'institutionnalisation forte du cours de la vie, c'est vers un modèle séquentiel que l'individu se tourne, fait de remises en cause, de ruptures, de transitions.<sup>34</sup>

Tout ceci finit par fragiliser l'individu au lieu de le fortifier. L'autonomie qu'il désirerait atteindre à l'âge adulte n'est plus visible. Elle finit par se diluer avec les autres âges qui, vulnérables, nécessitent d'aide. Il devient adulte-enfant, adulte-vieillard, adulte-immature. Et nous serons confrontés très souvent à un personnage tantôt capricieux, tantôt pessimiste, introspectif, qui suit son chemin, à sa manière, un peu flegmatique et passif. En d'autres mots, chacun est tellement imprégné avec/de soi-même que l'espace qu'il occupe n'est finalement que son propre espace. Il nous semble que: « [L]e personnage s'y re-perd plutôt qu'il s'y repère, le voyage se

---

<sup>32</sup> Jean-Pierre Boutinet, « L'adulte immature », in *Sciences humaines*, n° 91, 1999, § 8, à l'adresse [http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature\\_fr\\_10638.html](http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature_fr_10638.html), (site consulté le 20 juillet 2016).

<sup>33</sup> *Ibidem*, § 19.

<sup>34</sup> *Ibidem*, § 22.



transforme en errance et se heurte à l'impasse: l'espace n'offre pas d'issue.»<sup>35</sup> Le parcours n'est qu' « un enchevêtrement d'ouvertures et de clôtures d'espaces plus ou moins connus et plus ou moins définis»<sup>36</sup> et son quotidien ne sera que l'illusion du réel mais, aussi paradoxal que cela puisse paraître, le besoin de capter cette illusion dans une tentative de la faire permanente dans le moment présent semble devenir impératif.

Rappelons Gérard Genette qui faisait déjà référence à un « espace contemporain »<sup>37</sup>:

[L]'homme d'aujourd'hui éprouve sa durée comme une « angoisse », son intériorité comme une hantise ou une nausée; livré à l' «absurde » et au déchirement, il se rassure en projetant sa pensée sur les choses, en construisant des plans et des figures qui empruntent à l'espace des géomètres un peu de son assise et de sa stabilité.<sup>38</sup>

Il ajoute que « le langage, la pensée, l'art contemporain sont *spatialisés* »<sup>39</sup>. Dans son article, « Temps, récit et postmodernité », Sophie Bertho nous présente une autre idée de la notion de l'espace. L'auteur se concentre autour de la problématique de théoriser le contemporain une fois qu'il va de pair avec l'idée de progrès marqué par la vitesse et l'agitation frénétique qui envahissent le « Je ». Cette célérité le déséquilibre sur un espace géographique qui, lui aussi, est fait de « la juxtaposition d'un grand nombre d'éléments discontinus»<sup>40</sup>. Si c'est vrai que la société, profondément informatisée, permettra au « Je » de se déplacer d'un continent à l'autre en un clin d'œil, le rapport entre une société dominée par la rapidité et la nécessité irrationnelle du « Je » de parvenir à la supplanter aura, cependant, un effet négatif: celui de ralentir ses émotions, de sécher ses sentiments jusqu'à ce que le vide

---

<sup>35</sup> Anne Cousseau, «Postmodernité: Du retour au récit à la tentation romanesque », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, p. 368.

<sup>36</sup> Andrea Del Lungo, *L'Incipit Romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003, p. 87.

<sup>37</sup> Selon l'expression de Georges Matoré, cité dans Gérard Genette, *Figure I*, Paris, Coll. « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966, à l'adresse <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/IMG/pdf/genette-gerard-figures-i-du-seuil-1966-2-gerard-genette.pdf>, (site consulté le 28 juin 2018), p. 101.

<sup>38</sup> *Ibidem*.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

<sup>40</sup> Sophie Bertho, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, 92, n° 4, 1993, p. 93, à l'adresse [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2305](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2305), (site consulté le 28 juin 2016).

prenne le devant de la scène.

Régine Robin fait une réflexion autour du mot « lisible » qui s'avère pertinente dans la mesure où le champ littéraire se trouve « entre les transformations socio-technologiques, les transformations sociales, les retournements idéologiques et le nouveau discours hégémonique»<sup>41</sup>. Une société fortement médiatisée s'installe et la volatilité de l'esprit semble dominante:

Il s'agit d'une culture de l'éphémère, de la simultanéité, de l'inachèvement, du flash, du spot, du clip, du flux, du direct ou du pseudo-direct, isolant l'individu dans les multiples formes et processus que Gilles Lipovetsky a appelé "l'ère du vide"; culture qui constitue l'ordinaire postmoderne de la quotidienneté.<sup>42</sup>

Sophie Bertho va dans le même sens. Le sujet postmoderne sent un besoin de se rassurer face à l'accélération et à l'éphémère du XX<sup>ème</sup> siècle – ou plutôt du XXI<sup>ème</sup> siècle –, face à « un sentiment de rapidité croissante [qui l'empêche] de se retourner en arrière, de répéter [car] ce qui existe déjà, ne peut être repris»<sup>43</sup>:

La postmodernité se caractérise (...) par le rapport conflictuel entre (...) la constatation de la vitesse et de la discontinuité propres à la société informatisée, exigence morale de l'individu qui a compris que seule une renarrativisation de son existence lui permettrait de se situer dans le Temps. La postmodernité, dans la mesure où elle se manifeste en littérature, sous des formes plus ou moins traditionnelles, concerne en premier lieu ce qui subsiste du genre romanesque, les tentatives de renarrativisation du roman.<sup>44</sup>

Áron Kibédi Varga nous avait déjà invités à comprendre ce besoin de reconstruire des récits. L'auteur recule dans le temps et attire notre attention sur le côté sombre, sur la détresse de l'âme liés à la littérature existentialiste, sur

---

<sup>41</sup> Régine Robin, «Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, p. 68, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/crs/1989/v/n12/1002058ar.pdf>, (site consulté le 2 juillet 2016).

<sup>42</sup> *Ibidem*, pp. 6-7.

<sup>43</sup> Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 92.

<sup>44</sup> *Ibidem*.

l'indifférence par rapport à cet état d'esprit venue de la littérature structuraliste pour arriver à un moment où les écrivains sentent le désir « de construire de nouveau des récits.»<sup>45</sup> A ce titre, l'auteur mentionne les personnages de Jean-Philippe Toussaint qui, insérés dans des récits vidés d'intrigues, agissent, eux-aussi, comme dépourvus du désir d'action. Quel serait alors le but de cet éloignement de la réalité ? Comme nous dit l'auteur: « [L]e lecteur (...) ne peut pas s'empêcher d'y voir (...) une déconstruction minutieuse (...) pour repartir de zéro, pour reconstruire avec une extrême prudence les intrigues du quotidien, et à travers ces intrigues, en filigrane, les premières traces d'un sujet qui renaît.»<sup>46</sup>

Dominique Viart nous parle aussi de la tendance aux « « retours »: retour au sujet, retour au réel. Le retour du sujet s'observe aussi bien dans le lyrisme d'une certaine poésie que dans les variations autour du récit de vie »<sup>47</sup>. Pareillement, le sujet s'interroge, d'une façon apparemment superficielle, décontractée, parfois ironique, sur son présent qui s'alimente de l'immédiat, du détail, « [permettant ainsi] d'entrer dans une réflexion plus sûre, plus attentive et plus disponible à la réalité des choses et d'autrui »<sup>48</sup> et qui, à notre avis, va de pair avec une inquiétude malaisément dissimulée.

En effet, le passage d'un siècle à l'autre traîne avec lui un récit qui « s'inscrit dans un temps déstructuré, privé de continuité et de sens »<sup>49</sup>, un récit de vie dont l'unité ou le centre sont difficiles de saisir et dans lequel des histoires se juxtaposent sans vraiment se toucher. Comme nous souligne Anne Cousseau:

La plupart des textes nous offre des récits de vie dont la cohérence est défaite, et qui ne peuvent s'écrire que sous une forme déconstruite, discontinue. Chapitres, séquences, scènes, les unités narratives constituent autant d'éclats d'histoires dépareillés, (...), dont on ne saisit plus l'unité, ni le centre.<sup>50</sup>

---

<sup>45</sup> Áron Kibédi Varga, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, p. 16, à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506), (site consulté le 9 juillet 2016).

<sup>46</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>47</sup> Dominique Viart, *op. cit.*, § 24.

<sup>48</sup> *Ibidem*, § 27.

<sup>49</sup> Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 360.

<sup>50</sup> *Ibidem*, § 9.

Régine Robin insiste sur le fait que la littérature, reflet de la société, s'engage dans deux directions: l'une qui touche le ludique, l'ironique et le parodique, en mettant en évidence la quête d'un bonheur éphémère; l'autre qui cherche à récupérer une certaine lisibilité, fluidité et continuité dans le récit:

Opacité de l'individu, de la vie, du vécu, du réel qui écrase, et du passé indéchiffrable. (...) Il faut faire un parallèle entre cette opacité et celle des formes éclatées de l'imaginaire numérique qui se répondent comme un écho, mais en même temps le roman récupère, en mettant de la continuité, de la cohérence, de la mémoire, donc de la sécurité affective, par le parti pris narratif de la lisibilité.<sup>51</sup>

Sophie Denis caractérise le roman français contemporain comme « un ensemble de bâtiments architecturés, dans la diégèse desquels le lecteur pénètre par une porte d'entrée ou incipit. »<sup>52</sup> En franchissant le seuil, le lecteur habitera un espace dit textuel et le sentira selon la façon dont chaque auteur le construit. Il pourra « soumettre son corps propre aux influences berçantes, caressantes, ouvrantes ou dissolvantes de l'espace diégétique »<sup>53</sup> ou, s'interrogeant « sur les limites de l'œuvre, le début et la fin »<sup>54</sup>, en sortir. Nous voilà devant deux positions apparemment contradictoires mais, au moment de l'analyse de notre *corpus*, la consistance et la fluidité de l'écriture toussaintienne inviteront le lecteur à y rester jusqu'au dernier mot.

Entrons maintenant dans la dernière partie de cette introduction où nous essayerons d'expliquer comment cette danse entre la consistance et la fluidité dans l'écriture toussaintienne peuvent être considérées comme l'arrière-plan de notre travail.

---

<sup>51</sup> Régine Robin, *op. cit.*, p. 75.

<sup>52</sup> Sophie Denis, « Entre deux portes: garder contenance », in *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, 2007, § 1, à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document751.php>, (site consulté le 13 septembre 2016).

<sup>53</sup> *Ibidem*, § 69.

<sup>54</sup> *Ibidem*, § 70.

## 5. La consistance et la fluidité dans l'écriture de J-P. Toussaint

Partons d'un entretien entre Sylvie Bourmeau et Jean-Philippe Toussaint lors de son exposition intitulée *La main et le Regard Livre/Louvre* dans le musée du Louvre en 2012. A propos du titre de l'exposition, l'artiste affirme que le choix des mots est aussi une philosophie, voire un programme :

Le regard, c'est intellectuel, et la main, c'est physique. Il manque peut-être l'esprit. Le mot « esprit » est également présent dans le livre par l'intermédiaire de « la pensée ». Les mots que j'ai choisis comme tête de chapitre constituent un véritable programme: livre, pensée, lumière et mélancolie. Si on y ajoute les sous-titres – *les larmes, la main, l'amour, le regard* –, il n'y a pas grand-chose qui manque: c'est un résumé de tout ce qui me tient à cœur.<sup>55</sup>

Signalons qu'en 2012 le seul tome du 'Le Cycle de Marie' qui n'était pas encore sorti était *Nue* et le fait d'avoir déjà assez publié lui permettrait, sans doute, de prendre une distance par rapport à son travail, en réfléchissant aussi sur les œuvres à venir. L'idée de cohérence et d'ensemble lui sont chéris. Nonobstant, l'écrivain laisse « une place au hasard, à l'imprévu, à l'accidentel »<sup>56</sup> pour se surprendre et s'émerveiller. Reprenons ses mots:

Il faut laisser entrer le monde extérieur dans les œuvres qu'on réalise, il faut que le soleil ou la pluie puissent entrer dans ce qu'on fait. Sinon, la vie manque, le résultat reste figé.<sup>57</sup>

Effectivement, les éléments – la terre, l'air, l'eau et le feu – seront d'une extrême importance lors du 'Le Cycle de Marie' dans la mesure où les personnages seront profondément touchés par eux. L'auteur lui-même, lors des Colloques de Bordeaux en 2019, affirme que les quatre éléments ont fait partie intégrante de la tétralogie. Écoutons-le:

---

<sup>55</sup> *Ibidem*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

<sup>56</sup> *Ibidem*.

<sup>57</sup> *Ibidem*.

C'est vrai que finalement l'attention à l'air, à l'eau, à la terre et au feu...ces quatre éléments ont été...ont fait partie du projet théorique en écrivant 'Le Cycle de Marie', il y a les saisons évidemment, les saisons, elles sont manifestes puisque le sous-titre des livres est soit des saisons comme les collections de mode, soit les saisons pures. Mais il y a aussi, d'une certaine façon, dans ma préparation secrète, l'idée de traiter de tous les éléments.<sup>58</sup>

Pour l'auteur/artiste, que ce soit un livre, une scène d'un film ou une photographie, tous obéissent à des règles strictes. Ce n'est qu'après avoir délimité le territoire que le déséquilibre peut prendre place, tout en créant un dynamisme propre:

[I]l faut faire un enclos très solide, très précis, dans lequel on peut laisser l'acteur s'épanouir, galoper librement. Un livre, c'est pareil, il faut délimiter très strictement un cadre, des frontières, des limites, une colonne vertébrale, et tout le reste doit alors être inattendu, ça doit surgir, ça doit surprendre. J'aime cette idée de disponibilité, de liberté, d'ouverture. Pouvoir accueillir des choses qui, au départ, semblent ne pas avoir de valeur, peuvent paraître trop quotidiennes, trop prosaïques, mais qui, avec le temps, prendront la consistance du marbre.<sup>59</sup>

Dans *L'Urgence et la Patience*, Jean-Philippe Toussaint reprend l'idée qu'un livre devrait être la rencontre d'un travail rigoureux et simultanément celle de moments insolites, surprenants:

J'aime bien l'idée qu'on puisse définir un livre comme un *rêve de pierre* (l'expression est de Baudelaire): « rêve » par la liberté qu'il exige, l'inconnu, l'audace, le risque, le fantasme, « de pierre », par sa consistance, ferme, solide, minérale, qui s'obtient à force de travail, le travail inlassable sur la langue, les mots, la grammaire. Quand on a trop le nez dans le manuscrit, l'œil dans le cambouis des phrases, on perd parfois de vue la ligne du livre. Or, j'aime me représenter le livre comme une ligne. J'aime cette

---

<sup>58</sup> In Benoît Peeters, « La parole est à l'écrivain »: Jean-Philippe Toussaint en conversation avec Benoît Peeters », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, [1.11.13 – 1.11.54], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>59</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le Regard Livre/Louvre*, éd. cit., p. 23.

abstraction, où la littérature rejoint la musique, et où la ligne du livre ondule, monte, descend, au gré de pures questions de rythme. Il y a parfois une contradiction entre le désir que j'ai d'écrire des phrases qui peuvent durer, qui sont proches de l'aphorisme et la nécessité que de telles phrases n'arrêtent pas la lecture, ne la freinent même pas.<sup>60</sup>

Et l'auteur continue:

L'écriture d'un livre ne serait que cette alternance de phases de jaillissements et de persévérance. Après des semaines de blocage pendant l'écriture de *La Vérité sur Marie*, c'est soudain la fuite de Zahir sur les pistes de Narita. La scansion qui s'installe alors, les mots qui s'emballent, qui foncent, se précipitent sur les traces du pur-sang, le rythme heurté, saccadé, de la phrase, calqué sur le galop du cheval, ont quelque chose à voir avec le souffle qui manque, on est — *l'auteur, le lecteur, les poursuivants, la phrase* —, littéralement, à bout de souffle.<sup>61</sup>

Effectivement, Jean-Philippe Toussaint distingue bien cette alternance entre le besoin d'un cadre délimité pour créer son objet d'art – un film, un livre ou une exposition –, et le désir/besoin de ne pas rejeter tout ce qui est inattendu et singulier.

## 6. Méthodologie

Nous voilà arrivés au moment d'explicitier l'objectif de notre travail. Lisons, tout d'abord, la question posée par Jean-Marie Schaeffer: « [Q]u'est-ce qui nous motive à écrire et plus encore à écouter, lire ou regarder des récits ? »<sup>62</sup> et sa réponse:

C'est la dynamique de la tension narrative et de sa résolution – qui se traduit chez le récepteur par la tension entre la dysphorie passionnante, qui maintient vivace son

---

<sup>60</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012, pp. 24-25. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>61</sup> *Ibidem*, pp. 44-45. C'est nous qui soulignons.

<sup>62</sup> Jean-Marie Schaeffer, « Avant-propos », in Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, Paris, Seuil, 2007, p. 12.

intérêt, et l'euphorie, qui résulte de la résolution de la tension produite par le suspense ou la curiosité – qui est au cœur du modèle proposé par *La Tension narrative*<sup>63</sup>,

et l'extrait d'Anne Cousseau qui nous dit que c'est dans les récits que les questions sur les mêmes s'y trouvent:

[L]a réinscription du matériau narratif dans le contexte historiquement et socialement déterminé du monde contemporain constitue l'un des ancrages forts de l'évolution actuelle du récit (...) [et] c'est au travers des pratiques d'écriture, et non de la mise en forme théorique, que doivent être saisies les questions aujourd'hui posées au genre romanesque, et les réponses qui peuvent y être apportées.<sup>64</sup>

Donc, ce sera en écoutant l'auteur, en lisant chronologiquement ses récits et en centrant notre travail dans une analyse de notre *corpus* que nous essayerons de voir si son écriture a toujours donné place à l'imprévisibilité ou si celle-ci n'arrive que plus tard ; par d'autres mots, si cette *disponibilité mentale*<sup>65</sup> ne s'épanouit-elle pas lors du 'Le Cycle de Marie' ? S'il y a effectivement un passage d'une narration réduite, dite minimaliste (où « observer l'écoulement irréversible du temps »<sup>66</sup> semble être le moteur de l'existence du « Je », où il n'y a que le rien qui semble être la joie de vivre) à

---

<sup>63</sup> *Ibidem*, pp. 13-14.

<sup>64</sup> Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 359.

<sup>65</sup> Lors d'une session de travail avec ses traducteurs autour du roman *Nue*, à Seneffe, Belgique, le 5 août 2014, Jean-Philippe Toussaint discute de la meilleure façon de traduire l'expression « disposition océanique » présente chez Marie et la façon dont elle affecte le narrateur. Celui-ci ne vivra plus centré sur lui-même. Il sera fortement touché par Marie et la suivra partout. Le « Je et Moi », présent dans les premières œuvres, deviendra « Marie et Moi » dans 'Le Cycle de Marie'.

L'auteur partage ses idées: « ...si je parlais de moi, j'aurais dit 'je ressens à un sentiment océanique', mais comme c'est à la troisième personne, comme c'est le narrateur qui découvre, qui lit ou qui devine chez Marie, c'est difficile de dire que je trouve qu'elle a un sentiment. Donc, je trouve qu'elle a une disposition ; j'ai trouvé que le mot 'disposition' s'appliquait mieux à la troisième personne et donc le narrateur découvre qu'il y a chez Marie cette disposition océanique (...), ce sentiment de se sentir en adéquation avec le monde, de faire 'un' avec l'univers et d'être donc une dimension très essentielle, très métaphysique qui va tout à fait à l'encontre de ce que Marie est [...] », [1 :56 – 2 :55], à l'adresse <http://jptoussaint.com/traductions.html>, (site consulté le 4 septembre 2015). C'est nous qui faisons la transcription.

Voir aussi le document qui fait le compte rendu de cette séance à l'adresse [http://jptoussaint.com/documents/b/b2/Seneffe%2C\\_5\\_ao%C3%BBt\\_2014.pdf](http://jptoussaint.com/documents/b/b2/Seneffe%2C_5_ao%C3%BBt_2014.pdf), (site consulté le 13 octobre 2015).

<sup>66</sup> Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 95.



une narration impulsive, une fougue inexplicable provoquée par l'élément féminin, Marie, qui arrachera le narrateur d'une agitation stérile pour le faire plonger dans un voyage à deux ? Et de quelle façon nous passons d'une écriture chancelante, saccadée qui nous oblige à nous arrêter et puis à recommencer, toujours dans l'incertitude, à un style grandiose dont la vitesse, en prenant le devant de la scène, nous coupe le souffle.

Pour ce faire, nous avons choisi le *corpus* littéraire suivant: *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo*, et les quatre tomes du 'Le Cycle de Marie': *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*.

Au plan méthodologique, nous nous proposerons de faire le tour des travaux de Gilles Lipovetsky, Marc Augé, par exemple, afin de mieux comprendre le signifié d'une certaine anesthésie contemporaine dans laquelle Jean-Philippe Toussaint fait immerger le narrateur des deux premiers récits. Nous passerons aussi à l'analyse d'ouvrages d'Andrea Del Lungo, Italo Calvino, Rafael Baroni, Ugo Dionne, entre autres, puisqu'il sera déterminant de réfléchir sur les notions d'incipit et de fin, de chapitres et de cycle, de tension narrative et la manière dont elles affectent l'écriture intimement liée au comportement du narrateur qui se métamorphosera au long de notre *corpus*. Gaston Bachelard sera présent surtout lors de l'analyse de la tétralogie une fois que son étude autour des quatre éléments s'avèrera importante pour mieux comprendre leur influence sur les personnages. Ayant aussi présentes des études sur l'amour de Roland Barthes, Alain Badiou, parmi d'autres, nous essayerons de répondre à la question centrale, celle de savoir si le personnage féminin ne pourrait-il pas être considéré la pièce fondamentale de « la mise en espace et en mouvement de la littérature. »<sup>67</sup>

Il conviendra donc de garder à l'esprit l'élément féminin pour comprendre de quelle façon il affectera l'écriture et l'état d'âme du narrateur. Nous espérons ainsi mettre en lumière le passage d'une écriture rigide, géométrique vers celle qui touchera la souplesse et la musicalité; parallèlement, nous entendons explorer le réveil du narrateur de son état léthargique pour le suivre dans un voyage à la fois fortement hallucinant et sensoriel. C'est précisément en explorant cette relation intime entre

---

<sup>67</sup> Jean-Marie Wynants, « Un voyage envoûtant entre musique et littérature », in *Le Soir*, 2016, p. 32, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/1/11/Le\\_Soir.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf), (site consulté le 27 juillet 2016).

l'écriture/la forme et la femme/le sens que nous essayerons de comprendre si, en effet, ces dimensions sont inséparables. Pour tout ceci, nous aimerions répondre aux questions suivantes:

- a. Est-ce possible associer les premières œuvres<sup>68</sup> de Jean-Philippe Toussaint à une certaine rigidité de construction ? Pourrons-nous parler d'une composition architectonique aux lignes verticales et horizontales dans laquelle le narrateur en fait lui-même partie ?
- b. 'Le Cycle de Marie' garde-t-il le même type de construction ? Ces lignes ne transgressent-elles pas le cadre en provoquant un déséquilibre, caractéristique de l'être amoureux ? Ces lignes ne convergent-elles pas sur le même point de fuite, la femme ?
- c. Oserons-nous associer cette métamorphose de l'écriture au personnage Marie ? Qu'est-ce qui se cache derrière cette femme ? Qu'est-ce qu'elle déclenche dans le narrateur ?

pour arriver à notre question centrale:

Comment et pourquoi 'Le Cycle de Marie' inaugure-t-il une nouvelle écriture chez cet auteur ?

---

<sup>68</sup> Nous soutenons la division faite par Maria Giovanna Petrillo à propos des œuvres de l'auteur: « [I] est possible de distinguer trois phases dans la production de Toussaint: la première qu'on peut dater de 1985 à 1989, phase liée à la parution de *La Salle de Bain*, de *Monsieur* et de *L'Appareil-photo* ; (...). Dans la deuxième phase qui voit son commencement avec *La Réticence*, paru en 1991 qui continue avec *La Télévision* et *Autoportrait (à l'étranger)*, Toussaint, en maintenant inaltéré son style, se consacre à de nouveaux contenus en expérimentant des genres différents comme la parodie du « policier » (...). Ensuite, avec *Faire l'amour* en 2002 il semble que l'écrivain soit en train de s'éloigner toujours plus des clichés qui l'ont rendu célèbre en commençant une nouvelle phase de sa recherche narrative [...] » In Maria Giovanna Petrillo, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano, Schena Editore, 2013, p. 43, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/57/Petrillo.volumetoussaint.pdf>, (site consulté le 21 avril 2014).

## II - Premier Chapitre – *La Salle de bain*: un roman de référence

Relisons quelques-unes des questions posées dans notre introduction: « Est-ce possible associer les premières œuvres de Jean-Philippe Toussaint à une certaine rigidité de construction ? Pourrons-nous parler d'une composition architectonique aux lignes verticales et horizontales dans laquelle le narrateur en fait lui-même partie ? ». C'est en ayant à l'esprit ces questions que nous avons choisi de dédier la première partie de notre analyse non seulement à la définition du roman minimaliste et au portrait d'individus sans volonté, en quelque sorte des anti-héros, produits d'une société qui encourage la solitude, le découragement voire l'inadaptation sociale mais aussi à la relation de ces individus face à eux-mêmes et aux autres. La construction en paragraphes numérotés de *La Salle de bain* renforcera, sans doute, la façon dont le narrateur aperçoit le monde. Pour ces raisons, nous diviserons cette partie en deux, intitulées « Le personnage minimaliste face au monde » et « Un narrateur enfermé dans des fragments ».

Par la suite, nous entrerons dans une analyse détaillée du récit qui sera divisée en trois parties, intitulées 'Paris', 'Venise' et 'De Venise à Paris', qui à leur tour correspondent aux divisions du récit, à savoir : 'Paris', 'L'hypoténuse' et 'Paris'.

Dans la première partie, nous montrerons l'importance des espaces clos dans la vie du narrateur et comment ces espaces affectent négativement la relation qu'il a avec les autres et surtout avec son amoureuse, Edmondsson.

Partager la vie à deux ou rester seul sera le fond de toile de la deuxième partie. La pendaison de la crémaillère et le 'carnage' des poulpes seront les déclencheurs de sa fuite. Nous examinerons de près non seulement la façon dont il molde un nouvel espace à sa guise mais aussi le rôle qu'Edmondsson aura vraiment dans sa vie.

Finalement, en analysant la troisième partie, 'Paris', nous mettrons en évidence le comportement du narrateur qui reprend ses après-midis dans la baignoire et ce que cela peut signifier.

### 1. Le personnage minimaliste face au monde

Ouvrons l'analyse de ce récit par une citation de Jia Zhao:

La littérature contemporaine abonde en portraits d'individus, sans volonté, perdus dans un monde fragmentaire. Les romans de Toussaint décrivent avec beaucoup d'humour l'état de flottement dans lequel le héros a de la difficulté à discerner le réel et son imaginaire. L'hésitation à discerner le monde, le flottement dans la perception, l'état permanent de transition se résument tous à la difficulté qu'éprouve l'individu contemporain à s'ancrer dans le monde où il vit, de sorte qu'il a le sentiment de ne se trouver nulle part.<sup>69</sup>

L'auteur insiste sur le fait que l'individu contemporain se perd face à une certaine instabilité et incohérence du monde qui l'entoure et donne l'exemple des récits de Jean-Philippe Toussaint:

Chez Toussaint, les personnages se retirent volontairement de la vie publique pour se réfugier dans le domaine privé et leur vie intérieure. L'antipathie et le désintérêt envers le monde extérieur caractérisent ses personnages.<sup>70</sup>

David Ruffel, lui aussi, se penche sur la caractérisation de ce « personnage minimaliste »<sup>71</sup>:

Un personnage se manifestant par une opposition discrète mais efficace à l'ordre social des choses, par une attitude de non-participation et le non-agir. À ce personnage s'articulait une esthétique du peu, de la distanciation formelle, du burlesque et de la gratuité, qui était elle aussi une manière de s'opposer à la « mobilisation infinie ».<sup>72</sup>

Si nous ajoutons que le personnage principal de *La Salle de bain* décide de passer des journées entières dans la salle de bain, nous pouvons affirmer que nous serons désormais face à un personnage dont les réactions ne seront peut-être pas celles que nous pourrions attendre:

---

<sup>69</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, Paris, L'Harmattan, 2012, pp. 194-195.

<sup>70</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>71</sup> David Ruffel, *op. cit.*, p.27.

<sup>72</sup> *Ibidem*, pp.27-28.

Ce geste de repli définit symboliquement le rapport de l'individu au monde. Un rapport fait de la méfiance, du sentiment d'étrangeté, de la réticence, du désintérêt aussi. Un rapport qui ramène l'individu à soi-même et rapetisse le monde à une perspective individuelle où il n'y a que conscience unique en train de vivre.<sup>73</sup>

Entre des moments humoristiques qui nous feront sourire, des épisodes où nous sentirons le narrateur plus lointain et des passages où tout semble stagner, nous serons aussi confrontés à des situations absurdes et à un certain malaise qui s'installe graduellement. A cet égard, nous rappelons le propos d'Agnès Mannooretonil:

Par la raideur un peu clownesque, la légère inadaptation de ses personnages, [Jean-Philippe Toussaint] se plaît à pointer l'absurdité, ou la beauté de certaines habitudes, à rendre hilarante ou sublime la plus transparente des expressions, tout en nous rappelant à propos de rien et le plus innocemment du monde que le plus banal de nos gestes est en équilibre instable entre la comédie et la tragédie. Au fondement de ce « roman minimaliste » se trouve le désir de révéler, dans les sujets les plus ténus et les plus insignifiants, ce qu'ils ont de rapport fondamental au sens de la vie.<sup>74</sup>

En effet, le quotidien du narrateur est rempli d'anecdotes qui souligneront non l'exceptionnel mais plutôt le petit, le rien, l'indifférent. Comme nous le dit Jacques Poirier:

Placer l'insignifiant au cœur du réel conduit à instaurer une véritable éthique minimaliste [...] (...) Alors que les grands discours nous invitaient à donner sens, et

---

<sup>73</sup> Judyta Zbierska-Moscicka, « À propos du difficile chemin vers soi-même dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », in *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. 38, n° 1, 2011, p. 105, à l'adresse [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38\\_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf), (site consulté le 21 février 2018).

<sup>74</sup> Agnès Mannooretonil, « Jean-Philippe Toussaint Ou l'art délicat de l'infinitesimal » in *Etudes*, n° 4208, 2014, p. 76, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/1/1b/Mannooretonil.pdf>, (site consulté le 8 mars 2018).

donc à refonder le monde, l'insignifiant nous propose un projet à la fois plus modeste et plus délicat, à savoir simplement d'habiter le monde.<sup>75</sup>

La question qui se suit est de savoir de quelle façon le narrateur se place dans le monde et comment l'envisage-t-il. A-t-il du mal à vivre avec l'Autre ou ce manque d'intérêt est-il une option ? Gaëtan Brulotte considère les personnages des récits de Jean-Philippe Toussaint comme des anti-héros:

Le relationnel faisant problème pour eux, ils s'installent dans la solitude et n'en éprouvent ni révolte ni peine. Le fait qu'ils n'arrivent pas à s'intégrer à la société ne leur cause aucun vertige. Ils ne travaillent pas et mènent une vie sans impératif catégorique. (...) [Leur] manque d'intérêt pour tout ce qui anime les autres, [leur] absence d'ambitions, de ces ambitions qui nourrissent les grandes destinées humaines, [leur] anémie émotionnelle permanente en font une sorte d'anti-héros.<sup>76</sup>

De son côté, Agnès Manooretonil décrit le style de *La Salle de bain* comme:

[P]articulier, économe en mots, bâti sur une trame narrative si ténue qu'elle frôle l'anecdote, avec un humour pince-sans-rire et [un antiéros décalé] dont la psychologie semble bizarre, sinon absente.<sup>77</sup>

Quant à Maria Giovanni Petrillo, elle remarque le suivant: « Le je-narrateur toussaintien n'est localisé nulle part ou n'est d'aucune localité, puisqu'il ne donne presque aucune information concernant son domicile, son travail, son alentour »<sup>78</sup> et elle ajoute: « Indéniablement, c'est toujours la perspective egocentrique et narcissique du je-narrateur par laquelle le lecteur perçoit le récit. »<sup>79</sup> Dans le même ordre d'idées,

---

<sup>75</sup> Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 120, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029842ar/>, (site consulté le 23 février 2018).

<sup>76</sup> Gaëtan Brulotte, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », in *Liberté*, vol. 32, n° 1, (187), 1990, p. 126, à l'adresse <http://www.erudit.org/culture/liberte1026896/liberte1033701/31855ac.pdf>, (site consulté le 24 février 2018).

<sup>77</sup> Agnès Manooretonil, *op. cit.*, p.75.

<sup>78</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 156.

<sup>79</sup> *Ibidem*, p. 151.

Marie-Pascale et Kimberley Leppik constatent le suivant par rapport aux autres personnages:

Ils ne sont que l'objet du regard du narrateur et n'accèdent presque jamais à la parole, puisque ce dernier évite autant que possible d'engager la conversation avec eux. Le narrateur est le seul sujet du livre [...] (...) Son discours, livré dans un ton « impassible », est centré sur les objets autour de lui, ne laissant presque rien paraître de ses sentiments ni de sa personnalité.<sup>80</sup>

Quel est l'impact de ce style sur le lecteur ? Il se voit devant un personnage qui lui annonce passer ses après-midis dans la salle de bain, « méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. »<sup>81</sup> Cette décision crée un effet de surprise mais rapidement il se sentira gêné. S'il se sent complice du narrateur qui, ingénieusement, à titre sporadique, lui montre son humour<sup>82</sup>, d'autres fois, il est interdit d'en faire partie dû au regard inexpressif et à la torpeur décourageante du narrateur. D'autres fois encore, il l'observe tout simplement plonger dans une baignoire sans eau ou allonger sur le lit d'une chambre d'hôpital sans être malade, dans le but d'établir ses propres frontières pour ne pas être gêné. Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik précisent:

Le déficit de profondeur psychologique des personnages empêche le lecteur de s'investir dans leur sort. (...) Sans empathie pour les personnages et sans le suspense d'une narration à forte valeur événementielle, le roman offre une expérience de lecture déroutante, que la tonalité – impassible – renforce.<sup>83</sup>

---

<sup>80</sup> Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 30.

<sup>81</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.11.

<sup>82</sup> La question de l'ironie sera exploitée tout au long de ce travail. Pour le moment, laissons ici deux citations. La première de Jia Zhao qui signale son ironie: « [Elle] est utilisée comme un moyen de mise à distance de l'écriture et devient même un principe littéraire mis en application dans une écriture qui se veut « impassible », in Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 10.

Quant à Andrea del Lungo, l'auteur considère que l'ironie provoque un éloignement du lecteur par rapport « à la vérité du texte, au discours même du narrateur, au discours d'autrui. » In Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 73.

<sup>83</sup> Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 35.

Le lecteur s'apercevra aussi que, derrière une certaine obstination et une certaine distance, un mélange de mélancolie et gêne y sont présents:

[Le narrateur] est un être hypersensible, blessé par la moindre agression et qui cherche, sans vraiment y parvenir, à vivre moins pour vivre moins mal et le lecteur ressent au fond un malaise, toujours très peu caché, du je-narrateur à vivre la réalité du quotidien et à en percevoir les signes, en préférant rester, plutôt dans le rôle de spectateur, barricadé et immobile devant une fenêtre close, ou immobile dans la salle de bain à observer la réalité plutôt qu'à la vivre.<sup>84</sup>

En réalité, la perception que le narrateur donne du monde est fractionnée et cristallisée et le même arrive au niveau de la narration:

D'une certaine manière, la narration semble travailler contre elle-même, contre le passage du temps qu'implique la narrativité et le déroulement d'une intrigue. Le récit est livré en fragments, fragmentation qui s'avère superficielle. Elle hache curieusement le déroulement « normal » du temps en microséquences.<sup>85</sup>

Dans la même ligne, Anne Cousseau explique:

[L]e matériau narratif ne s'inscrit pas dans une logique de progression: les événements ne s'enchaînent pas réellement, les personnages se croisent sans qu'il y ait d'effet de rencontre, autant d'éléments qui chaque fois empêchent l'étincelle susceptible d'une modification majeure de l'équilibre du récit, condition de son évolution.<sup>86</sup>

Au fond, *La Salle de Bain* nous offre « des scénarios de confusion qui ne distinguent plus le réel de l'imaginaire, et qui apparaissent comme une manière d'esquive ou de dérobade du personnage »<sup>87</sup>. Même si ce dernier est poussé à revenir au récit fictionnel – une fois qu'il est entouré par d'autres personnages avec qui il doit

---

<sup>84</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 153.

<sup>85</sup> Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 35.

<sup>86</sup> Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 368.

<sup>87</sup> *Ibidem*, p.365.



interagir – nous noterons toutefois que ses pensées, obsessives, manipulatrices, naïves et aussi humoristiques, font partie de sa personnalité. Il s'éloignera du réel et cette perte de contact se traduit non seulement par un ralentissement de ses activités (celles-ci toujours peu claires et connues) mais aussi par un repli sur soi. Angoissé par le temps, qui lui échappe de ses mains, le narrateur s'enferme dans des espaces exigus, devenus refuge et partie intégrale de son corps. Il s'arrête longtemps devant les grumeaux et les craquelures des murs de la salle de bain ou écoute pendant des heures « le compte rendu radiophonique du déroulement de la journée de championnat de France de football »<sup>88</sup>, il « surveille [son] visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de [sa] montre »<sup>89</sup> ou, tout simplement, il passe son temps à « entass[er] les produits de toilette dans un grand sac-poubelle »<sup>90</sup>. Ses réactions le conduiront à « la déshumanisation des rapports sociaux [et à] l'impossibilité de la relation affective, émotionnelle ou sentimentale »<sup>91</sup>.

## 2. Un narrateur enfermé dans des fragments

*La Salle de bain* délimite les frontières de l'espace par sa construction en paragraphes numérotés dont sa fonction est celle de briser la linéarité, le flux de l'histoire.<sup>92</sup> Le narrateur se placera à l'intérieur, dans des lieux qui lui sont connus et qui lui transmettent de la tranquillité: son appartement, sa salle de bain, plus tard dans le récit, l'hôtel et l'hôpital à Venise.

En citant Michel de Certeau, Jean-Frédéric Hennuy fait référence aux termes « lieu » et « espace » et à leur signifié. Voyons de quelle forme le premier pourrait être appliqué dans ce cas:

---

<sup>88</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 13.

<sup>89</sup> *Ibidem*, p.12.

<sup>90</sup> *Ibidem*.

<sup>91</sup> Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 364.

<sup>92</sup> Lors de l'étude du 'Le Cycle de Marie', nous reviendrons à cet aspect. Contrairement aux premières œuvres de l'auteur, dès le premier tome, *Faire l'amour*, nous assistons à toute « une série de signes, d'indices, d'avertissements, et donc (...) [à] une stratégie d'*orientation* du lecteur qui permet d'établir la communication, ainsi qu[à] (...) une stratégie de *séduction* qui vise à maintenir le contact en produisant un effet de désir. » In Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 47. C'est l'auteur qui souligne.

[Il] s'oppose à la possibilité pour deux choses de se trouver à la même place. Les éléments appartenant au lieu sont placés les uns à côté des autres, ils occupent chacun un endroit distinct qu'ils définissent comme 'propre'. En d'autres termes, le lieu est synonyme de 'stabilisé'.<sup>93</sup>

Au contraire, l'espace ouvre les frontières et en le faisant, le voyage est le pont entre ce qui est connu et l'extérieur inconnu<sup>94</sup>. Ce voyage sera vu non pas comme « le franchissement de la simple délimitation cartographique que représente la frontière entre deux pays, mais (...) un passage vers la dissolution de la permanence, de la stabilité »<sup>95</sup>.

Effectivement, le narrateur fera tout pour préserver la stabilité en se positionnant à l'écart des autres, inclus Edmondsson, avec qui il partage l'appartement. Le fait que le récit soit construit sous forme de paragraphes ira naturellement renforcer cette attitude.

Comme nous l'avons déjà mentionné, *La Salle de bain* est divisée en trois parties – Paris, L'hypoténuse, Paris. La première partie est répartie en quarante paragraphes, la deuxième a quatre-vingts paragraphes et la dernière est constituée par cinquante. Cette répartition donnera au lecteur l'idée d'une disposition d'attente syncopée et cette stratégie n'est pas, à notre avis, innocente. Fieke Schoots la synthétise de cette façon:

Sur le plan de la forme, on constate la brièveté des mots, des phrases, des fragments, des paragraphes, des récits et des œuvres; en ce qui a trait au style, la syntaxe et le vocabulaire sont simplifiés et imprécis, les conjonctions de subordination sont rares [;] pour ce qui est du contenu, l'intrigue, les personnages et le décor sont réduits, les

---

<sup>93</sup> Michael de Certeau cité dans Jean-Frédéric Hennuy, « 'Examen d'identité': voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », in *French Studies*, vol. 60, n° 3, 2006, p. 352, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/208191/pdf>, (site consulté le 24 février 2018).

<sup>94</sup> La notion d' « espace » sera abordée dans 'Le Cycle de Marie'. Le narrateur sera forcé à franchir les frontières à la recherche de Marie. Il plongera, d'âme et corps, dans l'instabilité et l'inconnu, sans vraiment y réfléchir. Marie, synonyme d'énergie, sera aux antipodes d'Edmondsson et Pascale, les éléments féminins de *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, respectivement.

<sup>95</sup> Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, pp.352-353.

relations de causalité entre les événements sont absentes et, pour finir, l'écoulement du temps est dissimulé.<sup>96</sup>

Jacques Poirier renforce cette idée de la brièveté de la forme, de la réduction du contenu et de la dissimulation du temps en ajoutant trois critères: « [L]a ténuité de l'objet, la distanciation du regard et la concision du récit. »<sup>97</sup> Comme nous allons voir par la suite, le temps que le narrateur se consacre au minuscule et à l'insignifiant est assez considérable. Il n'a pas un projet consistant et le lecteur sera face à des fausses anecdotes qui sont abandonnées, sans qu'il puisse comprendre pourquoi. Les motifs du narrateur sont inconnus, inconsistants, et ce qui pourrait être considéré un point de progression narrative n'est que stagnation, pauses de réflexion et de contemplation qui ralentiront le récit. Lisons ce que Laurent Demoulin écrit sur la façon dont Jean-Philippe Toussaint aborde la narration elle-même:

Toussaint fait volontiers mine de raconter une histoire: l'amorce est traditionnelle et comprend presque une sorte de suspense narratif, mais très vite le récit se dénonce lui-même par son insignifiance. En outre, la plupart du temps, il n'aboutit pas. Enfin, si l'accent est mis sur des détails insignifiants, il n'est pas rare que les événements importants (d'un point de vue traditionnel) soient passés sous silence.<sup>98</sup>

Nicolas Xanthos partage cette idée. Si les événements disparaissent, c'est aussi le narrateur qui en décide:

[Les] actions ne sont pas offertes dans leur intégralité intelligible, entraînent des pages d'inactivité rêveuse, sont parfois même abandonnées en chemin au fil du récit si le narrateur n'est plus en contact avec leur agent ou est par lui congédié.<sup>99</sup>

---

<sup>96</sup> Cité dans Marie-Pascale Huglo et Kimberley Leppik, *op. cit.*, p. 30.

<sup>97</sup> Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 372.

<sup>98</sup> Laurent Demoulin, « La fougère dans le frigo », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 81.

<sup>99</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *Etudes Françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, p. 70, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2009/v45/n1/029840ar.pdf>, (site consulté le 2 mars 2018).

C'est ce manque de liaisons, cette paralysie, à l'aide d'un récit construit en paragraphes numérotés qui dérange. D'après Jean-Claude Sommier:

Chaque paragraphe représente une pensée, une remarque, quelques phrases et n'a pas forcément de rapport évident de continuité temporelle, thématique ou autre avec ce qui précède et/ou ce qui suit. Ce moyen formel permet de syncoper, de couper la narration, et ainsi de ralentir, voire de stopper la diégèse.<sup>100</sup>

Pour Jimmy Poulot-Cazajous, il se penche aussi sur le paragraphe. Il le considère « une unité à la fois minimale et majeure qui arbitre le rythme et la progression narrative »<sup>101</sup> et les sauts de ligne « contribue[nt] à construire une progression narrative en pointillé. »<sup>102</sup>

Terminons cette partie avec une citation de Maria-Pascale Huglo qui met en relief ce mouvement entre la scène narrative et la scène du sens:

[I]l arrive que nous suivions les interprétations d'un personnage ou d'une instance narrative comme si elles étaient notre guide – plus ou moins fiable – dans l'espace parfois labyrinthique de la fable. Si donc le procès de la lecture capable d'actualiser tel récit tend à disparaître de la scène, la scène réinvestit le procès du sens dans son espace: il s'explique, s'éprouve, se cherche dans les rebondissements de l'intrigue, dans les lacunes ou les énigmes qu'elle déploie. (...) *[L]a quête du sens porte parfois sur la formulation même du texte, sur sa résistance, sur l'opacité des phrases et des symboles qu'il mobilise.*<sup>103</sup>

---

<sup>100</sup> Jean-Claude Sommier, « La Salle de bain: l'immobilité cinématique », in *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 108-109, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1993-v4-n1-cine1493237/1000114ar.pdf>, (site consulté le 8 mai 2015).

<sup>101</sup> Jimmy Poulot-Cazajous, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 1, [40 :15 – 40 :20], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>102</sup> *Ibidem*, [40 :30 – 40 :33].

<sup>103</sup> Marie-Pascale Huglo, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 10. C'est nous qui soulignons.

Si, d'une part, nous acceptons que la quête du sens de ce récit sera difficile une fois qu'il nous est présenté sous forme de paragraphes numérotés, séparés par des blancs et, d'une autre part, que le narrateur opte pour en faire partie, en se cachant dans cette construction assez rigide, nous irons baser notre analyse sur le principe que notre lecture sera fortement conditionnée par cet encadrement spatial mais en même temps par le positionnement du narrateur qui fera question de maintenir une distance vis-à-vis des autres. Cette distanciation mettra de côté, par exemple, l'hypothèse de construire une vie à deux, dans ce cas avec Edmondsson, mais elle renforcera aussi le caractère volatile et lugubre du narrateur. Ceci dit, essayons d'approfondir ces affirmations en analysant en détail les trois parties qui constituent ce récit.

### **3. Paris**

#### **3.1. Le confort de la salle de bain**

Dans la première partie, intitulée « Paris », le narrateur ne sort pas de son appartement et, en particulier, de la salle de bain. Son corps – « presque endormi, assoupi ou immobile »<sup>104</sup> – est enfermé, en participant « à une dialectique du rejet et de l'attraction (...) dans le « mol acharnement » de son corps à corps permanent avec la réalité. »<sup>105</sup> Il nous paraît apparemment calme mais l'importance qu'il donne à son corps et au temps qui passe nous fait penser à sa difficulté à gérer sa propre existence. A ce sujet, Lidia Cotea ajoute:

Parler de la précarité et de la périssabilité de ce corps sera donc parler de la précarité de l'existence et des affres de l'individu contemporain, livré à lui-même mais qui n'arrive pas à se retrouver. L'individu aura souvent du mal à gérer cette identité problématique.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 64.

<sup>105</sup> *Ibidem.*

<sup>106</sup> *Ibidem*, p. 75.

Le narrateur, aux traits fragiles, est beaucoup plus tourné sur lui-même et le temps qu'il consacre aux autres est effectivement assez faible. Cet éloignement aboutira forcément dans un sentiment de vide :

Les troubles narcissiques se présentent moins sous la forme de "troubles aux symptômes nets et bien définis que sous la forme de « troubles du caractère » caractérisés par un malaise diffus et envahissant, un sentiment de vide intérieur et d'absurdité de la vie, une incapacité à sentir les choses et les êtres. (...): à la crispation névrotique s'est substituée la flottaison narcissique. Impossibilité de sentir, vide émotif, la désubstantialisation ici est à terme, révélant la vérité du procès narcissique, comme stratégie du vide.<sup>107</sup>

L'immobilité physique du narrateur et « l'amollissement de la volonté de l'individu »<sup>108</sup> aident aussi à renforcer ce manque de liens chronologiques. Il paraît que tout s'arrête au présent et que « la mémoire du passé et la projection vers l'avenir »<sup>109</sup> ne font pas partie de cet « homme de peu, noyé dans un monde de petits riens.»<sup>110</sup> Même si les autres personnages qui voltigent autour de lui veulent s'exprimer, leurs gestes ou leurs paroles sont rapidement freinés par le corps et le regard du narrateur. Comme nous le dit Lidia Cotea: « Les distances entre les individus restent toujours infranchissables, les contacts humains se faisant assez rares et s'arrêtant à la surface, à un jeu des apparences. »<sup>111</sup> L'ambiguïté s'installe :

[Puisque] la perception du narrateur est incertaine, le lecteur ne peut qu'essayer, à travers son regard, de dissiper les brumes et les obstacles visuels d'un texte aux références volontairement fluctuantes.<sup>112</sup>

---

<sup>107</sup> Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983, pp. 108-109.

<sup>108</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 37.

<sup>109</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>110</sup> Olivier Bessard-Banquy, cité dans Lidia Cotea, *op. cit.* p. 35.

<sup>111</sup> *Ibidem*, p. 136.

<sup>112</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 96.

Rappelons Jia Zhao qui décrit les romans de Toussaint comme « un assemblage de scènes quotidiennes, tout comme si l’auteur ne voulait que ramasser par hasard des bribes de vie et les jeter pêle-mêle dans le même cadre.»<sup>113</sup> La question est de savoir comment interpréter ces fragments de vie. Jacques Poirier réfère que face à l’absurdité de ce monde, l’homme tent à s’approcher des plaisirs immédiats, minuscules qui ne sortiront pas d’un certain périmètre:

Dans tous ces textes du minuscule, presque rien (et quelquefois vraiment rien) ne s’est passé, sauf qu’on a été présent au monde, à un monde qui se réduit, peut-être, à la perception élémentaire qu’on a de lui.<sup>114</sup>

En fait, le narrateur nous place devant un scénario dont le plaisir et le bien-être semblent être tout à fait acceptables. Il sent une certaine joie dans son *modus vivendi* et le partage avec Edmondsson, son amoureuse:

[I]l m’arrivait de plaisanter, nous riions. Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiquent étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit qui dispense l’usager de l’emploi du butoir cale-pieds.<sup>115</sup>

Quant aux personnages qui entrent et sortent de la salle de bain, comme s’il s’agissait d’une pièce de théâtre, ils s’inquiètent mais ne le questionnent pas sur sa décision. Ils finissent par se sentir peu à l’aise devant son silence. Leurs visages reflètent du souci mais leurs actions succombent sous une mission impossible. En voici un exemple: sa mère lui apporte des gâteaux, essaie de changer son avis, en vain. Les mots tombent dans le vide et sa bouche se remplit de gâteaux:

6) Maman m’apporta des gâteaux. Assise sur le bidet, le carton grand ouvert posé entre ses jambes, elle disposait les pâtisseries dans une assiette à soupe. Je la trouvais

---

<sup>113</sup> Jia Zhao, *L’ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 35.

<sup>114</sup> Jacques Poirier, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 378.

<sup>115</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 11.

soucieuse, depuis son arrivée elle évitait mes regards. Elle releva la tête avec une lasse tristesse, voulut dire quelque chose, mais se tut, choisissant un éclair dans lequel elle croqua. Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi. Elle s'essuya le coin des lèvres avec son gant. Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect. Lorsque, en souriant presque, j'ajoutai que je ne craignais rien moins que les diversions, elle vit bien que l'on ne pouvait pas discuter avec moi et, machinalement, me tendit un mille-feuilles.<sup>116</sup>

Si le lecteur est invité à sourire, il se sent aussi frustré. Le narrateur interrompt les scènes en ne dévoilant qu'une partie d'un tout. C'est le cas des deux lettres qu'Edmondsson lui tend à un moment donné:

L'une d'elle provenait de l'ambassade d'Autriche. Je l'ouvris avec un peigne. Edmondsson, qui lisait derrière mon épaule, souligna mon nom sur le carton d'invitation. Ne connaissant ni Autrichiens ni diplomates, je dis qu'il s'agissait d'une erreur, probablement.<sup>117</sup>

L'expression « *L'une d'elle* » renforce l'idée qu'il y aurait mention à la deuxième lettre (« l'autre ») et éventuellement plus d'informations sur la lettre en question. Celle-ci ne sera mentionnée que plus tard, précisément au paragraphe 20. En ce moment-là, notre frustration est assez grande puisque le contenu de la lettre ne sera jamais révélé. Edmondsson, couchée auprès du narrateur sur le lit, lui demande deux fois qui lui avait envoyé l'invitation. De façon obsessive, le narrateur divaguera sur l'enveloppe, le destinataire et le destinataire, son adresse, ou ses coordonnées sans pour autant lui répondre:

Qui ? J'hésitais. Depuis quelques jours, j'avais eu le temps d'y réfléchir. Peut-être le secrétariat de l'ambassade d'Autriche s'était-il purement et simplement trompé en me l'adressant ? Mais, dans ce cas, je m'expliquais mal qu'il n'y eût pas davantage d'erreurs dans la rédaction de mon adresse. Peut-être ce même secrétariat, pour

---

<sup>116</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>117</sup> *Ibidem*, p. 15.



obtenir mes coordonnées, s'était-il renseigné auprès de certaine connaissance ? Peut-être.<sup>118</sup>

En réalité, nous voici devant un narrateur qui nous surprend, nous défie constamment avec son côté extravagant:

Sujet excentrique, excentré, ou qui se veut tel par rapport au monde qui l'entoure, mais toujours au centre, ne serait-ce que par les conditions même de la narration: il est le sujet de l'énonciation, donc par définition celui vers qui le regard se tourne. « Je » est (...) au cœur d'une double problématique. D'une part une problématique de l'individu, de type pascalien, où « je » choisit l'isolement, s'enferme dans cette pièce « pour y demeurer en repos », sans le trouver. D'autre part, articulée sur la précédente, une problématique du rapport temps/mouvement. (...) Sur le plan thématique, « je » parle de l'écoulement du temps qui l'horripile.<sup>119</sup>

### 3.2. La sensualité camouflée

Le temps s'écoule et son état d'esprit oscille entre des réflexions sur le vieillissement de son corps et la sensualité. Nous savons qu'il s'installe dans la baignoire, habillé ou non, et partage la joie d'y être avec quelqu'un dont le nom est Edmondsson. Au départ, Edmondsson peut être vu(e) comme étant un homme ou une femme. Le choix de ce nom est neutre ou ambigu. De la page 11 à la page 17, le narrateur répète le nom « Edmondsson » sans le substituer par un pronom; en plus, l'utilisation des temps simples comme l'Imparfait et le Passé Simple laisseront le lecteur dans le doute. L'emploi d'un temps composé pourrait éliminer ce doute mais – par coïncidence ou non – les verbes avec lesquels ils sont conjugués sont ceux qui demandent l'auxiliaire « avoir ». Donc, nous n'identifions le personnage comme femme qu'à la page 17 où le pronom sujet « elle » est pour la première fois utilisé: « Elle voulait faire l'amour.»<sup>120</sup> Pourquoi ce délai ? Anne Cousseau évoque le fait que le

---

<sup>118</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>119</sup> Jean-Claude Sommier, *op. cit.*, p. 107.

<sup>120</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 17. C'est nous qui soulignons.

narrateur, en se trouvant dans un état de trouble, s'éloignera non seulement des autres mais aussi de l'amour:

Cet état de déliaison se manifeste sous plusieurs formes, cependant toujours associées aux dysfonctionnements du monde contemporain. La première forme serait ainsi la déshumanisation des rapports sociaux. (...) L'impossibilité de la relation affective, émotionnelle ou sentimentale est constamment soulignée. Le lien à l'autre ne semble pouvoir s'exprimer qu'au travers de la violence, ou d'une sexualité dénuée de tout affect, qui tend à réduire le partenaire à l'état d'objet: liens minimaux qui révèlent une impossibilité de reconnaissance de l'autre, voire sa complète négation.<sup>121</sup>

Voyons de plus près la scène où Edmondsson lui demande de faire l'amour:

13) (...) Assis sur mon lit, le dos contre un oreiller, je lisais. La porte d'entrée claqua, je relevai la tête. Un instant plus tard, Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour.

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page.<sup>122</sup>

Et le paradoxe s'installe. Le verbe « claquer » et l'adjectif « rayonnant » indiquent mouvement et joie mais les gestes lents du narrateur (l'emploi de l'adverbe « posément », le gérondif « laissant » et le verbe « se garder ») créent une distance entre les deux. Cet écart est le résultat d'une fusion entre l'ironie et la vision distanciée que le narrateur assume dès le début. Néanmoins, il se laisse traîner par le désir charnel. La sensualité occupe graduellement les pièces de la maison. L'excitation d'Edmondsson augmente d'intensité. La porte leur servira de protection de *l'intrus*, Kabrowinski, qui malgré avoir été invité à dîner avec eux, demeure à sortir de chez eux une fois qu'il insiste sur l'urgence d'acheter des peintures pour repeindre la cuisine.

---

<sup>121</sup> Anne Cousseau, *op. cit.*, p. 364.

<sup>122</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 17. Les intervalles entre les paragraphes sont présents dans le texte.

Edmondsson se déshabille tout en se débarrassant de Kabrowinski qui se situe déjà à l'extérieur de la maison. Quand la porte se ferme – et le verbe « verrouiller » n'est pas innocent – personne n'a la possibilité de la transgresser, ni même le lecteur. Celui-ci est brusquement congédié du paragraphe vers l'espace au-dehors, par d'autres mots, son regard s'arrête là où il y a un point final. Et c'est précisément entre les paragraphes 17 et 18 qu'ils font l'amour: « 18) *Après avoir dénoué notre étreinte*, nous restâmes un instant assis nus l'un en face de l'autre sur le tapis du vestibule. »<sup>123</sup>

Cette scène amoureuse nous fera réfléchir sur l'importance de cette femme dans la vie du narrateur. S'il est vrai que celui-ci s'abandonne à des sensations – l'eau<sup>124</sup> et la femme –, celles-ci peuvent être vues comme « une échappatoire illusoire »<sup>125</sup> une fois que, tout de suite après, il revient à son état *névrotique*. Il finit par élire la lecture du chapitre du livre ou revenir à la problématique de l'origine de la lettre de l'ambassade d'Autriche comme prioritaires en détriment de la proximité physique d'Edmondsson. Si elle se présente comme une femme sensuelle en bougeant les lèvres, en décroisant les jambes, en grattant la cuisse, en se couchant auprès de lui, le narrateur, frivole et capricieux, considère la lecture beaucoup plus intéressante.

Face à l'impuissance d'Edmondsson, qui augmentera tout au long du récit, nous apercevons que l'attitude du narrateur par rapport à cette femme est caractérisée par une certaine distanciation comme si, par protection, une barrière, à peine perceptible, s'érigerait entre eux. Le contact physique entre eux existe mais, même si les corps se mêlent intimement l'un dans l'autre, la pensée du narrateur est ailleurs:

[C]'est le pôle féminin du couple qui apparaît mature et fort; il insuffle sa dynamique et sa sociabilité à son compagnon qui, bien souvent, n'en tire guère profit, ayant déjà

---

<sup>123</sup> *Ibidem*, p. 20. C'est nous qui soulignons.

<sup>124</sup> Comme nous souligne Laurent Demoulin: « Le comportement du narrateur, qui paraît à première vue simplement absurde et décalé, s'éclaire quand s'établissent des liens entre différents détails du texte: [par exemple,] l'eau devient un symbole du temps qui passe et génère une angoisse profonde, que le narrateur annule en cherchant des lieux (la salle de bain, Venise), où l'eau est immobile et canalisée [.] », in Laurent Demoulin, « « La Salle de bain » aujourd'hui », *Revue de presse*, 2005, p. 5, à l'adresse [http://jptoussaint.com/documents/c/cd/051186\\_i\\_salle\\_bain.pdf](http://jptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf), (site consulté le 22 janvier 2020).

<sup>124</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, 1989/2007, p. 28.

<sup>125</sup> Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 79.

bien du mal à composer avec lui-même. Toujours aux prises avec de complaisantes ratiocinations, le 'Je' se trouve durablement empêtré dans une sourde solitude qui confine à l'incommunicabilité.<sup>126</sup>

En adaptant une attitude qui n'intéresse qu'à lui-même, en observant méticuleusement les gestes de ceux qui l'entourent, et dont l'observation n'affectera en rien ces derniers puisqu'elle est rarement verbalisée, le narrateur se meut dans son propre univers, en se distanciant de tous, en devenant prisonnier de lui-même:

Sous le calme apparent d'une psychologie qui nous est dérobée, [les personnages de Toussaint] passent en effet par ces états de conscience angoissée, suscités par la pluie, un voyage, la nuit ou l'amour, où ils se mettent à douter de la permanence des choses, de l'identité des gens autour d'eux, et finalement un peu de la leur.<sup>127</sup>

Au travers du regard du narrateur, le lecteur suit Maman, un vieil ami de ses parents (ces premiers sortent rapidement de scène pour n'y plus revenir), Edmondsson, les anciens locataires, des amis d'enfance d'Edmondsson qui viennent pour l'inauguration de leur maison et les Polonais (Kabrowinski et plus tard son ami Kovalskazinski) qui tournent à droite et à gauche, comme des marionnettes. Le narrateur les observe et les repousse au gré de ses extravagances. Un exemple de son excentricité est offrir l'évier, où les calmars y étaient, et non pas le lavabo, à Kabrowinski pour qu'il lave les dents. Celui-ci ne s'insurgera pas car le narrateur lui ferme la porte de la salle de bain:

22) Après le départ d'Edmondsson, avec ma permission, Kabrowinski souhaitait se laver les dents, faire un brin de toilette, se débarbouiller. Je fus très amical, souriant, expliquant que j'avais besoin de la salle de bain, mais que l'évier était à sa disposition, dans lequel reposaient ses calmars. Il suffisait de les mettre ailleurs; je vous laisse faire,

---

<sup>126</sup> Isabelle Bernard, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint » in *Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, p. 33, à l'adresse <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/39554>, (site consulté le 9 mai 2015). C'est l'auteur qui souligne.

<sup>127</sup> Agnès Manooretonil, *op. cit.* p. 78, (site consulté le 21 avril 2015)

dis-je, et j'allai lui chercher une serviette et un savon. *Après quoi, je m'enfermai dans la salle de bain.*<sup>128</sup>

Cet épisode est un bon exemple de l'indifférence que le narrateur a envers les autres mais aussi le refus « de se faire voir, voulant passer inaperçu. »<sup>129</sup> Si ceux qui l'entourent peuvent le considérer comme un être un peu nonchalant, insensible – une fois que ses attitudes renforcent son inactivité, son isolement et son goût par des lieux clos –, il se peut aussi que derrière ce comportement se cache une angoisse existentielle. Il détourne habilement l'attention de l'autre au travers d'un certain regard ou geste et ce qui pourrait donner lieu à de fortes discussions est habilement dilué, voire oublié, par tous. Renforçons cette idée d'effacement avec les propos de Michel Biron:

[L]e narrateur de Toussaint [est un personnage] qui [semble] consentir d'avance à [sa] disparition sans même chercher à livrer combat. C'est l'être social qui disparaît dès lors, l'être qui cherche à se faire une place dans la société et qui fera tout en son pouvoir pour la conserver. L'individu contemporain renonce ainsi à se battre et crie 'Time' avant même que le jeu ne débute.<sup>130</sup>

Evoquons Gilles Lipovetsky: « La société post-moderne est celle où règne l'indifférence de masse, où le sentiment de ressassement et de piétinement domine »<sup>131</sup>. Ce qui devient le centre de l'attention, voire de la discussion est effectivement le détail qui, selon Pascal Mougin, « revêt une forme d'incongruité, de gratuité ouvertement décorative, d'inutilité triomphante, produisant même une impression de léger loufoque. »<sup>132</sup> Le lecteur, en l'identifiant, capte l'ironie et sourit, contrairement au narrateur qui, face à l'incompatibilité de personnalités, se réfugie. Sensible et inquiet, il se centre sur ses propres émotions, il se replie sur lui-même. Cet

---

<sup>128</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.25. C'est nous qui soulignons.

<sup>129</sup> Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 138.

<sup>130</sup> Cité dans Jia Zhao Jia, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

<sup>131</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 14.

<sup>132</sup> Pascal Mougin, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster: une tentation problématique », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, p. 206.

individualisme – aussi nommé par narcissisme – « abolit le tragique et apparaît comme une forme inédite d’apathie faite de sensibilisation épidermique au monde et simultanément d’indifférence profonde à son égard, (...) empêchant toute émotion durable. »<sup>133</sup> En s’éloignant des autres, il s’isole pour se dévouer à lui-même. Cependant, cette dévotion ne lui apportera ni de bonheur ni d’énergie. Elle se transformera en épuisement physique et psychique. Le manque de réaction intensifiera le désintérêt envers l’Autre et progressivement envers lui-même. Le couple « Je et l’Autre » se défait et l’individu, tout seul, devra affronter ses propres peurs. Prendre conscience de cette solitude ira de pair avec le besoin d’arrêter le temps. Cette tendance, Maria Giovanna Petrillo la voit de la façon suivante:

Lieux clos qui deviennent abstraits où le je-narrateur s’isole du monde extérieur, se perd dans des digressions philosophiques et existentielles centrées sur l’inexorable fuite du temps et donc sur le concept de mouvement.<sup>134</sup>

### 3.3. Le choix de la solitude

Revenons au point de départ de nos réflexions. Pourrons-nous parler de symbiose entre la construction du récit et le comportement du narrateur ? Par d’autres mots, pourrons-nous affirmer que c’est l’invasion de *son* espace par Edmondsson et les autres personnages qui provoqueront sa fuite pour s’en procurer un autre ?

L’espace vital du narrateur est l’appartement qui est en train d’être remodelé et vidé des objets des anciens locataires. Il le connaît par cœur, voire obsessionnellement. Il le parcourt à l’exhaustion: « Combien de fois avais-je ainsi parcouru le vestibule, avais-je tourné à gauche et ensuite à droite, dans le couloir, pour regagner ma chambre dans mon pas régulier ? Et combien de fois avais-je fait le trajet inverse ? »<sup>135</sup> Il y vit des sensations, tantôt amères:

---

<sup>133</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 75.

<sup>134</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 61.

<sup>135</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 36-37.

*Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. Deux balais étaient déposés contre le mur. Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout, dans l'embrasement de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu.*<sup>136</sup>

tantôt douces:

23) Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait. *C'était lent et agréable.*<sup>137</sup>

Il s'installe dans la salle de bain, la chambre et la cuisine. Ici, il assiste aux discussions engagées par Edmondsson, Kabrowinski et Kovalskazinski autour du choix de la couleur pour peindre la cuisine ou de la meilleure façon de préparer un cageot de poulpes, en n'intervenant que très sporadiquement. Sa capacité de s'évader prend soudain le devant de la scène et Edmondsson, Kabrowinski et Kovalskazinski, qui continuent à gesticuler et bavarder, jouent la scène légèrement en retrait; le narrateur les regarde et il s'abandonne à ses pensées:

25) Penché de profil, la chemise blanche sous les bretelles grises, Kabrowinski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois (...); il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale. *Assis au fond de la cuisine, les jambes croisées, je fumais une cigarette. En regardant mon filtre, duquel s'échappait une fumée hésitante, je me demandais si je devais me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche.*<sup>138</sup>

C'est dans cet espace assez confiné – « un objet à forte géométrie [dont la] réalité est visible et tangible. Elle est faite de solides bien taillés, de charpentes bien

---

<sup>136</sup> *Ibidem*, p. 33. C'est nous qui soulignons.

<sup>137</sup> *Ibidem*, p. 26. C'est nous qui soulignons.

<sup>138</sup> *Ibidem*, pp. 28-29. C'est nous qui soulignons.

associées [et] [l]a ligne droite y est dominatrice»<sup>139</sup> – qu’il trouve la stabilité, et ses jours et nuits se déroulent apparemment sans grands incidents. Le *dedans* lui est plutôt familier et il est scrupuleusement analysé. Il le parcourt à l’infini, il connaît les craquelures des murs de la salle de bain, les ustensiles de la cuisine ou les vêtements dans les tiroirs de sa chambre. Sa routine est remplie par des « désignateurs d’objets, de pratiques, d’attitudes, directement importés du discours quotidien »<sup>140</sup>.

L’arrivée d’un élément extérieur – la lettre – déstabilisera l’atmosphère et provoquera sa sortie de la salle de bain. Donc, le *dehors* frappe à la porte au travers d’Edmondsson qui la lui délivre; c’est elle encore qui l’informe de la présence des peintres polonais chez eux pour repeindre la cuisine. Et finalement ce sont des amis d’enfance d’Edmondsson qui visitent le nouvel appartement quand la crémaillère est pendue. Donc le *dehors* est synonyme de mouvement. Derrière les fenêtres, le narrateur observe « les gens [qui] traversaient la rue *rapidement, entraînent et sortaient* de la poste »<sup>141</sup>; ceux qui entrent et sortent de l’appartement représentent la vitalité: « *Sans se préoccuper le moins du monde de ma présence*, les Polonais poursuivaient une conversation, occupés et paisibles »<sup>142</sup> et même les amis d’enfance d’Edmondsson réagissent de la même façon:

Après m’avoir adressé quelques sourires polis, ils se désintéressèrent de moi et commencèrent à converser ensemble à voix basse. *Sans plus me prêter attention*, ils évoquaient des soirées récentes, des souvenirs de vacances, leur dernier séjour aux sports d’hiver.<sup>143</sup>

Graduellement, tous finissent par l’ignorer une fois qu’il se renferme dans sa tour d’ivoire, en devenant assez indifférent à ce qui se passe autour de lui:

---

<sup>139</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l’espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, (1957) [1961], p. 73, in <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>, (site consulté le 1<sup>er</sup> juillet 2015).

<sup>140</sup> Pascal Mougin, *op. cit.* p. 205.

<sup>141</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 32. C’est nous qui soulignons.

<sup>142</sup> *Ibidem*, p. 33. C’est nous qui soulignons.

<sup>143</sup> *Ibidem*, p. 44. C’est nous qui soulignons.



Son manque d'intérêt pour tout ce qui anime les autres, son absence d'ambitions, de ces ambitions qui nourrissent les grandes destinées humaines, son anémie émotionnelle permanente en font une sorte d'anti-héros. Tout cela semble lui causer les plus grandes difficultés, à tous les niveaux de son existence, mais il ne s'en plaint pas. Il se heurte aux mille et un tracas de la vie quotidienne avec la même désinvolture que face à la question générale du sens de la vie. Rien ne l'affecte, rien ne le réjouit.<sup>144</sup>

La première partie du récit est ainsi animée par des images qui oscillent entre la mobilité et l'immobilité, entre « la dialectique du petit et du grand, la dialectique de l'être libre et de l'être enchaîné »<sup>145</sup>, entre vivre en solitaire ou vivre en couple. Si d'un côté, il jouit d'un certain bonheur en passant des journées dans la baignoire et d'un certain plaisir transmis par la joie et la sensualité d'Edmondsson, sa vraie tendance est plutôt l'isolement. Citons Jean-Christophe Torres:

Chacun cherche à affirmer son identité par le conjoint qu'il se donne et qui l'aide à s'aimer, mais chacun expérimente également par ce biais les insatisfactions structurelles d'une telle recherche parcourue d'une contradiction interne. (...) D'une certaine manière l'individualisme itinérant est la conséquence, logique et prévisible, d'une telle conjugalité. L'expérience d'une frustration identitaire et affective en mode narcissique conduit à un sentiment d'impuissance et à une intériorisation assumée de la déréction: la libido se complait alors dans cet amour du Moi, et les moeurs deviennent résolument centrées sur des satisfactions individualistes. (...) [L]individu assume désormais sans complexes ni honte l'égoïsme d'une existence centrée sur le seul bien-être du Moi, sans engagements ni entraves.<sup>146</sup>

Le même auteur décrit notre époque comme celle du narcissisme:

---

<sup>144</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.* pp. 126-127, (consulté le 14 mars 2018).

<sup>145</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 138.

<sup>146</sup> Jean-Christophe Torres, *Du narcissisme. Individualisme et amour de soi à l'ère postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2011, p. 184.

Plus attaché à son image, (...), l'homme des sociétés postmodernes vit la brutalité nouvelle de relations déculpabilisées: où seule prime la loi du désir individuel institutionnalisé comme règle d'un nouveau vivre-ensemble.<sup>147</sup>

Gaëtan Brulotte attribue cette distance à un certain mal de vivre:

Le relationnel faisant problème pour eux, ils s'installent dans la solitude et n'en éprouvent ni révolte ni peine. Le fait qu'ils n'arrivent pas à s'intégrer à la société ne leur cause aucun vertige. Ils ne travaillent pas et mènent une vie sans impératif catégorique. Ils ne s'en trouvent pas mal ni bien<sup>148</sup>,

et Jia Zhao met l'accent sur l'individu dont le changement devient de moins en moins appellatif:

Toujours avec un ton léger, Toussaint brosse avec beaucoup d'humour les portraits des individus contemporains qui, empêtrés dans l'éternelle enfance, éprouvent peu le désir d'entrer dans le monde des adultes.<sup>149</sup>

Si le couple existe en tant que tel – Edmondsson et le narrateur – ils sont indifférents l'un envers l'autre et leur vie conjugale gravite autour des oscillations d'un narrateur aux traits infantiles. Reprenons Jean-Christophe Torres qui synthétise bien cette idée:

[L]a tendance la plus profonde que chacun peut éprouver en lui-même consiste à vouloir retrouver, à travers la plus haute satisfaction socialement instituée, la période la plus primaire de notre vie animique où le monde appartenait au Moi: où le sentiment d'une adversité et la peur des souffrances ne s'étaient pas encore imposés sous la forme du principe de réalité.<sup>150</sup>

---

<sup>147</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>148</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 126.

<sup>149</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

<sup>150</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 63.

Si rester dans l'appartement serait une solution valable, nous observerons, par la suite, que le narrateur sentira le besoin d'en sortir. Référons Gaston Bachelard:

L'être qui se cache, l'être qui « rentre dans sa coquille » prépare « une sortie ». Cela est vrai sur toute l'échelle des métaphores depuis la résurrection d'un être enseveli jusqu'à l'expression soudaine de l'homme longtemps taciturne. (...) [!] semble qu'en se conservant dans l'immobilité de sa coquille, l'être prépare des explosions temporelles de l'être, des tourbillons d'être. Les plus dynamiques évasions se font à partir de l'être comprimé et non pas dans la molle paresse de l'être paresseux qui ne peut désirer qu'aller paresser ailleurs<sup>151</sup>,

et l'auteur continue:

On sait bien qu'il faut être seul pour habiter une coquille. En vivant l'image, on sait qu'on consent à la solitude. Habiter seul, grand rêve ! L'image la plus inerte, la plus physiquement absurde comme celle de vivre en la coquille peut servir de germe à un tel rêve.<sup>152</sup>

Donc, de quelle façon le narrateur prépare-t-il sa sortie ? Est-il conscient de son geste ?

Son caractère paranoïque s'aggrave après avoir reçu la lettre. Tout d'abord, celle-ci le transportera dans une réception imaginaire de l'ambassade d'Autriche, pour laquelle il s'habillera d'une certaine façon et pendant laquelle il entamera des conversations sur le désarmement ; ensuite, et tandis que l'appartement subit des transformations, le narrateur fouillera des tiroirs et des malles, fermera et ouvrira les portes, parcourra les différentes pièces pour s'y arrêter ici ou là: « Je déposai le combiné sur le balancier de mon vieux téléphone, fis *songeusement* le tour du bureau et *m'immobilisai* devant la fenêtre »<sup>153</sup>; « Avant de franchir le pas de la porte, je *m'inclinai légèrement*, le sourire désolé, pour laisser entendre à mes hôtes que je les

---

<sup>151</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 139.

<sup>152</sup> *Ibidem*, p. 151.

<sup>153</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 31. C'est nous qui soulignons.

quittais à regret. L'appartement était silencieux. Je *marchais sans bruit*. »<sup>154</sup> C'est dans son appartement que le narrateur séjourne, en observant les fissures des murs et la pluie; c'est là où il « refuse la vie, restreint la vie, cache la vie »<sup>155</sup> mais c'est là aussi où il prend conscience qu'« il est l'être d'une irréalité »<sup>156</sup> et que revenir à la réalité signifierait embrasser une vie à deux. Il en prend conscience avant même que la crémaillère n'ait été pendue. Jean-Christophe Torres parle de cette dualité:

Vouloir se constituer, s'affirmer dans une appartenance communautaire sécurisante et structurante, ou au contraire se plonger dans les vertiges d'une fuite permanente de soi-même: telles sont les deux tentations antithétiques auxquelles est aujourd'hui confronté Narcisse.<sup>157</sup>

Pour la première fois, Edmondsson et lui semblent être véritablement ensemble et l'emploi du pronom sujet 'nous' renforce cette idée:

37) *Nous* avons fait le tour de l'appartement vide. *Nous* avons bu du bordeaux assis sur le parquet. *Nous* avons vidé les caisses, défilcé les cartons, défait les valises. *Nous* avons ouvert les fenêtres pour faire disparaître l'odeur des anciens locataires. *Nous* étions chez *nous*; il faisait froid, *nous* nous querellions au sujet d'un chandail que *nous* voulions tous les deux revêtir.<sup>158</sup>

Mais la perspective de changement serait, peut-être, trop dure; soudain, le voilà devant l'Autre – Edmondsson – qui lui demande de partager « la stabilité d'une vie commune et la sincérité d'un engagement. »<sup>159</sup> Il se sent arraché de sa coquille, dans un appartement vidé, aéré, renouvelé.

Pour aggraver son état, la scène des poulpes nous enverra à l'image d'un « je » qui « éprouve douloureusement la sensation permanente d'être exclu de sa propre vie, comme s'il n'était qu'un témoin, un observateur de son existence et jamais un

---

<sup>154</sup> *Ibidem*, p. 36. C'est nous qui soulignons.

<sup>155</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 164.

<sup>156</sup> *Ibidem*, p. 172.

<sup>157</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 112.

<sup>158</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 43. C'est nous qui soulignons.

<sup>159</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 113.

participant actif»<sup>160</sup>. Décrivons-la en détail. Elle nous projettera sur un champ de vision différent: celui des peintures. Kabrowinski et Kovalskazinski, peintres et responsables pour tuer les poulpes, seront les personnages de ce tableau. Tandis que le premier, instruments à la main, exécute minutieusement la mort du poulpe:

25) Penché de profil, la chemise blanche sous les bretelles grise, Kabrowinski tentait de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe répandu sur la planche en bois<sup>161</sup>[,]

le deuxième, style impeccable et aux mains délicates – ce qui mettra en évidence le contraste entre sa délicatesse et la scène en question – prendra le poulpe dans ses mains pour qu'il ne bouge pas:

En face de lui, Kovalskazinski Jean-Marie (arrivé très élégamment vêtu peu après le départ d'Edmondsson) maintenait le mollusque entre ses mains fines pour l'empêcher de bouger. Il avait enlevé sa montre, et se prêtait à cet exercice avec quelque réticence. Le pantalon recouvert d'un torchon de cuisine, il se tenait très droit, la tête raide, la bouche pincée. De temps en temps, avec beaucoup de distance dans la voix, il conseillait une intersection qui lui semblait plus accessible à la lame du couteau.<sup>162</sup>

Et le spectacle répugnant continue:

Recourbé sur le manche, les cheveux devant les yeux, Kabrowinski n'écoutait pas; il grimaçait, les mains crispées, enfonçant de toutes ses forces l'opinel dans la masse viscérale.<sup>163</sup>

Les extraits nous font rappeler ce que Barbara Rose dit à propos de l'art minimaliste: « La nudité très stylistique de l'artefact minimaliste et son apparente pauvreté formelle ont l'objectif de choquer le spectateur pour qu'il reflète sur le

---

<sup>160</sup> Lidia Cotea, (2013), *op. cit.*, p. 63.

<sup>161</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 28.

<sup>162</sup> *Ibidem.*

<sup>163</sup> *Ibidem.*

processus compositionnel. »<sup>164</sup> En effet, les deux peintres se déplacent chez le narrateur pour peindre la cuisine et le paragraphe 24 sera dédié à la conversation entre eux et Edmondsson à propos des couleurs qu'il fallait choisir – laque orange ? Beige vif ? –, de l'exposition sur Raphaël à Londres ou de la préférence pour Van Gogh, Hartung ou Pollock. Mais, avant de sortir, Edmondsson leur communique qu'il fallait vider et ôter la peau des poulpes pour déjeuner. La réaction de Kabrowinski est immédiate:

Il avait un visage radieux, épanoui. Le corps renversé en arrière, il s'essuya la bouche avec satisfaction et, s'adressant à Edmondsson qui se trouvait déjà dans le vestibule, lui cria de ne pas oublier de téléphoner à l'atelier pour savoir si les lithographies étaient prêtes.<sup>165</sup>

La raison de sa satisfaction restera dans l'air pendant des instants: est-elle associée au petit-déjeuner ? A la préparation des poulpes ? Ou à la possibilité d'aller voir les lithographies ? D'après les extraits que nous avons choisis, nous savons qu'au début du paragraphe 25, nous visualiserons « la pointe d'un couteau dans la chair gluante d'un tentacule du poulpe »<sup>166</sup>, donc la question que nous nous poserons est celle de savoir si le paragraphe 24 ne préparera-t-il pas le lecteur à *assister* au carnage de ces mollusques dont les peintres (de cuisine ?) semblent jouir d'un certain plaisir. Les instruments nécessaires pour peindre – ou exécuter – nous sont présentés: pots, opinel, couleurs, planche. Les couteaux substitueront les pinceaux, les mots se transforment en tons et formes et le résultat est une peinture aux touches macabres. En exposant l'ordinaire de la vie quotidienne – prendre le petit-déjeuner, peindre une cuisine ou préparer le déjeuner –, et le fait que le plat serait des poulpes et que les tuer implique nécessairement séparer la tête de ses tentacules, vider la tête de ses organes et la retourner comme un gant pour enlever le tissu nerveux interne, un autre moment de réflexion, voire d'immobilité, sera offert au narrateur, et par surcroît au

---

<sup>164</sup> "The very stylistic nakedness of the minimalist artifact and its apparent formal poverty are intended to shock the viewer and to make him or her reflect upon the compositional process." Cité dans Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 12. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

<sup>165</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 27-28.

<sup>166</sup> *Ibidem*, p. 28.

lecteur: celui de se rendre compte que le banal peut nous faire réfléchir sur des thèmes plus profonds, comme celui de la mort<sup>167</sup>. Le climax arrive avec le coup de grâce:

À chaque fois que le couteau survolait la poche beige blottie dans la calotte, il mettait sèchement Kabrowinski en garde de ne pas la percer, car elle renfermait l'encre. Kabrowinski n'en croyait rien, qui disait que c'était le foie et, pour le prouver, d'un coup sec, il enfonça l'opinel dans l'organe. L'encre ne se libéra pas tout de suite, quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, puis d'autres gouttes et enfin un filet, qui glissa lentement sur la planche.<sup>168</sup>

Kovalskazinski Jean-Marie sort de scène tandis que Kabrowinski y demeure. Celui-ci se souvient du temps où il avait peint des aquarelles avec l'encre du poulpe. Le pseudo-poissonnier redevient peintre. Quant au narrateur, en visualisant la mort, sa mort, son engagement avec Edmondsson, choisira s'enfuir.

---

<sup>167</sup> Questionné par Benoît Peeters sur la façon dont le monde extérieur entre dans ses livres, Jean-Philippe Toussaint répond qu'effectivement la dimension sociale y est présente au travers du contemporain qui passe par deux niveaux: l'intérêt face à l'univers, à la métaphysique mais aussi au quotidien, au banal, au goût du prosaïque. Effectivement, cette association finit par créer une complicité avec le lecteur. Écoutons-le: « Il y a cette attention au contemporain, au monde contemporain, mais qui ne passe pas justement par le politique, l'économique et le social, qui passe par une dimension avec l'univers, donc une dimension métaphysique, une dimension philosophique, c'est-à-dire, en fait, je pense et c'était perceptible dès *La Salle de bain*, je dirai que la couche médiane a disparu, c'est-à-dire qu'il y a un grand intérêt pour le quotidien, le banal, l'insignifiant, où là je suis en terrain connu et je suis très content de (...), je le fais de façon provocatrice dans *L'Appareil-photo*, en disant que je vais parler des choses qui n'ont aucun intérêt, etc., mais le goût du prosaïque, le goût du quotidien, de la banalité est très développé et ça c'est aussi une façon de créer une complicité avec le lecteur, je parle de notre monde d'aujourd'hui, tel qu'il est et tel qu'il est quotidien (...) On enlève la bande médiane, et après on passe directement, donc, on a le prosaïque, le banal, le quotidien, et puis on a la dimension métaphysique, philosophique, la place de l'homme dans l'univers, la dimension pascalienne, la réflexion sur la mort, sur le sens de la vie, sur la destinée, etc. » In Benoît Peeters, *op. cit.* [1 :15 :58 – 1 :17 :15]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>168</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 48.

## 4. Venise

### 4.1. L'enfant perdu

Entrons dans la deuxième partie de ce récit, intitulée « L'Hypoténuse ». Elle s'ouvre de façon abrupte: «1) Je partis brusquement, et sans prévenir personne. »<sup>169</sup> Le narrateur part à Venise et séjourne dans un hôtel qui sera désormais son refuge. La zone de confort – la salle de bain de son appartement à Paris – n'est plus la même et nous assisterons à l'augmentation de ses obsessions, de ses phobies en même temps que nous le voyons soit en traversant la ville pour faire des achats, un peu perdu, soit dans la chambre d'hôtel, en réglant un transistor, tel un enfant:

Je passai le reste de la matinée là, couché sur un flanc, essayant vainement de régler mon transistor. Je tripotais tous les boutons, passais en modulation de fréquence, revenais en ondes longues. L'appareil grésillait. Je le secouais, réorientais l'antenne.<sup>170</sup>

Un bon exemple de ses pensées obsessionnelles est la façon dont il visualise la disparition de Venise:

À 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 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.<sup>171</sup>

Selon Andrea Del Lungo, cette incongruité de ses actions crée la « séduction de la différence »<sup>172</sup>. Voyons:

[L]e texte nous donne un sentiment de désarroi, de perte, de vertige, à travers la frustration de toutes nos attentes; (...) il nous dépossède de tous nos désirs, jusqu'à

---

<sup>169</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>170</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>171</sup> *Ibidem*, p.87.

<sup>172</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 136.



nous envoûter et nous contraindre à la recherche d'un sens caché, d'un sens qui se dérobe dans les abîmes de l'écriture; (...) il nous dépouille enfin de notre identité, tout en suscitant en nous, par des perceptions sensorielles, de nouveaux fantasmes.<sup>173</sup>

L'auteur considère cette séduction celle du début du récit, celle qui provoque le lecteur et qui le force à continuer la lecture. Pour Warren Motte, c'est la séparation entre le couple qui invite le lecteur à poursuivre cette lecture. Effectivement, au moment où la distance s'installe, la curiosité du lecteur devient plus vivante:

Notre expérience lectorale est très largement conditionnée par le narrateur, plus amplement encore que dans la majorité des récits à la première personne, à cause de l'exiguïté de l'espace narratif chez Toussaint. Et si, de toute évidence, le narrateur en vient aux prises souvent avec des problèmes de la distanciation, il est normal que nous ressentions cette difficulté dans notre lecture, de façon diverse et multiple.<sup>174</sup>

Nous oserons dire qu'il y a autant de débuts que de paragraphes dans *La Salle de Bain*. Si les obsessions et les phobies du narrateur peuvent constituer la toile de fond ou même une sorte d'unité, ce qui provoque l'attrait est l'impossibilité de comprendre « [son] côté non conventionnel, voire contradictoire »<sup>175</sup>. En addition, ses attitudes sont maintes fois interrompues par des « non-événements »<sup>176</sup> qui n'ont aucune corrélation, donc ces démarrages systématiques nous éloignent d'un parcours dit certain et la vraie séduction est découvrir ce qu'il y a au tournant de chaque paragraphe. Nos yeux poursuivent le narrateur dans les espaces qu'il choisit ou que, peut-être, sa « vie calme où d'ordinaire rien n'advenait »<sup>177</sup> prend en charge, comme si ce « je » se positionnerait sous l'égide de l'indifférence voire de la passivité, c'est-à-

---

<sup>173</sup> *Ibidem*, pp. 137-138.

<sup>174</sup> Warren Motte, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, [12 :58 – 13 :27], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 31 janvier 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>175</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 200.

<sup>176</sup> *Ibidem*, p. 200.

<sup>177</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

dire ce ne serait pas le narrateur à choisir l'espace mais les circonstances elles-mêmes.

Lisons ce que Simon Daireaux et Amélie Pacaud écrivent à propos du roman contemporain et en particulier du personnage principal: « Sa trajectoire, sa quête, ses rencontres fondent les péripéties, créent les événements »<sup>178</sup> et, à notre avis, le lecteur, surpris, le suivra en prenant de différentes vitesses<sup>179</sup>, soit pour suivre son chemin, soit pour s'arrêter et se questionner de certaines attitudes prises aléatoirement. Nous laissons ici un exemple qui démontre bien les attitudes un peu atypiques du narrateur: après avoir été examiné par un médecin qui lui dit que son diagnostic n'était qu'un début de sinusite, il choisit rester à l'hôpital; le paragraphe 5 illustre bien la façon dont il guide habilement l'infirmière qui finalement le conduit dans une chambre. La confusion augmente – en faveur du narrateur – dans la mesure où l'homme qui fait la traduction insiste sur le fait que l'opération devrait avoir lieu:

5) Je ressortis de son bureau avec mes radiographies et me rendis à la réception de l'hôpital, où je demandai une chambre. L'infirmière de l'accueil ne comprenait pas le français, mais un monsieur qui attendait à côté de moi, nous voyant en difficulté, proposa de traduire ma demande. (...) Le monsieur qui traduisait que j'allais être opéré dans quelques jours et que je souhaitais être hospitalisé dès aujourd'hui pour me reposer avant l'intervention. L'infirmière demanda au monsieur le nom du médecin qui me soignait. Je répondis au monsieur que je ne savais pas, ce que fut traduit scrupuleusement à l'infirmière. Pour finir, je fus conduit dans une chambre au fond d'un couloir.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Simon Daireaux et Amélie Pacaud, *Nouvelles formes du récit, Parcours dans la littérature contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 12.

<sup>179</sup> Dans 'Le Cycle de Marie', le lecteur accompagnera le narrateur à bout de souffle. Le contraste entre *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* et la tétralogie est évident. Ici, c'est Marie qui ne lui est pas indifférente ; c'est Marie qui remplira le récit et le récit est Marie. Elle secoue et agace le narrateur sans qu'il ait du temps pour y réfléchir. L'espace géographique s'élargit énormément et les frontières sont à la fois géographiques et intimes. Le dépaysement total est substitué par les lumières incandescentes de Tokyo, par exemple, et le narrateur, auparavant apathique, distant, voire passif, devient enflammé par une énergie qui l'empêchera de respirer.

<sup>180</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 102-103.

Ces décisions vident l'intrigue une fois qu'elles représentent des « égarements littéralement in-signifiants du narrateur »<sup>181</sup>. Nonobstant, l'écart entre la(les) pensée(es) du narrateur et ses gestes renforcera nos doutes et notre curiosité par rapport à la poursuite du récit s'intensifie. La démarche effectuée par le personnage principal se présente peu favorable à générer une histoire; la construction du récit lui-même (paragraphe courts, numérotés, inégaux) nous donne l'impression de la juxtaposition de récits ou des fins qui semblent des points de départ et c'est précisément cette lecture intermittente qui incitera le lecteur à rester aux côtés du narrateur.

Ainsi, en mettant « l'accessoire au centre de la scène et l'essentiel hors champ »<sup>182</sup>, nous nous interrogeons si ces récits ne seront-ils pas finalement « une réflexion sur le monde contemporain, qui produit la difficulté de vivre afin d'éviter le désespoir d'être ? Le stress plutôt que l'angoisse ? »<sup>183</sup> Nous sommes attirés par ce anti-héros qui balance entre l'attente et l'échec, entre des moments d'inadaptation sociale, d'euphorie mais aussi de découragement et de mélancolie.

## 4.2. Edmondsson, femme ou mère ?

Analysons de plus près la relation de ce couple. A Paris, c'est Edmondsson qui prend en charge leur foyer tandis que le narrateur médite. Au moment où tout est prêt pour que les deux puissent habiter ensemble, il part brusquement, sans rien dire, sans rien emporter. Il prend le bus, le train direction Venise. Il choisit un hôtel et fait des achats:

Je fis l'acquisition d'un transistor bon marché. Je bus un café succinct, demandai des cigarettes. Dans un grand magasin Standa, j'achetai un pyjama, deux paires de chaussettes, un caleçon. Les bras chargés de sachets, je fis une dernière halte dans une pharmacie. La porte d'entrée grinçait. Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je

---

<sup>181</sup> Simon Daireaux et Amélie Pacaud, *op. cit.*, p. 17.

<sup>182</sup> Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *Revue-analyses.org*, vol. 4, n° 2, 2009, p. 93, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/9/92/XanthosPDF.pdf>, (site accédé le 22 mars 2018).

<sup>183</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 134.

voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe.<sup>184</sup>

Le personnage toussaintien sent le besoin de procurer des objets qui lui sont familiers, qui «[l'] aident (...) à dominer son angoisse, à se réapproprier le corps à partir de l'espace environnant.»<sup>185</sup> Il le reconstruit à l'image de celui qu'il vient d'abandonner pour se livrer aux mêmes routines. La fixation à l'égard de certains objets et activités le protègent finalement de son caractère asocial. En tant qu'adulte, il mène une vie apparemment ordinaire, en se suffisant à lui-même. Il est capable de déménager, de montrer de l'autosuffisance. Toutefois, derrière cette indépendance et autosuffisance, il ne se sentira rassuré que lorsqu'il rentre dans la chambre de l'hôtel. Et lorsqu'il se sent apaisé, il peut se livrer davantage aux activités qui lui plaisent: régler son transistor ou écouter de la musique. La répétition d'un modèle auparavant efficace lui permet de préserver sa sphère privée. En délimitant l'espace à nouveau, malgré quelques variations, il se protège des menaces qui puissent venir de l'extérieur. Son corps est une sorte de « corps-frontière »<sup>186</sup>. Quand le narrateur se sent menacé, le corps se retrace et s'enferme et la stratégie pour éviter l'Autre se met en place:

[En] s'imagin[ant] une autre réalité, une réalité intérieure qui s'oppose à la dure réalité extérieure. C'est un monde meilleur dans lequel il est possible d'atteindre l'ataraxie, la sérénité.<sup>187</sup>

---

<sup>184</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 56.

<sup>185</sup> Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 99.

<sup>186</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>187</sup> Elien Crois, *La question de la métaphysique dans les premières oeuvres de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Maîtrise, Université Gent, 2011, p. 34, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/9/9b/Elien\\_Crois\\_M%C3%A9taphysique\\_dans\\_premi%C3%A8res\\_oeuvres\\_de\\_Toussaint.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/9/9b/Elien_Crois_M%C3%A9taphysique_dans_premi%C3%A8res_oeuvres_de_Toussaint.pdf), (site consulté le 22 mars 2018).

Dans les deux premiers récits, le narrateur est capable de trouver une certaine sérénité en se renfermant dans des endroits clos. Cette sérénité atteindra son climax dans 'Le Cycle de Marie'. Les endroits clos seront substitués par l'eau. Ce sera dans la piscine de l'hôtel à Tokyo et, plus tard, dans la Méditerranée, à plusieurs reprises, que le narrateur trouve la tranquillité tellement désirée. Nous en reviendrons plus tard sur cet aspect, en le développant dans le corps du travail. Nonobstant, nous laisserons ici un extrait de *La Télévision* qui, malgré sa longueur, mérite toute notre attention une fois qu'il nous laisse entrevoir la problématique de l'eau, si importante dans la tétralogie: «Je nage lentement (...) dans la piscine bleutée dont l'eau claire entoure mes membres de toutes parts, je tends les bras en avant pour écarter de longues brassées d'eau, tandis que mes jambes se replient à la hauteur de mes genoux, et que, simultanément, tandis que mes bras lentement se déploient à nouveau, mes

Il se distancie donc de tous ceux qu'il croise en optant par «une attitude artificielle et affectée. Plus il parle avec « de grands gestes » pour épater les autres, plus il est hors-jeu»<sup>188</sup>. Les exemples suivants nous montrent clairement la nécessité d'échapper à la foule, au mouvement de la vie, au simple contact humain. A l'extérieur de l'hôtel: « 17) Lorsque je sortais de l'hôtel, je m'éloignais rarement. Je restais dans les rues avoisinantes »<sup>189</sup> ou bien à l'hôtel: « Je descendis et, prenant l'appareil sur le comptoir, tirant sur le fil, allai me réfugier dans un angle de la pièce. »<sup>190</sup>

Choisir l'Italie, ou n'importe quel autre pays, nous paraît aléatoire une fois que le choix de Venise ne nous sera jamais révélé. Si dans un premier temps, le lecteur peut être mené à associer le lieu à un « potentiel dramatique ou aventureux »<sup>191</sup>, son rêve est vite « désamorcé, dans la mesure où les événements qui s'y déroulent auraient pour la plupart pu avoir lieu à peu près n'importe où. »<sup>192</sup>

Petit à petit, nous voyons un narrateur qui prend les mêmes habitudes qu'à Paris mais Edmondsson lui manque. Après une certaine insistance de sa part, elle vient – encore une fois – au secours du narrateur<sup>193</sup>, avec la gaieté à laquelle elle nous avait déjà habitués. Plusieurs sont les scènes parsemées de plaisanteries, tendresse et excitation. La scène où ils feront l'amour nous est présentée dans le même paragraphe, dans le même cadre, contrairement à la première partie où la scène se passe entre deux paragraphes et le lecteur sera congédié.

Cependant, les scènes d'amour ne se répèteront plus et graduellement le narrateur s'éloignera. C'est vrai qu'il vit des moments de tendresse avec sa compagne mais il semble aussi qu'il ne trouve une certaine sérénité que dans sa propre solitude. Pourquoi ce changement ? Est-il vraiment amoureux d'Edmondsson ou plutôt de lui-

---

jambes repoussent l'eau derrière elles dans le même mouvement coordonné et synchrone. Je place le bain très haut finalement, dans l'échelle des plaisirs que la vie nous procure. » In Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997/2002, p. 11. (voir note de bas de page 214).

<sup>188</sup> Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 145.

<sup>189</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 64.

<sup>190</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>191</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 70.

<sup>192</sup> *Ibidem*.

<sup>193</sup> Dans 'Le Cycle de Marie', les positions s'inverseront. C'est le narrateur qui, désespéré, poursuit Marie.

même ? Cette relation n'est-elle pas à peine caractérisée seulement par « un certain dévouement affectif »<sup>194</sup> ou plutôt par « une impulsion destructrice »<sup>195</sup> ?

Le narrateur s'impose un rythme très propre face aux Autres: il agit de façon frivole, détachée devant telle ou telle situation. Au moindre indice d'agression de l'extérieur, il se renferme dans son univers, en se suffisant à lui-même. Comme nous l'avons déjà souligné, il cache un côté obsessif et même une certaine infantilité. Les uns n'existent pas sans les autres. L'obsession est majoritairement liée à ses comportements qui sont mécanisés et qui lui donnent une stabilité apparente, une sorte de réassurance:

21) J'achetais un quotidien presque tous les jours. Je regardais les photos, lisais la rubrique météorologique, très claire, qui comportait un dessin stylisé du mouvement des nuages et un relevé des températures minimales et maximales, constatées ou prévues, pour le jour même et pour le lendemain. Je parcourais les pages de politique internationale aussi, consultais les résultats sportifs, les annonces de spectacle<sup>196</sup>,

en même temps qu'ils l'éloignent de la réalité qu'il considère inquiétante:

À chaque arrêt, j'observais les gens qui montaient, surveillais les visages. Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un.<sup>197</sup>

Il vit sous une tension permanente. Celle-ci ne diminue que lorsque le narrateur s'isole. Cet éloignement du monde, parfois considéré comme insensible et nonchalant, est subit de deux façons: quand il s'observe longuement dans les miroirs ou quand il achète un jeu de fléchettes ou des balles de tennis, par exemple. Surveiller les marques du temps dans son visage nous conduit à des thèmes comme la fuite du temps et/ou le vieillissement du corps; acheter des fléchettes pour jouer tout seul

---

<sup>194</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 59.

<sup>195</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit. *cit.*, p. 203.

<sup>196</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 65-66.

<sup>197</sup> *Ibidem*, p. 54.

dans sa chambre ou des balles de tennis pour jouer avec Edmondsson met en relief « un gazouillement joyeux d'un enfant qui refuse de grandir»<sup>198</sup>. Tous les préparatifs autour du jeu de tennis montrent la façon dont le narrateur se transforme en enfant gâté, où ses envies s'imposent, où la possibilité d'arriver à un compromis est hors question. L'âge ne constitue pas un obstacle pour jouer aux fléchettes ou au tennis. La question qui se pose ici est la manière dont le narrateur s'approprie de ces objets et le poids qu'il les accorde. Quant aux fléchettes, leurs pointes seront soigneusement aiguisées avec une lame de rasoir pour les envoyer dans la cible. Il organise un jeu entre deux équipes qui sera exclusivement joué par lui-même:

63) J'avais acheté un bloc de papier à lettres chez le marchand de journaux et, dans ma chambre, assis à la grande table ronde, avais tracé deux colonnes sur le papier. Dans la première, j'avais inscrit le nom de cinq pays: la Belgique, la France, la Suède, l'Italie et les États-Unis et, à côté, dans la seconde, je consignais les résultats de mes parties de fléchettes.<sup>199</sup>

Cette capacité de s'abstraire et d'imaginer un scénario à plusieurs voix nous rappelle une enfance déjà vécue. La soif de la récupérer semble évidente. La façon d'interagir avec ces deux jeux nous renvoie à un temps perdu, où les sentiments d'inquiétude et l'idée d'un mal à venir n'existaient pas encore. Cette régression que Jean-Christophe Torres appelle de *narcissisme infantile*<sup>200</sup> s'avère pertinente exploiter dans la mesure où, à notre avis, l'élément féminin, Edmondsson, n'a qu'une fonction: le consoler, telle une mère:

[L]a tendance la plus profonde que chacun peut éprouver en lui-même consiste à vouloir retrouver, à travers la plus haute satisfaction socialement instituée, la période la plus primaire de notre vie animique où le monde appartenait au Moi: où le sentiment d'une adversité et la peur des souffrances ne s'étaient pas encore imposés sous la forme du principe de réalité. Devenir homme, c'est se libérer du narcissisme de

---

<sup>198</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 203.

<sup>199</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 89.

<sup>200</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 63. C'est nous qui soulignons.

l'enfant: aspirer au bonheur de l'homme, c'est désirer revenir par les voies de l'estime de soi et de la reconnaissance à ce narcissisme infantile.<sup>201</sup>

De Paris, Edmondsson apaise le narrateur au téléphone pendant des heures: « Edmondsson me parlait et je me sentais bien; je l'écoutais en fumant une cigarette, les jambes croisées, adossé contre le mur »<sup>202</sup>; séduisant mais affaiblit, il convainc Edmondsson à le rejoindre à Venise après avoir disparu: « Dès qu'Edmondsson m'aperçut, elle me fit de larges signes avec les raquettes de tennis, avança vers moi en se balançant, gonflant les joues, me souriant.»<sup>203</sup> Il n'est jamais confronté par Edmondsson. Elle le surveille, le protège, de loin ou de près.

Revenons à la question des jeux pour des instants une fois qu'ils déclencheront une crise. Face aux mêmes, le narrateur opte pour une attitude passive. Subtilement, il détourne les conseils que sa mère lui donne: « Tu devrais te distraire, me dit-elle, faire du sport, je ne sais pas moi. (...) Je répondis que le besoin de divertissement me paraissait suspect.»<sup>204</sup> Le narrateur opte pour les comptes rendus radiophoniques du championnat de France de football dans sa baignoire<sup>205</sup>; les raquettes de tennis, apportées par Edmondsson à Venise, seront vues maintes fois dans leur sac mais jamais utilisées; à l'hôtel, il discute de cyclisme, de courses automobiles et de football avec le barman et il regarde les « huitièmes de finale de la Coupe d'Europe des vainqueurs de Coupes »<sup>206</sup> avec Edmondsson. Quant aux fléchettes, elles auront un rôle différent. Le narrateur les mentionne tôt dans le récit (paragraphe 17) et elles y reviendront au paragraphe 62 jusqu'au paragraphe 75. Pendant l'intervalle – période où Edmondsson le rejoindra à Venise –, il investira toutes ses énergies au jeu de tennis. Cependant, celui-ci n'aura pas lieu, une fois que son *adversaire* Edmondsson préfère aller visiter

---

<sup>201</sup> *Ibidem*.

<sup>202</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 71.

<sup>203</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>204</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>205</sup> En 2015, Jean-Philippe Toussaint publie *Football*. Il reprend le thème des comptes rendus radiophoniques. Citons un court passage qui nous renvoie d'immédiat au narrateur de *La Salle de bain*: «La Coupe du monde au Brésil a donc commencé sans moi, je n'étais pas présent physiquement à São Paulo le 12 juin 2014 pour le match d'ouverture, ni devant aucun téléviseur, pas même à proximité d'une radio. Il y a pourtant, je le sais bien, un charme suranné à écouter un match de football à la radio, comme en Corse, en 2003, lors de cette finale de la Ligue des Champions entre la Juventus et le Milan A.C. que j'ai suivie à la radio allongé sur mon lit, les volets ouverts sur une nuit de printemps. » In Jean-Philippe Toussaint, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015, p. 104. C'est nous qui soulignons.

<sup>206</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 91.



des musées. La réaction du narrateur aura plusieurs phases. L'excitation et le contentement donneront place tout d'abord à une certaine irritation puisqu'Edmondsson ne lui donne pas l'attention qu'il pense mériter. Les rôles s'inversent. Dans la première partie, c'était le narrateur qui ne lui avait pas prêté d'attention à cause d'une lettre. Maintenant, c'est le tour d'Edmondsson:

Les bras croisés, fumant une cigarette devant ma tasse de café vide, j'expliquais que j'avais acheté deux liquettes de chez Benetton, une jaune pâle et une bleue, mais que je n'avais pas de short. *Edmondsson n'écoutait pas.* (...) Ce que je proposais, et qui me semblait le plus simple, était d'y aller avant le déjeuner. Éventuellement, ajoutai-je en souriant, on pourrait manger un morceau sur place. *Mais tu m'écoutes ? dis-je. Non, elle ne m'écoutait pas.* Elle avait sorti de son sac un livre de peinture italienne et, absorbée dans sa lecture, le feuilletait en bougeant le nez.<sup>207</sup>

La mauvaise humeur se suit, accompagnée du silence: « Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus »<sup>208</sup> ou bien « Je laissais Edmondsson partir de l'avant, à grands pas, vers les dorures et, en l'attendant, pris appui sur une colonne »<sup>209</sup> ou encore, tel un enfant gâté, « [l]orsqu'elle revint (entre-temps j'avais trouvé un banc où m'asseoir), elle me proposa de faire la visite des trésors de l'église et, m'aidant à me lever, m'entraîna derrière elle dans la nef. »<sup>210</sup> Graduellement, Edmondsson sortira toute seule de l'hôtel et le narrateur y passera ses jours<sup>211</sup>. Entretemps, la tension augmente. Si d'une part jouer aux fléchettes l'aide à se détendre, d'une autre part, sentir qu'Edmondsson veut rentrer à Paris le rend nerveux et le contraste entre une certaine impatience de la part d'Edmondsson et la passivité du narrateur se confirme:

---

<sup>207</sup> *Ibidem*, pp. 81-82. C'est nous qui soulignons.

<sup>208</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>209</sup> *Ibidem*.

<sup>210</sup> *Ibidem*, pp.82-83.

<sup>211</sup> Nous pouvons faire un parallélisme entre la première partie du récit et celle-ci. A Paris, Edmondsson sort tous les jours pour aller travailler dans la galerie d'art tandis que le narrateur les passe chez lui ; à Venise, elle en profite pour visiter les galeries d'art tandis qu'il reste à l'hôtel. La présence d'Edmondsson le rassure mais au moment où Edmondsson suit ses plans et ne satisfait pas les siens, il se sent rejeté.

72) Edmondsson voulait rentrer à Paris. Je me montrais plutôt réticent, *ne voulais pas bouger*.

73) Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais *j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler*. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu.

74) *Je n'avais plus envie de parler*. Je gardais mon pardessus dans la chambre, jouais aux fléchettes toute la journée.<sup>212</sup>

Exaspéré, il devient violent et le point culminant de tout cet investissement émotif, vécu exclusivement par lui-même, est le moment où une fléchette est envoyée non pas dans la cible mais dans le front d'Edmondsson:

75) Edmondsson me trouvait oppressant. Je laissais dire, continuais à jouer aux fléchettes. Elle me demandait d'arrêter, je ne répondais pas. J'expédiais les fléchettes dans la cible, allais les rechercher. Debout devant la fenêtre, Edmondsson me regardait fixement. Elle me demanda une nouvelle fois d'arrêter. *Je lui envoyai de toutes mes forces une fléchette, qui se planta dans son front*.<sup>213</sup>

Pourquoi cette agressivité ? Tout ce qui peut caractériser ce narrateur est peu conventionnel. C'est un homme ordinaire qui évite, à tout prix, la confrontation. L'incongruité de ses actes est vue comme inoffensive, une fois que ses actions ne sont ni subversives ni constructives. Cette apathie le protège d'affronter ceux qu'il croise. La convivialité ou même un travail seront mis de côté et la douce oisiveté, la contemplation et le jeu occuperont ses jours. Mais derrière cette paresse, derrière un sourire moqueur très peu perceptible, il vit angoissé. Si, d'un côté, nous pourrions interpréter cette façon de vivre comme une tentative d'atteindre un certain état d'esprit<sup>214</sup>, d'un autre côté, il s'effondra peu à peu. Ce qui pourrait être le chemin vers

---

<sup>212</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 93-94. Les intervalles entre les paragraphes sont présents dans le texte. C'est nous qui soulignons.

<sup>213</sup> *Ibidem*, p. 94. C'est nous qui soulignons.

<sup>214</sup> Pour Jia Zhao, le héros toussaintien essaie de saisir un état parfait au travers de l'inertie: « Dans les romans de Toussaint, le désengagement de la vie est parfois décrit comme apparenté à la sagesse. Les

la sagesse n'est finalement que la descente vers le vide existentiel et oppressant puisqu'« il a peur de prendre des risques, d'accueillir l'imprévisibilité et de faire l'improbable. »<sup>215</sup> Or, l'individu sait qu'il ne va nulle part et que l'écoulement du temps ne s'arrêtera point. Donc, sans pouvoir annuler son âge, il ne semble trouver du confort que dans la peau d'un enfant qu'il a été jadis. Toutefois, même s'il veut se distancier de la réalité *adulte*, en revenant à un stage antérieur, il ne le fera que sporadiquement. Dédier son temps au jeu est un de ces moments mais derrière le jeu, la réalité frappe à la porte: Edmondsson. Cette femme veut partager sa vie avec lui mais il refuse. Celui-ci supplie qu'elle le joigne à Venise. Elle cède mais finalement il lui lance une fléchette dans son front une fois qu'elle nie jouer au tennis.

Pourquoi cette violence envers celle qui a toujours été à ses côtés ? L'épisode de la fléchette peut être vu comme le résultat d'une tension accumulée. Distant de la réalité, ambivalent dans ses sentiments, refusant de grandir, ce narrateur évite véhément le contact avec la réalité. Le temps qu'il consacra aux objets qui lui donnent de la sécurité l'éloigne peu à peu d'un monde qu'il considère menaçant. Dans son enfermement, il accumulera des sentiments d'hostilité, de révolte, d'agressivité vis-à-vis un monde avec lequel il ne s'identifie pas. A la moindre contradiction, il agit maladroitement et la cible sera son *objet amoureux*. A cet égard, rappelons Jia Zhao qui décrit ce héros comme un être fragile qui flotte entre le réel et l'imaginaire:

Le monde est écrasant, l'individu se sent incapable de s'y affronter directement; le retrait intérieur et l'humour bon enfant sont deux ressorts qui protègent le héros des

---

héros toussaintiens sont dotés d'une certaine profondeur psychologique, ils sont plus ou moins conscients de leur inertie. En même temps, ils ont tendance à justifier leur état d'esprit par un état d'âme plus élevé mais qui présente certaines similitudes avec un état d'âme bas. Dans cette optique, l'inertie est considérée comme un état parfait de la quiétude. » In Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 197.

Selon nous, le héros de *La Salle de bain* est plus fermé, obsessionnel et oscille entre des moments de détente et des moments d'agressivité tandis que le héros de *La Télévision* est plus proche de l'atteindre. Ce récit ne fait pas partie de notre *corpus* mais l'extrait suivant laisse clairement entrevoir cette sagesse dont Jia Zhao nous en parle: « Je ne faisais rien, par ailleurs. Par ne rien faire, j'entends ne rien faire d'irréfléchi ou de contraint, ne rien faire, j'entends ne faire que l'essentiel, penser, lire, écouter de la musique, faire l'amour, me promener, aller à la piscine, cueillir des champignons. » In Jean-Philippe Toussaint, *La télévision*, éd. cit., p. 10 (voir note de bas de page 187 qui prend aussi comment exemple un extrait du récit *La Télévision* et la problématique de l'eau associée à la possibilité du narrateur pouvoir atteindre un certain niveau d'équilibre).

<sup>215</sup> Jia Zhao, *L'ironie dans le roman français depuis 1980*. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly, éd. cit., p. 195.

frictions avec les autres. Tant qu'il se complaît dans le triomphe de l'intériorité, le héros toussaintien n'a ni suffisamment de courage ni de sagesse pour s'en sortir.<sup>216</sup>

Boudé et révolté, le narrateur envoie une fléchette à Edmondsson. Celle-ci perd du sang et doit être transportée à l'hôpital. Avant d'y arriver, elle finit par s'évanouir. La réaction du narrateur, face à cet imprévu, est débordante. Il se sent totalement perdu et c'est lui qui, tout à coup, devient la victime. Les rôles s'étaient déjà inversés à l'hôtel:

76) Edmondsson perdait du sang, je l'entraînai hors de la chambre. Nous descendîmes à la réception. Nous courions dans les couloirs, cherchions un médecin. *Je l'installai sur une chaise dans le hall de l'hôtel, sortis en courant. Mais où allais-je ? Je courais, courais dans les rues. Je m'arrêtai, revins sur mes pas.* Lorsque je rentrai à l'hôtel, (...) *[j]e me sentais défaillir, je ne voulais plus voir personne, je marchais dans l'hôtel, bus du whisky au bar<sup>217</sup>,*

et, plus tard, à l'hôpital, une fois que c'est lui qui y sera hospitalisé. Le temps qu'Edmondsson y reste n'est pas précisé. Ils s'y embrassent le jour de l'incident et la deuxième partie du récit arrive à la fin: «80) Nous nous embrassâmes dans le couloir blanc. »<sup>218</sup>

Partager la vie à deux ou rester seul est le fond de toile de cette deuxième partie. Au moment où il voit la crémaillère être pendue pour célébrer leur installation dans l'appartement, il s'enfuit sans néanmoins le regretter plus tard. Edmondsson le rejoint mais elle est rejetée à nouveau. L'idée d'un compromis est vraiment hors question. Suivons donc le comportement inhabituel du narrateur qui opte pour rester à Venise.

---

<sup>216</sup> *Ibidem*, p. 206.

<sup>217</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 93-94. C'est nous qui soulignons.

<sup>218</sup> *Ibidem*, p. 97.

## 5. De Venise à Paris

### 5.1. Le patient parfait à l'enfant adopté

La première phrase de la troisième partie, intitulée « Paris », nous donne l'indication qu'Edmondsson rentre à Paris: « 1) Edmondsson (mon amour) rentra à Paris. »<sup>219</sup> Tout de suite après, le narrateur s'enferme dans sa chambre de l'hôtel, à Venise, où il finit par souffrir d'un rhume qui sera diagnostiqué comme sinusite. Cette partie constituée par cinquante paragraphes, dont quarante feront la description du narrateur à Venise, plus particulièrement à l'hôpital, chez son médecin et au club de tennis, ne dédiera que dix paragraphes au retour du narrateur à Paris.

Commençons par l'analyse de son séjour à Venise. Les attentes du lecteur sont, encore une fois, dupées. Imaginer des scénarios et des aventures grandioses dans un lieu comme Venise est hors question. Déjà dans la deuxième partie, la basilique de Saint-Marc – le seul monument visité par Edmondsson et lui – est décrite comme un monument sombre, ce qui correspond à l'état d'esprit du narrateur. Il traîne son corps et, en adoptant les attitudes d'un enfant gâté et fatigué, son regard n'est plus projeté vers le haut, en diagonal, pour apprécier la beauté grandiose de l'église. Au contraire, la plupart du temps, son champ de vision devient horizontal et se dirige vers le bas:

Ça et là, *sur le sol*, étaient des mosaïques. (...) Lorsqu' [Edmondsson] revint (*entre-temps j'avais trouvé un banc où m'asseoir*), elle me proposa de faire la visite des trésors de l'église [...] (...) [*J*]e parvins à *me faufiler* et à (...) *dépasser* [deux vieux messieurs].<sup>220</sup>

Dans cette dernière partie, les lieux choisis – l'hôpital, chez son médecin et le club de tennis – et les expériences vécues renforcent l'incongruité de ce personnage. Nicolas Xanthos décrit les espaces et les actions vécues par le narrateur et nous

---

<sup>219</sup> *Ibidem*, p. 101.

<sup>220</sup> *Ibidem*, pp. 82-83. C'est nous qui soulignons.

montre jusqu'à quel point cette relation perd toute aventure et intensité dramatique pour devenir insignifiante:

Cette indifférence des lieux est affirmée autant par la banalité des actions qui y sont accomplies que par le statut souvent incertain qu'y occupe le narrateur: ce dernier en effet ne semble pas savoir précisément ce qu'il fait là.<sup>221</sup>

Or, rien d'extraordinaire n'est à vanter pendant son séjour à Venise. A l'inverse, l'insignifiant et l'extravagant prennent le devant de la scène. Dès le moment où il arrive à Venise, le besoin d'établir ses propres frontières, semblables à son quotidien à Paris, devient une priorité. Des gestes ordinaires remplissent ses jours et nous voilà face à ce que nous pourrions appeler « un habitué » qui s'installe dans son hôtel favori dû à des déplacements professionnels, par exemple. Mais ce qui pourrait être caractérisé comme une routine tout à fait normale, assume des proportions absurdes, voire pathétiques, puisque finalement il n'y a aucune corrélation entre ses attitudes et l'espace choisi. Citons, encore une fois, Nicolas Xanthos à propos du signifié du déplacement professionnel:

[Il implique] une fonctionnalisation de l'espace: on se rend à un endroit précis dans un but précis, et seul importe dans les lieux en question ce qui est lié aux buts du voyage. Ne se déplaçant le plus souvent pas davantage en touriste qu'en hommes d'affaires, le narrateur (...) nous livre des espaces étrangers où il se trouve une expérience qui ne les structure pas fermement, ni n'en égrène les spectaculaires passages obligés.<sup>222</sup>

Le choix de Venise est aléatoire. La ville perd « la valeur culturelle du lieu »<sup>223</sup> mais le narrateur est capable de vivre des moments d'harmonie. Le premier lieu choisi, l'hôpital, lui devient rapidement familier et il gagne un nouvel élan. C'est là où il sentira son « corps à l'abri »<sup>224</sup> une fois que les personnages féminins, les infirmières,

---

<sup>221</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiante et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 71.

<sup>222</sup> *Ibidem*.

<sup>223</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>224</sup> Lidia Cotea, *op. cit.*, p. 114.

n'ont qu'une fonction: soigner les patients. Ceux-ci y sont pour guérir. Donc la relation entre les uns et les autres est plutôt distante et le rôle de chacun est automatiquement défini et inaltérable, ce qui semble plaire au narrateur. En un clin d'œil, il devient un patient qui attend une opération chirurgicale et, à partir de ce moment, l'absurde s'installe. Il est conduit dans une chambre dans laquelle il se sentira comme chez lui:

10) Depuis mon installation, deux jours plus tôt, la chambre portait la marque de ma présence, des journaux reposaient en ordre sur la table de nuit, mon pardessus pendait à un crochet, le verre à dents était rempli de cendres, de mégots.<sup>225</sup>

Il se livre à des activités qui sont loin d'être ordinaires: il montre les radiographies de son crâne « dans le hall à toutes les personnes présentes autour de [lui] »<sup>226</sup>, il les montre aussi à lui-même, « de préférence devant la fenêtre, transparence, les bras tendus devant [lui] »<sup>227</sup>; il sort et entre de l'hôpital pour aller s'acheter des cigarettes ou payer son repas apporté par le jeune homme du café qui venait lui « livrer un repas dans [sa] chambre, avec une demi-bouteille de chianti »<sup>228</sup>; il frappe à la porte du bureau de son médecin qui non seulement l'invite à dîner chez lui mais à jouer une partie de tennis. Il paraît que le statut de patient lui confère, pour la première fois, une certaine aisance d'esprit et de mouvement qui dépasse largement les murs de l'hôpital.

Le choix de lieux clos est présent dès le début. Rappelons que la salle de bain est sa pièce élue. C'est là où il « aime s'abandonner à ses idées qui se livrent dans une sorte de flux de conscience.»<sup>229</sup> A Paris, dans sa maison, il observe les autres d'un air impassible, sans vraiment prendre des décisions. Isolé du monde extérieur, « il se perd dans des digressions philosophiques et existentielles centrées sur l'inexorable fuite du temps [...] »<sup>230</sup> A ce propos, Nicolas Xanthos écrit: «En plus d'être patients dans l'action d'autrui, les narrateurs de Toussaint sont aussi, périodiquement, patients tout court,

---

<sup>225</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 105.

<sup>226</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>227</sup> *Ibidem*, p. 105.

<sup>228</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>229</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 51.

<sup>230</sup> *Ibidem*, p. 61.

dans un état (...) méditatif ou rêveur »<sup>231</sup>. Effectivement, c'est à l'hôpital qu'il devient véritablement un *patient* dont le comportement, soit-il absurde, paranoïaque ou pathologique, est accepté. L'*impatience* d'Edmondsson sera substituée par la *patience* des infirmières. L'indifférence d'Edmondsson, pendant son séjour à Venise, sera substituée par la dévotion des infirmières.

Ceci dit, si les lieux clos – salles de bain, chambres d'appartement, d'hôtel, d'hôpital – nous renvoient aux figures géométriques quadrangulaires et rectangulaires qui, à leur tour, nous conduisent vers l'accumulation d'événements qui sont disposés, organisés et, la plupart des fois, prisonniers dans des paragraphes; si, selon Nicolas Xanthos:

[L]a mathématisation opérée par Toussaint contribue à un changement décisif dans la logique narrative, (...) [l]'intrigue ne mène plus à un point précis qui en ordonne les éléments: elle devient une suite de moments qui n'ont pas pour sens, fonction ni valeur de participer à une totalité<sup>232</sup>,

une fois que les intentions/actions du narrateur semblent dépourvues de tout sens, comme si chacune d'elles s'enfermait dans les limites des paragraphes, il se peut aussi qu'au fur et à mesure que nous nous approchons vers la fin du récit, il y ait éventuellement une fin qui se laisse entrevoir. Citons Maurice Blanchot:

Un livre, même fragmentaire, a un centre qui l'attire: centre non pas fixe, mais qui se déplace par la pression du livre et les circonstances de sa composition. Centre fixe aussi, qui se déplace, s'il est véritable, en restant le même et en devenant toujours plus central, plus dérobé, plus incertain et plus impérieux.<sup>233</sup>

En effet, non seulement le narrateur s'empare, de façon pacifique, d'un espace extérieur – soit le café à côté de l'hôpital qu'il fréquentait, soit le club de tennis pour jouer une partie de tennis avec son médecin et la femme de ce dernier –, mais le

---

<sup>231</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 75.

<sup>232</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>233</sup> Maurice Blanchot, « Avant-propos » in *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955, p. 9.



contact qu'il établit avec l'Autre aura d'autres contours. L'indifférence démontrée par les peintres polonais qui « sans se préoccuper le moins du monde de [sa] présence, (...) poursuivaient une conversation, occupés et paisibles »<sup>234</sup>; l'insensibilité des amis d'enfance d'Edmondsson qui « [a]près [lui] avoir adressé quelques sourires polis, (...) se désintéressèrent de [lui] et commencèrent à converser ensemble à voix basse »<sup>235</sup>; la froideur d'Edmondsson qui ne l'écoutait pas et qui le trouvait ennuyeux et oppressant, seront remplacées par une préoccupation gène de la part des infirmières et, en particulier, de son médecin. Soudain, le voilà devant quelqu'un qui s'occupe de lui, en y attachant un vif intérêt:

C'était un homme chaleureux, d'une quarantaine d'années (...) il semblait prendre intérêt à mes propos [...] (...) Lorsqu'il avait un moment de libre, il ne manquait pas de passer dans ma chambre; il s'asseyait sur le rebord du lit et nous poursuivions quelque conversation.<sup>236</sup>

Cet intérêt s'étendra à la femme du médecin et à leur petite fille. Ce patient est à la fois *patient* mais aussi *agent*. Il interagit, allégrement, avec ceux ou celles qu'il croise à l'intérieur et à l'extérieur de l'hôpital; il bavarde avec la famille du médecin qu'il vient juste de connaître. Les trois personnages – le médecin, la femme et leur enfant – forment une famille qui, de façon inattendue, l'adopte et le voit comme un fils.

Pendant les deux premières parties du récit, le narrateur repousse l'idée de constituer une famille. Soudain, le narrateur se voit accepté par des personnes qu'il n'avait jamais vues. Restera-t-il à Venise ?

La scène qui se déroule à l'extérieur, entre les paragraphes 23 et 32, nous conduit, lentement mais fermement, non vers *un point d'arrivée* mais vers *le point de départ*: la salle de bain. Au club de tennis, ce n'est plus une amie de la femme du médecin qui jouera au tennis, mais son frère, « un gros blond – qui faisait la

---

<sup>234</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 33.

<sup>235</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>236</sup> *Ibidem*, p. 107. C'est nous qui soulignons.

gueule »<sup>237</sup>; au moment d'aller jouer, non seulement il refuse comme il s'en va. A partir du moment où le double mixte n'aura plus lieu, le médecin, excité et fier de lui-même, prend le devant de la scène pour expédier des services, les uns après les autres, à sa femme. Le narrateur, discrètement, s'éloigne et lentement se promène dans les jardins du club pour observer les joueurs qui occupaient les plusieurs courts. Déjà à la terrasse du restaurant, le médecin, heureux, lui annonce qu'il avait gagné le jeu; après une douche et en buvant une gorgée de pim's, il lui dit « que c'était le bonheur. »<sup>238</sup> Mais face à l'enthousiasme du médecin, et en ne se sentant plus le centre de l'attention, il descend au sous-sol pour aller aux toilettes:

32) *Debout, devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, je le regardais fixement et me posais une question simple. Que faisais-je ici ?*<sup>239</sup>.

C'est donc au club de tennis, devant le miroir, en regardant son propre regard que le narrateur se heurte contre lui-même et décide rentrer à Paris.

Entretiens Edmondsson aurait repris sa vie à Paris. Au moment où le narrateur lui téléphone pour savoir s'il peut y rentrer, il remarque:

Sa voix était distante, sans chaleur. Elle parlait sur un ton neutre, racontait ce qu'elle avait fait pendant le week-end. Je demandai si je pouvais rentrer. Oui, si je voulais, je pouvais rentrer. Avant de raccrocher, elle me dit qu'elle laisserait la clef sous le paillason car elle devait ressortir.<sup>240</sup>

Le laisser rentrer dans sa vie signifiera gommer l'épisode de la fléchette. Jacques Poirier en parle: « En frappant d'insignifiance la passion amoureuse, (...) la dédramatisation du désir s'accompagne donc d'une mise à distance de la conscience

---

<sup>237</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>238</sup> *Ibidem*, p. 122.

<sup>239</sup> *Ibidem*, p. 123. C'est nous qui soulignons.

<sup>240</sup> *Ibidem*, p. 128.

coupable »<sup>241</sup>, c'est-à-dire le héros peut *tuer* (dans ce cas avec une fléchette) mais « en réalité, rien n'est grave, si le réel n'est qu'insignifiance, alors le sujet jouit d'une totale irresponsabilité, d'une liberté sans cause ni projet. »<sup>242</sup>

En guise de conclusion, dans son article, Jean-Pierre Vidal désigne le personnage central par « l'homme sans divertissement »<sup>243</sup> et ses déplacements par « l'installation dans le transitoire »<sup>244</sup>. En vérité, il se déplace d'un pays à l'autre, sans un but précis. Il se procure des objets d'hygiène pour s'installer rapidement dans des chambres d'hôtels ou d'hôpital, c'est-à-dire des espaces qui ont déjà été – y sont et seront –, 'habités' temporairement et en transit, par des inconnus.

« L'alternance décision-dérive, ordre-désordre, fixité-mouvement »<sup>245</sup> est effectivement la toile de fond de ce roman. La dérive entraîne le désordre qui naturellement implique le mouvement. L'épisode où le narrateur, un peu perdu et souffrant d'« un certain effet de dépaysement »<sup>246</sup>, cherche à se procurer des objets d'hygiène pour les emporter dans la chambre de l'hôtel, exprime sa fragilité et son besoin d'apaisement qui ne lui sont donnés que par la réplique du même système architecturale, c'est-à-dire un lieu clos, quadrangulaire ou rectangulaire. L'équilibre est dans l'immobilité. La position du corps qui transmet le calme et la tranquillité est surtout l'horizontale – dans la baignoire, sur les lits –, tandis que la position verticale pourra être considérée synonyme d'instabilité, des allers-retours – Paris, Venise, Paris. Mentionnons à nouveau Jean-Pierre Vidal. Pour l'auteur, *La Salle de bain* est une œuvre qui « s'avère étonnement circulaire »<sup>247</sup> une fois que le narrateur retourne au point de départ. Nous nous aventurons à parler plutôt d'une structure linéaire. Le narrateur part à Venise. Edmondsson le rejoint. Plus tard, le sens s'inversera. C'est Edmondsson qui rentre à Paris pour être suivie par le narrateur à posteriori. Ces trajectoires sont faites en mouvement, donc, le corps se positionne verticalement; le

---

<sup>241</sup> Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *op. cit.*, p. 115.

<sup>242</sup> *Ibidem*, p. 116.

<sup>243</sup> Jean-Pierre Vidal, "L'inquiétante familiarité" in *Tangence*, n° 52, 1996, p. 15, à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/025913ar>, (site consulté le 31 juillet 2015).

<sup>244</sup> *Ibidem*.

<sup>245</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>246</sup> *Ibidem*, p. 18.

<sup>247</sup> *Ibidem*, p. 10.

récit s'ouvre avec le narrateur étendu dans la baignoire. En rentrant à Paris, il reprend la même habitude.

Le lecteur a essayé de donner du sens à ce personnage aux traits paranoïaques, qui désenchanté du monde, est livré à lui-même; il s'est aussi confronté à un « héros, sans souvenir ni projet, [qui] se contente d'enregistrer le déroulement des choses (...) [qui préfère] le laisser-faire, c'est-à-dire le laisser-vivre – ou plutôt le laisser-aller comme seul vrai mode du laisser-vivre»<sup>248</sup> et à une œuvre « sans progression ni péripétie vraie, [faite] de micro-séquences aléatoires.»<sup>249</sup>

La rentrée du narrateur à Paris nous renvoie aux premiers paragraphes. Et rien d'extraordinaire n'arrive. La même torpeur envahit le personnage. Il ouvre une lettre de T. « qui reposait en désordre sur [son] bureau »<sup>250</sup> quand il se dirige vers la salle de bain où il préparera un bain. En s'allongeant dans la baignoire, le narrateur ferme la porte au *de-hors*, « au monde des éveillés et des agissants»<sup>251</sup> et notre lecture est, à nouveau, freinée par cet engourdissement: « 48) Je restais allongé dans la baignoire tout l'après-midi, et je méditais là tranquillement, les yeux fermés, avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer. »<sup>252</sup>

Ce récit, ne sera-il pas finalement « une réflexion sur le monde contemporain, qui produit la difficulté de vivre afin d'éviter le désespoir d'être ? Le stress plutôt que l'angoisse ? »<sup>253</sup>.

Effectivement, nous sommes attirés par un anti-héros qui balance entre l'attente et l'échec, entre des moments d'inadaptation sociale, d'euphorie mais aussi de découragement et de mélancolie.

Notre prochain récit, *L'Appareil-photo*, nous conduira dans un chemin similaire: un narrateur qui se déplace cette fois-ci à Londres mais dont le découragement

---

<sup>248</sup> Jacques Poirier, « Malaise dans la signification », in *op. cit.*, pp. 123-124.

<sup>249</sup> *Ibidem*, p. 124.

<sup>250</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 129.

<sup>251</sup> Anja Kauss, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint » in *Interval(le)s*, vol. I, n° 1, 2004, p. 142, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/8/8b/Kauss.pdf>, (site consulté le 14 mars 2015).

<sup>252</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 130.

<sup>253</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 134.

devient plus intense et le retour déconcentrant.

### III - Deuxième Chapitre – *L'Appareil-photo*: un récit de transition

S'il est vrai que nous pouvons rencontrer des affinités entre *La Salle de Bain* et *L'Appareil-photo* au niveau du comportement asocial du narrateur et de sa relation envers les autres personnages, notamment la liaison affective un peu insolite<sup>254</sup> avec Pascale, *L'Appareil-photo* pourra être vu comme un terrain propice – entre l'aboutissement et la transition<sup>255</sup> – dans lequel seront esquissés, aux teintes fugitives, les premiers pas du premier roman du 'Le Cycle de Marie', *Faire l'amour*. Nous ferons question de les mentionner au long de notre analyse mais, pour le moment, concentrons-nous autour de quelques questions, fondamentales pour comprendre le choix de ce deuxième récit.

*L'Appareil-photo* se divise en 49 paragraphes découpés en 13 séquences. Chaque séquence est séparée par un espace en blanc qui correspond à six lignes et les paragraphes dans chaque séquence sont, à leur tour, séparés par une ligne. Si les paragraphes deviennent plus longs, l'effet de la fragmentation demeure. Cette fragmentation nous mènera à la première question, celle de savoir si cette construction ne placera-t-elle pas, encore une fois, le narrateur dans des espaces clos ou, tout au contraire, la dimension des paragraphes ne nous donnera-t-elle pas la sensation que l'espace s'ouvre ? La deuxième question est liée à cette ouverture, si elle changera son comportement et celui de ceux avec qui il se croisent. La présence féminine intensifiera-t-elle ses émotions ? Formeront-ils un couple ou ne seront-ils pas trop détachés pour que l'engagement soit possible ?

Nous diviserons notre analyse en trois parties. La première partie portera sur la construction du récit en séquences et l'effet que cela pourra produire dans le manque d'action et de réaction non seulement du narrateur mais aussi des personnes qu'il

---

<sup>254</sup> La présence féminine dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* est visible dès l'incipit mais elle nous arrive camouflée. Si aux côtés d'un narrateur apparemment calme, nous avons *Edmondsson* dans le premier roman et *une jeune femme* dans le deuxième, il nous faudra, néanmoins, lire plusieurs pages pour les caractériser un peu plus, contrairement à ce qui passera dans *Faire l'amour* où le nom du personnage féminin, Marie, apparaît dans la dixième ligne.

Pour *La Salle de bain*, le genre d'*Edmondsson* ne s'éclaircira qu'à la page 17 avec l'introduction du pronom sujet féminin *elle* inséré dans la phrase ; quant à *L'Appareil-photo*, *la jeune femme* ne sera nommée de *Pascale* qu'à la page 54. Entretemps, le narrateur l'accompagnera ici et ailleurs et même avant de lui demander son nom, il l'appellera de « ma femme » dans un épisode anecdotique dans lequel il fallait remplacer une bouteille de gaz.

<sup>255</sup> Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 21, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/322>, (site consulté le 3 décembre 2015).

connaît. La deuxième partie fera la description de ce narrateur comme étant le résultat d'une société contemporaine construite sur l'affirmation de soi et de multiples libertés personnelles dont l'éloignement continu déterminera sa relation avec les autres et avec l'élément amoureux. La troisième partie suivra un narrateur qui, trop centré sur lui-même, erre dans un espace de plus en plus désert et désolant.

## 1. Sous le signe de l'indifférence

Selon Laurent Demoulin, « la fragmentation mise en place dans *L'Appareil-photo* se passe des liens et des chiffres. Elle est plus intériorisée, pourrait-on dire, et donc plus profonde.»<sup>256</sup> Cette absence de paragraphes numérotés peut néanmoins signifier que le narrateur devient plus libre en termes de mouvement. En effet, la sensation de clôture est plus accentuée tout au long de *La Salle de bain* puisque le nombre de déplacements est moindre et la présence du narrateur dans son espace, c'est-à-dire *sa* salle de bain, *sa* chambre dans *sa* maison, occupe une partie considérable du récit. Même quand il part à Venise, il a le besoin de s'approprier d'une chambre à l'hôtel et, plus tard, d'un lit à l'hôpital, et la preuve est qu'il y passera la majorité de son temps. Un exemple est le fait que le narrateur n'est pas capable de s'éloigner de *sa* chambre d'hôtel. Il y demeure tout près tandis que la femme de ménage vient faire le ménage.

Dans ce récit, même si le narrateur se déplace plus fréquemment, nous sommes, tout de même, face à une « intériorité confuse et équivoque »<sup>257</sup>; nous le suivrons dans ce que Marie-Andrée Caron appelle « d'instantanés aléatoires »<sup>258</sup>. Commençons par l'incipit. Celui-ci nous invite à partager deux futurs événements, à savoir « la décision d'apprendre à conduire »<sup>259</sup> et rencontrer « un ami perdu de vue [qui lui fait] part de son mariage. »<sup>260</sup> Le narrateur, en présentant deux événements qui apparemment pourraient avoir lieu, finit par manœuvrer astucieusement la

---

<sup>256</sup> Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, § 16.

<sup>257</sup> Marie-Andrée Caron, « Affaiblissements narratifs: personnage, agir et récit chez Jean-Philippe Toussaint, Patrick Nicol et Régis Jauffret », Mémoire de Maîtrise en lettres, Université du Québec à Chicoutimi, 2015, p. 16, à l'adresse [http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron\\_uqac\\_0862N\\_10057.pdf](http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron_uqac_0862N_10057.pdf), (site consulté le 2 février 2018).

<sup>258</sup> *Ibidem*.

<sup>259</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

<sup>260</sup> *Ibidem*.

curiosité du lecteur qui ne comprendra qu'à la fin du récit que ni l'un ni l'autre se concrétiseront. Par d'autres mots, le deuxième événement n'aura jamais lieu – ou du moins il ne sera plus jamais mentionné – et les leçons de conduite seront placées au même niveau que toute autre affaire. L'idée d'obligation ou de responsabilité par rapport aux leçons n'est jamais envisagée. Quant au mariage de son ami, le seul commentaire est le fait qu'il n'aime pas « les amis perdus de vue. »<sup>261</sup>

Nous assistons donc à ce que Jacques Poirier appelle de « ce presque rien de l'objet, ce pas grand-chose du récit, et cet effacement du sujet. »<sup>262</sup> Tout devient prétexte pour remplir ses journées mais rien n'est vraiment important. Elles s'écouleront les unes après les autres sous l'effet d'une certaine tranquillité voire impassibilité. Ce qui pourrait être considéré un événement marquant – se présenter aux bureaux d'une école de conduite, remplir un formulaire et revenir avec les documents nécessaires pour initier les leçons – ne le sera pas.

Gaëtan Brulotte décrit ce personnage comme quelqu'un qui « se heurte aux mille et un tracas de la vie quotidienne avec la même désinvolture que face à la question générale du sens de la vie. Rien ne l'affecte, rien ne le réjouit. »<sup>263</sup>

### **1.1. Le confort de l'insignifiant**

Son chemin est tracé dès le deuxième paragraphe de la première séquence quand il décide de prendre des cours de conduite, en laissant de côté le deuxième événement, celui de participer au mariage de son ami. Le récit pourrait éventuellement avoir pris la direction inverse: participer au mariage de son ami et ne pas avoir des leçons de conduite. Mais l'histoire se repose sur l'arbitraire, donc le lecteur est rapidement mené vers l'école de conduite pour accompagner en détail toute l'histoire autour de la question des documents qu'il fallait présenter et il finira par être impliqué, par exemple, dans la problématique autour du carillon de cuivre qui indique l'entrée ou la sortie des clients dans l'école. Il le verra aussi lisant le journal ou demandant à la jeune fille de lui acheter du Nescafé et des croissants pour le petit-

---

<sup>261</sup> *Ibidem*.

<sup>262</sup> Jacques Poirier, « Le Pas grand chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *op. cit.*, p. 372.

<sup>263</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, pp. 126-127, (site consulté le 8 mai 2015).



déjeuner, sans qu'il soit véritablement en position de le faire. La réponse à une simple invitation – offrir une tasse de thé à quelqu'un – impliquerait, à priori, deux réponses: accepter ou refuser. Le narrateur rompt avec ce que nous pourrions appeler de convention sociale en s'exprimant sans inhibitions. Quant à la jeune femme, elle accepte faire des courses pour quelqu'un qu'elle vient juste de connaître:

[Q]uand son thé fut prêt, elle me demanda en bâillant si j'en voulais une tasse. Sans cesser de lire, je lui dis que non, oulala. *Une petite tasse de café, par contre, dis-je en refermant mon journal, je dirais pas non. Même du Nescafé, dis-je.* Pendant que la jeune femme était partie chercher du Nescafé (*prenez des croissants aussi, dis-je, tant que vous y êtes*) je demeurai seul dans les bureaux de l'école de conduite<sup>264</sup>.

Il assume, donc, un rôle qui ne lui appartient pas. Il y a des fois où il intervient de façon flegmatique, par exemple, après avoir congédié le jeune homme de l'auto-école:

Qu'est-ce que vous voulez, dis-je. Je viens d'avoir dix-huit ans, dit-il (s'il croyait m'impressionner). C'est fermé, dis-je. Mais je suis déjà venu hier, ajouta-t-il, je voudrais juste déposer le dossier. Ne soyez pas buté, voyons, dis-je en baissant doucement les paupières. Je refermai la porte.<sup>265</sup>

Il l'observe s'éloigner derrière la vitre, « les mains dans les poches de [son] pardessus, à regarder la vue, pensif »<sup>266</sup> sans que cela puisse le déranger. Les situations sont déclenchées par un narrateur qui vit sous le signe de l'indifférence.

---

<sup>264</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 11-12. C'est nous qui soulignons.

<sup>265</sup> *Ibidem*, p. 12. Les portes, les vitres, les écrans auront une importance extrême dans 'Le Cycle de Marie'. Dans le premier tome, *Faire l'amour*, ces objets, surtout les fenêtres de l'hôtel, les baies vitrées qui donnent sur Tokyo, renforcent l'immensité de la ville par rapport au couple qui y arrive, épuisé, victime du décalage horaire. Nous aurons aussi la présence des écrans dans le musée où Marie fera une exhibition. Ils représenteront un obstacle et non plus une protection. Le narrateur ne veut pas s'éloigner de Marie. Il veut s'approcher, la toucher, mais les écrans l'empêcheront de le faire. Elle est là mais elle ne le voit pas. Il est de l'autre côté et veut la saisir. Donc, la perspective change radicalement: ces objets ne serviront plus à se protéger de l'Autre mais ils deviendront une barrière infranchissable en plusieurs occasions.

<sup>266</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 12.

Dans la même séquence, la jeune femme lui parle des photos pour que le dossier puisse être complet. Il lui apporte des photos d'enfance et prend son temps à les décrire:

*Alors là, dis-je, je suis debout à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine; derrière la bouée, c'est ma sœur oui, toute petite. Là, c'est encore nous, ma sœur et moi, dans la piscine.*<sup>267</sup>

Nous sentons un certain ennui de la part de la jeune femme. Le narrateur, au lieu de lui dire qu'elle a tort, s'enferme dans ses pensées:

Personnellement, je n'en étais pas aussi sûr. Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner.<sup>268</sup>

Ce paragraphe sera le premier qui nous montrera sa façon d'agir: loin de la réalité, sans vraiment se séparer d'elle, il vivra à l'intérieur de lui-même et les conversations qu'il entame avec les Autres, plus nombreuses que celles entamées par le narrateur de *La Salle de bain*, n'aboutiront à rien.

Nous irons voir que, pendant le récit, d'autres événements s'entrelacent mais tous ont une importance relativement faible. Si c'est à partir d'eux qu'il aura des

---

<sup>267</sup> *Ibidem*, pp. 10-11. C'est nous qui soulignons. Déjà dans *La Chambre claire*, Roland Barthes fait référence aux unités linguistiques, les déictiques, et au moment où elles sont utilisées: « Une photo se trouve toujours au bout de ce geste ; elle dit: ça, c'est ça, c'est tel ! mais ne dit rien d'autre ; une photo ne peut être transformée (dite) philosophiquement, elle est tout entière lestée de la contingence dont elle et l'enveloppe et légère. Montrez vos photos à quelqu'un ; il sortira aussitôt les siennes: « Voyez, ici, c'est mon frère ; là c'est moi enfant », etc. ; la Photographie n'est jamais qu'un chant alterné de « Voyez », « Vois », « Voici » ; elle pointe du doigt un certain *vis-à-vis*, et ne peut sortir de ce pur langage déictique. » In Roland Barthes, *La Chambre Claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, Paris, Éditions du Seuil/Éditions de l'Étoile et Gallimard, 1980, p. 792.

<sup>268</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 14.

rencontres, celles-ci pourront être qualifiées comme « superficielles à souhait, vides et éphémères. »<sup>269</sup> Et Gaëtan Brulotte ajoute: « Les personnages n'ont rien à se dire, rien d'authentique à partager, aucun projet mobilisateur commun. Un seul point les rassemble: leur vacuité intérieure. »<sup>270</sup> En effet, les tâches seront accomplies par le narrateur sans qu'il y ait à surpasser des obstacles majeurs.

Tout semble être « vécu sans tragique ni apocalypse. »<sup>271</sup> Pascal Mougin se questionne si Jean-Philippe Toussaint, au travers de ses narrateurs et leur position de retrait par rapport au monde, ne décrit-il pas « une forme d'anesthésie contemporaine face aux enjeux sociaux »<sup>272</sup>. La description que Gilles Lipovetsky fait de l'individu contemporain peut bien illustrer cette attitude: « L'homme indifférent ne s'accroche à rien, n'a pas de certitude absolue, s'attend à tout et ses opinions sont susceptibles de modifications rapides. »<sup>273</sup>

En réalité, ce narrateur adopte une attitude de détachement vis-à-vis des situations, attitude visible dans un nombre considérable de moments qui ne mènent à rien mais qui, dans leur propre insignifiance, peuvent cacher « une réflexion plus sérieuse sur la condition de l'individu et l'appréhension du monde contemporain. »<sup>274</sup> Analysons en détail la deuxième séquence une fois qu'elle est un bon exemple de la façon dont l'individu se place dans la société d'aujourd'hui.

## 1.2. La découverte du corps

S'il est vrai que le narrateur voyage à Milan et à Londres, il est aussi vrai que ce qui retiendra son attention ne sera pas le spectaculaire que ces deux villes pourraient lui offrir. Comme nous fait remarquer Nicolas Xanthos:

---

<sup>269</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 127.

<sup>270</sup> *Ibidem.*

<sup>271</sup> *Ibidem.*

<sup>272</sup> Pascal Mougin, *op. cit.*, p. 215.

<sup>273</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 63.

<sup>274</sup> Mélodie Hanne, « La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Master, Université de Genève, 2017, p. 17, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/8/8c/M%C3%A9lodieHANNE.pdf>, (site consulté le 9 février 2018).

Le plus souvent, le potentiel dramatique ou aventureux de ces lieux est toutefois promptement désamorcé, dans la mesure où les événements qui s'y déroulent auraient pour la plupart pu avoir lieu à peu près n'importe où<sup>275</sup>.

Le narrateur n'embellit pas les espaces, il les décrit « jusqu'à évoquer des endroits excessivement communs telles les toilettes d'une station-service. »<sup>276</sup> S'il se sent bien, il s'approprie du lieu; s'il éprouve de la douleur, il essaie de la diminuer ou même de l'éliminer mais sans véritablement se pencher sur le problème.

Un des épisodes les plus marquants est son séjour à Milan. Le narrateur se laissera traîner par les événements qui voltigent autour de l'événement dit principal. Passer ses journées à se promener dans les jardins et à lire des journaux dans les bancs publics, se procurer des journaux anglais et français et les lire « à peu près intégralement dans divers parcs »<sup>277</sup>, sentir une allergie provoquée par les premiers rayons de soleil et être gêné « par divers agaçants petits durillons qui vinrent se former pernicieusement entre [ses] orteils »<sup>278</sup> sont des expériences dignes d'être mentionnées. Ses sens sont exacerbés. D'un côté, le soleil qui lui donne du plaisir: « Un rayon capricieux venait me chatouiller *agréablement* la narine »<sup>279</sup> et de l'autre, les pieds qui le font souffrir après avoir marché pratiquement toute la journée: « J'en viens bien vite à marcher d'une allure plus incertaine du reste, *comme raide et rechignante*, et *me trouvais bien malheureux* au bout du compte »<sup>280</sup>.

Les deux rendez-vous seront mis en arrière-plan ou même complètement oubliés. La seule information qui nous arrive est que, pendant son séjour, il se fera accompagné d'un *Il Signore Gambini* qui le conduira de l'aéroport à l'hôtel, à la pédicure, au restaurant et l'emmènera à nouveau à l'aéroport. La seule indication que nous avons est qu'il est avec « un de [ses] hôtes à Milan »<sup>281</sup> qui exécutera son rôle à la

---

<sup>275</sup> Nicolas Xanthos, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, p. 70.

<sup>276</sup> Carole Benfante, « Jean-Philippe Toussaint: nouveau "nouveau romancier" ? », Mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2009, p. 89, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/2/27/Memoire\\_Carole\\_Benfante.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/27/Memoire_Carole_Benfante.pdf), (site consulté le 1<sup>er</sup> décembre 2015).

<sup>277</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 17.

<sup>278</sup> *Ibidem*.

<sup>279</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>280</sup> *Ibidem*, pp. 17-18. C'est nous qui soulignons.

<sup>281</sup> *Ibidem*, p. 18.

perfection. Le narrateur en sera reconnaissant de sa sympathie: « [P]endant que je remettais ma chaussure avec difficulté, [il] s'inquiéta avec une extrême amabilité de savoir s'il pouvait m'être utile en qui que ce soit (un pédicure, oh oui, m'écriai-je en lui prenant le bras) »<sup>282</sup> et en remercie: «Au moment de prendre l'avion, le lendemain matin, je remerciai chaleureusement Il Signore Gambini de tout ce qu'il avait fait pour moi à Milan»<sup>283</sup>.

Nous ne ferons connaissance de personne d'autre liée à ses affaires et Il Signore Gambini sera un véritable complice dans l'épisode du cabinet de pédicure, quelqu'un qui s'intéressera à ses callosités et qui, à son tour, « se déchaussa, présenta son pied de profil à la jeune femme, attirant son attention sur l'ongle du gros orteil qui, singulièrement rétréci en effet, pouvait présenter quelque risque d'incarnation. »<sup>284</sup> Les attitudes du narrateur sont celle d'un jeune enfant, avec un nouveau jouet: «Dans la rue, tandis que nous nous dirigeons vers un petit restaurant où Il Signore Gambini m'avait proposé d'aller déjeuner, je marchais la tête baissée en bougeant savoureusement les doigts de pied dans mes godasses »<sup>285</sup>. Nous voilà devant un « je » adulte qui agit comme un gamin à l'allure désinvolte, assez individualiste, qui s'enferme dans ses intérêts éclectiques et démesurés. Ce type d'attitude se répètera quelques pages plus tard, plus précisément à la page 28. Sans vraiment connaître celle qui deviendra son amoureuse, le voilà dans sa voiture. Non seulement il fouillera son sac à main comme il se met à observer ses propres pieds. Des deux, celui qui sera le plus gêné est la femme. Lui, égocentrique, n'hésitera pas à lui faire apprendre les malaises qui peuvent résulter d'un pied engourdi:

[C]e qui me semblait être une manière de rhumatismes, dus vraisemblablement à de mauvaise circulation, j'y étais assez enclin en effet. Des rhumatismes, oui. Ou un peu d'arthrite, ce serait l'apothéose.<sup>286</sup>

Effectivement Jean-Philippe Toussaint construit des personnages qui sont à la fois « passifs, distraits, songe-creux, mélancoliques, tâtilons, scrupuleux, [au travers

---

<sup>282</sup> *Ibidem*, pp. 18-19. C'est nous qui soulignons.

<sup>283</sup> *Ibidem*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

<sup>284</sup> *Ibidem*, p. 21.

<sup>285</sup> *Ibidem*, p. 22. C'est nous qui soulignons.

<sup>286</sup> *Ibidem*, p. 28.

d'un langage] à mi-chemin entre le discours parlé du désœuvré et celui, plus rigoureux mais tout aussi problématique, de l'obsessif. »<sup>287</sup> Un exemple clair de ce côté un peu obsédant du narrateur, qui s'intensifiera tout au long du récit, est l'épisode de l'olive. Encore dans la deuxième séquence, plus précisément dans un restaurant à Milan, s'il écoute Il Signore Gambini, il prend aussi son temps pour jouer avec une olive et ses pieds:

J'avais pris une olive dans la soucoupe (...) et que je regardais pensivement en l'écoutant, la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. Pour plus de confort, j'avais également retiré mes chaussures sous la table et frottais doucement mes pieds en chaussettes l'un contre l'autre.<sup>288</sup>

Le narrateur regarde intensément l'olive. Il faut la fatiguer avant de l'avaler. Soudain, Il Signore Gambini se tait et les deux assistent à la *corrida*: le plat se transforme en arène, la fourchette en pique et le narrateur en picador:

[C]oncentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt (...), l'olive me parut à point, et je la piquai d'un petit coup sec dans ma fourchette.<sup>289</sup>

Le tiers finit et l'olive est délicieusement mise dans sa bouche.

Le lecteur assistera à une séquence d'épisodes qui parfois n'aboutissent à rien mais qui sans doute l'intrigueront. D'une part, il vivra le suspense une fois qu'il cherche à donner un sens aux événements qui s'enchevêtrent; de l'autre part, il se rend compte que le narrateur présente un événement qui est apparemment prioritaire mais

---

<sup>287</sup> Robert Dion, « Les romanciers de Minuit », in *Nuit blanche*, n° 47, 1992, p. 62, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1992-n47-nb1103838/21654ac.pdf>, (site consulté le 2 février 2018).

<sup>288</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 23.

<sup>289</sup> *Ibidem*, p. 23.

qui, en un clin d'œil, sera totalement effacé pour être remplacé par d'autres qui sont considérés non seulement banales comme parfois incohérents. Comme souligne Carole Benfante:

J-P. Toussaint ne se limite pas à esquisser des intrigues sans jamais les développer, il réduit le contenu de celles-ci à des sujets, qui, du point de vue de leur intérêt dramatique, paraissent insignifiants. Il décrit en effet des objets et des endroits de tous les jours, tout comme il narre des événements quotidiens.<sup>290</sup>

### 1.3. Le corps ou la pensée

Contrairement au narrateur de *La Salle de bain* qui passait la majorité de son temps dans la baignoire, décrivant les objets qui l'entouraient, dans ce cas, le narrateur sort pour narrer des événements quotidiens. Ceci ne veut pas dire qu'il soit absorber par les mêmes. Au contraire, tout se passe comme si rien ne l'affectait. Tout devient prétexte pour se lancer dans des divagations.

La question qui se suit est de savoir si cette façon d'agir n'aidera-t-elle pas à éviter habilement toute sorte de contact.

Tous ses actes résultent en des scènes qui n'affecteront ni les personnes avec qui il se croise ni lui-même. La description qu'il fait des personnages, les bribes de conversation qu'ils échangent et les espaces où les scènes se passent pourraient très bien être mis sur le même plan. Citons Carole Benfante à nouveau:

[Les personnages de J-P. Toussaint] ne parlent pas uniquement du temps ou de sujets aussi généraux, leurs paroles ne sont pas sans contenu informatif. Elles ne sont donc pas insignifiantes en elles-mêmes mais par rapport à la fonction dramatique de l'intrigue car ces paroles sont banales, elles sont celles du quotidien.<sup>291</sup>

---

<sup>290</sup> Carole Benfante, *op. cit.*, p. 86.

<sup>291</sup> *Ibidem*, p. 56.

Le narrateur ne s'implique pas vraiment dans ses actes. Il entre et sort des situations sans qu'il y ait un motif. Le fait d'éviter les difficultés, les obligations ou les questions embarrassantes lui donne l'allure d'une certaine légèreté, d'une apparente désinvolture. Voyons de quelle façon cette distance ne cache-t-elle pas une certaine angoisse qui l'envahit progressivement.

Pour cela, nous avons choisi trois moments dans les troisième et cinquième séquences qui nous aideront à voir la façon dont le narrateur se positionne face aux Autres. Le premier moment est l'épisode où la jeune femme et lui vont remplir une bouteille de gaz pour l'auto-école; le deuxième moment est leur arrivée au magasin libre-service où il va aux toilettes et finalement le dialogue entre lui et le livreur de bouteilles de gaz.

Le narrateur ne refuse pas l'invitation de la jeune femme, une fois qu'il n'a rien à faire. Pendant le parcours, il suit la jeune femme sans un but défini, sans aucun compromis. La responsabilité n'est pas la sienne. La voiture non plus. Il peut fouiller la valise de la jeune femme ou insister longuement sur l'achat de chocolat ou d'apéricubes que ses gestes ou ses réponses, aux traits maternels, lui offre du confort:

Je fis quelques pas sur le terre-plein et, me retournant, lui demandai si elle voulait que je lui rapporte quelque chose, mars ou nuts, un milky-way, je ne sais pas moi, du crunch. *Des chips, dit-elle, et elle sourit*<sup>292</sup>,

mais en même temps, un certain détachement. La réponse finale est assez sèche: « *Oui, oui, dit-elle, comme vous voulez, et, ouvrant le coffre, elle sortit la bouteille de gaz.* »<sup>293</sup> Elle centre son attention sur l'objectif du voyage: remplacer la bouteille de gaz. Au lieu de bouder, le narrateur se dirige à lui-même – ou au lecteur – et invertit la situation, en la transformant à son goût: « Bon. Je n'étais guère plus avancé. *Des apéricubes, doux seigneur* »<sup>294</sup> comme si le choix des apéricubes était la seule réponse possible, la satisfaction pleine, dans une situation qui au fond n'est que rien d'autre que banale.

---

<sup>292</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 29. C'est nous qui soulignons.

<sup>293</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>294</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.



Dans la scène suivante, le lecteur devra se dépouiller de tous préjugés pour le voir uriner: « Je refermai la porte derrière moi, la verrouillai et, rabattant le monocle en plastique du cabinet, je m'assis pour pisser.»<sup>295</sup> C'est aussi le moment idéal pour porter à sa bouche les chips qu'il venait d'acheter dans le magasin libre-service. En toile de fond, la tranquillité est atteinte par les sens – *le goût*: « Je ramassai le sachet de chips que j'avais posé par terre (...). J'en pris quelques-unes et les portai à ma bouche. Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie »<sup>296</sup>; *la vue*: « Mes yeux s'attardaient distraitemment sur une lézarde dans un angle du mur »<sup>297</sup> et *l'ouïe*: « Un robinet coulait goutte à goutte derrière la paroi, on entendait au loin le bruit d'un transistor.»<sup>298</sup> Et c'est au moment exact où le narrateur commence à uriner qu'un énorme soulagement physique l'envahit. Il se sent aussitôt flou et chaud, léger et libre d'impuretés, en plein épanouissement, préparé à s'évader et méditer sur ce qui vient à l'esprit, c'est-à-dire ce que la pensée pourrait signifier.

Il entre dans un discours plutôt métaphysique, il médite sur le concept de la pensée, s'il faut l'isoler pour la contempler, la moduler, la réduire en poudre pour l'observer au microscope ou finalement la laisser partir. Rapidement il préfère que le discours soit laissé de côté, que la pensée demeure essence volatile, intouchable plutôt que « petit dépôt poudreux sur une lamelle d'expérimentation. »<sup>299</sup> Rien mieux que « laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et (...) se laisser doucement bercer par son murmure »<sup>300</sup>. C'est peut-être le lecteur qui essaie de trouver un autre sens à ce qui relève du déplaisant – assister à la pédicure qui examine minutieusement la plante, les ongles, les orteils des pieds du narrateur ou voir celui-ci uriner dans une toilette publique. Le narrateur, lui, « se réconcilie ici avec la banalité

---

<sup>295</sup> *Ibidem*, p. 31.

<sup>296</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

<sup>297</sup> *Ibidem*, p. 31. Ce sont des espaces fermés qui permettent au narrateur de réfléchir. Rappelons-nous du narrateur de *La Salle de bain*. Enfermé dans la salle de bain, il médite, se replie sur soi, loin de toutes distractions. Cet espace devient son monde et il finit par le connaître au moindre détail: « Autour de moi se trouvaient des placards, des porte-serviettes, un bidet. Le lavabo était blanc ; une tablette le surplombait, sur laquelle reposaient brosses à dents et rasoirs. Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 12.

<sup>298</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 31.

<sup>299</sup> *Ibidem*, p. 33.

<sup>300</sup> *Ibidem*, p. 32.

des choses, et une banalite débarrassée de tout tragique. »<sup>301</sup> En vérité, « [l]e monde est là, il ne signifie sans doute pas grand-chose, et au fond peu importe. »<sup>302</sup>

Tamara Hannay caractérise cette distanciation de la façon suivante: « [L]’absence – du moins apparente – du personnage à ses propres émotions ou sentiments ainsi qu’un retrait par rapport au monde extérieur et ses conventions. »<sup>303</sup> Il paraît qu’une barrière ait été érigée dès les premières lignes du récit. Ses projets – ou absence d’eux – ne vont plus loin que son « horizon immédiat »<sup>304</sup>, sa « vie calme où d’ordinaire rien n’advenait »<sup>305</sup>. Même s’il y a des moments où son statut d’intellectuel s’entrevoit, une lecture plus attentive nous renvoie au banal et au quotidien, plus précisément, à ses nécessités physiologiques. La méditation aura le temps de durée de sa nécessité dans les toilettes publiques. Elle sera liée à son état physique et plongera le narrateur dans une tension suivie de soulagement et plaisir. Son esprit devient progressivement chaud, flou et fluide telle que la durée du voyage de l’urée dans le système circulatoire jusqu’à ce qu’elle soit expulsée vers l’extérieur du corps:

Du moment que j’avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que *je m’éclipse dans un monde délicieusement flou* et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, *je m’étais chaudement retranché dans mes pensées*, pour parvenir à m’en extraire, bonjour.<sup>306</sup>

Même si le personnage théorise, le lecteur sera rapidement délogé de son siège. L’idée « d’une lecture linéaire et passive »<sup>307</sup> ne sera qu’un rêve et la chute est brusque puisque la théorisation autour de la pensée n’est finalement qu’un liquide. Selon le narrateur, le liquide disparaîtra « dans l’ignorance de son propre

---

<sup>301</sup> Jacques Poirier, « Le Pas grand chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre, *op. cit.*, p. 378.

<sup>302</sup> *Ibidem*, p. 375.

<sup>303</sup> Tamara Hannay, « Quand Toussaint (Posture de Jean-Philippe Toussaint: approche socio-littéraire) », Mémoire de Licenciée, Université de Liège, 2007, p. 96, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/1/1e/M%C3%A9moire-Hannay.pdf>, (site accédé le 29 décembre 2015), p. 96.

<sup>304</sup> Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 7.

<sup>305</sup> *Ibidem*.

<sup>306</sup> *Ibidem*, p. 31. C’est nous qui soulignons.

<sup>307</sup> Tamara Hannay, *op. cit.*, p. 95.

écoulement »<sup>308</sup> et au moment où il sort, il s'évaporerait. Donc, il vaut mieux « se laisser doucement bercer par son murmure »<sup>309</sup> assis dans la toilette. C'est cet équilibre que le narrateur trouve entre son corps et son esprit, tout en privilégiant le mondain.

La réflexion n'est que, pour le moment, la description de ses habitudes qui sont tout simplement quotidiennes, banales, insignifiantes. Il l'affirme: « Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. »<sup>310</sup> Il préfère s'adonner, sans hâte, aux petits plaisirs du quotidien: montrer des photographies de son enfance, lire le journal, boire « de temps à autre une longue gorgée » de café, ouvrir un sachet de chips et savourer quelques-unes tandis qu'il urine.

Le troisième épisode que nous aimerions souligner est le dialogue qu'il entame avec le livreur de bouteilles de gaz. Le narrateur, soudain, converti en mari imaginaire, se sent confiant pour défier, en un duel verbal, celui qui avait offensé sa demoiselle: « Qu'est-ce que j'apprends, dis-je, il paraît que vous vous êtes montré incorrect avec *ma femme*. »<sup>311</sup> Aguerri et exalté par des instants, tel taureau prêt à investir:

Je regardai par terre, fataliste, et jouai pensivement de ma chaussure sur le sol. Bon, dis-je, je vais voir ce que je peux faire. *J'allai le trouver (il allait m'entendre, celui-là, putain).*<sup>312</sup>

Les attaques verbales continuent (« Et vous refusez de rendre le même service à ma femme ! »<sup>313</sup>) et la discussion autour des bouteilles de gaz thermogaz, primagaz et naphtagaz devient vraiment hallucinante. Mais finalement les arguments des deux tombent par terre et l'épisode termine, telle l'olive, abruptement.

Si nous le voyons « homme d'action, stratège et volontaire, qui pointe le bout de son nez »<sup>314</sup>, toute cette énergie sera rapidement disparue; si nous le voyons

---

<sup>308</sup> Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 32.

<sup>309</sup> *Ibidem*.

<sup>310</sup> *Ibidem*.

<sup>311</sup> *Ibidem*, p.52. C'est nous qui soulignons.

<sup>312</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>313</sup> *Ibidem*, p. 53.

<sup>314</sup> Nicolas Xanthos, «La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *op. cit.*, p. 89.

« affirmer son individualisme en jouant à l'original »<sup>315</sup>, c'est aussi vrai qu'il finit par abandonner ce qu'il commence: « Nous argumentâmes encore un peu et, devant la persistance de sa casuistique accablée, je laissai tomber et lui demandai où on pouvait en trouver, des primagaz. »<sup>316</sup> Sa timidité revient et, vaincu, non seulement il explique à la jeune femme qu'elle avait été sa femme pour des instants mais lui demande, pour la première fois, son prénom: « Vous vous appelez comment, à propos ? Pascale, elle s'appelait Pascale Polougaïevski. »<sup>317</sup>

Le narrateur se voit au milieu de certaines difficultés mais dont la solution se présentera calmement. Même si ses déplacements peuvent être considérés pénibles: « J'en vins bien vite à marcher d'une allure plus incertaine du reste, comme raide et rechignante, et me trouvais bien malheureux au bout du compte »<sup>318</sup>; même s'il y a des objets semés dans son parcours – une bouteille de gaz qu'il fallait remplir ou une voiture en panne qu'il fallait réparer – qui l'empêchent d'arriver à l'heure aux rendez-vous qui n'existent pas, le narrateur suit son chemin, suspendu dans le vide, en évitant le compromis. Les rencontres sont inévitables mais finalement fugaces.

#### 1.4. Les éternelles leçons de conduite

Ouvrons ici une parenthèse pour analyser la quatrième séquence et le degré d'engagement du narrateur au moment où il avait eu quelques leçons de conduite.

La première phrase – « *J'ai tiré peu d'enseignements du reste de la première série de leçons de conduite que je pris quelque dix ans plus tôt.* »<sup>319</sup> – obéit à la même stratégie narrative où « tout semble voué à contribuer à l'insignifiance, à ne pas se développer. »<sup>320</sup> Son moniteur, homme « corpulent quinquagénaire blond et chauve qui portait invariablement un étroit beige »<sup>321</sup>, venait le chercher et tous les mouvements exécutés par le moniteur pour lui laisser la place sont difficultés par sa grosse silhouette. L'étape suivante est celle de nous montrer que le narrateur,

---

<sup>315</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

<sup>316</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 53-54.

<sup>317</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>318</sup> *Ibidem*, p. 17-18.

<sup>319</sup> *Ibidem*, p. 33. C'est nous qui soulignons.

<sup>320</sup> Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, pp. 25-26.

<sup>321</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 33.

nerveux, tendu, fait semblant que tout va bien lorsqu'il s'arrête aux feux: « [Ç]à et là de brefs regards tranquilles à de jeunes conductrices pour leur laisser entendre que tout allait bien, que je restais parfaitement maître de la situation. »<sup>322</sup> Les phrases s'allongent, l'humour se cache entre les lignes et le lecteur le suit dans ses tribulations. La façon dont il se prépare pour les examens renforce l'idée que son attitude n'est pas celle de quelqu'un qui veut vraiment obtenir le permis de conduire. Les extraits suivants nous feront connaître un côté un peu infantile du narrateur dans la mesure où nous sentons, en quelque sorte, une satisfaction qu'il tire de lui-même, tantôt couché sur son lit tantôt au petit-déjeuner, lorsqu'il étudie le manuel:

*Ainsi, chez moi, m'arrivait-il de feuilleter distraitement un code de la route illustré, manuel coloré agrémenté d'un choix de photos à l'esthétique télévisuelle de comédie policière, où le coupable invisible, toujours le même, dont nous était offert sous différents cadrages l'inquiétant point de vue subjectif, se tenait au volant dans diverses agglomérations, au soleil ou sous la pluie, parfois sur des routes de campagne désertes, où quelque cyclomotoriste en K-way et casque rouge, le porte-bagages cerné de sacoches beiges, paraissait comme la victime désignée [,]*<sup>323</sup>

ou encore:

[C]ouché sur mon lit, je continuais de parcourir le manuel au hasard: (...) j'avais fini par le tenir pour un divertissement presque acceptable, qui, pendant le petit-déjeuner par exemple, me permettait de résoudre de futiles casse-tête à base de petites voitures stylisées et de carrefours, de routes et de panneaux, le tout illustré de schémas croquignoletés sur fond vert des plus hideusement léchés dans le graphisme.<sup>324</sup>

L'enfant devient adolescent pendant les cours théoriques. La description des bureaux de l'école de conduite pendant un cours est l'équivalent à un groupe d'adolescents dont l'intérêt ne sera probablement pas dans les diapositives qui

---

<sup>322</sup> *Ibidem*, p. 34.

<sup>323</sup> *Ibidem*, pp. 35-36.

<sup>324</sup> *Ibidem*, p. 36.

défilent sur l'écran à propos du code de la route et les exemples qui se suivent en font preuve. D'une part, le manque total d'intérêt des participants vis-à-vis l'apprentissage:

Ma voisine, égarée et charmante, que l'exercice semblait emmerder au plus haut point, on eût dit une Anglaise, jetait parfois de discrets coups d'œil sur mon cahier et retranscrivait avec indifférence mes réponses sur le sien [,]<sup>325</sup>

ou bien:

Ma voisine regardait les murs, par exemple, ou le plafond, et le jeune homme avec une écharpe assis devant moi continuait de dessiner des avions de combat sur son cahier.<sup>326</sup>

D'une autre part, les tentatives avortées du chargé de cours de mettre en pratique son sens d'humour:

Parfois, pour pimenter ses explications, il se permettait la fantaisie d'une petite plaisanterie, qu'il nous servait en se triturant malicieusement les doigts dans le bouc, et, son effet produit, bouillonnant de contentement de soi, il présentait son visage démuné à la reconnaissance de nos rires. *Pour une raison qui lui devait échapper, avec nous, les sept ou huit postulants disséminés dans le local, il ne rencontrait pas le moindre répondant.*<sup>327</sup>

Sa voisine sera par la suite mentionnée. Dans cette scène, qui occupe quelques lignes, se produisent les premières manifestations de séduction de la part de la fille. Entremêlant l'humour et la séduction, le narrateur prend l'apparence d'un adolescent-adulte qui ne semble pas avoir une vision claire de ce qui se passe. Il décrit cet instant avec surprise même si le contact physique est évident:

---

<sup>325</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>326</sup> *Ibidem*, pp. 38-39.

<sup>327</sup> *Ibidem*, p. 38. C'est nous qui soulignons.

[N]ous échangeâmes quelques mots devant ma porte. Elle s’y était adossée, curieusement, une main dans les cheveux, et ne semblait pas décidée de prendre congé. J’ignorais ce qu’elle me voulait et, comme le silence devenait pesant, nous faisons de grands efforts pour trouver quelque question à nous poser, de temps à autre, dont je méditais chaque réponse les yeux baissés en jouant pensivement du bout des doigts avec la ceinture de son manteau. Puis, finissant par rentrer chacun chez soi, je me rendis compte que nous habitions tout simplement le même immeuble.<sup>328</sup>

Comme nous souligne Marie-Andrée Caron:

Au fond, le narrateur-personnage se contente de vivre ces instants où il ne se passe rien, où l’on mise sur l’accessoire, où le silence remplace le dialogue, où l’on peut pleinement se concentrer sur les choses insignifiantes de la vie.<sup>329</sup>

Effectivement, cet épisode sera rapidement substitué par un autre, celui de prendre un café avec son moniteur, une fois qu’il commence à se « lasser un peu de la monotonie itérative de l’exercice. »<sup>330</sup>

Tous les épisodes de cette séquence tournent autour des leçons de conduite qui finissent par nous surprendre dû à l’irruption de moments délirants ou de moments plutôt à effet de suspense quand il nous raconte l’épisode du jambon, pendant une de ses leçons, par exemple, qui nous renvoie aux romans policiers. Effectivement cette scène est particulièrement bien réussite si nous pensons à la façon dont Jean-Philippe Toussaint joue avec l’humour et le suspense. Dans *L’Appareil-photo*, ainsi que dans d’autres récits, notamment *La Réticence* et plus tard, *Fuir* ou *Nue*, par exemple, le suspense y est présent. Les détails sont laissés, ici et là, au long de certaines scènes, en créant ainsi toutes les conditions nécessaires pour que le lecteur poursuive sa lecture. Cette stratégie, l’auteur en parle lors des Colloques de Bordeaux. Écoutons-le:

---

<sup>328</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>329</sup> Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, p. 26.

<sup>330</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit, p. 42.

Le roman policier est extrêmement intéressant parce qu'il va créer tout de suite un intérêt de la part du lecteur et, en général, donc, le lecteur a envie de savoir qui a commis le meurtre, le crime. Pour moi, un écrivain qui ne s'intéresse pas particulièrement au roman policier mais qui a l'ambition d'écrire la littérature, j'ai quand même consciemment l'idée d'utiliser les outils du roman policier mais c'est dénaturé parce qu'en fait, il n'y a pas de meurtre, il n'y a pas de corps, il n'y a pas de coupable, mais, ceci étant dit, je vais essayer de créer des conditions d'un suspense, d'une énigme, d'un mystère et pourquoi je fais ça ? Parce que c'est très important pour moi de capter, de capturer l'attention du lecteur, que la lecture soit un plaisir (...) c'est pas de la façon provocatrice dans mes premiers livres, c'est pas parce que je racontais des choses qui n'ont aucun intérêt que je ne voulais pas que ça soit passionnant. Donc, je voulais que le lecteur soit pris, (...) et que, on l'a beaucoup dit, que j'arrive à capturer son attention, à le captiver.<sup>331</sup>

Revenons à la leçon de conduite. Il y aura un détour à faire à la demande du moniteur. La scène est une réussite au niveau de sa construction dans la mesure où le suspense et l'ironie vont de paire. L'ironie prend le devant une fois que le narrateur porte un regard sur lui-même, en procédant à sa propre analyse. La façon dont il vit cet instant contribue à l'effet comique. Le paragraphe suivant nous placera dans les lieux où la scène mystérieuse aura lieu:

[Le moniteur] était sorti de la voiture en rajustant son pantalon et partit retirer du coffre une pile de cônes emboîtés, qu'il disposa avec nonchalance en bordure du trottoir, son étiquette virevoltant derrière lui (je la suivais des yeux pensivement, les avant-bras sur le volant), avant de venir se pencher à ma vitre, une main sur le capot, pour m'inviter, voilà le topo, dit-il, à garer la voiture dans l'intervalle qu'il venait de composer.<sup>332</sup>

Ce qui suit peut très bien être considérée une scène dont l'intrigue inclut des activités plus ou moins mystérieuses:

---

<sup>331</sup> Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :40 :10 – 1 :41 :22].

<sup>332</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 44-45.



Puis il alla se poster un peu plus loin et, allumant un petit cigare, jeta un coup d'œil en direction des hangars. Un des livreurs s'approcha bientôt, et me regarda faire nnnnn distraitement, un jambon à la main. Ils échangèrent quelques mots, et je les voyais discuter dans le rétroviseur; mon moniteur avait sorti un sac en plastique jaune de sa poche qu'il déployait longuement, méthodiquement, et soudain – tout se passa très vite – il glissa un billet dans la main du livreur qui lui remit le jambon en échange. Immédiatement, il le fit disparaître dans le sac en plastique et, le jambon camouflé, passant la main sur le plastique pour effacer les plis compromettants, il regarda autour de lui, faussement paisible, pour s'assurer que personne n'avait surpris leur trafic.<sup>333</sup>

Mais, dans ce cas, ces activités ne seront élucidées ni par la police, ni par un détective une fois que le narrateur, comme d'habitude, oubliera rapidement l'épisode pour se concentrer dans la directrice de l'école de conduite qui lui communique qu'il y avait encore quelques documents manquants pour compléter son inscription, notamment son certificat médical et naturellement des photos d'identité.

Cette quatrième séquence est la seule qui nous mènera dans le passé du narrateur. Elle est remplie de moments comiques, d'une atmosphère plus légère. Au fur et à mesure que nous progressons dans le récit, la présence de l'humour et une certaine légèreté diminueront et le caractère plutôt sombre du narrateur s'accentuera, comme nous l'avons déjà mentionné.

## 1.5. Le cercle s'élargit

Une lecture attentive de l'épisode où M. Polougaïevski entre sur scène nous éclaircira sur la relation que le narrateur pense entretenir avec cette famille. M. Polougaïevski, père de la jeune femme, n'hésite pas à le traiter comme un fils et lui, il se sent encore plus intégré: « Nous redescendîmes de la triomphe, finalement, sa fille et moi – *quelle famille* –, et entreprîmes de pousser la voiture sous la pluie »<sup>334</sup> ou encore, quelques pages plus tard, à la fin de l'aventure: « *Allez, en route, les enfants,*

---

<sup>333</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>334</sup> *Ibidem*, p. 58. C'est nous qui soulignons.

dit son père en ramassant le carton à provisions»<sup>335</sup>. Le cercle familial – imaginaire – se donne à connaître beaucoup plus tôt que dans *La Salle de bain*.<sup>336</sup> En fait, M. Polougaïevski prendra tout en main: aller au centre commercial à Créteil pour chercher la dite bouteille de gaz; une fois que la voiture est soudain en panne, la rendre à la station-service; régler l'affaire de la voiture; reprendre le chemin à pied: « *M. Polougaïevski en tête avec le carton à provisions, moi ensuite, (...) et Pascale encore plus loin* »<sup>337</sup>; demander des informations: « M. Polougaïevski s'approcha davantage du bord de l'eau avec le carton à provisions, et lui demanda à distance s'il savait où se trouvait la station de métro »<sup>338</sup> et finalement prendre le métro: « M. Polougaïevski avait posé le carton à provisions au pied du plan mural pour étudier l'itinéraire et, après avoir longtemps examiné, (...) conclut, accablé, qu'il devait changer à Reuilly-Diderot, et nous à Daumesnil »<sup>339</sup>. Le narrateur assume le rôle de son enfant / gendre et avec la jeune femme, ils se limitent à le suivre.

Nous voilà donc devant un narrateur, dont aucune information sur sa famille ne nous arrive, qui se voit adopté par une autre. Il tombera amoureux d'un des membres – c'est du moins ce qu'il dit. Nonobstant, nous nous apercevons qu'il s'agit d'une relation basée sur une grande fragilité. Si, d'une part, il a des responsabilités professionnelles (toujours inconnues), celles qui puissent être liées au milieu familial ne seront pas, non plus, révélées. Ce personnage nous arrive vidé d'objectifs. Ses choix se font au hasard du moment: une fois qu'il est dans le centre commercial, il vaut mieux acheter « un sachet de rasoirs jetables et une mousse à raser »<sup>340</sup>; arrivé à la station-service et une fois qu'il fallait attendre par le mécanicien, pourquoi ne pas se raser ? Ne pas avoir la responsabilité de résoudre des problèmes lui confère un rôle

---

<sup>335</sup> *Ibidem*, p. 69. C'est nous qui soulignons.

<sup>336</sup> Souvenons-nous de trois passages de *La Salle de bain* pendant lesquels le narrateur pense être adopté par une famille. Dans ce cas, il s'agit de la famille de son médecin: « Il restait encore une petite place pour moi entre eux dans le canapé, mais au dernier moment, renonçant à la prendre, j'allai m'asseoir sur une chaise à l'écart. Nous nous sourîmes » ; un peu plus tard, le narrateur raconte une histoire à la fille du couple: « [J]e lui demandai si elle voulait que je lui raconte une histoire. Je m'assis à côté d'elle sur la moquette et, à voix basse, commençai à lui raconter le naufrage du Titanic. » Progressivement, il se sent comme un membre de cette famille: « Les rognons étaient très bons, flambés au whisky. On me proposait de la sauce, me réservait de vin. Bien qu'elle fût à peine plus âgée que moi, *la maîtresse de maison me traitait comme un fils.* » In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp.109-111.

<sup>337</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 67. C'est nous qui soulignons.

<sup>338</sup> *Ibidem*, pp. 68-69.

<sup>339</sup> *Ibidem*, p. 68.

<sup>340</sup> *Ibidem*, p. 57.

secondaire, soi-disant confortable. Dans cette famille, il est tantôt le gendre imaginaire de M. Polougaïevski, tantôt son petit-fils imaginaire:

Nous roulions à vive allure dans Paris, et M. Polougaïevski, qui conduisait d'une manière toujours aussi étonnamment irrationnelle et fantaisiste, réglait en même temps diverses questions d'ordre pratique avec sa fille, d'organisation des vacances et des prochains week-ends, toutes questions dont nous étions soigneusement tenus à l'écart, nous, les principaux intéressés.<sup>341</sup>

Nous pouvons ajouter qu'il aime s'immiscer dans des situations qui ne le concernent pas. Comme souligne Nicolas Xanthos, à propos des narrateurs de Jean-Philippe Toussaint:

Ils entretiennent systématiquement un rapport pour le moins lâche et flou à l'action et à l'intention. (...) Ils n'ont pas véritablement d'intention qui structure leur trajectoire romanesque, qui donne sens à leurs menus gestes [...] (...) Ils se trouvent insérés dans les plans et actions d'autrui, y consentent de plus ou moins bon gré sans se sentir nécessairement toujours concernés ou impliqués par ce qui se passe.<sup>342</sup>

Un autre exemple de la distance entre les personnages, malgré leur proximité, est la scène où M. Polougaïevski doit se diriger à une station-service une fois que sa voiture est en panne. Le narrateur observe tout le monde au travers d'un petit miroir, en gardant ses distances:

Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père, sur le pliant en toile, s'était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeants sur la partie de mikado, insistant à l'occasion avec un doigt courroucé pour que l'homme s'attaque plutôt à telle baguette qu'à telle autre. L'homme, quant à lui, que j'apercevais en contrebas pendant que je continuais de faire aller et venir le rasoir sur mes joues, paraissait très réticent et ne

---

<sup>341</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>342</sup> Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oublié de soi », in *op. cit.*, pp. 86-87.

semblait plus décidé à s'attaquer à la moindre baguette. Je rassemblai mes affaires quand j'eus terminé et remettant ma chemise (...), je sortis prendre l'air sur le terre-plein, retirant placidement la mousse à raser qui subsistait sur le lobe de mes oreilles.<sup>343</sup>

Ce passage accentue l'idée que personne n'a une place prépondérante même si les intervenants se situent au même endroit. L'absence de liens entre les premiers produit une description surabondante du dernier et les deux – intervenants et espaces – semblent former des tableaux à grande dimension dont le thème est une immense désolation. Objets, paysages et personnages sont facilement captés en simultanée. Les objets ne bougent pas, les paysages sont sombres et grisâtres, les personnages, vivant une insipide monotonie, se traînent les uns derrière les autres, jusqu'à ce que leur presque-immobilité devienne parfaite pour être peinte ou photographiée. Le manque de communication entre les intervenants renforce le principe que leurs relations sont effectivement singulières et que tous se sentent plus ou moins confortables et même parfois indifférents de leur conduite:

Si l'une des fonctions d'un dialogue est également d'être le lieu d'une réflexion potentielle sur l'action, ici, il en est tout autrement: on ne la commente pas, on ne l'évalue pas, on ne l'organise pas, on n'en débat pas. Seule la monotonie qui se dégage des relations est mise à l'avant-plan. Le narrateur-personnage a une existence morne, n'ayant simplement rien à raconter d'intéressant, comme cela semble être le cas pour tous les personnages du récit.<sup>344</sup>

Face au « temps [qui] semble parfois ne pas offrir de résistance, d'autant plus qu'il n'est pas sollicité ni dynamisé par aucun projet »<sup>345</sup> et face à « la vacuité délibérée de ces histoires, dépourvues d'événements importants et d'enchaînements serrés »<sup>346</sup>, les détails peuvent prendre des formes et couleurs variées, du ton plus pâle au plus

---

<sup>343</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 62.

<sup>344</sup> Marie-Andrée Caron, *op. cit.*, p. 25.

<sup>345</sup> Gianfranco Rubino, « Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *op. cit.*, 2012. pp.74-75.

<sup>346</sup> *Ibidem*.

sombre une fois que c'est le narrateur qui non seulement élimine toute possibilité de donner suite à n'importe quelle situation mais qui fait question d'introduire une autre de façon totalement arbitraire.

Contrairement aux personnages de *La Salle de bain* qui voltigeaient autour du narrateur, dans *L'Appareil-photo*, ils apparaissent au fur et à mesure que le narrateur se trouve dans les situations. A l'exception de la jeune femme avec laquelle il aura une relation plus intime, les rapports avec les autres personnages ne seront jamais approfondis même s'ils entament des bribes de conversations. Ceux-ci abordent des thèmes divers mais ils n'affecteront ni les intentions du narrateur (s'il y en a) ni sa façon d'être. Carole Benfante les appelle « personnages périphériques »<sup>347</sup>:

[Les personnages] ne sont pas caractérisés par une personnalité originale et frappante; [ils] se limitent à passer dans la vie du personnage principal. Leur profession est liée aux services qu'[ils] rendent au « je », [ils] semblent donc n'avoir d'existence que lorsqu'il a besoin d'[eux] et sont réduits à des entités fonctionnelles.<sup>348</sup>

Eux, ils ne se sentent ni menacés ni bouleversés par sa présence. Peut-être le lecteur est-il le seul à se sentir dupé face aux événements qui finissent par « embrayer sur tout autre chose. »<sup>349</sup>

Effectivement, tout le récit repose sur ce que Carole Benfante appelle d'« intrigues suspendues »<sup>350</sup>: « [Elles] donnent donc l'impression que les textes de J-P. Toussaint ne racontent rien. (...) [Il] ne raconte pas, mais il ne se contente pas non plus de ne pas raconter, il fait semblant de raconter. »<sup>351</sup> Et ceci nous permet de réfléchir un peu sur ce qui pourra être derrière ce manque d'engagement. Reprenons encore une fois Carole Benfante:

Le « je » semble ne pas s'impliquer émotionnellement: il se laisse porter par les événements et ses pensées lorsqu'elles affluent en lui. Les faits sont présentés de

---

<sup>347</sup> Carole Benfante, *op. cit.*, p. 66.

<sup>348</sup> *Ibidem*.

<sup>349</sup> *Ibidem*, p. 81.

<sup>350</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>351</sup> *Ibidem*, pp.80-81.

manière objective, tout comme les sentiments du « je », mais sans aucune corrélation explicite entre eux.<sup>352</sup>

Si dans *La Salle de bain*, il se trouve déjà dans un bain de silence, d'isolement et de repos, dans *L'Appareil-photo*, le fait de ne pas vraiment surprendre ceux avec qui il entame des conversations et le fait de vivre le moment sans vraiment l'enregistrer – de tout simplement y être sans véritablement créer des liens –, seront son passeport pour cet isolement. Se laisser aller, sans se questionner, se concentrer dans un détail, se décaler du moment réel, tout ceci contribuera aussi à ce que le narrateur puisse s'exclure de toute sorte d'implications et naturellement s'éloigner des autres.

Le narrateur crée un espace qui lui est très propre et son attitude est discrète mais, en même temps, insolite.

Ceux avec qui il se croise sont, peut-être, aussi dans leur propre monde dans la mesure où personne ne semble affecté par son comportement et chacun suit son chemin sans se heurter. Les personnages ne cherchent pas à aller au-delà d'un certain périmètre, c'est-à-dire chacun préfère être dans sa zone de confort, évitant le contact ou le conflit. Quant au narrateur, il s'affirme en simulant une autre vie où il se sent plus à l'aise, celle de ses pensées aux touches ironiques et légères pour échapper, ou même éluder, de son mieux, sa propre réalité. En mettant en œuvre ce mécanisme, il finit par « revendique[r] un ton au contraire du sérieux et érige[r] en valeur suprême l'impertinence, la légèreté »<sup>353</sup>, ce qui provoquera une distance vis-à-vis des autres personnages.

Nous terminerons cette première partie en soulignant que l'absence d'action des personnages les envoie chacun à un certain cloisonnement. Les relations ne seront que superficielles. Une fois qu'il n'y a pas vraiment de cause à effet entre les événements, que les personnages ne partagent rien qui puisse les faire réagir, que tous semblent accepter l'indifférence, toute approche devient superficielle. Il manquera toujours de la profondeur, de la détermination.

Quant au narrateur, il se perd dans les détails, il s'éloigne de la situation pensivement pour y revenir au moment où il n'y a plus rien à faire, d'une part parce

---

<sup>352</sup> *Ibidem*, p. 58.

<sup>353</sup> Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 77.

que les autres personnages n'y sont plus, d'une autre part parce que le narrateur perd l'intérêt dans le dénouement de la situation. En réalité, les uns et les autres partageront des moments de silence ou des bribes de conversations anodines. Il nous invite à le rejoindre, il nous invite à nous asseoir à ses côtés et nous, nous observons la scène de l'autre côté d'une vitre ou au travers d'un miroir. Il s'éloigne du réel, il s'absente pour des instants.

L'éloignement deviendra progressif et l'isolement du narrateur, indépendamment de la présence des autres personnages, s'accroîtra. Cependant, il y en a un qui jouera, dès le début, un rôle différent: Pascale. Dans la partie qui suit, nous essayerons de comprendre si Pascale aidera le narrateur à sortir de sa zone de confort ou si elle ne sera qu'une consolation morne.

## **2. Le chemin vers la solitude**

### **2.1. L'impossibilité d'une relation amoureuse**

Tantôt enfant, tantôt adulte. Voilà le profil de ces personnages dont « [l']absence de motivation et l'arbitraire de leurs décisions révèlent leur incapacité à donner du sens à leur existence. »<sup>354</sup> Ces personnages « sont sujets à l'errance et ne semblent pas se donner de but à accomplir (ou alors s'en détournent très vite) »<sup>355</sup>. Les leçons de conduite en sont preuve. Pourquoi ce délai de dix ans pour passer un examen de code ? Pourquoi l'obstacle à dépasser cette épreuve est-il la même: ne pas présenter des photos pour compléter le dossier ?

Jean-Pierre Boutinet caractérise cet adulte comme immature, un adulte qui « n'a plus l'impression de se construire à l'intérieur d'un cadre relativement stable; il se sent perdu, confronté à sa propre solitude »<sup>356</sup>. La façon dont le narrateur trouve de se protéger est celle de faire semblant d'appartenir à une famille. Il est préférable partir à la recherche d'une bouteille de gaz avec son amoureuse que de rester chez soi; il est préférable s'attacher à ceux qui ne lui offriront pas de résistance mais qui, en même

---

<sup>354</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>355</sup> *Ibidem*.

<sup>356</sup> Jean-Pierre Boutinet, *op. cit.*, § 8.

temps, lui donneront «des réassurances hyper-protectrices (cellules de soutien psychologiques)»<sup>357</sup>.

Souvenons-nous des photos que le narrateur aurait dû rendre dix ans auparavant pour passer son examen de code. La conversation avec la directrice en est preuve: « [Nous] tâchâmes de régler les dernières questions qui demeuraient en suspens (*les photos d'identité, par exemple, dont je me laissai dire qu'il en fallait aussi*). »<sup>358</sup> Il paraît que le narrateur-adulte veut faire perdurer une enfance qui ne sera jamais récupérable. Dans la huitième séquence, l'épisode avec petit Pierre (fils de Pascale) peut renforcer cette idée. Le narrateur éprouvera un mélange de sensations agréables: tantôt adulte, il lui enseigne le nom des arbres: « Bientôt, pris au jeu, je lui fis part de l'existence d'arbres plus fantasques, le tamaris par exemple, le cèdre et le palmier, (...) le baobab bien sûr, avec son tronc énorme »<sup>359</sup>; tantôt enfant, il se sent protégé par les adultes, installés à l'avant de la voiture: « M. Polougaïevski, de temps à autre, jetait un regard préoccupé dans le rétroviseur, et nous nous souriions en douce, petit Pierre et moi, sur la banquette arrière. »<sup>360</sup>

Finalement, que veut ce narrateur ? S'il joint la jeune femme et son père qui feront la route à la recherche d'une bouteille de gaz, il n'hésitera non plus à en sortir pour se réfugier dans les toilettes des stations de service ou dans les magasins du centre commercial. Si nous le voyons accompagner les autres, il reste toujours en marge. Il les observe au travers d'un miroir mais les uns et les autres le font aussi: « *Dans l'angle supérieur du petit miroir dont je me servais, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre* »<sup>361</sup>. Il choisit des endroits dans lesquels il ne se sent pas dérangé. Gaëtan Brulotte les identifie comme des « lieux de refuge contre le monde extérieur, (...) des espaces déserts qui le recueillent, espaces en marge des humains, (...) un univers de la solitude et de la désolation »<sup>362</sup>. Ces lieux empêcheront l'extérieur d'y entrer, de le questionner. Le narrateur n'accepte qu'une seule réalité: la sienne. Tout ce qui puisse sortir de ses paramètres, de son « horizon immédiat »<sup>363</sup> n'est pas

---

<sup>357</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 143.

<sup>358</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 48. C'est nous qui soulignons.

<sup>359</sup> *Ibidem*, p. 80.

<sup>360</sup> *Ibidem*.

<sup>361</sup> *Ibidem*, p. 62. C'est nous qui soulignons.

<sup>362</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

<sup>363</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 14.



envisageable. Donc, en réduisant sa vie au moment présent, en s'enfermant dans des toilettes d'une station de service ou des cabines téléphoniques, telles des barricades érigées, l'isolement est à sa portée:

Les toilettes de la station-service étaient calmes, et, derrière la paroi de ma cabine, je continuais d'entendre des bruits d'eau, le son d'un transistor grésillant, au loin. *La porte, en face de moi, grise et sale, était fermée; un petit verrou la maintenait close, rabattu sur un support fixé au mur, brinquebalant, où manquaient trois vis sur quatre. Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement.*<sup>364</sup>

Gaëtan Brulotte considère ces espaces des « lieux de régression [que Jean-Philippe Toussaint] appelle la « pensée ». [Elle] est finalement ici l'unique salut possible. Et cette « pensée » ne s'intéresse pas à élaborer des systèmes d'explication du monde. [C'est] une activité à vide, comme le reste, une activité rêveuse, non communicable »<sup>365</sup>. L'auteur ajoute que cette activité « arrive à être purement hédoniste. »<sup>366</sup> Mais si le narrateur se procure des moments agréables, il ne se délectera que par des instants. Savourer des chips au moment d'uriner ou ne pas être troublé de pouvoir s'attarder, en toute quiétude, ne durera à jamais. La réalité – qui finalement n'est que sa propre pensée – le fatigue. Penser l'épuise. Extraire toute fatigue pour la vider semble être son objectif:

Et tandis que je continuais de m'attarder dans cette cabine en suivant tranquillement le cours de mes pensées, *je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité.*<sup>367</sup>

---

<sup>364</sup> *Ibidem*, pp. 48-49. C'est nous qui soulignons.

<sup>365</sup> Gaëtan Brulotte, *op. cit.*, p. 129.

<sup>366</sup> *Ibidem*.

<sup>367</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 50. C'est nous qui soulignons.

La société d'aujourd'hui nous offre moins d'austérité et de coercition et, en même temps, elle devient beaucoup plus personnalisée: « Aujourd'hui nous vivons pour nous-mêmes, sans nous soucier de nos traditions et de notre postérité: le sens historique se trouve déserté au même titre que les valeurs et institutions sociales. »<sup>368</sup> L'individu devient le centre et ne vit que le présent. Donc, « veiller à sa santé, préserver sa situation matérielle, se débarrasser de ses « complexes », (...): vivre sans idéal, sans but transcendant est devenu possible »<sup>369</sup> mais, une fois que le futur ne l'apaise guère, il faut « vivre tout de suite, ici et maintenant, se conserver jeune et ne plus forger l'homme nouveau. »<sup>370</sup> L'individu passera à entretenir un rapport très particulier avec lui-même: de façon narcissique, il est de plus en plus attentif à lui-même, il devient autosuffisant, il centralise ses émotions sur le « Moi »; tous ses efforts auront le but de se libérer, de devenir autonome et indépendant. Comme nous souligne Gilles Lipovetsky: « [L]e narcissisme, par son auto-absorption, permet une radicalisation de la désaffection de la sphère publique et par là même une adaptation fonctionnelle à l'isolation sociale »<sup>371</sup>.

Ce retrait aura certainement des conséquences. Les désirs individuels sont égoïstement élus. L'indifférence à l'égard du monde gagne du terrain et un mélange d'apathie et une certaine distanciation envers les autres s'accroissent. Nous assisterons à la prolifération des « Moi » qui circulent ici et ailleurs, qui marchent côte à côte sans vraiment se donner à connaître. Se mettre au service de l'autre impliquerait soustraire le temps qui leur reste à vivre, surtout à une époque où il faut absolument profiter l'immédiat une fois que le futur, incertain, est une menace. Une certaine « sensibilisation épidermique au monde »<sup>372</sup> s'accroît, de pair avec le débarras des compromis sociaux. Néanmoins, cette liberté ouvrira des blessures. S'éloigner signifie forcément augmenter la distance entre « Moi » et l'« Autre ». A long terme, ce qui reste est le « Moi » qui ne voit plus personne que soi-même, c'est-à-dire son image reflétée dans le miroir. Comme nous souligne Maria Giovanna Petrillo, Jean-Philippe Toussaint essaie « – plus ou moins (in)consciemment – de dresser le portrait

---

<sup>368</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 73.

<sup>369</sup> *Ibidem*, p. 72.

<sup>370</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>371</sup> *Ibidem*, p. 79.

<sup>372</sup> *Ibidem*, p. 75.

de l'homme contemporain, (...) le vide de l'homme contemporain habitant des lieux de la contemporanéité»<sup>373</sup>. L'auteur continue:

[N]otre société est devenue très individualiste et il semble que cette culture du « je-moi » ait favorisé l'émergence d'un trouble psychologique qu'on appelle la personnalité narcissique. Et le je-toussaintien est doué d'un moi démesuré et le lecteur assiste à une sorte de déformation du moi du je-narrateur, volontaire et consciente, consistant à n'envisager le point de vue ou l'intérêt des autres personnages qu'à partir du sien propre, sans rien faire.<sup>374</sup>

Cet égocentrisme nous apparaît très tôt dans ce récit. L'indifférence est dans l'air lors du premier contact entre le narrateur et la jeune femme. D'un côté, elle bâille: « Elle avait repris place derrière son bureau et, occupée à classer quelques papiers, me dit en bâillant qu'à ce rythme-là je n'arriverais jamais à constituer le dossier.»<sup>375</sup> Lui, comme nous avons déjà souligné, n'essaie même pas d'éclaircir son point de vue, en le verbalisant. Il l'accuse de ne pas comprendre sa méthode: agir quand le terrain lui serait favorable, en d'autres termes, retarder au maximum toute action. Toute justification, puisque non-verbalisée, tombe dans le vide.

Le « Moi », en quête de lui-même, ne voit que son propre moi reflété dans le miroir. Son visage, son corps et sa pensée ne forment qu'un élément. L'indifférence vis-à-vis l'autre s'accroît, alors, le « je » ne communique qu'avec le « moi ». Le « je » et le « moi » finissent par se regarder et se toucher amoureusement puisqu'ils se comprennent: « [J']examinai un instant mes orteils puis entrepris de me masser le pied avec un mélange de douceur et de fermeté en grimaçant de satisfaction »<sup>376</sup> ou bien au moment où il porte des chips à sa bouche, il essaie de suspendre le plaisir: « Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. »<sup>377</sup> La scène dans le garage, quand il profite le temps pour se raser, est un exemple de l'émerveillement qui grandit envers son corps et son intellect: « Je contournai son bureau en le remerciant

---

<sup>373</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, pp. 141-142.

<sup>374</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>375</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 13-14.

<sup>376</sup> *Ibidem*, pp. 27-28.

<sup>377</sup> *Ibidem*, pp. 31-32.

et, disposant mes rasoirs et le tube de mousse sur le lavabo, commençai à déboutonner ma chemise, *me caressai rêveusement un sein* en regardant autour de moi»<sup>378</sup> ou encore:

Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (*je serais plutôt un grand penseur, oui*), et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos. *Je m'étais mis une main devant la bouche, dans une pose qui me semblait avantageuse*, et considérais dubitativement l'air impénétrable que j'avais cru bon d'affecter pour me regarder (regard dur, expression implacable).<sup>379</sup>

Même à l'hôtel à Londres où il passe un weekend avec Pascale (septième et neuvième séquences), il ne voit aucune raison pour ne pas se centrer sur lui-même:

Nous contournâmes ce truc pas piqué des hannetons (*je me retournai pour le regarder, rêveur, une main derrière la nuque*), et, passant la porte vitrée, allâmes attendre l'ascenseur. Dans la cabine, pendant que nous descendions, je lui remis en place une mèche de cheveux. Elle me regardait. Je lui pris l'épaule, lui touchai la joue tendrement (*j'ai un peu mal à la tête, dis-je*).<sup>380</sup>

Plus il se replie sur lui-même, moins il investit dans les autres. Il s'alimente, de façon névrotique, pour s'enfoncer lentement dans une immense apathie. Il anesthésiera ses mouvements, neutralisera toute émotion. Cet hyper-investissement du « Moi » l'arrache de la sphère publique et toute relation sera détruite. A cet égard, Gilles Lipovetsky présente l'image du miroir comme le reflet du « Moi » dont le résultat n'est que la souffrance et le vide:

---

<sup>378</sup> *Ibidem*, p. 61. C'est nous qui soulignons.

<sup>379</sup> *Ibidem*, p. 50-51. C'est nous qui soulignons.

<sup>380</sup> *Ibidem*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

Narcisse n'est plus immobilisé devant son image fixe, il n'y a même plus d'image, rien qu'une quête interminable du Soi [;] (...) le Moi perd ses repères, son unité, par excès d'attention: le Moi est devenu un « ensemble flou. »<sup>381</sup>

Dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, le narrateur « s'exprime en « je » et ne dévoile à aucun moment son prénom ou son nom. »<sup>382</sup> La relation qu'il entretient avec Edmondsson dans le premier récit et Pascale dans ce deuxième a des tournures différentes. Les deux femmes se situent dans des points diamétralement opposés: une agitation enthousiaste versus une paresse extrême. Si la plupart des actions du narrateur ne sont pas intelligibles pour Edmondsson, qui néanmoins demeure auprès de lui, elles ne seront jamais questionnées par Pascale telle est son inertie face à sa propre existence. Les exemples qui se suivent montrent bien ce contraste: « Une main sous le menton pour recueillir les miettes, Edmondsson terminait son croissant à *la hâte*. Elle devait partir, la galerie ouvrait à dix heures »<sup>383</sup> ou encore: « Edmondsson qui *se trouvait déjà dans le vestibule*, lui *cria* de ne pas oublier de téléphoner à l'atelier pour savoir si les lithographies étaient prêtes. »<sup>384</sup> De son côté, Pascale bâille tout le temps: « Assise à côté de moi, les jambes croisées, elle avait relevé les manches de son gros pull et *se massait nonchalamment un bras, la tête baissée, toujours aussi endormie* »<sup>385</sup> ou bien: « Nous échangeons des sourires, nous, parfois, et, penchée sur mon épaule, Pascale regardait l'écran *en bâillant* »<sup>386</sup>. Dans la plupart des situations, le *modus vivendi* de Pascale est l'apathie finit par le contaminer. Changer la bouteille de gaz, savoir des résultats scolaires de son fils, partir à Londres pour y passer un weekend avec son amoureux sont vécus sans qu'il y ait de grands sursauts. Des explosions comme celle de l'envoi de la fléchette sur le front de son amoureuse dans *La Salle de bain* ou les secousses violentes que le narrateur vivra lors du « Cycle de Marie » sont inexistantes dans ce récit. Ici, la liaison avec Pascale manquera d'excitation.

---

<sup>381</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, p. 80.

<sup>382</sup> Carole Benfante, *op. cit.*, p. 49.

<sup>383</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.27. C'est nous qui soulignons.

<sup>384</sup> *Ibidem*, p.28. C'est nous qui soulignons.

<sup>385</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 13. C'est nous qui soulignons.

<sup>386</sup> *Ibidem*, p. 72. C'est nous qui soulignons.

En ayant à l'esprit la question posée avant même de commencer l'analyse de ce récit, c'est-à-dire si le narrateur sortira de sa zone de confort grâce à Pascale, nous continuons notre raisonnement en nous demandons si ce couple sent vraiment le désir de plaire, de séduire l'un et l'autre ou si cette relation n'est-elle pas seulement un moyen du narrateur de se sentir sécurisé et surtout d'être accepté sans rien donner en échange.

La caractéristique de cette jeune fille est la fatigue. Elle parle en bâillant, elle conduit en bâillant. Presque toujours endormie, elle ne représente pas une menace, elle est Pascale la passive, la belle endormie. Il suffit de la suivre. Elle accepte la présence du narrateur sans qu'il y ait pour autant de communion physique ou intellectuelle. Ni l'un ni l'autre ne se regardent vraiment et nous les voyons soit côte à côte ou l'un derrière l'autre.

Le premier contact que le narrateur a avec la jeune femme est assez distant. Un ton légèrement arrogant se fait sentir. Remplir le formulaire pour prendre des leçons de conduite n'est pas véritablement ce qu'il envisage faire. De sa part, la jeune femme garde une grande sérénité face à l'insistance du narrateur qui veut lui montrer *fermement*, des photos d'enfance qui ne figureront certainement pas dans son dossier: « [F]aisant le tour du bureau, je les lui présentai *une par une*, me penchant au-dessus de son épaule pour m'aider du doigt dans mes commentaires. »<sup>387</sup>

Si l'une de ses caractéristiques est l'insistance, nous pouvons aussi dire qu'il se sent aussi trop à l'aise. Carole Benfante fait mention de cette incongruité en mettant en relief le contraste entre le comportement du narrateur et les normes de la société:

Au niveau de la communication, les réponses données par le « je » sont parfois atypiques. (...) Le « je » de J-P. Toussaint reprend les phrases dans leur sens premier, sans tenir compte du contexte social dans lequel elles s'insèrent. (...) Son comportement est donc inadapté par rapport à la doxa commune, aux règles de comportement imposées par la société.<sup>388</sup>

---

<sup>387</sup> *Ibidem*, p. 10. C'est nous qui soulignons.

<sup>388</sup> Carole Benfante, *op. cit.*, p.92.

L'auteur renforce cette idée en mettant en évidence le manque de tact de la part du narrateur:

J-P. Toussaint ne fait pas allusion aux sentiments du « je », il dévoile seulement au lecteur les actes de son personnage. Les comportements de celui-ci ne sont pas décalés par rapport aux situations mais par rapport (...) au comportement attendu, à la norme sociale. Le « je » semble ne pas connaître les conventions d'usage ou s'en moquer, les remettant en question et dénonçant leur aspect arbitraire en les contournant.<sup>389</sup>

Cet homme, aux traits naïfs et à caractère insolite, est-il effectivement amoureux de cette femme ? Et Pascale, représente-t-elle le vrai désir ou la relation idéale puisque pas du tout menaçante ?

Le weekend à Londres sera teinté de moments doux, vécus à deux. Londres pourra représenter un souffle d'air frais. Il a des gestes d'affection envers la jeune femme; son regard se tourne vers les cieux: « De notre lit, qui faisait face à une fenêtre entourée de coquets petits rideaux blancs, nous pouvions voir la cime de quelques arbres, un morceau de ciel.»<sup>390</sup> Il y a une légèreté et une docilité jusqu'ici inexistantes. Le souhait d'être ensemble, de former un couple – elle et moi – apparaît quand ils attendent de passer à table dans un restaurant. Le narrateur essaie de capturer et immobiliser un moment spécial aux côtés de sa belle dormante. Il en doute que le moment soit là mais, en même temps, il se rend compte que prendre conscience de la proximité entre deux êtres n'est peut-être pas une illusion mais une sensation qui naît, qui s'intensifie, qui peut éventuellement se renouveler et finalement durer:

Mais je n'étais pas du tout pressé de passer à table, pour ma part. Non. Peut-être même, en regardant Pascale ainsi assise en face de moi, la tête légèrement penchée et une mèche de cheveux lui tombant sur le front, assise en arrière et me regardant avec une douceur lasse dans les yeux, (...) peut-être même en la voyant ainsi, (...) peut-être savourais-je davantage la lenteur de cet instant et l'issue comme rassurante de ce

---

<sup>389</sup> *Ibidem*, p. 93.

<sup>390</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 71.

moment d'attente, en songeant qu'il ne faisait plus guère de doute maintenant que, pour la première fois, nous allions dîner ensemble, elle et moi.<sup>391</sup>

Si le narrateur savoure ces moments, ne sauront-ils pas vécus exclusivement dans son imagination ? En quels moments Pascale le regarde-t-elle droit dans les yeux pour se faire peut-être immortaliser dans une photographie ou ne sera-t-elle qu'un personnage dans un film quelconque qui ne regarde jamais la caméra ? En la capturant dans la photographie, ne va-t-il pas la tuer en l'éternisant dans un moment passé ? Veut-il vraiment avoir cette preuve dans ses mains ou ne serait-ce mieux la voir partir ?

Voyons. Ces instants heureux seront particulièrement volatiles et fragiles. Même si ces moments sont d'une extrême caresse, quand le narrateur, ému, protège son amour, par exemple: « Elle avait un peu froid, ma Pascale Polougaïevski, et, nous arrêtant à un carrefour, je la pris dans mes bras pour lui frictionner le dos »<sup>392</sup>; même s'ils ont les mêmes symptômes, froid et sommeil; même si la symbiose est tellement forte que, dans l'imagination du narrateur, les deux sont capables de s'élever dans les cieux: « Je la serrais de toutes mes forces contre ma poitrine et, l'ayant emmitouflée dans mon manteau, nous sautions de plus en plus haut, jusqu'à nous élever irrésistiblement du sol, figés dans notre étreinte silencieuse »<sup>393</sup>; même si tous leurs mouvements nous invitent à une atmosphère intime, l'excitation sexuelle atteindra son climax pendant le sommeil:

Nous dormîmes encore un peu ainsi, serrés fragilement dans les bras l'un de l'autre, avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs qui pouvaient témoigner d'un sommeil agité. *Elle se réveilla la première finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j'éjaculai.*<sup>394</sup>

Donc, jusqu'à quel point cette intimité n'est-elle pas beaucoup plus proche de la mort que de la vie ? Ce sera cette question qui nous ouvrira les portes pour la dernière partie de l'analyse de ce récit.

---

<sup>391</sup> *Ibidem*, p. 78.

<sup>392</sup> *Ibidem*, p. 74.

<sup>393</sup> *Ibidem*.

<sup>394</sup> *Ibidem*, p. 86. C'est nous qui soulignons.



### 3. Le chemin vers la mort

La menace était déjà dans l'air, à Londres, comme un présage funeste:

Vers neuf heures et demie, nous nous mîmes en route pour le restaurant. Le ciel, que je regardais à l'occasion, nuageux et sans lune, se déplaçait sous le vent dans un tumulte de nuages sombres qui se précipitaient en silence vers d'autres cieux.<sup>395</sup>

C'est sous la pluie qu'ils sortiront de l'hôtel pour se diriger à la gare:

[Nous] quittâmes l'hôtel en pressant le pas sous la pluie, courûmes presque en longeant les murs. Nous nous abritâmes sous un porche lorsque l'averse se fit plus dissuasive, et nous nous tenions l'un et l'autre sur le seuil, les cheveux mouillés, scrutant le ciel dans des directions différentes<sup>396</sup>,

et en arrivant à Newhaven en train, la pluie persiste: « La pluie tombait par rafales tourbillonnantes sur le quai et, au loin, je devinais le fourmillement des gouttes dans le faisceau lumineux d'un projecteur de la gare maritime. »<sup>397</sup> Le trajet sera effectué pendant la nuit et c'est pendant lequel que l'éloignement de ce couple devient évident. Dans le hall de la gare maritime de Newhaven, en attendant le car-ferry, le narrateur voit une cabine de photomaton. Il se sent attiré et séduit par cet endroit clos. Il y entre. Ce n'est plus la porte des toilettes qui l'isole de l'extérieur mais un rideau:

---

<sup>395</sup> *Ibidem*, p. 76. C'est nous qui soulignons.

<sup>396</sup> *Ibidem*, p.87-88.

<sup>397</sup> *Ibidem*, p. 91. Encore une fois, nous nous apercevons que ce récit servira de pont entre son premier récit, *La Salle de bain*, et 'Le Cycle de Marie'. Lisons ce que l'écrivain a dit à ce propos: « [L]a troisième partie de *L'Appareil-photo*, est très révélatrice, on y trouve de nombreux éléments qui seront caractéristiques de *Faire l'amour* ou *Fuir*, la mélancolie, la gravité poétique, le thème de la nuit, l'allongement des phrases, la pluie, la métaphysique et jusqu'à la lumière: la description de la pluie qui tombe dans la lumière d'un réverbère aurait très bien pu être une scène de *Faire l'amour* ou *Fuir*. » (*ibidem*, p. 139).

J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, et je ne pressais pas d'introduire les pièces dans la machine. *Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser.*<sup>398</sup>

Les photographies manquantes au dossier de l'école de conduite iront-elles être finalement faites ? Sera-t-il capable de se voir dans la photographie ? En se regardant, n'allait-il pas prendre conscience de la réalité ? Comme nous dit Roland Barthes:

La Photographie ne dit pas (forcément) *ce qui n'est plus*, mais seulement et à coup sûr, *ce qui a été*. Cette subtilité est décisive. Devant une photo, la conscience ne prend pas nécessairement la voie nostalgique du souvenir (...), mais pour toute photo existante au monde, la voie de la certitude: l'essence de la Photographie est de ratifier ce qu'elle représente. (...) [E]lle n'invente pas; elle est l'authentification même.<sup>399</sup>

En se voyant dans une photographie, se confrontera-t-il avec son propre démon: son existence, c'est-à-dire sa solitude ?

Si au début du récit, il laissera encore « la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations »<sup>400</sup>, il sait aussi qu'il faudra la combattre au moment exact. Néanmoins, il ajournera le combat à toujours puisque perdre ou vaincre signifierait prendre des décisions, comme celle de l'obtention du permis de conduire. En d'autres termes, assumera-t-il la responsabilité d'un adulte pour ne plus pouvoir s'installer « dans une apathie frivole »<sup>401</sup>, comme « un Moi désenchanté [qui se jette] à corps perdu dans la jouissance égoïste »<sup>402</sup> ?

Le voilà assis dans la pénombre de la cabine (lors de son retour de Londres). C'est ici que nous nous apercevrons que le narrateur s'enfoncera, peu à peu, dans la solitude:

---

<sup>398</sup> *Ibidem*, p. 93. C'est nous qui soulignons.

<sup>399</sup> Roland Barthes, *La Chambre Claire*, éd. cit, p. 858.

<sup>400</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit, p. 32.

<sup>401</sup> Gilles Lipovetsky, *op. cit.*, éd. cit., p. 74.

<sup>402</sup> *Ibidem*.

Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler dans les méandres réguliers de son cours, sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu, toutes les tensions accumulées pour se garder des blessures qui menacent – et j’en savais des infimes –, et que, *seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d’être.*<sup>403</sup>

Isabel Loignon associe ce duel entre l’immobilité et le mouvement à l’omniprésence de la mort:

L’inquiétante étrangeté de ce face-à-face avec soi-même est révélatrice de l’avancée de la mort, qui est à déchiffrer comme lent mouvement dans l’immobilité (la persistance) de l’image de soi. Cette tension entre mouvement et immobilité rejoue sans cesse ce rapport à la mort<sup>404</sup>.

La dixième séquence correspond au voyage en car-ferry où il trouve un appareil-photo. Cette traversée pourra être considérée comme une espèce de passage. C’est pendant le voyage que le narrateur se sentira libéré de toute tension:

J’étais là, oui, dans le restaurant libre-service de ce bateau qui faisait route vers Dieppe, et j’avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l’esprit.<sup>405</sup>

Ni passé, ni présent, ni futur ne lui vient à l’esprit. Si jusqu’ici son désir était celui de « se concentre[r] sur le seul instant présent, épuré, débarrassé tout à la fois de

---

<sup>403</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 94. C’est nous qui soulignons.

<sup>404</sup> Sylvie Loignon, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 15, à l’adresse <http://textyles.revues.org/308>, (site consulté le 12 février 2018).

<sup>405</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L’Appareil-photo*, éd. cit., p. 102.

ses héritages et de ses prolongements »<sup>406</sup>, désormais il ira plus loin: il « va tenter de laisser s'imposer à lui l'ordre du monde. »<sup>407</sup> Pour cela, il renonce à lui-même, en s'opposant ainsi « à la douloureuse corruption qu'impose le passage du temps. »<sup>408</sup> Accompagnons-le dans cette traversée. C'est dans le restaurant précisément où il trouve un appareil-photo et de crainte d'être surpris, il prend des photos à la hâte.

L'hésitation entre rendre ou ne pas rendre l'appareil occupera deux longs paragraphes qui auront les caractéristiques d'un roman policier une fois que le narrateur se trouve devant une situation qui sort de sa sphère habituelle: celle de la posture « de patient, de retrait dans la pensée ou de disparition »<sup>409</sup>. Ici, le narrateur se sent menacé. Il se cache et cache l'appareil. Les personnes qui passent par lui sont vues comme celles qui peuvent éventuellement le dénoncer. En rentrant à nouveau dans le restaurant, il pense être observé et se sent mal à l'aise. Le temps atmosphérique et la nuit contribueront à une prise de décision:

Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil de ma poche et, presque sans bouger, je le laissai tomber par-dessus bord, qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots.<sup>410</sup>

Mais c'est ici que le narrateur semble atteindre l'immobilité, sans effort. Aucune barrière entre lui et les éléments physiques. Il est finalement dépouillé de toutes contraintes imposées par la société; il est emballé par l'ondulation de la mer et le silence de la nuit; il n'est qu'un point dans un univers immense: « La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. »<sup>411</sup> L'espoir d'être saisi par l'absolu apaisement est, peut-être, plus proche que jamais. Sur le bateau, près de Pascale, un être vivant qui dort, le narrateur peut finalement se démissionner de tout compromis. Si auparavant, il sentait le besoin de

---

<sup>406</sup> Nicolas Xanthos, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in op. cit., pp. 83-84.

<sup>407</sup> *Ibidem*, p. 82.

<sup>408</sup> *Ibidem*, p. 84.

<sup>409</sup> *Ibidem*, p. 89.

<sup>410</sup> Jean-Philippe Toussaint, (1988/2007), *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 106.

<sup>411</sup> *Ibidem*, p. 95.

se déplacer sans vraiment savoir où aller, sur le bateau il peut s'immobiliser dans la mesure où le mouvement de la mer le guide:

[J]e me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit et, regardant fixement l'écume qui giclait contre la coque dans un bruit de clapotement qui avait la qualité du silence, sa douceur et son ampleur, ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques.<sup>412</sup>

Ce personnage, qui ressemble plutôt à un parasite, toujours prêt à s'alimenter de la compagnie de la famille Polougaïevski, est finalement laissé à lui-même. Le voilà « accoudé au bastingage, le col du manteau relevé, [en suivant] des yeux la progression du navire à la surface de l'eau. »<sup>413</sup> Il se dépouille de tous les espaces clos et, dans un état de demi-léthargie, il laisse la mer et les cieux le caresser:

Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien.<sup>414</sup>

En symbiose avec la mer, la pluie et la nuit, le narrateur éprouve l'essence de la solitude. Les conditions atmosphériques deviennent violentes. Tout d'abord, « nous ne vîmes plus au loin qu'une imperceptible ligne de couleurs mourantes qui se confondaient avec la mer »<sup>415</sup>; ensuite l'air devient lourd et les vagues immenses. En quittant le pont du bateau pour s'abriter, ses yeux sont brouillés par la nuit dense qui envahit son corps. Il ne voit que des silhouettes qui ressemblent à des cadavres: sur des sièges, « des gens dormaient dans l'obscurité »<sup>416</sup> et dans le salon, la scène devient plus ténébreuse: « Il y avait près d'une quarantaine de personnes qui dormaient dans la salle, allongées un peu partout, sur les sièges et par terre, recroquevillées dans des

---

<sup>412</sup> *Ibidem*, pp. 95-96.

<sup>413</sup> *Ibidem*, p. 95.

<sup>414</sup> *Ibidem*.

<sup>415</sup> *Ibidem*, p. 96. C'est nous qui soulignons.

<sup>416</sup> *Ibidem*, p. 97.

sacs de couchage »<sup>417</sup>; direction restaurant libre-service, il essaie d'éviter « çà et là des corps endormis sur le sol»<sup>418</sup>; la descente aux enfers se poursuit et l'atmosphère devient oppressante:

C'était une salle sombre et sordide avec quelques hublots crasseux rendus opaques par la nuit; (...) Une quinzaine de personnes étaient attablées là, parmi des assiettes sales, des cendriers pleins et des paquets de cigarettes froissés.<sup>419</sup>

Les lieux choisis par le narrateur (les toilettes de la station-service ou de la cabine photomaton) quoiqu'encombrants, le protégeaient du dehors. L'espace n'était partagé que par lui-même et les sons de la radio et de la pluie le berçaient. Dans des habitacles clos, tantôt il observe la vie des autres, tantôt il est spectateur de lui-même. Cependant, chaque fois qu'il sortait de ces lieux, il fallait qu'il suive son chemin, à la recherche d'un autre endroit dans lequel il pourrait se cacher. Sur le bateau – « des lieux de transit, interchangeable et surpeuplés par les masses anonymes et solitaires »<sup>420</sup> –, le rôle s'inverse. C'est le bateau qui se meut et le transporte, lentement, vers l'autre rive, comme dans un cercueil. C'est pendant cette traversée, plongé dans l'immensité des cieux et des mers, loin des lieux lugubres, des stations-services qui sentent l'odeur de la désolation, que son regard mélancolique et son corps, traînant la douleur du passage du temps, se libèrent d'une certaine tension et jouent d'un dehors apaisant, un dehors infini qui touche pour la première fois tout son corps.

Irrésistiblement attiré par la nuit, la pluie et l'eau, il finit par éprouver la sensation de la mort une fois qu'il se sent écraser par la grandeur de la terre et du ciel:

Aucune terre ne se dessinait encore à l'horizon, le ciel était immense dans la nuit et la mer elle-même semblait s'être étendue aux cieux. Parfois, oui, la mort me manquait.<sup>421</sup>

---

<sup>417</sup> *Ibidem*, p. 98.

<sup>418</sup> *Ibidem*.

<sup>419</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>420</sup> Elien Crois, *op. cit.*, p. 8.

<sup>421</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., pp. 105-106.

Ce spectacle ne l’effraie pas. Tout au contraire, il se sent séduit par le mouvement du voyage qui l’entraîne vers l’autre rive.

De retour à Paris, le couple rentre directement dans l’école de conduite. Ils se regardent en silence et se sourient. Malgré ces quelques moments de tendresse, cette relation souffrira des changements. Cette fois-ci, les deux prendront des places, un peu éloignées l’un de l’autre: lui, immobile, «[a]ssis contre le mur sous l’écran de projection, [regardait] fixement le plafond et [tirait] une bouffée de cigarette de temps à autre »<sup>422</sup>; elle, « debout à côté du bureau dans le petit îlot de lumière vertes, continuait à ouvrir des lettres, qu’elle rangeait au fur et à mesure dans un tiroir »<sup>423</sup>, comme si le rideau se préparait à tomber sur scène.

Si au début du récit, cet espace s’était rapidement transformé en salle à manger et de séjour, maintenant il perd ce côté familial et le regard du narrateur se fixe surtout dans les objets qui encombrant la scène: des armoires de rangement, des sièges vides, des panneaux de signalisation de toutes formes. Il dessine sur les vitres de l’école:

[P]ensivement des rectangles avec [son] doigt sur le carreau, des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires, avec tantôt un angle très large qui découpait dans l’espace la perspective des immeubles vis-à-vis, tantôt un cadrage très serré qui isolait une seule voiture, une seule personne qui marchait sur le trottoir.<sup>424</sup>

Son cercle social est presque inexistant. Pascale traînera avec elle-même le poids du sommeil. Elle passe son temps à bâiller sans que cela ne soit source de gêne. Les relations sociales, entamées par le narrateur, sont un peu aléatoires une fois qu’elles s’attachent à l’imprévisibilité d’un tel ou tel événement. En effet, les espaces et les personnes surgissent – et disparaissent – dans sa vie, bercés par le vent. C’est le retour aux locaux de l’école de conduite qui nous indiquera que le narrateur éprouve

---

<sup>422</sup> *Ibidem*, p. 110.

<sup>423</sup> *Ibidem*, pp. 110-111.

<sup>424</sup> *Ibidem*, p. 110.

le besoin de s'éloigner à nouveau. Jusqu'à quel point le narrateur ne s'est-il pas toujours positionné à l'écart de la réalité ? Selon Warren Motte, le narrateur a l'intention de ralentir son existence de façon à atteindre l'essentiel:

Son intention est de ralentir les choses, de les mesurer dans les moindres détails pour éventuellement les fixer dans l'immobilité parce qu'il s'aperçoit (...), que ce sera le seul chemin d'atteindre l'essence.<sup>425</sup>

Atteindra-t-il cette essence ? Dans *La Salle de Bain* et *L'Appareil-photo*, la marche vers cette immobilité s'imposera peu à peu et paradoxalement, le renvoi à l'eau est récurrent. Voyons: dans le premier récit, les références à l'eau sont évidentes: soit le narrateur passe une partie de son temps assis ou allongé dans une baignoire sans eau, soit il suit la goutte de la pluie qui coule sur la vitre, soit il part à Venise, ville qui s'écroule de « trente centimètres par siècle »<sup>426</sup>; dans le deuxième récit, ce sont les toilettes d'une station-service, la traversée du car-ferry de Newhaven à Dieppe, par exemple, qui nous montrent son besoin de se rapprocher de l'eau. N'aurait-il pas le désir ultime de se baigner à nouveau dans le liquide amniotique ?

Le narrateur essaie de capter le moment présent en choisissant un objet, en l'isolant pour l'épuiser et s'épuiser dans des endroits clos mais son pouvoir d'abstraction sera graduel. Souvenons-nous de l'épisode de la cinquième séquence. S'il se sent confortable dans les toilettes, le retour à la réalité se fait assez naturellement:

Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement, songeant à ce problème d'échecs qu'avait composé Breyer où toutes les pièces étaient en prise, ce qui tenait au fait que lors des cinquante derniers coups aucun pion n'avait été déplacé ni aucune pièce capturée. Ce problème (je ne voyais pas le problème, personnellement), qui m'occupait délicieusement l'esprit pour l'heure, représentait à mes yeux un *modus vivendis* des plus raffinés.<sup>427</sup>

---

<sup>425</sup> "His intent is to slow things down, to measure them minutely, eventually to fix them in immobility because he senses, (...), that this is the only way to approach essence. » In Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 76. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

<sup>426</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p. 87.

<sup>427</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.



Il sent qu'il pourrait éventuellement combattre la réalité et que celle-ci ne lui offrirait plus de résistance. Cependant, pour le moment, cette idée était loin d'être accomplie:

Mais, pour l'heure, j'avais tout mon temps (...) Je sortis de la cabine finalement, toujours aussi pensif (...), et, refermant la porte derrière moi, je me dirigeai vers la rangée de miroirs des lavabos.<sup>428</sup>

Quatre séquences plus tard, nous le verrons dans une cabine de photomaton pour réfléchir à ce que penser signifie. Les considérations autour de cette problématique auront atteint un niveau plus profond. Physiquement, il se prépare pour faire les photos:

Je m'assurai que j'avais le nombre de pièces nécessaires pour faire les photos et entrai dans la cabine, refermai le rideau derrière moi. (...) J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, *et je ne me pressais pas d'introduire les pièces dans la machine*<sup>429</sup>,

mais mentalement, et d'une façon plus intense, il est ailleurs: « Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. »<sup>430</sup> Il prendra conscience que garder les photographies le projetterait d'immédiat dans le passé et les rendre à l'école signifierait mener à sa fin des objectifs, notamment obtenir son permis de conduite.

Lors d'un de ces voyages, dans un Boeing, penché à son hublot, il médite sur la possibilité de faire *la* photographie idéale:

[J]e noyais mes pensées dans ces masses d'air illisibles et accueillantes, songeant que si j'avais gardé l'appareil-photo, j'aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents,

---

<sup>428</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 50.

<sup>429</sup> *Ibidem*, pp. 92-93. C'est nous qui soulignons.

<sup>430</sup> *Ibidem*, p. 93.

de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière.<sup>431</sup>

Soudain, il réalise que, peut-être, ce serait une des photographies prises dans le bateau qui pourrait être considérée la photographie parfaite, une fois qu'il « l'avai[t] saisie dans la fulgurance de la vie, alors qu'elle était inextricablement enfouie dans les profondeurs inaccessibles de [s]on être. »<sup>432</sup> Il continue son raisonnement:

C'était comme la photo de l'élan furieux que je portais en moi, et pourtant elle témoignait déjà de l'impossibilité qui le suivrait, du naufrage de ses retombées car on me verrait fuir sur la photo, *je fuyais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau*, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence<sup>433</sup>.

C'est comme si ne pas réussir à fixer le moment présent est prendre conscience que cette quête n'est finalement que dans son imagination une fois que ce que la photographie offre est l'immortalisation d'un moment passé et jamais le moment présent. Le narrateur, obsédé par la photographie parfaite, confinera sa pensée à des limites très exigeantes. Ce qui est photographié sera inséré dans les limites de la photographie elle-même. En plus, tout devient beaucoup plus étreignant. Respirer au-delà du cadre n'est plus possible une fois que l'image est définitivement immobile. L'obsession d'immobiliser le moment présent, capté dans la photographie, mais dont le moment dit présent n'est plus présent mais passé, puisque prendre conscience que le temps s'enfuit, qu'« il » n'est pas celui de la photographie mais un « je » qui appartient au passé, lui devient insupportable.

---

<sup>431</sup> *Ibidem*, p. 112.

<sup>432</sup> *Ibidem*, p. 113.

<sup>433</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Finalement, le narrateur obtient les photos qu'il avait prises dans les escaliers du bateau. Une partie d'entre elles s'agit d'un couple dont les visages ne lui disent rien mais le fait que celles qu'il avait prises de lui-même sont inexistantes le déstabilise:

Aucune des photos que j'avais prises moi-même cette nuit-là n'avait été tirée, aucune et, examinant les négatifs avec attention, *je me rendis compte qu'à partir de la douzième photo, la pellicule était uniformément sous-exposée, avec ça et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence.*<sup>434</sup>

Son existence devient floue, sans frontières, elle est inexistente. Singulière coïncidence, c'est à partir de la douzième photographie que tout devient flou et c'est aussi le moment où la douzième séquence termine. Si Nicolas Xanthos dit que toute tentative de donner sens à la vie est échoué:

Sa géométrie, ses immobilités ou ses mouvements, ses luminosités sont l'oubli de l'humain. Ou, pour le dire autrement, l[a] percevoir et l[a] décrire comme forme, mouvement ou luminosité, c'est un oubli de soi<sup>435</sup>.

Isabelle Ost parle de la photographie impossible – ou parfaite –, comme celle qui « est condamnée à rester par essence virtuelle, inactualisable comme telle, photo qui confondrait l'arrêt et le mouvement, le geste et l'immobilité, le visage et l'anonymat, la présence et l'absence, le mort et le vivant »<sup>436</sup>.

Et nous voilà arrivés à la dernière séquence de ce récit – la treizième – dont le ton devient plus dense. Il part à l'étranger, une autre fois. De retour à Paris et après avoir pris congé de ses hôtes – dont l'identité nous est totalement inconnue – il décide

---

<sup>434</sup> *Ibidem*, p. 116. C'est nous qui soulignons.

<sup>435</sup> Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in *op. cit.*, p. 96.

<sup>436</sup> Isabelle Ost, « Regard d'auteur, regard d'aveugle: l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, 2009, p. 189, à l'adresse <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/819/669>, (site consulté le 25 janvier 2020).

de prendre le train pour rentrer chez lui. Dans la gare, il apprend que le train pour rentrer à Paris n'aurait lieu que le lendemain. On lui communique que peut-être il y aurait encore des trains qui partiraient d'Orléans. Il décide de s'y rendre à pied. Dans la nuit, il parcourt des chemins déserts qui le mèneront à des villages et à des carrefours de routes nationales. Le scénario est la désolation totale. Tout est sombre et silencieux. Au fur et à mesure qu'il s'efface<sup>437</sup>, son corps sent le besoin de se protéger. Une cabine téléphonique est à sa portée. La scène finale se situe à dix-sept kilomètres d'Orléans. La nuit tombe dans la campagne sombre et silencieuse. Il a de l'argent suffisant pour demander à Pascale de l'appeler. Il attendra son dernier appel qui n'arrivera pas – Pascale serait probablement endormie. Il s'enferme dans la cabine et s'assied par terre. Il observe le monde au travers de la vitre et s'imagine une autre vie où son corps se viderait de toute pesanteur et son esprit se remplirait de sérénité:

Assis dans l'obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais. Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri, je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle, sa respiration et son rythme, *une vie en tous points comparable à la vie, mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine.*<sup>438</sup>

Le lendemain, en ouvrant ses yeux, le narrateur regarde le jour se lever mais, trop faible, ne bougera pas. Son regard est plutôt « absorbé dans un mouvement immobile et un fond sans profondeur. »<sup>439</sup> Il y a encore dans l'air une lueur d'espoir dans cette aube frissonnante et comme un papillon encore vivant, dont l'une des ailes est immobilisée par une aiguille, le narrateur est capable de donner – qu'une seule fois

---

<sup>437</sup> A propos de cet effacement, Nicolas Xanthos le décrit de la façon suivante: « [L]a disparition de notre reflet dans l'habituel miroir du monde prononce notre propre effacement. Effacement qui se lit encore dans ces narrateurs et personnages anonymes, dans ces lieux romanesques impersonnels (de la chambre d'hôtel au stationnement de supermarché), dans ces êtres, pour la plupart, sans passé ni avenir. Enfin, en dernier retournement, cet effacement se fait aussi élaboration romanesque contre le pouvoir du temps, l'oubli de soi devenant un rempart contre l'inscription mortifère de soi dans le temps, contre la douleur de la lente et inévitable dissolution des êtres et des choses dans l'irréversible cours de jours. » In Nicolas Xanthos, "La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi", in *op. cit.*, p. 102.

<sup>438</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 125. C'est nous qui soulignons.

<sup>439</sup> Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 29.

– du sens au moment présent avant de s’endormir à jamais car saisir l’instant présent ne serait-ce possible qu’en mourant.

Sous forme de synthèse, nous pourrions avancer que les deux narrateurs que nous venons de décrire ont du mal à se placer au sein de la société. Si le narrateur de *La Salle de bain* préfère s’installer dans sa baignoire pour réfléchir sur son existence et le narrateur de *L’Appareil-photo* opte pour élargir son espace de réflexion, les deux ont néanmoins des caractéristiques en commun. Leurs réflexions ne les mènent pas dans une voie optimiste. Tout au contraire, elles renforcent leur perte d’intérêt vis-à-vis à tout ce qui les entoure. Une certaine désinvolture, une façon nonchalante, un regard désintéressé les accompagnent mais aussi leur perte d’espoir renforcera la distance entre eux et les autres, entre eux et les femmes. Nous pouvons même argumenter que la liaison amoureuse avec Edmondsson et Pascale était caractérisée par un certain « nomadisme conjugal »<sup>440</sup> où la stratégie de vivre en couple signifiait « la volonté de ne rien établir dans la durée [et] le rejet de tout caractère définitif attribué à la relation. »<sup>441</sup>

Ce sentiment de désespoir et de détresse est en communion avec l’écriture. Celle-ci enferme les narrateurs dans des paragraphes ou des séquences et le lecteur est forcé à rester dehors. Le récit ralentit, « il s’agit plutôt d’un « bloc » encombrant qui limite le travail de l’imagination, une sorte d’attrape-rêve qui ne permet pas d’aller très loin. »<sup>442</sup> Ce type de construction empêche le lecteur de prendre de l’élan. En fait, nous sommes face à « une œuvre austère, minimale presque comme un monologue intérieur, exprimant l’impossibilité de vivre en sachant la finitude de l’existence. »<sup>443</sup>

---

<sup>440</sup> Jean-Christophe Torres, *op. cit.*, p. 183.

<sup>441</sup> *Ibidem.*

<sup>442</sup> Célia Novak, « *Faire l’amour* au cœur des interférences », Université de la Sorbonne Nouvelle, 2005, p. 3, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/a/ab/Interf%C3%A9rencesNovak.pdf>, (site consulté le 27 février 2017).

<sup>443</sup> Maria Giovanna Petrillo, *op. cit.*, p. 42.

## IV - Troisième chapitre - 'Le Cycle de Marie'

### 1. Une nouvelle phase dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint

Dans ce chapitre, nous passerons à l'analyse de la tétralogie intitulée 'Le Cycle de Marie'. Elle est composée de quatre volets: *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013).

'Le Cycle de Marie' ne portera plus sur des narrateurs qui s'intéressent à eux-mêmes, « en même temps [qu'ils] décrivent sans cesse leur banalité et leur inanité »<sup>444</sup> ni sur des personnages féminins qui renforcent « la solitude des premiers et [qui] ne contribuent qu'à creuser davantage le fossé entre le personnage-narrateur et son monde. »<sup>445</sup>

Le contraste entre les deux récits, *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* et 'Le Cycle de Marie' est incontestable. Nous passons d'un narrateur qui se repliait sur lui-même dans une coquille – cette « vérité de géométrie animale bien solidifiée »<sup>446</sup> – où apparemment tout faisait sens, à quelqu'un qui en sort pour devenir libre une fois que sa vie affective n'est plus un investissement fait exclusivement en lui-même mais ciblée vers un autre être vivant, l'être aimé ou *la figure du désir*<sup>447</sup>.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, les intentions du narrateur semblaient banales, floues; si le temps et l'espace étaient remplis par le vide de la routine; si la relation avec la femme était tantôt douce, tantôt monotone, parfois remplaçable par la lecture d'un livre, le 'Cycle de Marie' ne tournera plus autour de quelqu'un qui semble éviter à tout prix les conflits. La « carence sémantique et thématique »<sup>448</sup> disparaîtra. « [L]es événements [qui] se juxtaposent sans liens de causalité, (...) [l]es anecdotes et les micro-péripiéties [qui] concourent donc à parasiter le récit, à l'image du personnage lui-même »<sup>449</sup> seront remplacés par les rencontres/séparations entre le narrateur et Marie. Les lieux et les conditions

---

<sup>444</sup> Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 7.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 134.

<sup>447</sup> Selon l'expression de Jacques Dubois, *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

<sup>448</sup> Gianfranco Rubino, *op. cit.*, p.71. Lors de ce colloque, seulement le premier tome de la tétralogie était sorti mais le contraste était déjà évident.

<sup>449</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 39.

atmosphériques auront un poids jamais vu, formant eux-mêmes des nœuds inextricables. Le narrateur suit, incessamment agité, son amoureuse partout où la géographie la mène: Tokyo, Kyoto, Pékin, Shanghai.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* le narrateur manquait d'objectifs, et ses dits-projets côtoyaient des descriptions minutieuses, apparemment superflues, qui monopolisaient des séquences entières, désormais le narrateur du 'Le Cycle de Marie' se questionne sur les implications de ses gestes/actions et de ceux/celles de Marie. Ce qui était pacifique, stable, suscite à présent agitation, turbulence, violence. Les situations qui faisaient sourire le lecteur, diminuent drastiquement pour être remplacées par un humour plus léger qui n'apparaît qu'ici et ailleurs.

Cette tétralogie porte surtout sur une narration faite de ruptures constantes entre un couple amoureux. Les livres se métamorphosent en un jeu entre la mort et la vie, la vitesse et la quête désespérée d'une certaine sérénité. Le premier tome s'ouvre avec la présence d'un flacon d'acide chlorhydrique. Le geste de le vouloir lancer, n'est-il peut-être pas un geste de liberté, de rompre avec ses propres amarres, de briser les liens avec soi-même pour devenir homme et par conséquent avoir une vie conjugale ?

Dans 'Le Cycle de Marie', le narrateur éprouvera d'autres symptômes: l'incompréhension, la jalousie, l'angoisse, la révolte, l'amour. L'impassibilité, la lenteur, la plaisanterie de jadis disparaîtront. Souvenons-nous que le narrateur disparaissait de scène chaque fois qu'un stimulus externe le dérangeait car ce mécanisme de défense était son *modus vivendi*. Aujourd'hui, la volte-face sera l'apparition de Marie. Elle ne le laissera pas un instant, soit à ses côtés, soit de l'autre côté du monde. Il la suit, à un rythme frénétique, de peur de la perdre.

Qui est finalement Marie ? Nous tenterons de la définir dans les chapitres qui suivent, une fois que cet élément féminin ira, sans doute, répondre aux questions soulevées dans notre introduction.

Jean-Philippe Toussaint, lors de plusieurs entretiens concernant cette nouvelle phase, revient aux thèmes de la femme, de l'amour, du monde contemporain. Nous nous demandons donc si 'Le Cycle de Marie' n'inaugure-t-il pas une nouvelle écriture ? Nous nous demandons aussi si cet amour d'aujourd'hui, si cette énergie romanesque, n'affecteront-ils pas son écriture et de quelle façon Marie n'est-elle pas la raison

principale de ce nouveau rythme. Marie aura, sans aucun doute, une place fondamentale dans cette tétralogie. L'humour diminuera progressivement pour être remplacé non seulement par une certaine agressivité mais aussi par un ton plus mélancolique.

*Faire l'amour* sera le point de départ « d'une rupture infiniment triste »<sup>450</sup> qui nous plongera dans ce qu'il y a de plus beau et douloureux de l'amour. L'humour, encore présent, nous fera à peine sourire et c'est le rythme avec ses « déflagrations d'énergie langagière et affective »<sup>451</sup> qui remplira les pages, et c'est la passion en tumulte qui nous obligera à accompagner non plus un narrateur dont sa vie était « ponctuée de malaises, déchirée par l'angoisse, menacée d'effondrement psychique »<sup>452</sup> mais quelqu'un qui suit, avec ardeur, son amoureuse. Nous entrons, sans frapper et à flots, dans une trajectoire qui se caractérisera par une tension permanente des sentiments d'un couple amoureux.

Le narrateur et Marie – même si toujours en rupture – seront désormais le couple d'élection qui nous obligera à ne plus suivre un personnage mais deux. Or, cette rupture se présentera dès les premières lignes comme un fait acquis sans que, pour autant, il le soit clair pour les personnages. En ce sens, la rupture:

Loin de signifier que l'amour et le désir se sont émoussés avec le temps, cette dernière représente une nouvelle modalité de la relation sentimentale au début du XXI<sup>ème</sup> siècle où l'on peut s'aimer tout en se quittant<sup>453</sup>.

Et comme nous souligne Laurent Demoulin: « Fondamentalement, les intuitions des critiques se trouvent confirmées: *Faire l'amour* entame bel et bien une période

---

<sup>450</sup> Fabrice Gabriel, « Instantanés d'amour », in *Les Inrockuptibles*, 2002, la tiraille, à l'adresse <http://jptoussaint.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf>, (site consulté le 20 janvier 2017).

<sup>451</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *op. cit.*, p. 27.

<sup>452</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 31.

<sup>453</sup> Frédéric Clamens-Nanni, « L'oeil invisible dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in *Ostium*, 2015, § 1, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/52/Nanni.pdf>, (site consulté le 25 janvier 2018).



neuve.»<sup>454</sup>

Au moment où le premier volet du 'Le Cycle de Marie' est publié, des lectures inter-artistiques éparpillent partout. Des critiques le comparent à des peintures, des photographies, d'autres à des scènes de films. Sylvie Bourneau<sup>455</sup> fait un parallèle entre les deux premiers livres du 'Le Cycle de Marie' et le cinéma le plus contemporain réalisé par des réalisateurs chinois tels que Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai ou Edward Yang; dans son Mémoire, Marie-Hélène Bolduc<sup>456</sup> élabore une étude comparative entre *Faire L'amour* et *Lost in Translation* de la réalisatrice américaine Sofia Coppola. Déjà dans son article «Ne fuyez pas ce Toussaint !», Guy Duplat<sup>457</sup> lie *Fuir* à des photographes contemporains, comme la française Sophie Calle, l'américaine Nan Goldin ou le canadien Jeff Wall. Éric Loret<sup>458</sup> et Christophe Kantcheff<sup>459</sup> associeront le troisième tome, *La Vérité sur Marie*, à des peintures. Le premier associe Jean-Philippe Toussaint à Turner, lors de la description du pur-sang, Zahir, dans un état d'agitation fébrile, aux côtés de Marie et son amant, Jean-Christophe de G. qui, inondés de sueur, sont foudroyés, engloutis, par une tempête d'une férocité impitoyable dans un Boeing 747 cargo de la Lufthansa; le second choisira Géricault et ses chevaux affolés d'effroi. Nelly Kapriélian parle de ce troisième tome comme « la plus longue rupture jamais enregistrée »<sup>460</sup>, où la tension entre le narrateur et Marie les approche en même temps qu'elle les éloigne. Jacques Decker associe les trois tomes à un opéra: « ...on est tenté de les comparer à des actes d'opéra, avec chaque fois leur registre, leur couleur,

---

<sup>454</sup> Laurent Demoulin, « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd cit., p. 150.

<sup>455</sup> Sylvie Bourneau, «Ecrivain contemporain», in *Les Inrockuptibles*, n° 507/511, 2005, p. à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/fff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 9 mai 2014).

<sup>456</sup> Marie-Hélène Bolduc, « L'intranquillité de la présence: à l'hôtel dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Lost in translation* de Sofia Coppola », Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2009, à l'adresse <https://archipel.uqam.ca/2888/>, (site consulté le 31 janvier 2018).

<sup>457</sup> Guy Duplat, « Ne fuyez pas ce Toussaint ! », in *La Libre Belgique*, 2005, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/fff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 18 mai 2014).

<sup>458</sup> Éric Loret, « Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles », in *Libération*, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 5 mai 2014).

<sup>459</sup> Christophe Kantcheff, « Comme dans un rêve », in *Politis*, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 5 mai 2014).

<sup>460</sup> Nelly Kapriélian, *op. cit.*, p. 8.

leur rythme propre. »<sup>461</sup> Lors de la sortie de *Nue*, Jérôme Garcin décrit le dernier volet comme “l’épilogue d’ [une] grande histoire d’amour sans cesse exaltée et contrariée, [rempli] de scènes inoubliables dont cet écrivain-cinéaste a le secret. »<sup>462</sup> En plus, Jean-Philippe Toussaint avait déjà porté plusieurs de ses livres à l’écran sous forme de films courts, expérimentaux et d’autres projets auraient lieu tout au long de la création de cette tétralogie. Il se voit clairement comme un écrivain du début du XXI<sup>ème</sup> siècle, contemporain, qui lutte contre une certaine rigidité de la littérature envers les autres arts. S’intéresser à l’art contemporain enrichit fortement son travail mais ceci ne veut pas dire que, pour lui, ses romans soient cinématographiques et il l’affirme avec conviction:

Le cinéma fait des images avec de la pellicule et de la lumière; en littérature, on fait des images avec des mots. C’est pourquoi je n’aime pas qu’on qualifie mon écriture de cinématographique.<sup>463</sup>

Il continue ses réflexions, cette fois-ci à propos de *Faire l’amour*:

Pour moi, un livre cinématographique est un livre dont le metteur en scène pourrait se servir pour créer lui-même des images, c’est-à-dire un livre avec une histoire. Or, la force de mes livres, ce n’est pas l’intrigue mais les images déjà construites. Cette impression cinématographique vient peut-être du fait qu’il y a peu de romans aussi radicalement visuels. C’est vrai que dans *Faire l’amour* j’ai consciemment fait de la lumière un élément aussi important qu’au cinéma.<sup>464</sup>

En fait, l’influence cinématographique est là et elle n’échappera pas au lecteur. Nous sommes face à un monde de plus en plus visuel, dont les visages en pleurs se

---

<sup>461</sup> Jacques Decker, « Un opéra en trois actes, un triptyque en trois tons », in *Le soir*, 2009, p. 22, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 7 mai 2014).

<sup>462</sup> Jérôme Garcin, « Je suis très connu, mais personne ne le sait » in *Le Nouvel Observateur*, n° 29, 2013, p. 2, à l’adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 20 mai 2014).

<sup>463</sup> Nelly Kapriélian, *op. cit.*, p. 8.

<sup>464</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.

reflètent dans les écrans des téléviseurs, les miroirs des chambres d'hôtel ou la baie vitrée qui donne sur Tokyo. Comme le souligne Isabelle Décarie:

[1] Il faut surtout remarquer que, dans une optique plus large, le récit contemporain, ses voix et ses discours, sont entièrement pétris d'une culture du spectacle et de l'image. Cela signifie que les emprunts faits aux médias, transposés dans la poétique d'une narration – un récit peut être filmique, théâtral; une description photographique, etc. –, déterminent le mode d'apparaître et de diffusion du sens<sup>465</sup>.

Dans *Fuir*<sup>466</sup>, par exemple, le mouvement est partout. Lors d'une conversation avec Cheng Tong, son éditeur chinois à Canton, l'auteur le contraste avec l'humour présent dans ses premières œuvres:

Les priorités sont à chaque fois différentes. Dans mes premiers livres, *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*, je proposais une littérature centrée sur l'insignifiant, le banal, le quotidien, que j'essayais de traiter sur le mode de l'humour, en proposant une vision du monde. L'humour, à ce moment-là, était une priorité. C'était même un critère esthétique pour juger la réussite d'une page. Une page, pour moi, était réussie si elle était drôle. La priorité, pour *Fuir*, est très différente, c'est ce que j'appellerais l'énergie romanesque, ce quelque chose d'invisible, de brûlant et quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre. (...) cette électricité qui fait légèrement

---

<sup>465</sup> Isabelle Décarie, « Une carte précise mais indéchiffrable » / *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, de Marie-Pascale Huglo, Presses Universitaires de Septentrion, « Perspectives », 184 p., in *Spirale*, n° 218, 2008, § 2, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n218-spirale1061701/10259ac/>, (site consulté le 27 janvier 2018).

<sup>466</sup> L'auteur finira par faire une adaptation de la scène centrale du livre. Lisons ce qu'il répond à la question posée par Gérard Henry: « Les critiques jugent votre style très cinématographique ? Qu'en pensez-vous ? Je suis un écrivain visuel, plutôt que cinématographique. Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire. Si on veut se faire une idée de mon style cinématographique, il vaut mieux voir mes films, par exemple *La Patinoire* (le dernier film que j'ai tourné en 35 mm), ou l'adaptation que j'ai faite de la scène centrale de *Fuir* dans le cadre de l'exposition « Travelling », qui a été présentée à l'Espace Louis Vuitton à Paris l'été dernier », in Gérard Henry, « *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », in *Paroles*, n° 217, 2009, p. 1, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles\\_n%C2%B0\\_217\\_-\\_Fuir\\_-\\_Litt%C3%A9rature\\_et\\_Cin%C3%A9ma.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n%C2%B0_217_-_Fuir_-_Litt%C3%A9rature_et_Cin%C3%A9ma.pdf), (site consulté le 22 janvier 2018).

écarquiller la pupille au gré de la lecture, indépendamment de l'anecdote ou de l'intrigue.<sup>467</sup>

Jean-Philippe Toussaint, lui aussi, faisant partie de « toute une catégorie d'écrivains nés à l'heure de la massification et de la médiatisation de la culture »<sup>468</sup>, n'hésite pas à embarquer en Chine et au Japon. Son premier voyage en Chine se réalise en 2001 et, encore une fois, l'idée du contemporain devient vitale :

Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain de mon temps, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque et de la restituer. J'ai eu envie, dans *Fuir*, de faire un portrait de la Chine d'aujourd'hui, de la Chine des gares, des trains, des bars, des garages perdus au fond des hutongs, la Chine des téléphones portables et des bowlings, des grues et des marteaux-piqueurs, des travaux omniprésents dans les rues. La Chine représente le monde qui est en train de se transformer, le monde qui bouge, qui change, qui évolue. La Chine, pour moi, c'est le contemporain.<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> Cheng Tong, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 183.

L'auteur ira plus loin dans ses réflexions autour de ses films, qu'il tournera en Chine avec l'aide de son éditeur, Chen Tong, lors de la sortie de son livre *Made in China*, en 2017. A notre avis, le livre rend hommage à Cheng Tong dont sa présence est essentielle pendant de nombreux voyages que l'auteur fait en Chine. L'extrait qui suit pourra renforcer l'idée déjà mentionnée que, d'une part, ses livres – surtout 'Le Cycle de Marie' – pourraient être considérés cinématographiques et que, d'une autre part, le travail sur l'écriture est minutieux quand il s'agit de construire le personnage principal: « Je me souviens que j'avais voulu introduire un jour de la musique dans un de mes livres, lorsque le narrateur et Marie, dans *Fuir*, se retrouvent dans une petite crique isolée de l'île d'Elbe et qu'ils se mettent à danser lentement. (...) Je me souviens de ma légère frustration quand j'ai écrit ce passage, de ne pas pouvoir avoir recours à la musique pour accompagner cette scène si douce, si tendre, où les amants se retrouvent et s'enlacent sur cette crique, mais, à l'époque, il était impossible d'ajouter de la musique à un livre, et je me souviens alors d'avoir regretté le cadre limité auquel le livre est toujours contraint, muré en lui-même, comme une boîte hermétiquement close, dont il est impossible de s'extraire, *malgré la tentation que j'ai toujours eue de franchir les frontières du livre et de sortir physiquement de ses limites.* » In Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 186. C'est nous qui soulignons.

Cinq ans auparavant, lors d'une interview avec Sylvie Bourmeau, à propos de la disponibilité d'esprit pour écrire, l'auteur lui fait voir que les notions de cadre, frontières, limites sont aussi nécessaires, ce qui nous renvoie d'immédiat à ses premières oeuvres: «Oui. Il faut une totale disponibilité d'esprit, mais il faut quand même un cadre très strict. (..) Un livre, (...), il faut délimiter très strictement un cadre, des frontières, des limites, une colonne vertébrale, et tout le reste doit alors être inattendu, ça doit surgir, ça doit surprendre. J'aime cette idée de disponibilité, de liberté, d'ouverture. Pouvoir accueillir des choses qui, au départ, semblent ne pas avoir de valeur, peuvent paraître trop quotidiennes, trop prosaïques, mais qui, avec le temps, perdront la consistance du marbre. » In Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. Livre/Louvre*, éd. cit., p. 23.

<sup>468</sup> Paul Dirks, « L'œil sociologue », in *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, 2005, § 4, à l'adresse <http://www.fabula.org/revue/document992.php>, (site consulté le 22 mai 2014).

<sup>469</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p. 177.

L'écrivain prend ce qui vient, du contemporain, toujours passionnant et en ébullition:

C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'ai eu conscience en écrivant cela d'avoir trouvé quelque chose qu'aucun écrivain ne pouvait avoir réalisé auparavant. Voilà comment la littérature peut être contemporaine, en trouvant des réponses très littéraires à des situations nouvelles.<sup>470</sup>

Et sa maison d'édition, Les Éditions de Minuit, aussi:

Il existe un art romanesque, ou plutôt un art poétique des Editions de Minuit. Un tour de main commun aux écrivains qui ne répugnent pas à publier des récits d'un ton blanc, neutre, formatés selon une morale et une expérience éditoriale estimée. « Minuit », c'est parfois dans le courant de la mode, parfois non, ce n'est jamais « à côté.»<sup>471</sup>

Dans le troisième tome, *La Vérité sur Marie*, l'auteur renforce l'idée de l'énergie romanesque en mélangeant le désespoir et la mélancolie. L'humour arrive en dosages variables de plaisirs mais de peines aussi. Le narrateur se positionne différemment face à la vie. Ce n'est plus le « je » tourné vers lui-même dont les voix qui nous parvenaient étaient la sienne – un peu monotone, qui n'exprimait ni embarras ni surprise – et une autre, aussi la sienne, ironique, qui prenait un certain recul pour observer les autres. Maintenant ces voix deviennent plus sérieuses et angoissantes. Nous sentons le narrateur plus proche de son intérieur et par conséquent plus souffrant.

Son discours est totalement absorbé par Marie et cette énergie – un amour fait de séparations et de rencontres – gagne du terrain. Un amour en mouvement, entre l'Asie, l'Europe et l'Île d'Elbe, un amour qui froisse, qui provoque du souci. Ni tout est expliqué puisque le narrateur, gravitant autour de sa fleur pleine de nectar, éperdu,

---

<sup>470</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>471</sup> François Nourissier, «Les caresses, le téléphone et la mort», in *Le Figaro magazine*, 2005, p. 12, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 23 mai 2014).

n'arrive parfois pas à tout comprendre. Dans ce tome, le temps atmosphérique prend définitivement de l'élan pour s'installer sans pitié. Le fracas du tonnerre ou l'éruption violente du feu parcourent le livre aux côtés de cette électricité sexuelle et mortelle qui pèse sur la terre. Tout devient majestueux, essentiel. Si la critique l'avait déjà étiqueté d'écrivain minimaliste, à présent elle va plus loin en l'appelant « minimaliste baroque » :

J'aime les fondamentaux: le yin et le yang, les quatre éléments, le sexe et la mort, ce sont des données universelles. J'aime affronter de face ces grandes choses et les mélanger avec des détails infimes, une description de chaussures par exemple, comme celle de Jean-Christophe de G. que je décris longuement. Il a disparu, foudroyé, et il ne reste que ses chaussures.<sup>472</sup>

Le détail est brutal dans *Nue*. C'est un quart de seconde d'hésitation de la part d'un mannequin, par exemple, qui nous fera traissailir de tout notre corps, qui nous coupera le souffle jusqu'à ce que le rideau tombe. Les phrases qui s'élancent dans des paragraphes pleins de détails nous déséquilibrent, et « les détails les plus infimes, si infimes qu'il y a même pas de nom pour les nommer, trop infinitésimaux pour être formulés, ces *détails de détail* »<sup>473</sup> troublent notre lecture:

[L]’œil interne se dilate et un monde fictif et merveilleux nous apparaît mentalement, nos perceptions sont à l'affût, les sens sont aiguisés, la sensibilité exacerbée, et le basculement s'opère, c'est un jaillissement, tout vient, les phrases naissent, coulent, se bousculent, et tout est juste, tout s'emboîte, se combine et s'assemble dans ces ténèbres intimes, qui sont l'intérieur même de notre esprit.<sup>474</sup>

Comme nous pouvons voir dans ce chapitre introductoire au 'Le Cycle de Marie', la tétralogie inaugure une nouvelle étape dans l'écriture de l'auteur. Pour voir

---

<sup>472</sup> Eléonore Sulser, « Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps », in *Le Temps*, 2009, p. 21, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 19 mai 2014).

<sup>473</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>474</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, éd. cit., pp. 42-43.

en détail de quelle façon elle va affecter les personnages, nous proposons l'analyse individuelle de chaque tome, à savoir *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et finalement *Nue*.

## **2. Premier tome : *Faire l'amour***

Nous diviserons l'analyse de ce premier tome en quatre parties.

La première partie nous emmènera au Japon, plus spécifiquement à Tokyo, où l'histoire d'une séparation sera influencée par les lieux et les conditions atmosphériques. Tout devient agitation, turbulence voire violence. Nous tenterons d'analyser les effets produits de la présence – et l'omniprésence – de Marie sur le narrateur.

Dans la deuxième partie nous serons encore à Tokyo où dans une nuit de tremblements de terre la séparation ne semble plus imminente. Nous analyserons en détail le comportement du narrateur et mettrons en relief non seulement la corrélation entre l'espace qui s'étend et les actions du narrateur mais aussi les formes que celui-ci se procure pour s'apaiser devant Marie qui vit dans une agitation permanente et parfois inconsistante.

La partie suivante est dédiée à la relation des deux protagonistes. D'un côté, Marie, l'énigmatique, qui le provoque. De l'autre côté, le narrateur qui la suit inconditionnellement. Le ton change. Une certaine désinvolture sera remplacée par une tension quasi permanente et la lenteur, la linéarité des mouvements seront remplacées par l'agitation, la frénésie des émotions. Les blancs qui séparaient les paragraphes et dont l'objectif était celui d'arrêter le récit, disparaîtront pour donner place à de longs paragraphes qui s'imposent au lecteur comme des torrents impétueux, sous formes d'acide chlorhydrique et de larmes.

Enfin, dans la dernière partie, nous décrivons le voyage soudain du narrateur à Kyoto. Nous réfléchissons sur l'importance de ce voyage et la raison pour laquelle il rentre à Tokyo. Les conditions atmosphériques, en particulier les tremblements de terre, pourront être considérées comme un troisième personnage qui traverse ce tome. Elles ébranlent leur courage et les deux, de façon différente, essaieront de récupérer leurs forces.

## 2.1. Allons-nous rompre au Japon ?

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes décrit celui qui se sent défait par l'amour, celui qui est fatigué des séparations mais qui attend patiemment l'autre ou en désespoir, de loin, de près, puisqu'amoureux, de la façon suivante:

[C]'est le sujet amoureux qui (...) s'éloigne. (...) c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part: *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent.<sup>475</sup>

Dans cette histoire d'amour, Jean-Philippe Toussaint mettra l'accent sur les ruptures, les déchirures, les blessures et les silences.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, le narrateur se trouve à Paris, baigné de tous côtés d'une atmosphère apparemment apaisante:

1) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer; non, *je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire*, parfois habillé, tantôt nu<sup>476</sup>,

ou

C'est à peu près à la même époque de *ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait*, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt<sup>477</sup>,

---

<sup>475</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes*, t. V., 1977-1980, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 41.

<sup>476</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd.cit., p.11. C'est nous qui soulignons.



cette situation se renversera dès les premières lignes de *Faire l'amour*:

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un.<sup>478</sup>

Il assume une position d'une violence extrême même s'il se sent « curieusement apaisé »<sup>479</sup>. Quelques lignes après, Marie lui demande si ce flacon ne serait pas destiné à elle, à quoi il répond:

Non, *je ne crois pas*, lui disais-je avec un gentil sourire de dénégation. Non, *je ne crois pas*, Marie, et, de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste.<sup>480</sup>

La répétition de l'expression « je ne crois pas » ne nous rassure pas de ses vraies intentions. La scène se passe à Tokyo et, pour le moment, nous savons qu'une des finalités du voyage était pour rompre:

Le jour même où Marie me proposa de l'accompagner au Japon, je compris qu'elle était prête à brûler nos dernières réserves amoureuses dans ce périple. N'eût-il pas été plus simple, si nous devions nous séparer, de profiter de ce voyage prévu de longue date pour prendre un peu de recul l'un envers l'autre ? Était-ce la meilleure solution de voyager ensemble, si c'était pour rompre ? Dans une certaine mesure, oui, car autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapprochés.<sup>481</sup>

Nous savons aussi que la relation dure « il y a sept ans et plus »<sup>482</sup> mais le flacon d'acide chlorhydrique d'un côté et Marie qui pleure depuis des semaines de l'autre côté invitent forcément le lecteur à se maintenir en alerte. Il suivra ce couple, en

---

<sup>477</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7. C'est nous qui soulignons.

<sup>478</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 11.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>480</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 12.

tâtonnant un chemin qui lui est totalement inconnu, qui s'éloigne de la stabilité, de nature singulière, à laquelle il s'était déjà habitué. Citons Andrea Del Lungo qui nous décrit la façon dont le lecteur peut être piégé face à la prise de position de la part du narrateur:

[Le] piège (...) se fonde sur l'autorité de la parole d'un narrateur, sur son pouvoir de nous faire croire à la vérité et de nous emporter ailleurs, ou plutôt de nous *attirer*. Le commencement est un véritable lieu de perdition, qui envoûte le lecteur par l'irrésistible attraction de l'écriture, par une séduction ineffable, presque de l'ordre de la sensualité<sup>483</sup>.

Effectivement, cette histoire d'une séparation enivrante nous fera pénétrer dans les néons de la nuit de Tokyo pour émerger à Kyoto, où la saveur amère du soleil levant offusque le visage du narrateur; elle nous fera aussi revenir à Tokyo, là où « les quartiers de Shimbashi et de Ginza apparaissent lentement aux fenêtres, illuminés de milliers de lumières d'hôtels et de panneaux publicitaires qui clignotaient dans la nuit. »<sup>484</sup> Nous assisterons ainsi à une course vertigineuse que le narrateur entame pour s'éloigner – ou s'approcher ? – de Marie, « cette femme aimée, trop aimée, mal aimée. »<sup>485</sup> Il se sent fortement attiré par cette femme qui pourtant le provoque; il se sent à la fois aimé et intoxiqué par sa sensualité. Malgré la longueur de l'extrait suivant, il est néanmoins assez pertinent de le transcrire une fois qu'il nous montre clairement la douleur, la fatigue et le malaise ressentis par un narrateur amoureux:

Plusieurs images de cauchemar me hantaient, fragments de visions récentes qui surgissaient dans des éclairs fugitifs de ma conscience, fulgurantes hallucinées qui se déchiraient dans des éblouissements de rouge et d'ombres noires: 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, plus calme et beaucoup

---

<sup>483</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>484</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 140.

<sup>485</sup> Christine Marcandier-Bry, « Fuir ou faire l'amour ? », in *Médiapart*, 2009, § 5, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/040909/fuir-ou-faire-l-amour>, (site consulté le 22 mai 2014).

plus inquiétant, regardant le corps dénudé de Marie étendue sur le lit dans la pénombre bleutée de la chambre, ses jambes et son sexe nus devant moi, son visage bandé par les lunettes de soie, la douce respiration de sa poitrine endormie, moi qui luttai intérieurement, et qui, dans un mouvement ample et un hurlement, me détournant d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre d'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.<sup>486</sup>

Muni – ou démuné – à peine d'un flacon d'acide chlorhydrique, il suit son aimée, indépendamment de comprendre les raisons pour lesquelles Marie l'avait invité. Il accepte, même en ayant pleine conscience de leurs rôles:

[D]es statuts respectifs qui seraient les [leurs] pendant ce voyage, elle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et [lui] sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte.<sup>487</sup>

Marie aura effectivement un rôle bien différent de celui des femmes des deux premiers récits. L'indépendante et joyeuse Edmondsson ou la captive et languide Pascale ne ressemblent finalement qu'à une ombre assez pâle face à l'énergie dévastatrice qui émane de Marie même en situation d'extrême fatigue ou douleur.

L'espace, lui aussi, n'est plus l'étroitesse d'une cabine téléphonique ou d'une salle de bain. Désormais, les deux personnages vivront des moments intenses, beaucoup d'entre eux en symbiose avec les saisons et les lieux. En arrivant à Tokyo, ils seront surpris par des tremblements de terre qui, légers ou terriblement forts, interfèrent dans leurs corps et états d'esprit. Ils sont violemment repoussés et jetés comme des poussières de particules. L'extrait suivant illustre bien cette violence:

---

<sup>486</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 36.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

[J]e vis les passants qui tanguaient comme sur le pont d'un navire soulevé par une vague énorme, brève et violente, certains perdant l'équilibre et luttant pour garder leur trajectoire en accélérant comme s'ils précipitaient à la poursuite de leur parapluie, d'autres s'accroupissant, la plupart s'arrêtant sur place, comme figés, paralysés, se protégeant la tête avec un bras, avec leur serviette, leur mallette. (...) – c'était la deuxième fois que la terre tremblait en quelques heures, et cela pouvait reprendre à tout instant, la menace était désormais permanente –, [e]t Marie, dans un cri étouffé, se précipita dans mes bras et se mit à trembler de tous les membres.<sup>488</sup>

Le narrateur et Marie résistent malgré l'extrême fatigue et faim qui exacerbent l'angoissante douleur dans leurs visages. Lorsqu'ils sont dans l'hôtel ou dans la rue, le décor influence énormément leurs vies, des fois de façon camouflée, d'autres fois agressivement. Lieu de rupture, l'Orient se transformera dans l'espace idéal pour troubler, de manière brutale, les réflexions et les réactions des personnages. Tokyo les appelle mais les éloigne. Tokyo les caresse mais les secoue.

L'hôtel les reçoit dans le silence de la nuit, la chambre leur offre la lumière des néons d'une ville endormie: Hôtel de Ville de Kenzo Tange, Shinjuku Sumitomo Building, Shinjuku Mitsui Building, Shinjuku Center Building, Keio Plaza Hotel. Cet empire, fait de « spiritualité (avec les églises), [de] pouvoir (avec les bureaux), [de] la marchandise (avec les grands magasins), [de] la parole (avec les agoras: cafés et promenades)»<sup>489</sup> finit par engloutir ce couple qui, sachant que la séparation serait éminente – mais dont l'éloignement devenait atroce –, choisit précisément un pays lointain pour la consommer. Cette séparation est consommée par le sexe, synonyme de destruction, anéantissement, sacrifice. Cette rupture, jamais finalisée, jamais cicatrisée, ira de pair avec une proximité qui, elle aussi, ne sera jamais totale. Les deux vivront en permanente tension, les corps en permanente blessure.

Dans *Faire l'amour*, le paysage, les lumières des villes, les hôtels, la foule, la fatigue ou le décalage d'horaire, tout un réseau d'interférences se présente devant le narrateur. Quant à Marie, elle n'est pas seulement la femme qu'il aime, dont les sentiments sont difficiles à décrire, mais aussi l'énigme, l'obsession. La comprendre

---

<sup>488</sup> *Ibidem*, pp. 72-73. C'est nous qui soulignons.

<sup>489</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 43.

devient une tâche exténuante: tantôt elle pleure, tantôt elle se cache derrière des lunettes de soleil ou « de soie lilas de la Japan Airlines »<sup>490</sup>; tantôt elle a froid et faim, tantôt elle lui demande « de lui donner à boire, de l'eau ou du champagne. »<sup>491</sup> Styliste et plasticienne, créatrice de sa propre marque, *Allons-y Allons-o*, le narrateur la trouvera au milieu de ses robes.

Contrairement à Edmondsson et Pascale, Marie est intrinsèquement liée à l'espace et à ses éléments. Des fois nous la voyons comme une force déferlante qui déchire les océans et la terre, d'autres fois un murmure lointain, un son plaintif, un mélange de pleurs et chagrin, difficile à saisir. Si Edmondsson sautille de joie en entrant dans la salle de bain pour rejoindre le narrateur ou se promène à Venise, avide de visiter tous les musées et monuments, chaque fois qu'elle sort de scène, elle est rarement mentionnée ou si elle l'est, c'est de façon sporadique sans que cela affecte le comportement du narrateur, trop replié sur soi. Si Pascale le traîne derrière elle, elle le fait sans que cela l'inquiète puisqu'elle est aussi concentrée en elle-même. Aller chercher son fils à l'école, comme nous l'avions démontré, acheter une bouteille de gaz ou passer ses journées dans l'école de conduite semble être ses priorités et même si elle l'accompagne à Londres, même si le séjour est touché par des moments à deux, elle n'hésite pas à faire ce qu'elle aime bien: bâiller et dormir. Quant à Marie, affectant un air distant voire intouchable, bouleverse ceux qui l'entourent. Un exemple de ce pouvoir qui émane de Marie est ce mélange d'amour et de haine que le narrateur sent pour elle:

Je considérais dans la pénombre de la chambre toutes ces robes désincarnées aux reflets de flammes et de ténèbres qui semblaient faire cercle autour de son corps à moitié dénudé, et, las, moi aussi — très las maintenant, rompu par le décalage horaire —, je songeai de nouveau au flacon d'acide chlorhydrique qui se trouvait dans ma trousse de toilette.<sup>492</sup>

Marie sera toujours présente et omniprésente. Elle affectera, de manière brutale, les réactions du narrateur. Celui-ci la décrit comme un être irréalisable:

---

<sup>490</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 23.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

[S]tar énigmatique, figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire d'étoffes alanguies et de couleurs de cendres, les épaules enfoncées dans l'émolliente mollesse aquatique d'une de ses robes froissées, en soutien-gorge noir dont une bretelle lui tombait sur le milieu du bras et pantalon largement ouvert sur le haut de son slip transparent, la paire de lunettes en soie lilas de la Japan Airlines lui ceignant négligemment le visage.<sup>493</sup>

Elle n'aura jamais le besoin de s'exprimer une fois que son style sibyllin pénètre subrepticement dans la peau du narrateur dont chaque pore le boit passionnément et inexplicablement. Cette pénétration aura des effets néfastes pour les deux et renforcera un malaise intérieur, invisible aux yeux, et corrosif.

Nous arrivons ainsi à la fin de cette partie où nous avons cherché à montrer que le contraste entre les éléments féminins des deux récits déjà analysés et Marie est incontestable. Le lecteur est présenté face à un couple qui se déplace en Asie pour se séparer. La réalité est toute une autre: ce n'est plus la stabilité morne qui prédomine mais l'agitation incessante qui se mêle aux lumières de la nuit, aux bruits de la pluie et des tremblements de terre. Ce nouvel ensemble de signes offre au lecteur une sensibilité particulière, ou plutôt une véritable tension, difficile à déchiffrer pour le moment.

Cette accélération, ce dynamisme nous arrive aussi par le choix des mots, des phrases, des paragraphes, par le mouvement de l'écriture elle-même. Les protagonistes respirent à bout de souffle, les larmes de Marie se mêlent entre les

---

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 24. Ce côté « star » est aperçu par le narrateur plusieurs fois. Un de ces moments est quand un groupe d'hommes vient à sa rencontre dans le foyer de l'hôtel. La citation est assez longue mais, à notre avis, pertinente une fois qu'elle renforce cette étrange aura qui émane de Marie, ce côté déesse-martyre: « Au cœur du grand hall de marbre de l'hôtel, autour de nos bagages entassés sur plusieurs wagonnets dorés, attendait un groupe de cinq hommes en costume impeccable, avec des lunettes de soleil ou de vue, des parapluies et des attachés-cases. L'un d'eux (Yamada Kenji, le seul que Marie connaissait, il dirigeait la boutique *Allons-y Allons-o* de Tokyo) vint à notre rencontre à grands pas, avec un sourire d'autant plus enjoué que notre retard se montait à près de quarante minutes, une éternité au Japon. Il s'avança vers Marie pour lui souhaiter la bienvenue et lui demanda aussitôt si elle avait pu se reposer des fatigues du voyage, si elle s'était bien remise du décalage horaire, et Marie alors, avec ce sens du spectacle, cette outrance dont elle avait le secret, retira théâtralement ses lunettes de soleil au milieu du grand hall de marbre et présenta son visage à nu dans la lumière des lustres, n'ayant honte de rien, n'ayant rien à cacher, qui semblait dire à la cantonade « vous voulez le savoir, eh bien, regardez ! », comme si elle leur dévoilait là quelque odieuse cicatrice, une plaie pulvérulente, un herpès de la face. (...) Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures des regards. Mais moi aussi, je la regardais, Marie, je regardais son visage dans la lumière des lustres, et c'est vrai qu'elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite. » *Ibidem*, pp. 88-89.

phrases et le lecteur ne se tiendra plus à distance mais respirera un rythme exceptionnel.

Entrons maintenant dans la deuxième partie. Le scénario se maintient: Tokyo. Voyons en détail comment le narrateur réagit à l'agitation de Marie et les moyens dont il se procure pour se protéger.

## 2.2. Faire l'amour à Tokyo

Arrêtons-nous par des moments à l'incipit pour ensuite suivre la lecture de la première partie qui comprend trente-trois pages. Ce qui ressort à première vue est une réalité – celle du narrateur – perceptible surtout par le toucher, tantôt doux, tantôt abrupt. Ses émotions sont toutes à fleur de peau et ce qui était fondamental – arrêter l'instant pour freiner la course du temps – ne l'est plus. Marie sera le point névralgique où tout se précipite.

Dans *L'incipit romanesque*, Andrea Del Lungo met en relief les termes *incipit* et *attaque* de la façon suivante:

[J]e propose donc d'employer le terme (...) *incipit* pour désigner, à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte; et encore, à l'intérieur de l'espace de l'*incipit*, je propose le terme *attaque* pour indiquer les premiers mots du texte.<sup>494</sup>

En effet, la première phrase de *Faire l'amour* provoque dans le lecteur un mélange d'un sentiment d'attente angoissée et d'une respiration haletante dans la mesure où la présence d'un flacon d'acide chlorhydrique nous envoie à une sensation d'un danger imminent. Ce flacon est préparé pour être jeté « à la gueule de quelqu'un »<sup>495</sup> et il suffirait au narrateur de l'ouvrir, de le jeter dans les yeux pour produire l'effet désiré. A la quatrième phrase du premier paragraphe, Marie nous est présentée comme une femme inquiète, en pleurs, et, au troisième paragraphe, leur

---

<sup>494</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 54. C'est nous qui soulignons.

<sup>495</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 11.

arrivée dans le foyer du grand hôtel de Shinjuku à Tokyo, escortée par des lustres, confirme le présage. Leur entrée est solennelle. Ils sont veillés par les lustres qui dansent au son d'un bruit sourd qui s'approche – ce sera le premier tremblement de terre –, et vacillants, ils sont conduits vers leur chambre dans des couloirs sombres. Toute son attention est dédiée à Marie qui est tantôt à Paris, dans ses souvenirs, tantôt à Tokyo, avec la certitude qu'il y aurait une séparation:

Je la rejoignis devant la porte et introduisis la carte magnétique dans la serrure pour entrer dans la chambre. Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois — et, la dernière, pour la dernière.<sup>496</sup>

Le narrateur nous surprend par ses mots, ses hésitations, ses sentiments devant Marie. Tout est dévoilé, sans aucune honte. Marie réagit, même ensommeillée et fatiguée, aux gestes du narrateur. Les deux, extrêmement épuisés, ont encore la force pour exprimer leur mécontentement, leur incompréhension, leurs remords, leur révolte; la nuit et les lumières de Tokyo, le silence et la pénombre de leur chambre les consommeront. A cet égard, nous rappelons le propos de Célia Novak:

[C]es éléments s'attribuent, non sans brutalité, une certaine exclusivité parmi les visions du narrateur: ils ne cessent de déstabiliser la continuité qu'il voudrait s'instaurer dans ses repères (...), dans ses pensées, dans ses amours.<sup>497</sup>

Tous les préliminaires et l'acte sexuel sont accompagnés d'une certaine agressivité physique de la part de Marie:

Pourquoi tu ne veux pas m'embrasser ? me demanda alors Marie à voix basse, le regard fixe, au loin, avec quelque chose de buté dans le visage. Je continuais de regarder dehors sans répondre. (...) Elle me regarda longuement devant la fenêtre. Allons dormir, Marie, lui dis-je, allons dormir, il est tard, et je vis un long frisson lui

---

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>497</sup> Célia Novak, *op. cit.*, p. 4.



parcourir l'épaule, de lassitude et d'agacement. Je faillis ajouter quelque chose, mais je ne dis rien, je me retins et lui posai doucement la main sur l'avant-bras, et *elle dégagea violemment le bras. Tu ne m'aimes plus, dit-elle.*<sup>498</sup>

Le lecteur les accompagnera dans ce déséquilibre émotionnel, il voyagera de Paris à Tokyo pour finalement atterrir dans la chambre de l'hôtel où les personnages feront l'amour et essaieront de récupérer le sommeil perdu d'un long voyage qui porte en lui un lourd fardeau, celui de confirmer leur séparation:

Nous étions en effet si fragiles et désorientés affectivement que l'absence de l'autre était sans doute la seule chose qui pût encore nous rapprocher, tandis que sa présence à nos côtés, au contraire, ne pouvait qu'accélérer le déchirement en cours et sceller notre rupture.<sup>499</sup>

Dans ce récit, le lecteur sera plus proche des pensées du narrateur. Parfois, elles arrivent sous forme de parenthèses: « (C'était trop tard, Marie, c'était trop tard maintenant.) »<sup>500</sup> D'autres fois, sans elles: « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne sais pas, souvent. Souvent... »<sup>501</sup>. Mais elles ne seront plus un dédoublement de voix – « [à] celle du personnage décrivant ses actions se superpose celle du narrateur qui les commente »<sup>502</sup> – qui, à l'occasion, ne faisaient que distancier le lecteur de l'intériorité du personnage une fois que celui-ci se distancait aussi de lui-même:

Dans les débuts, de *La salle de bain* jusqu'à *L'appareil-photo*, la distance que le narrateur instaure vis-à-vis n'est pas critique, mais tient plutôt de la simple observation. Le « je » semble extérieur à ses propres agissements, qu'il décrit de manière quasi scientifique. Cette position est d'autant plus surprenante que beaucoup

---

<sup>498</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 17-18. C'est nous qui soulignons.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>502</sup> Tamara Hannay, *op. cit.*, p. 97.

de ces comportements sont décalés par rapport aux normes de société et mériteraient donc une explication.<sup>503</sup>

Dans *Faire l'amour*, la lecture ne sera pas du tout passive. Cet élan est indéniablement significatif puisqu'il se manifestera de façon fulgurante pour ne s'arrêter qu'à la fin de la tétralogie. Voyons: le fait d'avoir préparé un flacon d'acide chlorhydrique peut être considéré comme une volte-face dans le style de Jean-Philippe Toussaint. Ce geste signifie que le narrateur est prêt à agir impulsivement et violemment sur quelqu'un qui l'aurait éventuellement perturbé. Ses décisions ou ses actes ne sont plus déterminés par lui mais par un facteur externe, encore inconnu au moment de l'incipit.

Dans ce premier tome, Marie entre en scène très tôt dans le récit, plus précisément à la quatrième phrase. Elle sera toujours là, aux côtés du narrateur, inquiète, en pleurs, énigmatique. Lui, il la suit jusqu'à Tokyo, au Japon. Pour Isabelle Dangy:

[L]e narrateur semble condamné à une sorte de passivité sinon d'aboulie. Sa volonté ne lui appartient pas, il est entraîné par des circonstances, des hasards, ou peut-être par les calculs d'autrui, ou par les caprices de Marie. Ainsi il se livre à des déplacements peu motivés, presque aléatoires, sinon à une errance pure et simple.<sup>504</sup>

Pouvons-nous vraiment le caractériser à partir des mots « passivité » et « aboulie » ? Si auparavant, il se mouvait dans un territoire qui lui était bien connu, désormais, le narrateur est obligé de reconnaître que ce nouveau terrain n'a rien de stable. L'apparente sérénité qui émanait de lui-même et qui impatientait les autres disparaîtra. Avant, la possibilité de s'éloigner de tout ce qui pourrait être considéré un péril lui était assez simple. Comme nous le dit Jacques Poirier: « Dans un univers privé de premier moteur, à l'énergie raréfiée, il convient en effet d'accepter *son peu de poids sur le monde, et de vivre à moindre coût.* »<sup>505</sup> Il insiste: « Spectateur de son

---

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>504</sup> Isabelle Dangy, « La mélancolie de l'éclairagiste », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 63.

<sup>505</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

impuissance, le héros déserte chaque fois que le risque est trop grand et qu'il lui faut répondre aux sommations de la vie (aimer, travailler, créer...). »<sup>506</sup> Le narrateur nous laissait entrevoir qu'aucune marge de négociation ne semblait possible puisqu'il s'enfonçait dans sa propre solitude.

Dorénavant, le narrateur est forcé d'aller dans un autre sens, de s'aventurer dans un champ qui ne lui est pas du tout familier. L'espace s'élargit énormément et devient partie intégrante du récit. « Les anedoctes et les micro-péripéties [qui] concour[aient] donc à parasiter le récit, à l'image du personnage lui-même »<sup>507</sup>, s'évanouissent et le narrateur se voit « devant un monde qui porte le signe d'un infini. »<sup>508</sup>

Dans le chapitre VIII, « L'immensité intime » de son livre *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard précise:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. *L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.*<sup>509</sup>

En lisant cet extrait, nous reconnaissons surtout le narrateur de *La Salle de Bain* et de *L'Appareil-photo* qui, dans son immobilité, essaie de se comprendre dans une solitude qu'il a cru avoir trouvée en s'isolant. Pour le narrateur de *Faire l'amour*, il découvrira que cette immensité est extérieure à lui et qu'elle lui arrive par la force de Marie et de la nature, comme nous l'avons déjà mentionné.

Auparavant, ce qui nous arrivait était un regard assez réduit du monde, ou plus précisément, de *son* monde. Les cibles qu'il ambitionnait n'étaient que des objets particuliers, telles les gouttes d'eau de la pluie et la façon dont elles tombaient dans le but « d'apprécier la finalité du mouvement: un mouvement qui tend vers

---

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

<sup>507</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>508</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 168.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 210. C'est nous qui soulignons.

l'immobilité »<sup>510</sup> ou bien la séance dans le cabinet de pédicure pendant laquelle il observe le travail méticuleux exécuté par la jeune femme pour soigner ses doigts.

Cependant, des vestiges d'un sujet fragile ne seront pas effacés du jour au lendemain. L'état de son âme est désormais à découvert, c'est-à-dire les murs carrés et rectangulaires de la salle de bain ou de l'école de conduite s'ouvrent à deux battants et le voilà devant l'immensité de sa solitude. Enigmatique, lui aussi, il emportera un flacon d'acide chlorhydrique avec lui au Japon. Citons la façon dont il garde le flacon dans ses bagages, comme si l'équilibre qu'il désire lui était donné par la description un peu obsessive de l'endroit où il le cacherait. Ce passage mérite complète citation :

Finalemnt, sans plus de précautions particulières – son apparence neutre de flacon d'eau oxygénée était sans doute sa meilleure couverture –, je l'avais casé dans un des trois compartiments souples du flanc de ma trousse de toilette, délimités chacun par une petite lanière de cuir amovible, entre une fiole de parfum et un paquet de lames de rasoir. Ma trousse de toilette avait déjà souvent abrité de ces objets hétéroclites, dentifrice et coupe-ongles, du miel et des épices, de l'argent liquide dans des enveloppes de papier kraft, sans compter différents jeux de pellicules photos pas encore développées, petits rouleaux compacts noir et bleu de l'Ilford FP4, noir et vert de l'Ilford FP5, qu'il fallait sortir plus ou moins clandestinement de tel ou tel pays. Mais ce fut sans attirer l'attention de quiconque que le flacon d'acide voyagea entre Paris et Tokyo.<sup>511</sup>

Si, en général, nous noterons une diminution du temps dépensé à la description des objets au profit de la description du corps de Marie, ou un léger éloignement par rapport au détail (et l'un des indices peut être le début de la citation : « Finalemnt, sans plus de précautions particulières »<sup>512</sup>), le narrateur sentira encore le besoin de s'y attarder. L'espace n'est plus intime mais infime et un certain équilibre que l'anecdote ou l'insignifiant pourraient lui offrir se transforme en un climat énigmatique et indéchiffrable dès le moment où ils atterrissent à Tokyo. Paris est maintenant Tokyo, sa salle de bain devient *une* chambre d'hôtel; Edmondsson, celle qui voltigeait

---

<sup>510</sup> Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 59.

<sup>511</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 21-22.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 21.

heureuse et décontractée autour de lui, est maintenant Marie, celle qui, abattue et crispée, prendra le devant de la scène. Comme un insecte rôdant sur lui, Marie gâche le repos du narrateur, ne lui permettant pas d'être complètement tranquille. Le regard du narrateur ne tourne plus autour d'une pièce mais se projette vers Marie qui envahit agressivement son espace. Ce ne sont plus des murs qui demeurent immobiles devant lui, avec leurs grumeaux, craquelures ou fissures. L'extérieur gagne de la vie et, sans demander de la permission, frappe à la porte:

Derrière la fenêtre, *les néons* continuaient de déchirer la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui *pénétraient la pièce* et venaient se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet.<sup>513</sup>

A l'intérieur de la chambre de l'hôtel, c'est Marie qui attire toutes les attentions. La pensée du narrateur oscille alors entre essuyer ses larmes, ne rien faire ou faire l'amour.

Attardons-nous ici pour quelques instants. Cette première partie est dominée par une fatigue qui les accable. La frontière entre le sommeil et le réveil est à peine perceptible et faire appel au raisonnement leur devient impossible puisque tout est véritablement imperceptible:

Cela faisait tant d'heures que nous n'avions dormi ni l'un ni l'autre, tant d'heures que nos repères temporels et spatiaux s'étaient dilués dans le manque de sommeil, l'égarment des sentiments et le dérèglement des sens.<sup>514</sup>

Comme nous dit Gaston Bachelard: « [L]espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. »<sup>515</sup> En se déplaçant à Tokyo pour suivre Marie, il doit finalement s'adapter, voire se soumettre aux oscillations de l'humour de son amoureuse. Tantôt ils sont intimement proches:

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

<sup>514</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>515</sup> Gaston Bachelard, (1961), *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 228.

[N]ous faisons lentement l'amour dans l'obscurité de la chambre que traversaient encore de longues traînées de lueurs rouges et d'ombres noires, qui laissaient sur les murs de fugitives traces de leur passage.<sup>516</sup>

tantôt chacun se concentre dans son propre plaisir en faisant l'amour:

J'avais le sentiment qu'elle se servait de mon corps pour se masturber contre moi, qu'elle frottait sa détresse contre mon corps pour se perdre dans la recherche d'une jouissance délétère, incandescente et solitaire, douloureuse comme une longue brûlure et tragique comme le feu de la rupture que nous étions en train de consommer, et c'était sans doute exactement le même sentiment qu'elle devait éprouver envers moi, car, moi aussi, depuis que notre bras-le-corps était devenu cette lutte de deux jouissances parallèles, non plus convergentes mais opposées, antagonistes, comme si nous nous disputions le plaisir au lieu de le partager, *j'avais fini par me concentrer comme elle sur une recherche de plaisir purement onaniste.*<sup>517</sup>

Mais il y aura toujours un troisième élément: les lumières qui jaillissent de toute part, de l'extérieur et de l'intérieur de leur chambre, susceptibles de les blesser, au point de les empêcher de suivre leur étreinte:

Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien ne le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse qui affichait sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.*<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.28. C'est nous qui soulignons.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p.29. C'est nous qui soulignons.

<sup>518</sup> *Ibidem*, p.30. C'est l'auteur qui souligne.

Par la suite, nous assisterons à la montée d'une forte hostilité. Selon Irène Salas, « [l]a libido se retourne en agressivité [...] »<sup>519</sup> Tandis que le narrateur, étourdi, communique à Marie la réception d'un fax via téléviseur, celle-ci finit par l'insulter :

Je voulais dire quelque chose, m'expliquer, lui prendre le bras pour la calmer, lui caresser la joue, mais mes efforts pour la consoler ne faisaient que la hérissier davantage, le simple contact de mes mains sur sa peau lui faisait horreur. *Prise de convulsions sur le lit, elle me repoussait des pieds et des mains en me hurlant de foutre le camp. Tu me dégoûtes, répétait-elle, tu me dégoûtes.*<sup>520</sup>

A ce moment-là, nous pressentons que le narrateur éprouve la grandeur de sa solitude même s'il est accompagné par Marie. Rappelons encore une fois Gaston Bachelard : « [L]'écrivain sait d'avance, en kilomètres, la grandeur de sa solitude. »<sup>521</sup> Au fur et à mesure que nous plongeons dans cette histoire de rupture, il paraît effectivement que Marie s'éloigne, que le narrateur se place toujours dans les coulisses et que la distance entre eux augmentera. Néanmoins, même si nous sentons que l'immensité du vide dans un espace parcouru par les deux – et non pas à deux – augmente, nous sentons que le narrateur essaie de « vivre une *concentration de l'errance*. »<sup>522</sup>

Le taux de résistance à la rupture est assez élevé. Il y aura toujours des ponts, parfois extrêmement faibles, faits de filigrane, qui les uniront. Même si la rupture est imminente, même si chacun part de son côté, le sentiment de présence ne s'effacera pas et il leur guidera inconsciemment. Dès très tôt, nous nous apercevons que cette présence/absence est effectivement déconcertante mais vitale pour leur survie.

Les réactions de Marie sont parfois inattendues, brusques et il devra se confronter jour et nuit à cette « [f]ugitive, fragile, intermittente »<sup>523</sup> Marie. Comme nous dit Jacques Dubois :

---

<sup>519</sup> Irène Salas, « De l'acide à l'acédie », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 67.

<sup>520</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.31. C'est nous qui soulignons.

<sup>521</sup> Gaston Bachelard, (1961), *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 230.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 230. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>523</sup> Emmanuel Samé, « Le paradoxe de Zidane », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, 2016, p. 53.

Soit la Marie liquide, la Marie ouverte, la Marie découverte. Même si on peut reconnaître en ces traits la marque de la styliste sophistiquée, c'est son intimité avec les choses de la nature qu'ils manifestent le mieux. (...). Voyons-la qui, de toute sa délicate personne, affronte la neige, l'orage, le feu. D'un mot, notre héroïne fait état d'une relation au cosmos qui est pour le moins intense. De roman à roman, on la voit même entraînée dans une ronde des perturbations climatiques que l'on dirait provoquées par sa seule présence. Risquons d'avancer que Marie est un être *élémentaire*.<sup>524</sup>

Comment donc survivre à ces avenues désertes, aux rues sombres, aux violents éclairages de toute une ville qui, sans demander la permission, saisit leurs corps affamés, épuisés et glacés ? Comment survivre dans un hôtel dont les portes, les issues de secours, les halls, les salles de gymnastique avec « les haltères et les appareils cardio-vasculaires, rameurs et tapis de course à l'arrêt, alignement de bicyclettes médicales sans roues »<sup>525</sup> semblent gagner de la vie ?

De son côté, le narrateur trouvera des moments sporadiques de tranquillité. Un de ces moments est quand il arrive au vingt-septième étage de l'hôtel et « Tokyo appar[âit] du coup devant [lui] dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d'ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine. »<sup>526</sup> Il occupera une place privilégiée pour assister à ce théâtre. Citons à peine une phrase d'une des scènes les plus tranquilles de ce premier récit, où l'acalmie est véritablement sentie par le narrateur, où le contact avec l'eau est synonyme de l'harmonie du corps, où la tension sentie dès l'ouverture de l'incipit s'évanouie<sup>527</sup>:

---

<sup>524</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style », in *Figures du désir: Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>525</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit, p. 38.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> Dans *Fuir*, nous assisterons aussi à cette dualité: des scènes d'acalmie suivront certaines scènes violentes, pleines d'énergie. Ces dernières ont la caractéristique d'épuiser les forces du narrateur et c'est l'eau qui lui permettra de les rétablir.

Si dans *Faire l'amour*, c'est dans la piscine qu'il rencontre la paix, dans *Fuir*, c'est en regardant la Méditerranée et en écoutant les vagues qu'il arrive à trouver le silence dont il avait envie depuis longtemps. Il y plongera plus tard pour rejoindre Marie.

Dans *Nue*, la Méditerranée sera de nouveau un élément important pour le narrateur. C'est en la traversant qu'il rejoint Marie sur l'île d'Elbe.

Très récemment, dans les Colloques de Bordeaux, en conversation avec Benoît Peeters, Jean-Philippe Toussaint fait une remarque par rapport au fait que les communications dans ces colloques n'avaient pas donné une grande importance à cet élément. Il ajoute que l'eau est presque une obsession personnelle. Écoutons-le: « ...alors que moi, j'aurais dit 'Marie, fille de l'eau', mais voilà, la présence de



Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que mes brasses lentes et silencieuses altéraient à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui offraient au regard des perspectives illimitées.<sup>528</sup>

Que de contrastes entre ce que l'eau signifiait pour les narrateurs des deux premiers récits et *Faire l'amour*. Les uns observaient l'eau; ici, il la sent. C'est à la fois la lenteur de mouvements en communion avec l'immensité du ciel qui lui donne une vision d'un infini à « perspectives illimitées.»<sup>529</sup> Il semble être en paix avec lui-même et comme réfère Jacques Poirier: « Alors que si souvent il se perd dans l'anecdote et dans l'insignifiance, le personnage se réconcilie soudain avec le cosmos. »<sup>530</sup> Pour Luciano Brito, le narrateur flotte dans l'univers et il trouve le calme en plongeant dans la nuit, par d'autres mots, l'eau l'éloigne de la peur qu'il sent, elle l'approche d'une « tranquillité magique »<sup>531</sup>:

La sensation de l'eau tiède et huileuse de la piscine et la vue des points lumineux de Tokyo convient à l'impression de flotter dans l'univers, un sentiment qui réduit la peur du désastre et transforme le blocage du narrateur de *Faire l'amour*, à l'égard du monde contemporain, à une affaire minimale, parfaitement gérable. Et c'est exactement ce qui manquait à ma première lecture de Toussaint, comme un impressionniste, et maintenant je comprenais que ce narrateur, il se serve du tourbillon matériel contemporain pour rééquilibrer le sens et qu'il finisse par obtenir une espèce de tranquillité magique qui transforme le sensible. (...) Il s'agit plus largement d'une façon d'être dans le monde.<sup>532</sup>

---

la mer, de l'eau comme quelque chose qui me semble être une sorte d'obsession personnelle, n'est pas apparue, (...) l'eau, je n'allais pas à me forcer, parce que c'est une obsession depuis *La Salle de bain*, l'eau est toujours présent. » In Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :10 :44 – 1 :11 :58]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>528</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 43.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

<sup>530</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 41.

<sup>531</sup> Luciano Brito, « L'anti-social: pourquoi j'ai enlevé l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint de ma thèse », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, [1 :27 :30], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 1<sup>er</sup> février 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>532</sup> *Ibidem*, [1 :26 :54 – 1 :28 :35]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

Son regard change de perspective: ce n'est plus de l'extérieur vers l'intérieur, ce n'est pas dans l'horizontalité. Maintenant, son regard monte vers le haut. La piscine se trouve au vingt-septième étage de l'hôtel. Pour y arriver, il prendra l'ascenseur pour ensuite monter un escalier intérieur. Il suit l'odeur de savon et de chlore et son regard se projette vers le haut, en diagonale ascendante. Il verra Tokyo du haut:

Je longeai lentement le bassin, *le regard traînant en hauteur* sur la grande verrière du toit amovible qui laissait apparaître le ciel étoilé par les interstices de la structure métallique. Arrivé de l'autre côté du bassin, je m'avançai sans bruit jusqu'à la paroi de verre et me mis à observer en silence la ville endormie devant moi<sup>533</sup>.

La scène dans la piscine pourra être considérée le début d'un dépouillement physique et psychologique qui, doucement et harmonieusement, touchera le corps du narrateur:

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.*<sup>534</sup>

C'est le fait de plonger son corps dans cette piscine qui le fait libérer de sa colère: «Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement *en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers.*»<sup>535</sup> Les pensées, telles pétales délicates, le touchent, ici et là, en parcourant son corps, pour s'éloigner ou s'approcher doucement, suivant l'ondulation provoquée par ses mouvements. Le plaisir qui en émane l'excite:

J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur

---

<sup>533</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 39. C'est nous qui soulignons.

<sup>534</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 43. C'est nous qui soulignons.

<sup>535</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières<sup>536</sup>.

En sortant de la piscine, il n'a qu'une pensée: rencontrer Marie après l'avoir laissée dans un état déplorable dans leur chambre. Il la rencontrera dans le hall de l'hôtel. Il la décrit avec une netteté étonnante. Ce n'est plus une description qui se projette sur lui-même mais celle qui se dirige vers le corps de Marie, vers l'infinité de mouvements qu'elle exécute – consciemment ou inconsciemment –, comme si d'une déesse s'agissait. La description de sa façon de s'habiller et de se mouvoir, par exemple, nous transporte dans des scènes de films. Marie est là, elle est le centre, et même immobile, son regard pénètre dans l'intimité du narrateur. Il est fasciné par elle. Il la suit, la poursuit, la voit et son regard se pose sur son corps. Le narrateur s'approche d'elle, prudemment, ou la regarde à distance. Le lecteur se voit en face d'un langage visuel, cinématographique, comme si ce temps d'attente était beaucoup plus précieux que le dialogue:

Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du hall, la tête et les cheveux tombant en arrière, un bras ballant au sol, et vêtue – c'est ce qui me frappa immédiatement le plus – d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza, qu'elle avait passée n'importe comment avant de quitter la chambre, sans l'agrafer à l'épaule, ni l'ajuster aux hanches (je ne l'avais jamais vue porter une de ses robes, et cela ne présageait rien de bon). Pas maquillée, la peau très blanche sous le cristal des lustres, des lunettes de soleil sur les yeux, elle fumait posément une cigarette.<sup>537</sup>

Comme nous dit Roland Barthes, « *Toute pensée, tout émoi, tout intérêt suscités dans le sujet amoureux par le corps aimé.* »<sup>538</sup> Lisons la façon dont l'auteur identifie le langage au corps:

---

<sup>536</sup> *Ibidem*, pp. 43-44. C'est nous qui soulignons.

<sup>537</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 48.

<sup>538</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. cit., p. 101.

Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact: d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exposer (le langage jouit de se toucher lui-même); d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je soumetts la relation.<sup>539</sup>

En observant Marie, le narrateur pourra l'enregistrée éternellement dans sa mémoire. Le narrateur aspire le corps de son aimée par tous ses pores et soutient sa respiration. Finalement il n'articule que trois mots « Tu es là ? »<sup>540</sup> Le paragraphe suit son cours en s'arrêtant, encore une fois, sur le regard et le sourire de Marie. Elle le regarde. Les deux se regardent et selon lui, elle attend qu'il l'embrasse. Pour la première fois, nous sentons une complicité inexistante dans les couples *Narrateur/Pascale* et *Narrateur/Edmondsson*.

### 2.3. Urgence et patience

Marie est véritablement aux antipodes d'Edmondsson et Pascale. Marie est mouvement. Elle s'approche ou s'éloigne du narrateur, de façon subtile ou provocatrice. Elle l'excite, par son attitude ou langage. Elle l'inquiète, par son absence ou présence. Chevalier errant, sa raison d'être est cette femme dont l'explication donnée à son nom occupe tout un paragraphe. Lisons-le:

Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça M.M.M.M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes). Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de

---

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>540</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 48.

Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformée en MoMA au moment de ses premières expositions d'art contemporain. Puis j'avais laissé tomber MoMA, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça).<sup>541</sup>

Le passage qui se suit est de Stéphane Chaudier dans lequel il analyse la façon dont la femme est vue par l'homme:

[V]ivre avec une femme, pour peu qu'on soit attentif à elle, c'est en effet apprendre à la connaître. (...) [V]ivre avec quelqu'un et le voir évoluer dans le temps sont une épreuve, un risque, dont on est récompensé par le gain de la connaissance. De fait, on peut assez souvent prédire les réactions de son ou sa « partenaire »<sup>542</sup>,

et, dans le cas de *Faire l'amour*, une fois que le narrateur la place au centre du jeu, Stéphane Chaudier ajoute:

Les répétitions du nom *Marie* sont autant de petits coups d'épingles verbaux qui fixent la connaissance de l'aimée sans pour autant empêcher sa chair de frémir. (...) [L]'amour (...) donne cette connaissance intuitive et comme divinatoire de l'autre: qui, mieux qu'un amant épris de son objet, connaît l'être aimé ? Parce qu'elle n'est pas celle d'un objet inanimé mais d'un vivant qui évolue, cette connaissance est concrète, procède de la vie<sup>543</sup>.

L'expression *objet inanimé* pourrait éventuellement être appliquée à la façon dont le narrateur cohabitait avec Edmondsson et Pascale. Les deux, quoique bien différentes l'une de l'autre – la première plus agitée et dynamique et la seconde plus lente, bâillant tout le temps de fatigue et d'ennui –, auront néanmoins un rôle très semblable. L'agitation, l'enthousiasme de la première mettront en évidence le besoin que le narrateur sent à s'immobiliser. C'est elle qui lui demande de faire l'amour, c'est

---

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>542</sup> Stéphane Chaudier (dir) « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *op. cit.*, p. 23.

<sup>543</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

elle qui pourvoit les besoins du foyer en travaillant, c'est elle qui décide les affaires de la maison tandis que lui, il s'éloignera petit à petit de tout et de tous, de façon à pouvoir jouir de ses propres incertitudes, en s'isolant, en s'immobilisant. Donc, pourrions-nous voir Edmondsson figure maternelle ou femme émancipée ? Quant à Pascale, son indifférence est beaucoup plus accentuée mais, malgré cette distanciation, le narrateur semble être amoureux: « ([C]'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal). »<sup>544</sup> Elle le suit par sympathie ou par complicité ? Rien n'est explicite. Il la suit, par amour ou par autoprotection, dans la mesure où cette relation, insipide, morne, ne sera-t-elle pas idéale pour revenir sur soi-même, encore une fois, en s'isolant ? Au fond, ces deux relations nous ressemblent plutôt à des personnages qui marchent côte à côte avec des intentions distinctes, sans que pour autant les moments affectifs et sexuels ne soient pas partagés. Jean-Christophe Torres aborde la question du couple et de l'individualisme de la façon suivante:

L'individualisme itinérant devient alors l'issue, ouvre à l'horizon d'un Moi en état d'insatisfaction et de frustration les voies d'une autre réalisation possible: non dans la recherche d'une stabilité impossible, mais dans la volonté d'assumer pour elle-même la nature instable de la quête. Le nomadisme conjugal assumé, la volonté de ne rien établir dans la durée, le rejet de tout caractère définitif attribué à la relation constituent les fondements nouveaux d'une vie affective narcissique.<sup>545</sup>

La vie à deux changera de perspective quand Marie entre en scène. Sa présence est une constante, dans ses pensées, dans son corps, même dans les moments où elle sera absente. Citons encore Stéphane Chaudier: « Le sujet cesse alors de fuir ou se fuir; il s'ouvre aux formes élémentaires du cosmos, dans un mouvement libérateur de fusion avec le flux de la vie et du temps. »<sup>546</sup> La présence de Marie le bouleversera physiquement et psychologiquement. Il est véritablement amoureux de cette femme et il vivra des sentiments qui, la plupart des fois, lui causeront de la souffrance. Isabelle Dangy fait référence à un « mouvement narratif en forme de plongée vers les

---

<sup>544</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 28.

<sup>545</sup> Jean-Philippe Torres, *op. cit.*, p. 183.

<sup>546</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction » à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

ténèbres, deuil ou rupture, suivie d'une remontée vers les parages d'une clarté fragile, d'un apaisement ou d'une réconciliation »<sup>547</sup> et effectivement, dans 'Le Cycle de Marie', Jean-Philippe Toussaint exploitera ce qui lui est très cher: la dualité *urgence - patience*. Si dans les deux premiers récits les actions du narrateur nous guidaient vers un autre type de dualité: *impatience - patience*, c'est-à-dire l'impatience que le narrateur provoquait dans les autres personnages et la patience que quelques-uns lui démontraient, sans que pour autant rien de significatif ne s'y produisait, dans 'Le cycle de Marie', l'urgence et la patience pourront caractériser Marie et le narrateur respectivement, qui, unité indissociable, créent définitivement une tension dans l'air. Si une certaine linéarité pourrait caractériser le narrateur de *La Salle de bain* ou de *L'Appareil-photo* dans la mesure où ses actions découlaient d'un fort « désintéret vis-à-vis de l'espace public »<sup>548</sup> et donc sa perspective de vie était tout simplement suivre un chemin délinéé par lui-même, dans 'Le Cycle de Marie', ce caractère linéaire sera remplacé par des mouvements qui brusquement montent et descendent dans toutes les directions.

Dans cette nouvelle phase, « [Jean-Philippe Toussaint] s'autorise, sur le mode de la confession, des digressions méta-poétiques, plus ou moins didactiques, dont le ton est à la fois passablement lyrique et extrêmement sérieux. »<sup>549</sup> Le narrateur n'est plus l'observateur de ceux qui l'entourent. Son attitude décontractée, ses moments de rêverie, ses esquives gracieuses auxquelles il nous avait déjà habitués, seront substituées par une seule mission, celle de suivre Marie. En vérité, « alors que le personnage devrait être en paix avec lui-même et avec le monde, des lignes de faille apparaissent »<sup>550</sup>. Si nous associons ces failles à des fissures dans une couche géologique, dans ce cas, non seulement ces failles seront des ruptures provoquées par des éléments naturels mais aussi par des déchirures de l'amour. Serons-nous capables de les séparer ? Difficilement, une fois que la présence des éléments – l'eau, le feu,

---

<sup>547</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 56.

<sup>548</sup> Jia Zhao, "L'éloge de l'oisiveté", in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 93.

<sup>549</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction » à la 3<sup>ème</sup> Partie: « Raconter, séduire: maîtrise et fantaisie narratives », in *op. cit.* 123-124.

<sup>550</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 39.

l'air, la terre – sera une constante et Marie en fait partie. Elle est accélération, mouvement, *larmes, négligence, désordre*<sup>551</sup>.

Le Japon est le lieu élu pour le moment. Leur arrivée est loin d'être pacifique. La nuit à Tokyo semble interminable. L'immense fatigue provoque en eux une certaine oscillation d'humeur, une certaine frénésie qui les empêche de se calmer. L'hôtel leur devient insupportable, irrespirable et les deux en sortent pour affronter la nuit: « Nous passâmes les portes vitrées coulissantes qui s'ouvrirent automatiquement sur notre passage »<sup>552</sup> comme si elles les expulsaient. Déjà, au moment où ils sont arrivés à l'aéroport de Tokyo, un sentiment de pesanteur et de solitude s'empare subtilement de chacun d'eux sans qu'ils ne s'aperçoivent:

[P]ersonne n'était venu nous attendre à l'aéroport. (...) nous fûmes obligés de gagner l'hôtel par nos propres moyens, dans deux taxis distincts, nous en occupions chacun un, image emblématique de notre arrivée au Japon, les deux voitures se suivaient au ralenti dans le pâle soleil grisâtre des embouteillages matinaux des autoroutes urbaines surélevées de la baie<sup>553</sup>

L'hôtel – espace assez impersonnel, voire fantasmagorique – les reçoit:

La réception de l'hôtel était déserte, l'ascenseur désert, qui montait lentement dans la nef centrale de l'atrium, et nous nous tenions silencieux dans la cabine transparente, côte à côte [...] (...) Le couloir de l'étage était silencieux, interminable, moquette beige,

---

<sup>551</sup> Ces trois termes apparaissent dans l'article d'Isabelle Dangy, intitulée "La mélancolie de l'éclairagiste" au moment où l'auteur parle des protagonistes du 'Le Cycle de Marie'. Pour elle, la mélancolie est un des traits principaux parmi d'autres symptômes: « [L]es larmes, la négligence et le désordre (par exemple le chaos de bagages dont Marie s'entoure fréquemment), l'agressivité destructrice ou autodestructrice dont l'emblème serait le flacon d'acide de *Faire l'amour* [...] » In Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 62.

A notre avis, les symptômes que le narrateur sentira, chaque fois que Marie n'est plus là ou chaque fois qu'elle y est, sont plutôt l'impatience, l'inquiétude, le nervosisme, parfois même un état fébrile. Marie émane une force qui fera le narrateur voltigeait autour d'elle sans s'arrêter. Cette agitation constante est finalement l'énergie qui lui avait toujours manquée, des fois synonyme de déchirure, des fois synonyme d'abandon.

<sup>552</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 51.

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 57.



plateau de room-service abandonné devant une porte avec des vestiges épars de repas,<sup>554</sup>

pour plus tard les lançait « sur le perron désert. »<sup>555</sup> Le mot « désert » est une constante dans cet épisode même s'ils se fondent avec la foule qui « glissait comme un torrent impétueux qui charriait dans son cours un flux ininterrompu de piétons dans un ondoisement d'anoraks sombres et transparents, de parkas, de pardessus et de parapluies. »<sup>556</sup> Ce ne sont pas ces gens qui font partie de la description de cette nuit à Tokyo mais les avenues, les réverbères, les courettes, les lanternes, les caissons lumineux, les enseignes de néons ou les colonnes d'idéogrammes ainsi que les « taxis isolés [qui] progressaient au ralenti (...) [ou] les lunettes arrière des voitures [qui] s'allumaient en jetant de dramatiques lueurs rouges alentour dans la nuit. »<sup>557</sup> La lumière et ses reflets se transforment en êtres vivants, c'est-à-dire la lumière prendra vie et fera partie de ce duel entre le narrateur et Marie. Comme nous dit Jean-Philippe Toussaint, lors d'un entretien avec Sylvie Bourmeau qui le questionne sur l'importance de la lumière dans cette tétralogie:

La lumière a toujours eu une place centrale dans mon travail. Je trouve le travail sur les néons particulièrement stimulants, parce que c'est à la fois un travail sur les mots – tels que je les utilise quand j'écris, tels que je les assemble, tels que je les manie – et sur la lumière, le mélange des deux en somme: le mariage des mots et de la lumière.<sup>558</sup>

Dans son article « La mélancolie de l'éclairagiste », Isabelle Dangy nous fait voir que le rapport entre la lumière et les corps est très proche et en même temps douloureux:

On assiste à une sorte de chimie de l'éclairage, à une métabolisation de la lumière qui permet à la fois d'en suggérer la nature corpusculaire et d'exprimer une inquiétude

---

<sup>554</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>556</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>558</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. Livre/Louvre*, éd. cit., p. 18.

philosophique relative au temps. C'est aussi parce qu'elle possède une consistance que la lumière entretient un rapport étroit avec le corps, qu'elle est susceptible de caresser, frapper ou déformer.<sup>559</sup>

Dû à « l'état d'extrême fatigue dans lequel [ils se trouvaient] »<sup>560</sup>, rentrer à l'hôtel, quoique très proche du lieu où ils étaient, ne sera pas une affaire simple: en quelques paragraphes, nous assisterons aux hauts et aux bas de ce couple qui part en Asie afin de se séparer. La difficulté à communiquer en japonais avec le chauffeur d'un taxi déclenchera une crise:

Il se produisit alors un incident mineur, qui aurait pu rester sans conséquence, mais qui, dans l'état d'extrême fatigue dans lequel nous nous trouvions, fut le détonateur d'une crise aussi brève que brutale.<sup>561</sup>

Le narrateur utilise les mots « incident mineur » aux côtés de « détonateur », « crise » et « brutale ». Ce ne seront pas les fléchettes qui provoqueront une scène violente mais un parapluie, objet lui aussi pointu. Celui-ci, même tombé par terre, leur fera perdre le contrôle, ils se regardent mutuellement comme des adversaires en même temps que la tension monte:

Ramasse-le, dit-elle. Je ne dis rien. Ramasse-le, répéta-t-elle. Je la regardai dans les yeux, lui plantai mon plus mauvais regard dans les yeux. Je ne bougeais pas. Nous étions arrêtés sur le trottoir, de chaque côté du parapluie renversé dans la neige [...] (...) Je ressentais des picotements aux tempes, j'avais envie de la frapper. (...) Ni Marie ni moi ne bougions. Il était impossible, de toute façon, qu'un de nous ramasse jamais ce parapluie à présent.<sup>562</sup>

C'est lui qui fait demi-tour, mais elle le suit et si les deux s'avouent vaincus, ils ne le verbalisent pas. La tension continuera à monter une fois que juste avant de

---

<sup>559</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 57.

<sup>560</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 65.

<sup>561</sup> *Ibidem*.

<sup>562</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

rentrer à l'hôtel, il y aura lieu un deuxième tremblement de terre. La panique est dans l'air et Marie se lance dans les bras du narrateur. Ils feront l'amour « parmi la foule qui continuait de passer près d[eux] sur le pont [jusqu'à ce que l]e jour se levait sur Tokyo»<sup>563</sup>.

La première partie de ce récit est dominée par la nuit, et ses lumières, l'extrême fatigue et le décalage horaire. Si le thème de la séparation est récurrent, le narrateur et Marie évitent à tout prix d'en parler puisqu'ils ont la pleine conscience du fait qu'une rupture définitive, dans un pays lointain, serait dévastatrice. Dès leur arrivée, rien ne semble progresser selon leur désir. Paradoxalement, le narrateur ne se sent soulagé qu'avec un flacon d'acide chlorhydrique. Les humeurs de Marie oscillent beaucoup. Tantôt elle pleure, tantôt elle insulte tous ceux qui l'entourent, tantôt elle se lance dans les bras du narrateur, tantôt elle le méprise mais les deux savent qu'ils dépendent l'un de l'autre une fois que, poussés vers l'extérieur, dans des espaces ouverts aux signes indéchiffrables, la nuit les saisira et les lumières les aveugleront. Nous concluons cette partie en citant, encore une fois, Isabelle Dangy à propos de l'importance de la lumière et la façon dont elle affecte les personnages:

Éblouissante, elle [les] enferme dans le noir des paupières refermées où se poursuit le jeu rémanent des phosphènes. (...) Mouvante, elle installe les personnages (...) dans un décalage perpétuel et dans une temporalité instable. Diffuse, elle construit un univers déréalisé de formes creuses et spectrales. Calligraphiée, elle parsème le décor de signes fascinants et indéchiffrables. Fulgurante, elle relève du cataclysme<sup>564</sup>,

et nous entrons dans la dernière partie de ce récit en mettant en évidence non seulement les lumières qui éclairent la nuit à Tokyo mais aussi jusqu'à quel point les conditions atmosphériques affecteront Marie et le narrateur. Cette partie se concentrera plutôt sur le narrateur. A la ressemblance du premier récit, *La Salle de bain*, le narrateur part abruptement mais, comme nous allons le voir, pour des raisons bien différentes.

---

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>564</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 64.

## 2.4. Guérir à Kyoto pour rentrer à Tokyo

Marie monte une exposition dans un musée d'art contemporain et une partie des préparatifs est faite à l'hôtel. Au moment où l'un des organisateurs, Yamada Kenji, lui parle du séisme et ses secousses de la veille, les larmes commencent à couler « de façon irrépressible sur les joues de Marie, avec la nécessité d'un phénomène naturel, comme monte une marée ou survient une pluie fine »<sup>565</sup>. Le narrateur sait la raison pour laquelle elle pleure et le lecteur s'appuiera en lui une fois que Marie, silencieuse, ne partagera qu'avec lui, plus tard, ce qu'elle ressentait: « [C]'était l'évocation du tremblement de terre qui les avait provoquées, car le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour. »<sup>566</sup> Marie sera suivie par ses fidèles sujets jusqu'au Musée pour prendre en charge « près de trois cents mètres carrés d'espace d'exposition répartis en quatre salles »<sup>567</sup>. Au début, toute l'organisation la suit mais, petit à petit, tandis que Marie s'approprie des salles, les autres s'éloigneront, le narrateur inclus.

Si pour Marie, la tristesse et les pleurs arrivent tout juste après la longue nuit à Tokyo, pour le narrateur, il lui faudra un peu plus de temps. Pendant la visite au musée, il se sentira fatigué et fiévreux. Il l'abandonnera pour rentrer à l'hôtel et à la fin du jour, il partira à Kyoto, chez son ami Bernard qui, à la similitude d'Yamada Kenji, lui demande s'il avait ressenti les secousses à Tokyo. Et c'est seulement à ce moment-là que le narrateur réagit:

Brusquement, l'évocation du tremblement de terre fait remonter à l'esprit une bouffée d'émotions désordonnées, et, bien qu'il n'y eût vraiment rien d'indiscret dans la question de Bernard – cela avait été à peine une question, et pas même personnelle –, je sentis mes yeux se brouiller, je me m'excusai un instant, je me levai et sortis prendre l'air dans le jardin.<sup>568</sup>

---

<sup>565</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 95.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 117.

La décision de partir à Kyoto est soudaine. Il s'éloigne sans une raison en particulier. Peut-être n'est-ce que pour renforcer l'idée que l'immobilité tellement voulue par lui pourrait éventuellement être saisie en mouvement, dans les transports publics, vers un autre pays. Audrey Camus explique la raison de ce mouvement:

[L]e sujet reconquiert un territoire personnel menacé dont il fortifie les frontières, tantôt se repliant sur lui-même dans un quelconque lieu inaccessible, tantôt, comme dans le voyage, ne laissant plus prise qu'aux interactions sans conséquences.<sup>569</sup>

Dans *Faire l'amour*, le narrateur est amoureux. Egoïste, Marie lui avait demandé d'attendre un peu plus, du moins pendant leur séjour au Japon:

Après un long moment, elle se tourna vers moi et me dit avec difficulté, d'une voix quelque peu étranglée, qu'elle était d'accord pour qu'on se sépare. Je ne répondis rien. Je la regardais, je mis les mains dans les poches de mon manteau et je sentis en tressaillant le contact du flacon d'acide chlorhydrique sous mes doigts. Mais, maintenant, je ne peux pas, me dit-elle, maintenant c'est trop dur. Pas maintenant, me dit-elle, pas maintenant [. ] (...)Pas maintenant, me dit-elle, pas ces jours-ci. Ces jours-ci, j'ai besoin de toi.<sup>570</sup>

Cette demande ne lui est pas du tout facile. Les deux savent qu'ils sont trop loin de chez eux pour oser s'aventurer chacun pour soi; le narrateur a conscience qu'au moment où « la dynamique Marie – créatrice de la marque « Allons-y, Allons-o »... – a un programme très chargé, qui prévoit la visite d'un musée, une rencontre avec des journalistes, une séance de photos et des réceptions officielles »<sup>571</sup>, lui, il se questionnera si rester à Tokyo serait le plus souhaitable:

---

<sup>569</sup> Audrey Camus, « L'art de la conversation impossible », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 86.

<sup>570</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 96-97.

<sup>571</sup> Irène Salas, *op. cit.*, p. 67.

Je n'avais pas de perspectives. Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie.<sup>572</sup>

Mais plus tard, dans le train, il se questionnera, encore une fois, si partir à Kyoto aurait été raisonnable:

Je me croisai les bras sur la poitrine, fermai les yeux et essayai de dormir. Je somnolais, immobile sur mon siège, et je me demandais vaguement ce que j'allais faire à Kyoto.<sup>573</sup>

Irène Salas considère que les personnages s'éloignent parce qu'ils n'ont plus rien à dire, la distance entre eux s'accroît et leurs besoins sont divergents. Elle ajoute que Marie est synonyme d'énergie et vitalité et qu'« à l'inverse, le parcours du narrateur est marqué par l'errance, le vagabondage et la déambulation mélancolique »<sup>574</sup>. Mais en réalité, aller chez Bernard ne sera pas partir vers l'inconnu une fois qu'il l'avait visité il y a quelques ans. Son court séjour chez Bernard comprendra un long sommeil de presque trente-six heures et, coïncidence ou non, il en émergera en même temps qu'« [u]n large soleil entrait dans la cuisine, qui inondait le sol et [le] fit mettre la main en visière au-dessus du front pour [se] protéger les yeux instinctivement. »<sup>575</sup> Serait-il libre de Marie ? A-t-il finalement trouvé un sens/une fin pour sa souffrance ?

Effectivement, pour échapper à la nuit et aux tremblements de terre, ils ont été mis à l'épreuve. Le lendemain, les effets se sentaient encore. La ville était grise, un épais brouillard l'enveloppait et la pluie finira par frapper avec violence. Quant aux deux personnages, ils continuent exténués:

Notre fatigue était telle que nous avons failli entrer tous les deux dans la baignoire quand le bain fut coulé [...] (...) La tête levée et les yeux fermés, je laissais couler une

---

<sup>572</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 106.

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>574</sup> Irène Salas, *op. cit.*, p. 67.

<sup>575</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 125.

eau tiède sur mon corps meurtri, endolori de froid, mon corps de naufragé qui retrouvait peu à peu une température normale.<sup>576</sup>

Donc, cette période d'hibernation chez Bernard sera la façon dont il trouve pour récupérer ses forces. Les heures passent, les unes après les autres, et il réussit à vider son esprit:

Les heures étaient vides, lentes et lourdes, le temps semblait s'être arrêté, il ne se passait plus rien dans ma vie. Ne plus être avec Marie, c'était comme si, après neuf jours de tempête, le vent était tombé. Chaque instant, avec elle, était exacerbé, affolant, tendu, dramatisé. Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, la saturation de l'espace dans les pièces où elle entrait. Et maintenant plus rien, le calme des après-midi, la fatigue et l'ennui, la succession des heures.<sup>577</sup>

Dès le moment où le narrateur part de Tokyo, le lecteur l'accompagnera de très près. La description exhaustive de l'échange d'argent à l'hôtel, du plan de métro, du voyage en train, de la rencontre avec Bernard, de la maison de ce dernier occuperont un nombre significatif de pages. La nuit tombe et nous enfoncerons notre regard dans le lit où le narrateur demeurera jusqu'à ce qu'il se guérisse. Le fait que le soleil brille au moment exact où il regagne ses forces, semble indiquer que se rétablir, voire ressusciter, serait synonyme de distance par rapport à la femme aimée. Néanmoins, ce qui se suit est le chaos des sentiments de rage et d'amour qui le font revisiter le passé à Kyoto et qui le font retourner à Tokyo dans l'espoir de retrouver Marie.

Voyons de plus près ses réactions et ce qu'elles peuvent signifier et pour le faire, partons des commentaires d'Isabelle Dangy qui considère que la passivité est une des caractéristiques du narrateur:

---

<sup>576</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 79-80.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 124.

Sa volonté ne lui appartient pas, il est entraîné par des circonstances, des hasards, ou peut-être par les calculs d'autrui, ou par les caprices de Marie. Ainsi il se livre à des déplacements peu motivés, presque aléatoire, sinon à une errance pure et simple.<sup>578</sup>

Et elle ajoute:

[C]ette passivité est issue de la dépendance par rapport à Marie, elle est la résultante de deux forces simultanées qui le poussent à la fuir et à la rejoindre. Ces deux forces s'annulent et le laissent incapable d'agir.<sup>579</sup>

S'il est vrai que le narrateur est divisé entre disparaître et rester près de son aimée, il est aussi vrai que le sentiment qui prédomine est celui de la rejoindre, même s'il se sent étourdi par ses extravagances. Nous pouvons même ajouter que partir au Japon n'est pas un voyage arbitraire. C'est une sorte de pacte entre les deux: se séparer en voyageant ensemble et en faisant l'amour souvent pour la dernière fois. « [M]ême si Marie nous échappe bien souvent »<sup>580</sup>, nous comprendrons qu'elle joue – et jouera – un rôle fondamental dans la vie du narrateur:

En avait-elle conscience en me proposant de l'accompagner à Tokyo, et m'avait-elle invité sciemment pour rompre, je n'en sais rien, et je ne crois pas. D'un autre côté, je la soupçonnais d'avoir nourri au moins deux arrière-pensées légèrement perverses en me proposant de l'accompagner au Japon<sup>581</sup>.

Cet extrait n'est qu'un exemple de la façon dont le narrateur s'exprime par rapport à Marie. Même si celle-ci fait preuve de « grande continence verbale, une continence contribuant au sentiment d'irréalité qu'[elle] peut laisser »<sup>582</sup>, le narrateur ne nous laisse pas dans le vide auquel il nous avait accoutumé auparavant. Non seulement il sort de son univers mais il se voit forcer à embrasser l'aventure et

---

<sup>578</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 63.

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>580</sup> Jacques Dubois, « Marie Naïade de style », in *op. cit.*, p. 38.

<sup>581</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 22.

<sup>582</sup> Jacques Dubois, « Marie Naïade de style », in *op. cit.*, p. 38.



l'incertain, loin de chez lui. En plus, dès le début du récit, Marie oscillera entre douceur et agressivité envers lui, forçant celui-ci à se projeter hors de lui-même. Cette fois-ci, c'est lui qui essaiera de maintenir un certain calme. Reprenons Jacques Dubois qui avoue connaître Marie:

[L]a même Marie fait montre d'une expressivité abondante, comme si elle compensait son mutisme par d'autres formes de communication. Elle apparaît ainsi comme celle qui sans trêve « fait signe » sans ouvrir la bouche.<sup>583</sup>

Le narrateur nous inonde de détails qui semblent, à première vue, superflus ou accessoires, excessifs ou même exagérés, mais finalement, ils font tous partie intégrante de Marie. Dissocier la profession du personnage devient impossible. Elle est « la star sans doute, avec ses caprices qui alimentent en texte une image de l'éternel féminin. »<sup>584</sup> Citons à nouveau le moment où le narrateur a pleine conscience de leurs statuts: « [E]lle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et moi sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte. »<sup>585</sup> Mais c'est son état subalterne – il est tout en même temps qu'il n'est rien pour Marie – qui le fait rentrer à Tokyo<sup>586</sup>.

Analysons maintenant son retour à Tokyo. S'il est vrai que le narrateur, déjà guéri, déambulera par les rues de Kyoto, ses sens sont vigilants de peur de se perdre une fois que toutes les maisons n'ont aucune caractéristique qui puisse les distinguer:

La première fois que je quittai la maison, *je me retournais sans cesse* dans la rue, je craignais de ne plus pouvoir la retrouver, *j'essayais de poser des jalons visuels*, je repérais des poteaux télégraphiques, une maison en travaux, un fragment d'avenue

---

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>585</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 23.

<sup>586</sup> Et c'est son état subalterne – ou son état amoureux – qui le fera partir en Chine tout seul, à la demande de Marie dans *Fuir*.

qui s'éloignait en tournant à un croisement bordé d'un parapet, l'enseigne d'un magasin Toshiba. (...) Pour mon esprit peu familier à ce genre de nuances, c'était partout les mêmes façades en bois sombre striées de lattes verticales, les mêmes coulissantes, les mêmes fenêtres par des stores de bambou, les mêmes toits en tuiles bleues.<sup>587</sup>

En même temps, il a aussi le désir de revoir l'auberge où Marie et lui avaient séjourné. Nous voilà aux côtés du narrateur, en parcourant « Higashioji, long boulevard gris en courbe, pollué et bruyant »<sup>588</sup> ou en longeant le vieux canal qui le conduira à l'auberge. Les traces du passé sont maintenant identifiées comme « des ombres du passé »<sup>589</sup>. Au premier abord, le lecteur pourra se sentir, encore une fois, un peu appréhensif ne sachant pas si ce passé était suffisamment pénible pour ne plus vouloir être avec Marie. Mais la description du lieu où ils avaient pris une photographie mettra en contraste ce qui pourrait paraître une époque assombrie:

Il y avait, quelque part à Paris, une photo de Marie et moi sur ce banc, que Bernard avait prise, et, même une photo de nous trois prise le même jour sur le petit pont rouge orangé par une jeune inconnue, à qui Bernard avait confié l'appareil avant de courir pour nous rejoindre, et je nous revois très bien serrés tous les trois sur cette photo [...] *Marie au milieu, souriante et mutine, avec quelque chose de foncièrement assuré et heureux dans l'expression*, le regard embué d'un voile pensif, Marie contre moi, la tête légèrement inclinée sur mon épaule.<sup>590</sup>

Donc, au fur et à mesure que le narrateur trouve son chemin, sa pensée oscille entre de bons souvenirs et le moment présent:

---

<sup>587</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 126. C'est nous qui soulignons.

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>590</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Je regardais la façade silencieuse de l'auberge, je guettais un signe du passé, un son, une odeur, un détail particulier, je restai là quelques minutes, les sens aux aguets, et finis par revenir sur mes pas, je n'avais rien à faire là.<sup>591</sup>

Il passe par le musée d'art moderne et le musée municipal des beaux-arts de Kyoto mais les deux ayant les portes fermées, il décide d'entrer dans une cabine téléphonique pour appeler Marie.<sup>592</sup> Si au début, l'un et l'autre assument qu'ils se sentaient mieux seuls, nous nous apercevons qu'ils veulent se convaincre que la solitude serait le moyen de trouver une certaine paix. En effet, même distants, ils agissent d'une façon différente. Il nous confesse:

[J]e voulais prolonger la conversation, la poursuivre interminablement, en suivre les boucles et les méandres, pour ne rien dire de particulier, pour le plaisir de me laisser bercer par la voix de Marie<sup>593</sup>.

Quant à Marie, elle le provoque:

J'avais fermé les yeux pour l'écouter, et j'entendis alors dans les profondeurs du combiné sa voix ensommeillée me dire qu'elle était nue. Tu sais, je suis toute nue dans le lit, me dit-elle dans un souffle.<sup>594</sup>

Et elle continuera à le provoquer, à l'exciter. Elle lui explique qu'elle s'habille et se déshabille une fois que sa chambre est tantôt surchauffée, tantôt glacée. Lui, il

---

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>592</sup> Ce n'est pas la première fois que Jean-Philippe Toussaint reprend des scènes d'autres récits pour les exploiter différemment dans *Faire l'amour*. En les lisant, nous nous rappelons immédiatement des deux femmes, Edmondsson et Pascale. Néanmoins, ce qui change est l'attitude du narrateur. Il n'est plus centré en lui-même. Le centre d'intérêt devient Marie. Edmondsson et Pascale, chacune à sa façon, voltigeaient autour du narrateur. Si la première s'inquiète occasionnellement de le voir isolé et enfermé dans la salle de bain, la deuxième nous semble beaucoup plus détachée. Edmondsson sera même blessée par le narrateur et disparaîtra de scène ; il ne se sentira pas coupable mais victime ; Pascale se laissera traîner par les événements du jour au jour qui impliquent le travail de secrétaire dans une école de conduite ou aller chercher son fils à l'école, par exemple. Passer un weekend avec le narrateur ne semble pas l'impressionner au point de s'endormir maintes fois. Avec Marie, la perspective change. Le regard du narrateur est constamment posé sur elle. Marie, distante ou proche, douce ou violente, aura toujours son attention.

<sup>593</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 133.

<sup>594</sup> *Ibidem*, p. 134.

l'imaginer de l'autre côté de l'appareil vêtue ou toute nue après avoir pris une douche:

[S]e promenant pieds nus sur la moquette dans le grand peignoir blanc en éponge aux armoires de l'hôtel, la poitrine bientôt de nouveau luisante de sueur, les cuisses et les aisselles moites dans l'air chaud et chargé d'humidité, et toujours impossible d'ouvrir la fenêtre, finissant par ne plus supporter la chaleur et ôtant même le peignoir, pour se retrouver toute nue dans la chambre à tourner en rond comme une folle dans l'atmosphère saturée<sup>595</sup>.

Marie le pousse jusqu'à l'extrême, elle le manipule, en lui annonçant qu'elle lui avait écrit une lettre d'amour. Contrairement au narrateur de *L'Appareil-photo* qui ne sortira plus de la cabine et dont « les réflexions philosophiques et métaphysiques sur la pensée et le passage du temps »<sup>596</sup> occupent la majorité de son temps, ici, il y sort, très confus et extrêmement troublé:

Je ressortis de la cabine, bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi-même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants, tous mes repères étaient brouillés, je marchais dans l'air glacé de la nuit et je ne savais pas où j'allais, je regardais l'eau noire briller à la surface du canal et je me sentais happé par des pulsions contradictoires, exacerbées, irrationnelles.<sup>597</sup>

Nous voici devant quelqu'un qui n'est plus tourmenté par ses propres pensées mais par les attitudes de l'Autre. Beaucoup plus actif, le narrateur parvient à se décentrer. Amoureux, il trace son chemin selon les humeurs de Marie. La difficulté de vivre et le désespoir d'être « tombent en poussière parce qu'une femme rayonnante

---

<sup>595</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>596</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 133.

<sup>597</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 136-137.

vient d'entrer dans le salon et (...) il en est pour toujours foudroyé. »<sup>598</sup> Et c'est ce sentiment qui parcourera 'Le Cycle de Marie'. Nous ne sommes plus devant celui qui se tient en retrait mais celui qui doit réagir face à l'imprévisibilité de *cette* femme.

Dès le début du roman, son intention était de jeter le flacon sur le visage de quelqu'un – probablement celui de Marie – mais une lecture attentive des moments où il le serre dans ses mains, sans le jeter, nous amène à croire qu'il est là pour contrôler ses émotions. Effectivement transporter un flacon d'acide est synonyme d'une extrême violence mais l'épisode des fléchettes dans *La Salle de bain* l'est aussi. Ce qui diffère est la canalisation des émotions. Le narrateur avait acheté le jeu des fléchettes pour se distraire dans la chambre de l'hôtel. Lors de sa visite, Edmondsson insiste qu'il arrête de jouer. Elle le regarde fixement. Ses commentaires deviennent agaçants et il est incapable de contrôler ses émotions. La force avec laquelle il envoie une fléchette dans le front d'Edmondsson démontre bien l'agressivité qu'il n'est pas capable de contenir: « Je lui envoyai *de toutes mes forces* une fléchette, qui se planta dans son front. *Elle tomba à genoux par terre.* »<sup>599</sup> Quant au flacon, il est présent dès la première ligne de *Faire l'amour* et traversera tout le premier tome. Le lecteur se rendra compte que le flacon apparaît quand le narrateur vit des émotions très fortes. Serrer le flacon dans sa main pourrait bien signifier ne pas prendre des mesures drastiques.

Son séjour à Kyoto représente l'éloignement qu'il croit nécessaire au moment où il sent que Marie, encore une fois, s'éloigne de lui. De son côté, elle n'a qu'un objectif: préparer son exposition. Ceux qui l'entouraient passeront à la suivre de peur de la distraire: « Nous la suivions à distance, parlant à voix basse, intimidés autant par l'ampleur des salles vides (...) que par *la présence forte, déterminée et silencieuse de Marie devant nous.* »<sup>600</sup> Quant au retour à Tokyo, le narrateur le fait pendant la nuit, rapidement – « dans [un] train étrangement silencieux qui filait à trois cents kilomètres-heure vers Tokyo »<sup>601</sup> – mais douloureusement:

---

<sup>598</sup> Alain Badiou, "Présentation", in *Éloge de l'Amour*, Paris, Collection Champs Essais, 2016, p. 9.

<sup>599</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.94. C'est nous qui soulignons.

<sup>600</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 100. C'est nous qui soulignons.

<sup>601</sup> *Ibidem*, p. 140.

Je n'avais trouvé de place assise que dans un compartiment fumeurs, et, au bout de quelques minutes, j'eus un malaise, je transpirais sur mon siège, j'avais mal au cœur, je me sentais barbouillé et nauséux. Je me levai et me rendis aux toilettes, que je fermai à clé, et, aussitôt, avant même de m'être penché vers la cuvette, je sentis ma poitrine se soulever et être prise par un violent haut-le-cœur. (...) J'essayais de vomir, mais rien ne venait, et je finis par glisser un doigt au fond de ma gorge pour m'y forcer. Alors, lentement, péniblement, difficilement, je vomis quelques gouttes de bile.<sup>602</sup>

Nous le voyons à nouveau marcher « quelque peu au hasard dans les rues de Tokyo »<sup>603</sup> pour finalement prendre un taxi qui le conduira au musée où il avait vu Marie pour la dernière fois, plus précisément dans la salle de contrôle. Il ne la verra plus; il la confondra avec l'homme qui l'interdit d'entrer dans le musée et qui apparaîtra derrière des écrans. Comme nous souligne Stéphane Chaudier, le rôle de la lumière et ses reflets perturbe assez fortement le narrateur car elle « ne guide pas, elle séduit ou sidère; ses jeux de reflets entraînent dans un monde d'apparences qui pourraient être bien des illusions. »<sup>604</sup> Isabelle Dangy voit la lumière comme un élément qui provoquera un changement dans le récit: « Les personnages évoluent ainsi dans un décor marqué par des surgissements plus ou moins arbitraires de lumière ou d'obscurité »<sup>605</sup> et l'auteur continue: « Il me semble que ces instants où la lumière advient ou se retire correspondent à des nœuds où le rapport au temps se dramatise jusqu'à l'implosion »<sup>606</sup>.

Les deux scènes dans la salle de contrôle – avant Kyoto et après son retour – nous font penser à la fragilité sentie par le narrateur et la façon dont il gère ses émotions. Offusqué par la luminosité, par les écrans, il décide d'abandonner le lieu et partir à Kyoto. Mais il fallait y retourner une fois que la probabilité de retrouver Marie était assez forte. Soudain, sur un des écrans, le narrateur s'aperçoit d'une forme qui se dirige vers lui à grands pas et, encore une fois, ce sera la lumière qui le déconcertera: « [L]a manipulation virtuose de l'éclairage transforme en « scènes » bon nombre

---

<sup>602</sup> *Ibidem*, pp. 138-139.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>604</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

<sup>605</sup> Isabelle Dangy, « La mélancolie de l'éclairagiste », in *op. cit.*, p. 60.

<sup>606</sup> *Ibidem*.

d'épisodes, en représentation tragi-comique leur programme sentimental et en marionnettes les protagonistes, narrateur compris. »<sup>607</sup> Dans la même ligne, Stéphane Chaudier commente: « La lumière transforme les paysages de Toussaint en scénographies somptueuses, parfois déroutantes, et joue avec le réel qu'elle transfigure. »<sup>608</sup> Offusqué par ces jeux d'éclairages, attrapé dans une espèce de toile d'araignée, en panique, il ouvre enfin le flacon. Agité, flacon à la main sans le bouchon, il se lance dans les salles d'exposition pleines d'œuvres de Marie; le cœur serré, il sent la peur; il semble voir Marie dans la pénombre du clair-obscur du musée. Il l'appelle en vain. Finalement il se voit forcé à sortir du musée avant que l'agent de surveillance et la police ne l'arrêtent pour plonger dans la nuit. A bout de souffle, il s'arrête contre un arbre. Que faire avec le flacon ? Il fallait absolument le lâcher. La victime sera une fleur, synonyme de beauté, fraîcheur, virginité: elle « se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. »<sup>609</sup> Si ce geste, définitivement cruel, peut, lui aussi, être considéré synonyme de la détérioration de leur relation, en fermant ainsi un autre chapitre douloureux de leur vie, d'un autre côté, en se débarrassant de cet acide, toutes ses pulsions destructives, toute son agressivité, toute sa souffrance seront expulsées d'un coup sur une plante de petite taille, ce qui peut signifier espoir au contraire de ce que nous avons pu penser au début. Souvenons-nous que l'intention du narrateur serait celle de jeter éventuellement l'acide sur le visage de Marie. En effet, la séparation n'aurait pas lieu.

### 3. Deuxième tome : *Fuir*

Nous voici arrivés au deuxième tome, *Fuir*. Marie prendra le devant de la scène même sans y être pendant la plupart de ce récit. C'est elle qui provoquera le déséquilibre; c'est elle qui invitera le narrateur à se déplacer loin, très loin sans qu'il comprenne les raisons de ce déplacement. Le suspense, la tension, les moments de panique nous accompagnent jusqu'aux derniers mots du récit. Nous entrons dans un

---

<sup>607</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>608</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

<sup>609</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 146.

texte où tout est imprégné de connotations policières, où les réponses n’y arrivent pas. Nous pénétrons dans un texte où l’énigme, voilant la vérité – s’il y en a une – aiguise notre curiosité. C’est l’écriture – et Marie – qui accélèrent notre rythme cardiaque, qui provoquent de l’incertitude, de l’ambiguïté. Notre regard suivra les mots, les phrases, les paragraphes à une vitesse semblable à la fuite du narrateur en moto à Pékin, en Chine. Le manque de parenthèses et les paragraphes séparés par des blancs typographiques d’à peine une ligne nous empêcheront d’arrêter la lecture, même que par des instants.

Pour mieux exploiter ce jeu entre l’écriture et Marie, entre Marie et le narrateur, nous divisons l’analyse de ce récit en six parties.

Dans la première partie, le mystère est présent à partir des premières lignes. Des objets en feront partie: un téléphone portable et une somme considérable d’argent liquide. Deux personnages chinois complètent le scénario: Zhang Xiangzhi et Li Qi. La passivité du narrateur face à tout ce qui l’entoure et la vitesse de ses mouvements pour se sauver de l’incertitude nous lancent dans une ligne dramatique qui ne s’arrêtera qu’à la fin du tome.

La deuxième partie de notre analyse décrit le voyage en train où le narrateur et Li Qi auront une aventure amoureuse. Rien n’est laissé au hasard: c’est le téléphone portable qui réapparaît pour annoncer la mort du père de Marie au milieu même de la scène amoureuse dans le train; c’est toute une énergie narrative que nous sentons dû à l’anxiété et l’agitation du narrateur qui, immobile dans les wagons du train, s’abandonne au désespoir une fois que Marie se trouve à Paris et qui, désespérée, court dans les couloirs du musée du Louvre. La nuit dense entre Shanghai et Pékin et le soleil qui blesse les yeux de Marie au musée du Louvre sont à souligner. Le narrateur touche le corps de Li Qi mais sa pensée est ailleurs.

La troisième partie nous situe déjà à Pékin. Le narrateur est obligé à suivre Zhang Xiangzhi et Li Qi. Il est en ébullition et se sent piégé. La mort du père de Marie l’affecte énormément et le désir de la joindre lui consume toutes ses énergies. Tous ses sens s’aiguisent. Le dégoût, la rage envers Zhang Xiangzhi et Li Qi augmentent. Les obstacles se placent l’un après l’autre devant lui. Le temps est suspendu momentanément, plus précisément dans deux moments, et la tension nous fait frémir.



La partie suivante sera peut-être une des parties les plus importantes. Nous l'intitulons 'La fuite'. Elle n'occupe que quinze pages mais le rythme devient hallucinant. La fuite en moto est synonyme d'accélération, d'adrénaline.

Dans la cinquième partie, le narrateur laisse la Chine et se prépare pour rejoindre Marie sur l'île d'Elbe. La traversée dans la Méditerranée est faite de souvenirs doux et tristes. Le narrateur laissera son corps engourdi loin, très loin, en Chine, et le dépouille de toute la tension accumulée pendant son séjour en Chine. L'attente se maintient dans l'air mais le choix des mots, des phrases nous fait plonger dans une atmosphère où le calme, la lumière, la beauté du paysage prévalent.

Nous entrons dans la dernière partie où les funérailles sont le thème central. Mais au moment où le narrateur arrive, la danse s'initie entre lui et Marie qui, déjà arrivée sur l'île, ne le verra qu'à la fin. Deux histoires nous sont racontées. Celle du point de vue du narrateur et l'autre du point de vue de Marie. Toute une énergie s'éparpille sur l'île jusqu'à ce que les deux amoureux finalement se rencontrent. C'est un jeu de lumière et ombre que la Méditerranée nous offre et ce jeu est réussi par le rythme des phrases, des pages qui se succèdent les unes après les autres, elles aussi à la recherche d'une beauté exquise que seulement l'île d'Elbe peut nous offrir.

### **3.1. La Chine en solo**

La question: « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » ouvre le deuxième tome du 'Le Cycle de Marie'. Les raisons derrière cette question nous sont encore inconnues mais, à notre avis, elle entraîne indubitablement une certaine fatigue physique et psychologique de la part du narrateur. Cette fatigue sera accompagnée d'une inquiétude et d'une tension qui nous font rappeler les dernières pages de *Faire l'amour* au moment où il revient au musée d'art contemporain pour retrouver Marie. Il fait tout pour la revoir et c'est en souffrance qu'il sort du musée sans y réussir. Le sentiment de malaise se maintiendra tout au long de ce deuxième tome.

Dès les premières lignes, *Fuir* nous invite à faire un autre voyage, cette fois-ci à Shanghai, Pékin et à l'île d'Elbe. Les deux premières parties auront lieu en Chine, tout d'abord à Shanghai, plus tard à Pékin. Le narrateur, seul, sera accueilli par Zhang

Xiangzhi à l'aéroport. Marie est restée à Paris et les deux ne se rencontreront que dans la troisième partie du récit, sur l'île d'Elbe, pour l'enterrement du père de Marie. Si le narrateur est seul pendant deux parties du récit, « Marie, en creux dans le roman, personnage longtemps *in absentia*, (...) sature pourtant le texte « *de sa présence exacerbée.* »<sup>610</sup>

Le flacon d'acide qui avait accompagné le narrateur pendant tout son voyage au Japon – dont l'objectif serait de le lancer éventuellement sur le visage de Marie –, sera désormais substituer par le téléphone portable. Cet objet parcourra le récit. Comme nous dit Italo Calvino dans une de ses *Leçons américaines*, notamment celle intitulée « Rapidité » :

Dès qu'un objet apparaît dans un récit, nous pourrions dire qu'il se charge d'une force particulière, qu'il devient semblable au pôle d'un champ magnétique, au nœud d'un réseau de rapports invisibles. Le symbolisme d'un objet peut être plus ou moins explicite, mais il n'est jamais absent. Dans un récit, pourrait-on dire, tout objet est objet magique.<sup>611</sup>

Effectivement, le téléphone portable apparaîtra à des moments cruciaux du récit, provoquant le suspense et le mystère. Jean-Philippe Toussaint considère qu'il offre du nouveau à la littérature :

J.-P.T: Oui, j'ai toujours eu une phobie du téléphone. Et, qu'il soit devenu portable n'a évidemment rien arrangé, au contraire, il peut sonner partout et n'importe quand... Dans la vie réelle, c'est une névrose légère, dont je m'accommode très bien. Mais, comme écrivain, je m'intéresse aux objets du quotidien et je m'interroge sur l'usage romanesque qu'on peut en faire. Dans *Fuir*, j'invente, je crois, un usage romanesque nouveau pour cet objet nouveau.<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Christine Marcandier-Bry, *op. cit.*, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>611</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris: Éditions Gallimard, 1989, p. 64.

<sup>612</sup> Chen Tong, « Écrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 179. C'est l'auteur qui souligne.

De façon mystérieuse, cet objet lui est donné par Zhang Xiangzhi, relation d'affaires de Marie, responsable d'ouvrir des succursales de son magasin *Allons-y Allons-o* dans des villes chinoises: « *Present for you*, me dit-il, ce qui me plongea dans une extrême perplexité. »<sup>613</sup> Cet objet ira effectivement traverser le récit, tel le flacon. Léger, petit, il sera aussi porteur d'anxiété, de souffrance et de pesanteur:

Le téléphone est en effet l'objet de communication qui place le personnage dans un présent immédiat. Connecté, joignable, à la fois locuteur et interlocuteur, à la jonction du privé et du monde social. (...) L'objet dépersonnalisé, mal assimilé par le narrateur, est présenté comme corps étranger. A ce stade le téléphone portable ne joue pas le jeu de l'objet transitionnel. Censé faciliter la communication il est perçu comme un intrus, qui paradoxalement s'immisce et empêche les relations physiques d'aboutir.<sup>614</sup>

Si, d'un côté, le narrateur a conscience du rapport du téléphone portable à la mort:

J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort<sup>615</sup>,

il ne s'imaginera pas dans un voyage plein de surprises et mystère, telle une trame, tel un roman policier. La menace, l'attente sont dans l'air. Le narrateur suit le cours des événements sans vraiment questionner personne, dû surtout à l'obstacle de la langue:

---

<sup>613</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 12.

<sup>614</sup> Florence Zawierucha, « Faire l'amour et Fuir: « Réseaux artificiels, exotisme et plasticité littéraire », Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, pp. 10-11, à l'adresse <https://manualzz.com/doc/5079120/faire-l-amour-et-fuir---jean>, (site consulté le 12 mai 2018), pp. 10-11.

<sup>615</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 41.

« Nous ne disions rien, il ne parlait pas français et très mal anglais.»<sup>616</sup> Nous sentons sa perplexité en regardant les objets qui lui sont donnés ou les personnes qu'il ne connaît pas.

Le voilà de l'autre côté du monde, cette fois-ci, sans Marie. De Paris, elle lui avait demandé d'apporter de l'argent pour le rendre à Zhang Xiangzhi. Cette somme d'argent, assez élevée, est introduite dans la narrative comme s'il s'agissait d'un geste ordinaire, contrairement à la préoccupation qu'il avait eue au moment d'emporter le flacon d'acide chlorhydrique au Japon. L'argent sera donné à Zhang Xiangzhi sans que le lecteur sache la façon dont il l'a apporté. Tout simplement: « Je lui remis l'enveloppe en papier kraft que Marie m'avait confiée pour lui (qui contenait vingt-cinq mille dollars en liquide). »<sup>617</sup>

En fait, ce qui devient véritablement important est de faire ce voyage à la demande de Marie. Et l'argent n'est que le premier indice d'un voyage aux allures mystérieuses. La suite n'est pas claire mais le suspense est une réussite. Les vingt-cinq mille dollars en liquide surgissent du rien et nous nous demandons s'ils ne seraient pas pour acquérir de nouvelles vitrines pour les affaires de Marie. Le narrateur se pose la question sur la légalité ou l'inégalité des opérations immobilières de Zhang Xiangzhi:

Je n'ignorais pas que Zhang Xiangzhi menait depuis quelques années des opérations immobilières en Chine pour le compte de Marie, peut-être douteuses et illicites, locations et ventes de baux commerciaux, rachats de surfaces constructibles dans des zones désaffectées, le tout vraisemblablement entaché de corruption et de commissions occultes. Depuis ses premiers succès en Asie, en Corée et au Japon, Marie s'était implantée à Hongkong et à Pékin et avait souhaité acquérir de nouvelles vitrines à Shanghai et dans le Sud du pays, avec des projets déjà bien avancés d'ouvrir des succursales à Shenzhen et à Canton.<sup>618</sup>

Le narrateur entre dans le jeu. Il suit le cours des événements, même si cette attitude se retourne parfois contre lui-même. « [I]l se trouve le plus souvent dans un état de réceptivité ou de passivité (souvent patient plus que sujet, largement enclin à

---

<sup>616</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>617</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>618</sup> *Ibidem*, p.13.

se laisser transporter plus qu'à conduire). »<sup>619</sup> Paradoxalement, il sera incessamment en mouvement, il se déplacera en train, il restera dans des hôtels, il mangera dans des restaurants, il filera en toute vitesse en moto pour fuir. Fuir de quoi ? Fuir de qui ? Ou plutôt, rejoindre quoi ? Rejoindre qui ? Bernard Pivot nous en parle :

Les personnages, et donc le lecteur, sont toujours en mouvement: à l'avion, au train, à la moto déjà cités, s'ajoutent le bateau, le cheval, le corbillard, la voiture, et même la nage. (...) Aller et retour. Bougeotte et accélération. Le cœur ne connaît pas les décalages horaires. Le narrateur arrivera-t-il à temps à l'île d'Elbe pour participer aux obsèques du père de Marie ? Il transpire souvent. Rendez-vous ratés, attentes, disparitions, filatures.<sup>620</sup>

A ce propos, revenons à Florence Zawierucha qui nous explique que les déplacements ne seront peut-être pas la cause d'une certaine angoisse qui grandira tout au long du récit mais plutôt la façon dont le narrateur ne réussit pas à communiquer avec l'autre :

La fluidité des déplacements du narrateur, optimisés par une abondante offre de moyens de transport, et saturés de réseaux de communications ne résorbe pas les sensations d'étrangeté, les problèmes de mise en relation. Le monde de l'hyperconnexion repose le problème de la communication (dans la sphère du social et de l'intimité) et il soulève avec humour les soucis d'incompréhensions culturelles. L'anxiété du narrateur devant l'injonction à communiquer, la suspicion à l'égard d'objets numériques étranges, révèlent la crainte de la perte du subjectif dans l'engluement d'un réel insignifiant.<sup>621</sup>

Jean-Frédéric Hennuy associe cette angoisse au moment du départ où les personnages sont forcés à se déplacer vers un endroit qui leur est inconnu, ce qui peut aussi impliquer demeurer dans une situation ambiguë pendant tout le séjour :

---

<sup>619</sup> Florence Zawierucha, *op. cit.*, p. 4.

<sup>620</sup> Bernard Pivot, "Pour qui sonne le portable ?", in *Le Journal du Dimanche*, 2005, p. 8, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 12 mai 2018).

<sup>621</sup> Florence Zawierucha, *op. cit.*, p. 2.

Le départ constitue une mise en mouvement vers un espace extérieur, une mise à distance, voire même un arrachement, qui fait tomber le voyageur dans une neutralité libératrice qu'il ne comprend pas encore à ce moment précis. Le départ est angoissant car le déplacement physique qu'il engendre est aussi le passage vers une position de neutralité dans laquelle le voyageur perd une partie de 'lui-même', une part de son unicité, et lors même qu'il n'est pas encore étranger, autre à lui-même. Il prend la forme d'un troisième terme qui n'est ni l'un ni l'autre, il est voyageur, voyageur-professionnel toujours dans le passage, dans le mouvement, dans la traversée, l'entre-deux des frontières.<sup>622</sup>

Si nous ajoutons le fait que Marie est absente physiquement (même si elle continue dans son esprit: « Être là sans y être, ou y être mais avec distance [...] »<sup>623</sup>), nous sentons que, cette fois-ci, le narrateur se sent véritablement seul et pour faire passer le temps, erre dans la ville sans but. Il passera donc ses journées à Shanghai sans rien faire, ce qui nous fait rappeler quelques scènes de *La Salle de bain* où il passait ses journées allongé dans la baignoire de sa salle de bain où il méditait sur la meilleure façon de faire arrêter le temps. Plus tard, en Italie, il restera à l'hôtel, tel un habitué, au point de le connaître par cœur. Dans *Fuir*, il sort de l'hôtel mais le sentiment de solitude se maintient:

Depuis mon arrivée, je passais la plupart de mes journées seul à Shanghai, je ne faisais pas grand-chose, je ne connaissais personne. Je me promenais dans la ville, je mangeais au hasard, des brochettes de rognons épicées au coins des rues, des bols de nouilles brûlants dans des bouis-bouis bondés, parfois des menus plus élaborés dans des restaurants de grands hôtels, où je consultais longuement la carte dans des salles à manger kitsch et désertes. L'après-midi, je faisais la sieste dans ma chambre, et je ne ressortais qu'à la nuit tombée, quand l'air s'était quelque peu rafraîchi.<sup>624</sup>

Il est aussi forcé à suivre Zhang Xiangzhi. Si avant le lecteur ne comprenait pas vraiment le chemin que le narrateur suivait, une fois que ce dernier était

---

<sup>622</sup> Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, p. 353.

<sup>623</sup> Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture », *Textyles*, n° 38, 2010, § 19, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/289>, (site consulté le 17 mai 2018).

<sup>624</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 18.

essentiellement associé au hasard mais dont son sens d'humour pourrait éventuellement apaiser, en ce moment Marie est la cause du chemin choisi. C'est elle qui est en charge. Lui, il l'obéit. Même absente, elle est dans son esprit:

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.

*Était-ce perdu d'avance avec Marie ? Et que pouvais-je en savoir alors ?*<sup>625</sup>.

Une autre conséquence est le fait qu'il devient plus vulnérable mais, paradoxalement, ferme dans certaines décisions.

Le séjour à Shanghai sera interrompu par un aller-retour à Pékin qui n'était pas prévu. À l'improviste, il se voit dans un vernissage. C'est là qu'il connaît Li Qi. Edmondsson et Pascale n'avaient pas eu de rivales. Dans *Fuir*, nous aurons la présence d'un autre personnage féminin. Remplacera-t-elle Marie pendant son absence ? La sensualité est dans l'air:

[J]e m'approchai d'elle, mais, plutôt que d'élever la voix pour couvrir la musique, je continuais de lui parler à voix basse en frôlant ses cheveux de mes lèvres, tout près de son oreille, je sentais l'odeur de sa peau, quasiment le contact de sa joue, mais elle se laissait faire, elle ne bougeait pas, elle n'avait rien entrepris pour se soustraire à ma présence – je voyais ses yeux dans le noir qui me regardaient au loin en m'écoutant – et je compris que quelque chose de tendre était en train de naître.<sup>626</sup>

La conscience que le pas suivant ne serait peut-être pas le plus adéquat lui vient à l'esprit mais, en même temps, une autre voix lui dit de profiter le moment:

[Li Qi] m'avait expliqué qu'elle devait se rendre à Pékin le lendemain pour son travail et m'avait proposé de l'accompagner, je ne pouvais rester qu'une ou deux nuits, rien ne m'empêchait de revenir dès le surlendemain à Shanghai, le train de nuit était

---

<sup>625</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>626</sup> *Ibidem*, p. 21.

confortable et ne coûtait pas cher – et, de toute manière, je n’avais rien de particulier à faire à Shanghai. N’est-ce pas ?<sup>627</sup>.

Cette question, est-elle pour Li Qi ? Lui-même ? Le lecteur ? Pourquoi fallait-il rester à Shanghai ? Qu’est-ce qu’il faisait à Shanghai ? Or la sensualité de cette femme est synonyme de douceur, de caresse enveloppante:

J’avais hésité, pas très longtemps, et je lui avais souri, je l’avais regardée longuement dans les yeux en m’interrogeant sur la nature exacte de cette proposition et de ses éventuels, implicites et déjà délicieux, sous-entendus amoureux.<sup>628</sup>

Et soudain, les voilà dans la gare de Sanghai avec Zhang Xiangzhi, dont sa présence est vraiment une surprise pour le narrateur une fois qu’il ne s’y attendait pas du tout.

Nous terminons cette première partie avec l’extrait suivant qui contient des interrogations dont les réponses resteront dans l’air. D’un côté, les questions que le narrateur se pose. De l’autre côté, les nôtres. Li Qi, est-elle la rivale de Marie ? Pourquoi apparaît-elle sur scène ?

Que faisait-il là ? Avait-il simplement accompagné Li Qi à la gare ? Certes, il n’y avait rien d’étonnant à ce que Li Qi et Zhang Xiangzhi se connaissent (c’était même par lui que j’avais fait sa connaissance), mais je ne comprenais pas comment il avait été mis au courant de notre voyage – et je fus encore plus désorienté quand Li Qi m’apprit qu’il venait avec nous à Pékin.<sup>629</sup>

La tension est dans l’air et le lecteur devient enquêteur.

---

<sup>627</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 24.



### 3.2. De Shanghai à Pékin

Pendant une trentaine de pages, nous serons invités à entrer dans une aventure chinoise qui comprend une scène amoureuse entre le narrateur et Li Qi dans un voyage en train, la réapparition du téléphone portable, toujours présent dans des moments de grande tension. Sjef Houppermans résume ce voyage de la façon suivante:

La connivence entre Li Qi et le narrateur les mène de leur wagon-couchettes aux toilettes où l'intimité entre en concurrence avec l'exiguïté des lieux, mais où bientôt la scène érotique glisse vers l'absurde quand retentit le fameux téléphone portable.<sup>630</sup>

Voyons de plus près le moment où le téléphone portable interrompt et envahit l'intimité des amoureux pour prévaloir. Toute l'atmosphère est propice aux deux personnages malgré la présence de Zhang Xiangzhi. Ils commencent par prendre place dans le wagon-restaurant du train de nuit où Li Qi lève « les yeux de temps à autre pour [lui] adresser un bref regard complice qui échappait à Zhang Xiangzhi. »<sup>631</sup> Après le dîner, ils regagnent leurs couchettes. Quelques instants plus tard, Li Qi descend de la couchette supérieure et les deux, tels des fugitifs, en sortent. Bières à la main, ils chercheront un coin pour bavarder et s'embrasser. Le narrateur se sent enveloppé par une certaine aura, propice à cette aventure amoureuse. N'ayant aucune idée d'où il pourrait être, il se sent calme et excité de pouvoir être finalement seul avec Li Qi:

Au moment de repasser devant la porte de communication brisée que j'avais repérée au début du voyage, *je ressentis un agréable vent de fraîcheur me caresser le visage*, la vitre cassée faisait courant d'air, (...) et un souffle d'air tiède pénétrait dans le wagon. Nous nous installâmes là pour boire nos bières, dans cet espace intermédiaire, sorte d'étroit vestibule à l'entrée du wagon sur lequel donnaient les portes des toilettes et le local du contrôleur. *Nous avons pris place sur le sol et nous bavardions à voix basse*

---

<sup>630</sup> Sjef Houppermans, « L'autre fugitive », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 13 à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/320>, (site consulté le 18 mai 2018).

<sup>631</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 30.

*dans le train endormi. Et nous nous embrassâmes là, assis à même le sol, dans le vacarme du train qui filait dans la nuit.*<sup>632</sup>

La scène se poursuit dans le cabinet de toilette. Déshabiller Li Qi n'est pas une affaire facile mais finalement ils s'étreignent:

Dos à la porte, alors, immobile, elle m'attendait. Je m'avançai vers elle, passai les mains dans son dos et défis son soutien-gorge. Les bretelles tombèrent, elle n'avait plus que son amulette de jade autour du cou, ses seins étaient nus devant moi. Je levai la main et lui caressai doucement la poitrine, lentement, tandis que je sentais qu'elle se cambrait contre la porte, collait son bassin contre mon corps en gémissant.<sup>633</sup>

Cette scène est le point culminant de deux corps qui finalement s'unissent. Tout est mouvement, sueur, gémissements. En fond de scène, nous sentons le train qui « fil[e] tous feux éteints dans la campagne chinoise »<sup>634</sup> et dont le « courant d'air moite mêlé au grondement du train [leur] parv[ient] avec une force démesurée»<sup>635</sup> dans le cabinet de toilettes. Puis, soudain, ils ne bougent plus, ils se taisent. Le suspense est dans l'air. Quelqu'un voulait entrer dans les toilettes. Le paragraphe qui se suit est un exemple remarquable de la façon dont Jean-Philippe Toussaint joue avec les émotions:

Nous ne bougions plus, nous avons défait précautionneusement notre étreinte, les bras ballants le long du corps, et nous nous tenions face à face sans bouger, Li Qi posa un doigt sur mes lèvres pour m'engager à ne rien dire. Les visages immobiles, très près l'un de l'autre, nous nous regardions dans les yeux avec une lueur de complicité fiévreuse dans le regard.<sup>636</sup>

---

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

<sup>633</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>635</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 40.

Nous voici devant une scène cinématographique. Ce moment de silence vient tout juste après la scène amoureuse. Après la danse des corps dans un espace extrêmement petit, ils doivent s'immobiliser. Mais le suspense ne disparaîtra pas. Un autre son sera entendu, le son du téléphone portable. Le narrateur sait aussitôt que Marie était de l'autre côté: « [J]e sentis mon coeur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. »<sup>637</sup> Citons Marine Gilbert qui nous parle de l'importance du corps comme langage verbal dans 'Le Cycle de Marie':

Autant le langage verbal est réduit au minimum, autant le plus infime geste, mouvement du corps est amplifié par la narration, pour en montrer à la fois les subtilités et la violence, (...) Le corps est donc au premier plan, et il prend la place du verbe. Pourtant, il est lui aussi instable, sujet à l'inquiétude, désorienté. Le corps est le lieu du doute, et est lui-même mis en doute.<sup>638</sup>

Pour Ernstpeter Ruhe, l'agitation, l'anxiété, les soucis du narrateur créent effectivement une énergie narrative. En d'autres mots, la lecture repose sur une tension permanente qui nous fait retenir notre souffle:

[D]epuis ses débuts, Toussaint structure ses textes sur la base de tensions qui agissent à tous les niveaux, des petites unités oxymoriques jusqu'à l'action qui est mise en branle par la décharge d'énergie contenue dans un état instable au seuil de la rupture d'équilibre<sup>639</sup>.

Sur ce point, et mieux que quiconque, dans son livre *L'Urgence et la Patience*, Jean-Philippe Toussaint nous explique comment il fait pour freiner ou accélérer notre rythme cardiaque sans que, pour autant, il s'arrête:

---

<sup>637</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>638</sup> Marine Gilbert, « Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint: une énergie romanesque du corps », Mémoire de Master 2 recherche de lettres modernes, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 31, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert\\_Marine.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert_Marine.pdf), (site consulté le 30 mai 2018).

<sup>639</sup> Ernstpeter Ruhe, "D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint", in *French Forum*, vol. 36, n. 1, 2011, p. 97, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/443216>, (site consulté le 28 mai 2018).

Il faut que [l]es phrases se fondent dans le cours du roman, sans nuire à sa fluidité, qu'elles s'enfouissent dans le texte, presque camouflées, de façon qu'elles brillent sans trop attirer l'attention. (...) [O]n peut ménager des accélérations à l'intérieur même des parties, on peut jouer avec les ruptures de rythme, on peut faire résonner la dernière phrase d'un paragraphe. Toutes ces choses se calculent, se dosent et se mesurent. Ce sont des questions techniques, c'est affaire de métier. Un livre doit apparaître comme une évidence au lecteur, et non comme quelque chose de prémédité ou de construit. Mais cette évidence, l'écrivain, lui, doit la construire.<sup>640</sup>

Effectivement *Fuir* met en évidence la fuite et la rencontre. Reprenons la scène dans le train. Le téléphone sonne au moment même où il faisait l'amour avec Li Qi. Le climax sera interrompu par le téléphone, tel le fax dans *Faire l'amour*. En écoutant sa voix, il se désoriente et ne pense qu'à sortir des toilettes:

Le téléphone sonnait toujours à l'extérieur du cabinet de toilette, résonnait dans mon cerveau, les sonneries me brûlaient les tempes, faisaient vibrer la surface de mes nerfs, me paralysaient les membres en même temps qu'elles me forçaient à agir, à bouger, comme un simple réflexe, un acte irréfléchi, le commandement inconscient qu'il y a de répondre quand on entend le téléphone sonner.<sup>641</sup>

De nouveau, le mouvement suit la paralysie. Rapidement, le narrateur oublie Li Qi pour se procurer un endroit où il pourrait mieux écouter Marie. Il se le procure, agité, en courant, de peur qu'elle ne soit plus là:

Je traversai en courant l'étroite passerelle qui tressautait sous mes pieds au-dessus du vide pour passer dans l'autre wagon, je ne parvenais pas à trouver la touche pour décrocher, cela faisait déjà un moment que je disais « allô », « allô » dans le vide, quand mes yeux tombèrent sur la grande tache de sang séché au coeur de la porte brisée qui séparait les compartiments, et que, parvenant enfin à avoir la

---

<sup>640</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, éd. cit., pp. 25-26.

<sup>641</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 42.

communication, les yeux fixés sur le fragment de plastique mal accroché qui battait furieusement au vent dans la nuit, j’entendis faiblement au loin la voix de Marie.<sup>642</sup>

Et c’est ainsi que la narrative avance, comme une longue cadence qui dure une éternité. Il s’agit d’un va-et-vient de gestes, de mouvements, d’événements, ici en Chine, là en France. Les corps sont loin mais le téléphone les unit, cette fois-ci pour communiquer la mort: « C’était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l’apprendre quelques instants plus tôt. »<sup>643</sup>

Jusqu’à la fin de la première partie de *Fuir*, pendant une dizaine de pages, le narrateur et Marie sont à nouveau proches au travers du téléphone portable. Il sent Marie qui respire, exténuée et haletante, il la voit qui traverse les couloirs, grands, étroits, du Louvre, qui descend et monte des escaliers du musée pour en sortir; il la voit qui bouscule les visiteurs, qui demande aux gardiens le chemin de la sortie; il la voit fuir de la nouvelle qu’elle venait juste d’apprendre: la mort de son père. Elle essaie de trouver un coin, loin du soleil qui brille partout, qui la poursuit, qui la trouble, qui la heurte. Finalement, elle s’allonge sur un banc et, toujours au téléphone, elle apaise l’agitation de son esprit:

Elle ne bougeait plus, la nuque reposant sur le marbre, elle regardait la voûte sans plus penser à rien, elle regardait fixement un détail d’un plafond peint qui représentait plusieurs personnages en apesanteur dans une nébuleuse ascendante de nuages, elle souleva lentement le bras pour approcher le téléphone de sa bouche et commença à me décrire d’une voix douce et déchirante le plafond peint avec d’infinies précisions, me chuchotant au téléphone à travers les milliers de kilomètres qui nous séparaient la position des personnages et l’agencement des petits nuages dans le ciel bleu.<sup>644</sup>

Lors d’une conversation entre Jean-Philippe Toussaint et son éditeur chinois, Chen Tong, à Canton, le premier fera référence à cette scène et au choix du musée du Louvre:

---

<sup>642</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>643</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>644</sup> *Ibidem*, p. 46.

L'image initiale, c'est Marie qui fuit, désespérée, dans la Grande Galerie du Louvre, et je suis resté fidèle à cette image, c'était mon rêve – mon caprice ou mon fantasme –, et je n'ai pas voulu le modifier. Et puis, ce moment où Marie apprend la mort de son père est un moment dramatique, il y a une nécessité de sortir du Louvre, on se perd, on ne trouve pas la sortie, c'est un labyrinthe, on revient sur ses pas, je voyais très bien la scène mentalement, Marie, éperdue, le portable à l'oreille, qui court dans les salles du Louvre saturées de lumière.<sup>645</sup>

En Chine, le narrateur se sent enfermé, coincé, emprisonné dans le train, qui roule à grande vitesse; de l'autre côté du monde, Marie a de l'espace pour courir dans un endroit fixe. Mais le sentiment de malaise qui se fait sentir dans les deux corps est semblable: manque d'air. Il l'écoute, immobile:

[J]e me raccrochais à cette voix douce qui me berçait, je collais avec force l'appareil contre mon oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal, de me rougir le pavillon de l'oreille en plaquant le plastique chaud, moite, humide, de l'appareil contre ma tempe endolorie. Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là<sup>646</sup>.

Amoureux, il souffre. Loin, il veut Marie près de lui. Désorienté, il serre Li Qi dans ses bras mais « dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée. »<sup>647</sup> Revenons à Marine Gilbert qui se penche sur la liaison entre le(s) corps et le(s) voyage(s) et de quelle façon le dernier produit une tension quasi permanente sur le(s) premier(s):

[Jean-Philippe Toussaint] implique ses personnages, par l'intermédiaire de leur corps et de leurs perceptions sensibles, dans le monde. Le corps devient ainsi le point de

---

<sup>645</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.180.

<sup>646</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 46-47.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 49.

rencontre de l'individu et du monde, caisse de résonance d'une perte des repères et des codes.<sup>648</sup>

Et l'auteur continue:

[Le narrateur et Marie] éprouvent dans leur chair des environnements très divers, au gré des lieux et des phénomènes naturels plus ou moins extrêmes, qui entretiennent avec eux des rapports complexes, dans un jeu de tension permanente entre distance et proximité. Dépassés par un environnement qui les bouleverse profondément et qu'ils ne peuvent comprendre – aux deux sens du terme, à la fois « déchiffrer » et « contenir » - ils doivent composer avec la matière de leur corps et la matière du monde.<sup>649</sup>

En vérité, le narrateur essaie – en vain – de déchiffrer ce qu'il sent en écoutant la voix de Marie, à des milliers de kilomètres et en même temps si proche. Cette vague d'angoisse qui l'envahit sera constante. Elle lui inflige de la douleur, elle submerge son corps dans la turbulence, dans la pesanteur. L'instabilité est là pour y rester et même si le corps est immobile, l'esprit, lui, est incessamment agité mais, en ce moment, c'est cet esprit qui lui permet de tolérer l'insupportable – ne pas être aux côtés de son amoureuse. La distance n'empêche pas l'esprit de prendre les ailes:

[D]issociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous<sup>650</sup>,

---

<sup>648</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 43.

<sup>649</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>650</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 47-48.

et même de se mettre dans la peau de Marie dans une espèce de symbiose. Il entend ses pas « dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, *je — ou elle —, je ne sais plus* »<sup>651</sup>, il la sent sortir des labyrinthes du Louvre, le soleil qui l'étouffe, qui lui fait mal. En Chine, c'est la nuit.

La tension, l'angoisse, l'impossibilité d'être de l'autre côté de l'univers près de Marie, le sentiment d'abandon sont présents tout au long de l'appel. Celui-ci nous semble long, voire interminable. Nous suivons de près tous les mouvements de Marie jusqu'à ce que la conversation s'arrête: « [S]es derniers mots interrompus dans leur élan brisé ne me parvinrent pas, (...) [ils] restèrent à jamais en équilibre entre les continents, suspendus entre le jour et la nuit. »<sup>652</sup> Dans le train, il fait un chaud insupportable. Désespéré, il essaie d'ouvrir une fenêtre pour respirer. Tout lui devient pénible, même le simple fait de respirer, comme nous souligne Marine Gilbert: « En mutation et en reconstruction permanente, l'environnement est inconnaissable, « inreconnaissable », et s'impose à l'être avec violence. »<sup>653</sup>:

Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent qui m'assailait, des grains de sable et de poussière pénétraient dans mes yeux, des éclats d'argile et d'infimes gravillons, ma vue commença de se brouiller, et, dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués concurent dans la nuit noire des larmes aveuglantes.<sup>654</sup>

Le désir de partir à sa rencontre devient clair dorénavant. Il aura beaucoup de doutes, il se questionnera maintes fois mais, en fait, il ne se sent pas complet sans elle, il se sent nu. Le contact physique avec Li Qi disparaît à vue d'œil. Même s'il la touche une dernière fois – ou plutôt même si Li Qi essaie de le baiser –, il n'est plus là, son esprit est plutôt ailleurs, avec Marie:

Je passai ma main sur ses épaules, caressais ses cheveux pour la reconforter. Li Qi releva la tête et rechercha mes lèvres dans le noir, *mais ma bouche se déroba*

---

<sup>651</sup> *Ibidem*, pp. 49-50. (C'est nous qui soulignons).

<sup>652</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>653</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 72.

<sup>654</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 53.



*instinctivement*, et, comme nos regards se croisaient, elle m'interrogea du regard pour savoir ce qui se passait, et, sans que je ne dise rien, je ne pouvais rien dire, ni bouger, ni lui expliquer quoi que ce soit, je me contentai de la regarder en silence, mon expression de détresse devait être suffisamment explicite sur la gravité de ce que je venais d'apprendre, et elle me laissa seul, je la regardai repartir dans l'obscurité bleutée du couloir, rouvrir la porte de communication et disparaître.<sup>655</sup>

Et c'est avec cet extrait que nous terminons cette partie. Il nous montre clairement l'angoisse du narrateur qui, à plus de huit mille kilomètres de distance, ne peut pas être aux côtés de celle qu'il aime. Le voyage en train termine mais l'aventure dans le sol chinois continue.

### **3.3. Pékin, comment s'échapper ?**

Le narrateur se sent véritablement angoissé et ce sentiment ira persister pendant son séjour à Pékin. Il lui devient même insupportable lorsque tous les trois se trouvent dans le restaurant. Tout autour devient nébuleux, comme endormi. Son silence, sa fatigue et son manque d'appétit l'éloigneront des deux autres personnages. Le narrateur voit un plateau circulaire s'arrêtant devant lui pour offrir du porc, des rognons, du poisson et des langues de canard. Soudain, son esprit saisit la réalité d'une autre façon:

Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau – (...) – il m'apparut qu'un changement de perspectives était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois (...) [e]t il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun

---

<sup>655</sup> *Ibidem*, p. 49.

changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité<sup>656</sup>[,]

en même temps que ses sens, en particulier ceux de la vue et du goût, s'aiguisent:

[J]'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi – et cette image effrayante, que, sitôt apparue, je cherchai à chasser, vint ternir et comme envenimer le souvenir de douceur et de tendresse passées que j'avais gardé du contact réel de la langue de Li Qi dans ma bouche cette nuit dans le train, et, à ce souvenir pourtant délicieux, se substitua alors une sensation de dégoût, d'horreur, de révolusion physique, la sensation concrète et presque gustative d'avoir eu cette nuit dans la bouche, meuble et qui s'enroulait voluptueusement autour de ma propre langue, une de ces petites langues de canard effilées couleur rose brunâtre piquetées de papilles gustatives blanches et rêches.<sup>657</sup>

Ce moment peut être vu comme une des deux pauses dans ce voyage, comme un nœud qui s'entrelace, en ralentissant le mouvement frénétique dont le narrateur était assujetti. Le narrateur se rend compte que ce voyage est fait d'interrogations et mystère.

L'effet que la nouvelle de la mort du père de Marie a sur lui l'enveloppera dans une certaine paralysie mentale. Il suit Zhang Xiangzhi et Li Qi sans vraiment les questionner. La plupart du temps, ils les observent en silence et, tel un polar, il se questionne sur ce qu'il fait – sur ce qu'ils font – vraiment. Le fait de se déplacer vite d'un endroit à l'autre n'est pas suffisant pour se détendre. Pour reprendre une phrase de Marine Gilbert: « La narration relate donc des états des personnages, mais des états en mouvement, jamais synonymes d'immobilité ou de quiétude, et toujours fondés sur le corps. »<sup>658</sup>

En fait, la mort du père de Marie a un poids substantiel sur lui:

---

<sup>656</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>657</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>658</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 77.

Le front contre la vitre, et les sens à l'arrêt, j'avais simplement à l'esprit la phrase comme vide de sens: *Henri de Montalte est mort*, et je continuais de regarder fixement la nuit par la fenêtre. J'avais chaud, je transpirais, je sentais de la sueur bouger sur mon front, qui descendait lentement le long de mes tempes et que je ne prenais pas la peine d'éponger.<sup>659</sup>

C'est dans cet état d'anxiété, aggravé par le fait que son voyage en Chine est surtout un voyage fondé sur l'incompréhension des décisions prises par Zhang Xiangzhi et Li Qi, que le narrateur se rendra compte de signes qui surgissent, ici et là. Il essaiera de les interpréter, tel un détective, mais la rapidité dont les événements se suivent les uns après les autres ne lui permettra pas de s'arrêter pour se pencher sur la menace qu'il sent dans l'air. Il se pose beaucoup de questions mais il n'obtient pas de réponses. Pour reprendre les mots de Marine Gilbert:

La menace, en ce qu'elle implique un danger, est la réponse que le narrateur semble se donner dans son fantasme pour résoudre l'impossible équation du corps pris entre (...) fuite et inertie: c'est une manière de mettre le réel en danger, et donc de l'abolir pour s'en libérer.<sup>660</sup>

Ces signes sont présents dès le début: l'enveloppe en papier kraft avec vingt-cinq mille dollars en liquide que Zhang Xiangzhi reçoit du narrateur au moment où arrive en Chine, et qui sera par la suite remis à Li Qi en cachette par la suite:

[J]e ressentis un étrange malaise. Certes, il pouvait s'agir d'une autre enveloppe – mais j'en doutais, car je l'avais formellement identifiée, même couleur de papier kraft, même taille, même léger bombement du papier sous la pression des coupures –, et rien ne prouvait naturellement qu'elle contenait toujours les vingt-cinq mille dollars il pouvait, certes, avoir retiré l'argent et y avoir mis d'autres documents destinés à Li Qi. Sinon, *pourquoi aurait-il remis cet argent à Li Qi, et à quoi était-il destiné ?*<sup>661</sup>,

---

<sup>659</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>660</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 83.

<sup>661</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 66. C'est nous qui soulignons.

et le téléphone portable qui, lui aussi, sera toujours entouré de mystère:

Si je voulais téléphoner, il fallait toujours passer par l'intermédiaire de cette carte – toujours, dit-il –, et, me désignant le vieux téléphone fixe de la chambre d'hôtel posé sur la table de chevet, il me fit non de la main à distance, avec force, comme un ordre, un commandement. *No*, dit-il. *Understand? No. Never. Very expensive*, dit-il, *very very expensive*.<sup>662</sup>

Encore à Pékin, dans un après-midi caniculaire, avec Zhang Xiangzhi, le narrateur se confrontera avec un temps atmosphérique désagréable: « La chaleur enveloppait mon corps et engourdisait mon esprit, des gouttes de transpiration me coulaient sur les tempes et dans le cou. »<sup>663</sup> Il ouvre son sac pour trouver un mouchoir et il tombe sur un cadeau que Li Qi lui avait donné: un flacon de parfum. Il se sent coupable d'avoir séduit Li Qi mais en ouvrant le flacon, il sent le corps de Li Qi, sexuellement attirant, et cela lui devient pénible. La décision de se débarrasser du flacon est presque immédiate, tel le flacon dans *Faire l'amour*. Il profite du moment où Zhang Xiangzhi parle au téléphone et semble distrait. Il se débarrasserait ainsi de Li Qi. Nonobstant, la disparition de l'objet n'est qu'une illusion. Zhang Xiangzhi réapparaît, « comme un maffieux de roman noir »<sup>664</sup>:

Lorsque je ressortis [d'une minuscule boutique de souvenirs], je cherchai Zhang Xiangzhi des yeux, et je l'aperçus au loin, qui revenait vers moi dans un chemin dallé bordé de cyprès. Il me rejoignit sous le portique, et je ne le vis qu'alors – dans un éclat de bleu liquide qui étincela au soleil –, il avait le falcon de parfum à la main. *Don't fuck that*, me dit-il en me le rendant, et il eut un sourire de satisfaction ambigu.<sup>665</sup>

Et la menace continue dans l'air: « [Zhang Xiangzhi] cherche délibérément à signifier qu'il ne montrera rien, que l'essentiel restera caché. Il incarne la menace pour

---

<sup>662</sup> *Ibidem*, p. 66. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>663</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

<sup>664</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 95.

<sup>665</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 78. C'est l'auteur qui souligne.

le narrateur, menace insaisissable»<sup>666</sup>. Le péril se maintient dans la mesure où ce personnage semble contrôler les pas du narrateur – et celui-ci en est conscient – dès les premiers moments: à l'aéroport, lorsqu'il lui donne un téléphone mobile, l'interdisant d'en utiliser d'autres; en arrivant aux hôtels, c'est Zhang Xiangzhi qui prend en charge l'enregistrement de leur arrivée; en achetant des billets au marché noir pour partir à Pékin ou même lors de la visite dans la même ville où le narrateur n'est jamais laissé seul.

Cette menace se maintiendra pendant une trentaine de pages, jusqu'à la fin de la deuxième partie. Le narrateur est traîné dans des rues, des ruelles sans vraiment comprendre où Zhang Xiangzhi veut le mener. Il s'arrête devant un hangar plein de motos. Il finit par en choisir une et se mettent en route, en fuite, pour s'arrêter dans un salon de bowling. Les décisions de Zhang Xiangzhi semblent être aléatoires. Le fait de ne pas être chez lui aggrave toute la situation. Reprenons Jean-Frédéric Hennuy:

Ils ne sont pas uniquement des endroits où il est possible de s'adonner à la rêverie fugitive, mais ils sont surtout des endroits où les voyageurs perdent tous leurs repères spatiaux et temporels où ils se trouvent totalement désorientés et ne savent plus qui ils sont.<sup>667</sup>

La langue, elle aussi, est un autre obstacle à franchir. Le troisième obstacle sera la présence constante de Zhang Xiangzhi, tel une énigme à déchiffrer, et finalement la présence de Li Qi qui, elle aussi, entourée de mystère.

Comment ce voyageur récupéra-t-il l'élan pour sortir de Chine ? Le fait de se trouver dans un territoire inconnu le met aussitôt dans une position plus fragile. Pour Jean-Frédéric Hennuy, il s'agit surtout d'un « processus d'identification diasporique »<sup>668</sup>:

---

<sup>666</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 95.

<sup>667</sup> Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, pp. 353-356.

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 362.

[U]n immense et perpétuel bruissement animant d'innombrables appartenances qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre une forme définitive. L'identification diasporique est un processus de fragmentation à travers lequel l'identité individuelle devient une mosaïque aux frontières poreuses et où se met en place un jeu de possibilités d'appartenances et d'allégeances infinies<sup>669</sup>[,]

qui éventuellement ne disparaîtra qu'au moment où le *Je* termine le voyage. En d'autres mots, ce processus mènera le narrateur à s'arrêter plus que l'habituel pour observer une de ces mosaïques qui suscite un arrêt dû à son étrangeté, à sa nouveauté. Les voyages au Japon, en Chine sont remplis de ces moments et ils signifient précisément une interruption, une suspension, une paralysie dans le récit. Le narrateur a besoin de temps pour se rencontrer. La perception du moment acquiert une sensibilité extrême. Une fois qu'il ne comprend pas vraiment où il va, les moments d'une certaine acalmie lui permettront de cristalliser ses sens. Comme le souligne Warren Motte:

Le petit et la simplicité convergent vers la notion de réduction, qui est clairement un terme clé pour toute entreprise minimaliste. Pourtant, l'idée d'amplification est tout aussi importante. Et ici, le paradoxe théorique fondamental du minimalisme devient évident: par une réduction des moyens, les minimalistes espèrent obtenir une amplification de l'effet.<sup>670</sup>

Analysons maintenant le deuxième moment pendant lequel le narrateur s'arrête, s'immobilise dans l'espace, dans le temps. C'est le moment où le détail qui devient clair, pur, transparent, aux contours très précis; c'est le moment où le narrateur est capable de s'abstraire du drame qui avait atteint Marie, qui l'avait

---

<sup>669</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>670</sup> "Smallness and simplicity converge on the notion of lessening, which is clearly a key term for any minimalist undertaking. Yet the idea of amplification is equally important. And here the basic theoretical paradox of minimalism becomes apparent: through a reduction of means, minimalists hope to achieve an amplification of effect." In Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 4. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

atteint. Au salon de bowling, le corps du narrateur s'arrête, paralyse, boule dans l'air jusqu'à ce que Zhang Xiangzhi crie: « *Play !* »<sup>671</sup>:

Depuis que je jouais [au bowling], j'étais transporté dans un autre monde, un monde abstrait, intérieur et mental, où les arêtes du monde extérieur semblaient émoussées, les souffrances évanouies. Peu à peu s'était tu autour de moi le turbulent vacarme de la salle, le tumulte de la musique et la vaine agitation des joueurs. J'étais seul sur la piste, ma boule à la main, le regard fixé sur l'unique objectif du moment, ce seul endroit du monde et ce seul instant du temps qui comptaient pour moi désormais, à l'exclusion de tout autre, passé ou à venir, *cette cible stylisée que j'avais sous les yeux, géométrique, et par là même indolore – car la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort –, pure construction mentale, rassurante abstraction, un triangle et un rectangle, le triangle des dix quilles blanches et rouges bombées que j'avais sous les yeux* et le rectangle de la longue allée de bois naturel presque blanc de la piste qui s'étendait devant moi, lisse et à peine huilée, comme une invitation à lancer la boule et la regarder rouler en silence, au ralenti, la suivre, l'accompagner et la porter en esprit au bout de la piste<sup>672</sup>.

Si après avoir reçu la nouvelle de la mort du père de Marie, le narrateur prépare d'immédiat son voyage de retour, il sait aussi qu'il lui faudrait encore rester avec Li Qi et Zhang Xiangzhi et être emporté par un flot d'événements, d'émotions qu'il savait au préalable qu'ils ne le fortifieraient pas mais certainement l'affaibliraient. Vider la pensée par des moments, s'éloigner de tous devient alors crucial pour récupérer les forces. Cet éloignement nous fait rappeler le narrateur des deux premiers récits, celui qui se positionnait en retrait, celui qui observait les autres, celui qui se sentait confortable dans son habitat. Ici, nous sommes face à un narrateur qui a besoin de s'arrêter un peu, de se concentrer dans le détail pour éliminer les agressions qui l'entourent, de séparer son corps de l'esprit, pour enfin suivre un itinéraire forcé dans une ville qui ne lui est pas du tout connue et dont les déplacements sont effectués selon le désir des autres, pour s'enfuir de cette mobilité hallucinante et effrayante à la fois. Comment s'en sortir ?

---

<sup>671</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 91.

<sup>672</sup> *Ibidem*, pp. 92-93. C'est nous qui soulignons.

La réponse lui sera présentée quelques instants plus tard, au travers du téléphone portable qui donnera le signe de partir vers l'inconnu avec des inconnus. Et la narration suivra la même ligne: celle du suspense, du mystère, toujours concentrée dans le personnage Zhang Xiangzhi qui, ensemble avec Li Qi, finit par perturber assez fortement le narrateur. Au téléphone portable s'ajoute l'argent (vingt-cinq mille dollars en liquide) et d'autres objets, comme un sac (dont le contenu n'est pas dévoilé et dont le regard jeté sur lui de la part de Zhang Xiangzhi lui confère encore une fois une touche mystérieuse), qui passent de main en main sans que le narrateur n'ait aucune idée sur le contenu. Le suspense est naturellement dans l'air, comme une vague qui vient et qui va, tantôt doucement, tantôt abruptement sans pour autant déferler. Le lecteur accompagne le narrateur dans ces moments de tension qui parfois finissent par se dissiper pour être surmontés par d'autres.

La scène de la fuite est le point culminant où tout lui échappe, où rien ne lui est dit, où le mouvement devient le personnage principal. Toute la narration sera appuyée dans cette articulation entre l'espace parcouru et la vitesse dont les événements arrivent, où tout semble voltiger autour de lui, où rien ne semble lui appartenir:

Au milieu de la mobilité, les individus semblent pris par un état existentiel particulier, « flottant », permis justement par la circulation. (...) La circulation désigne un état d'« apesanteur » (...) [et de] « flottement » [qui] sont rapidement connexes à l'inquiétude de la perte de soi, du vide, du creux ou à des états d'intranquillité, pouvant aller jusqu'à la panique<sup>673</sup>.

C'est entre un sentiment de peur et un état de sommeil anesthésique que le narrateur est forcé à suivre son chemin. De nouveau, le téléphone portable paralyse le récit par des instants – qui est de l'autre côté ? Quel est le message cette fois-ci ?:

J'entendis soudain un bruit derrière moi – un bruit à peine audible, vibrant, répétitif, comme étouffé sous une épaisseur de tissu –, le bruit d'un téléphone portable qui résonnait dans la poche de la chemisette de Zhang Xiangzhi. *Je me retournei, le cœur*

---

<sup>673</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité: 'inflexion contemporaine », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, n° 1, 2005, pp. 65-66, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.html>, (site consulté le 21 juillet 2018).



*battant, déjà conscient que cette nouvelle sonnerie de téléphone était porteuse de drames et de désastres, et ce fut comme à travers un voile de rêve et de cauchemar que j’aperçus Zhang Xiangzhi extraire le téléphone de sa poche, puis, sans même que son visage se décomposât, sans même qu’il exprimât cet affaissement livide des traits sous l’effet de la douleur, de la surprise ou de la peur, il était déjà debout et se précipitait sur moi pour me casser la gueule – je ne sais pas, je ne comprenais pas ce qu’il me voulait –, les yeux éperdus, qui me tirait par le bras et m’entraînait hors de la piste.*<sup>674</sup>

Cette partie prépare sans doute la suivante. La tension psychologique et physique dans laquelle le narrateur se trouve atteint la limite. Le narrateur se sent totalement nu, sans aucune défense. L’épisode suivant, la fuite en moto, peut être considéré le point culminant de ce récit. La vitesse est telle que les trois personnages sur la moto en font un; tout est en suspension sauf l’adrénaline du lecteur.

### **3.4. La fuite**

Après la scène au salon de bowling, les quinze pages qui se suivent nous décriront le mouvement en soi, un mouvement frénétique et troublant. C’est en fuyant que le narrateur ira encore plus loin dans ses découvertes, autrement dit, il découvrira une autre pièce du puzzle qui s’emboîtera, elle aussi, dans une autre pièce:

[J]e sus alors avec certitude, en le voyant protéger ce sac comme une enfant contre son sein, je sus alors avec une absolue certitude qu’il y avait là pour vingt-mille dollars en liquide d’héroïne pure ou de cocaïne, de stupéfiant ou de matière toxique, quelque chose de blanc et d’ultra concentré, je ne pourrais dire poudreux, peut-être gluant ou même liquide – je ne l’aperçus que plus tard, et seulement un instant.<sup>675</sup>

---

<sup>674</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 99-100. C’est nous qui soulignons.

<sup>675</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 101-102.

Nonobstant, ces moments de certitude n'ajouteront rien à son bien-être. Tout au contraire, ils réaffirment son incompréhension vis-à-vis Li Qi et Zhang Xiangzhi, son voyage et augmenteront sans aucun doute sa peur:

[J]e sentais mon coeur battre très fort dans ma poitrine, avec ce sentiment de peur pure et d'effroi, de panique d'autant plus effrayante et irrationnelle que je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de fuir ainsi éperdument.<sup>676</sup>

Tandis que ces deux personnages semblent avoir une histoire, lui, il est entraîné dans ce tourbillon qui n'emporte qu'une agitation désordonnée, inquiétante, et même le vertige puisque « [c]irculer, fuir, apparaît comme un moyen sûr de faire quelque chose, pourtant sans rien faire.»<sup>677</sup> En effet, il se voit contraint à réagir même contre sa volonté, il se voit contraint à faire partie d'un voyage qui ne lui était pas destiné, un voyage violent qui s'arrêtera d'une façon abrupte. Agnès Mannooretonil insiste sur le fait que les personnages de Jean-Philippe Toussaint parcourent un chemin sous le signe d'une certaine tension qui influencera définitivement leur psychologie. Cette tension n'est pas seulement provoquée par des éléments extérieurs:

Les éléments de la réalité contemporaine jouent aussi bien plus qu'un rôle accessoire: les gares de Shanghai et de Pékin, la salle de contrôle d'un centre moderne d'exposition, la fatigue des décalages horaires et les conversations au téléphone orientent ou perturbent véritablement le cours du récit et l'évolution des sentiments des personnages<sup>678</sup>,

mais aussi par d'autres personnages, dans le cas de *Fuir*. Dans une conversation avec Chen Tong, son éditeur chinois, Jean-Philippe Toussaint parle du poids qu'il donne aux deux personnages qui accompagneront le narrateur, notamment dans les deux premières parties:

---

<sup>676</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

<sup>677</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *op. cit.*, p. 70.

<sup>678</sup> Agnès Mannooretonil, *op. cit.*, p. 82.

J.-P.T.: Zhang Xiangzhi et Li Qi sont des personnages que j'ai construits, en leur prêtant telle ou telle caractéristique (la séduction pour Li Qi, le caractère inquiétant pour Zhang Xiangzhi) (...) Au début du livre, j'ai clairement mis en place une situation romanesque, un triangle potentiellement porteur, avec les trois personnages qui vont prendre ensemble le train de nuit à la gare de Shanghai, le narrateur entouré des deux autres, comme les deux pôles opposés d'un aimant (l'un positif, féminin, attirant, Li Qi, et l'autre, répulsif, inquiétant, masculin, Zhang Xiangzhi).<sup>679</sup>

Le narrateur se trouvera donc coincé entre ces deux corps, physiquement et psychologiquement. Li Qi le séduit, il se laisse aller, elle l'appelle avec son corps, il l'observe, air langoureux; de son côté, Zhang Xiangzhi lui parle aux mots saccadés, il lui donne des ordres, il obéit. Mais la fuite en moto sera le point culminant de cette relation à trois qui n'aboutira à rien mais qui signifie mener sa fatigue, sa douleur jusqu'au bout de ses forces pour pouvoir en sortir. La fuite en moto, c'est la force de la nuit, de ses lumières, ses néons exerçant une pression sur son/leurs corps; c'est être au bord du précipice, corps immobile(s) sur la moto, esprit(s) en accélération. C'est voir les corps se transformer en un et l'accélération tellement puissante qu'ils semblent être frappés de paralysie, par d'autres mots, l'immobilité dans la mobilité :

[Ils] semblaient n'appartenir qu'à une seule créature tricéphale affolée et fuyante, aplatie sur cette vrombissante structure d'acier qui filait dans la nuit dans le rugissement ininterrompu du moteur, mais qui semblait ne pas vraiment s'éloigner des lieux que nous venions de quitter ni se rapprocher de ceux vers lesquels nous nous dirigeons, paraissant rester sur place sous l'immense voûte céleste qui enrobait l'autoroute, le vaste dôme incurvé d'un ciel d'été intemporel, comme si nous n'avancions plus et que c'était seulement les lumières des phares qui bougeaient autour de nous, qui nous croisaient et venaient nous aveugler, des traînées vertigineuses de blanc ou de bleu électrique qui filaient dans la nuit et montaient au ciel en faisant vaciller l'horizon.<sup>680</sup>

---

<sup>679</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.182.

<sup>680</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 104-105.

Les émotions s'enchevêtrent au point de laisser le narrateur sans réaction, pétrifié. Zhang Xiangzhi et Li Qi prennent le devant de la scène. Le premier conduit férocement, fuyant les sirènes de police; la deuxième, « absorbée par la furie du vent et l'urgence de la fuite »<sup>681</sup>, fixe son regard « dans la nuit dans cet instant immobile et sans fin. »<sup>682</sup> Tout devient plus dense, plus noir, sur l'autoroute et puis – ou déjà – sur une voie rapide à Pékin avec ses « silhouettes de bâtiments éteints, de ponts et de parcs dans les ténèbres »<sup>683</sup> jusqu'à la fin du périphérique. Soudain, le contraste: les voilà enfilés dans les rues, aveuglés par les lumières:

Nous étions entrés dans une rue animée de restaurants de crabes et d'écrevisses, où des centaines de lanternes rouges en papier, rondes, froissées, froncées, brillaient aux devantures des restaurants, points lumineux qui paraissaient vivants, épars et torsadés, qui tremblaient le long des façades comme des feux follets, *toutes ces lueurs éparses se fondant ensemble et paraissant accompagner notre fuite éperdue dans une immense traînée rouge continue.*<sup>684</sup>

Rouler à grande vitesse, freiner brusquement pour passer aux côtés d'une voiture de police – lentement – sans faire transparaître leur peur, reprendre le chemin à toute allure est pousser à la limite les forces physiques et psychologiques. Arriver à la fin de cette hallucination auditive, tactile, visuelle, d'« un monde fuyant, en mouvement, devenu indéchiffrable, dans lequel il est difficile de construire des repères, de trouver sa place »<sup>685</sup> devient urgent. C'est la respiration, c'est le geste, c'est le corps – les corps – à découvert – sur la moto qui lui font croire que la mort puisse être juste à portée de main:

[J]e sentais physiquement sur la moto, dans les tourbillons de vent tiède qui m'arrivaient au visage, nos propres souffles corporels se disperser dans l'air comme une exsudation immatérielle de peur, un suintement de terreur froide qui se séparait

---

<sup>681</sup> *Ibidem*, p.105.

<sup>682</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>683</sup> *Ibidem*.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 108. C'est nous qui soulignons.

<sup>685</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 6.

de nous pour rejoindre le ciel ou se perdre dans la terre où ils se transformaient en ces démons de la religion populaire chinoise qui propagent la mort et les maléfices.<sup>686</sup>

Les personnages traversent la foule en grande vitesse; la foule disparaît instantanément; et leurs corps avancent, immobiles, sur la moto dans l'espace:

L'impression physique se double d'une résonance narrative, puisque le narrateur, tout au long de l'épisode chinois, reste « pétrifié » dans l'inquiétude et l'incompréhension. Par ailleurs, cette tension entre mouvement et immobilité met en valeur et symbolise l'écoulement implacable du temps sur l'existence<sup>687</sup>.

Cette aventure terminera de façon abrupte. Zhang Xiangzhi se débarrasse du paquet de drogue, en le mettant dans le plafond d'un bar. Après avoir suivi Zhang Xiangzhi et Li Qi, « menacé par une mystérieuse volonté de persécution (...), englué dans la peur, incapable de la dépasser (...), mais suiv[ant] les autres, sans comprendre, sans parler, sans rien savoir »<sup>688</sup>. Les deux personnages lui donnent des ordres – il fallait prendre un taxi et rentrer à l'hôtel: « *Understand ? (...) Need money ?* »<sup>689</sup> seront les deux derniers mots de ceux qui l'ont accompagné dans cette fuite mystérieuse et le narrateur se voit soudain complètement seul dans la rue. Donc, les deux personnages disparaissent, pour ne plus en revenir dans le récit.

Nous tournons la page et nous voilà face à trois pages blanches avant de reprendre notre lecture, de plonger nos yeux, nos corps dans la Méditerranée. Le calme – est là, devant nos yeux:

La Méditerranée était calme comme un lac. D'infimes rides, comme d'une peau très jeune, parcouraient sa surface, dans un ondolement permanent de vaguelettes immobiles. J'écoutais les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la

---

<sup>686</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 109.

<sup>687</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 76.

<sup>688</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>689</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 115.

scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues. J'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence – un silence dont je n'avais plus idée.<sup>690</sup>

La façon d'entrer dans cette dernière partie est faite par le moyen des blancs – trois pages – et des mots choisis pour décrire la mer Méditerranée. La lenteur de la mer prendra la place de la vitesse de la Chine. L'accélération donnera place au calme.

### 3.5. La traversée de la Méditerranée

Le contraste est frappant. D'un coup, l'agitation, la frénésie, le délire même, toute cette énergie accumulée seront expulsés de son corps, en une fois, quand le narrateur voit la Méditerranée devant lui.

(Souvenons-nous de la traversée en car-ferry de Newhaven au port de Dieppe. L'agitation intérieure est aux antipodes de son état d'esprit d'aujourd'hui. Auparavant, nous étions face à un narrateur solitaire, névrotique, qui marchait, à toute allure, vers le précipice. La traversée est faite pendant la nuit. Il pleut, il fait froid. Ses pensées sont noires, telle la nuit. Il se sentait mourir progressivement et sans la perspective de revenir à la surface et de se sauver:

Je m'étais accoudé au bastingage, le col du manteau relevé, et je suivais des yeux la progression du navire à la surface de l'eau. Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, *comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien*, je me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit<sup>691</sup>.

La descente sera son seul chemin, il atteindra le fond pour y rester, pour ne plus revenir à la surface. Aujourd'hui, le narrateur a effectivement plongé au fond de l'océan, ou peut-être au fond de la terre, en Chine, mais il parviendra à revenir à la surface de la Méditerranée.)

---

<sup>690</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>691</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 95. C'est nous qui soulignons.

Répetons-le: la disparité est frappante entre la Chine et la Méditerranée. Lisons ce que Jean-Philippe Toussaint dit à propos du choix des lieux, notamment la Chine et l'île d'Elbe:

J.-P.T.: Le choix des lieux est toujours très réfléchi, ce n'est évidemment pas un choix neutre de situer *Faire l'amour* au Japon ou *Fuir* en Chine. En ce qui concerne *Fuir*, ce n'est pas tellement la différence entre Pékin et Shanghai qui me frappe (je traite les deux villes comme deux grandes villes chinoises équivalentes), c'est plutôt le contraste entre la Chine et l'île d'Elbe, qui crée un grand déséquilibre entre le début et la fin du livre, mais c'est un déséquilibre dynamique, qui apporte une sorte d'harmonie du dissemblable. En même temps, dans les deux cas, il y a une description de la saison, de l'été, mais ce n'est pas le même été, ce n'est pas le même soleil, ce n'est pas la même chaleur. En Chine, la chaleur est lourde, moite, irrespirable, on est dans le bruit, la poussière, l'agitation et la tourmente, mais, dès qu'on passe à l'île d'Elbe, c'est soudain le calme et le silence, le ciel et la mer, la Méditerranée intemporelle.<sup>692</sup>

L'épisode en Chine disparaît en clin d'œil, sans aucune explication. Li Qi et Zhang Xiangzhi, ces personnages tellement ambigus, à la fois proches (par nécessité) et si lointains, s'évaporent pour ne plus être mentionnés. Finalement, quel a été l'objectif de cette aventure ? Éveiller tous les sens du narrateur, le secouer brutalement, le placer dans des situations extrêmes, cette fois-ci sans Marie ? Serait-ce Marie l'épicentre de cette trilogie, celle qui l'oblige à se décentraliser de son ombilic ? Même lointaine, à Paris, à l'île d'Elbe, Marie continue à l'exciter, à exarceber ses sens. Même absente, elle occupera désormais son espace intime, de façon irréversible. En effet, c'est Marie qui fait avancer la narration. Les rôles s'inversent:

[P]lutôt que de faire de l'homme, du narrateur le personnage central, c'est-à-dire l'artiste ou la personne reconnue celui qui allait au Japon pour faire des interviews, etc., *j'ai inversé les rôles*, si on peut le dire, et c'est Marie qui est la créatrice de mode, c'est Marie qui était socialement le pôle le plus fort du couple, c'est Marie qui devrait

---

<sup>692</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.178.

répondre aux interviews, c'est Marie qui était invitée, c'est Marie qui était à la disposition, et le narrateur, lui, il était dans son ombre.<sup>693</sup>

Au fond, le parcours du narrateur passe par son exposition à la sensualité, au sexe et à la mort comme jamais avant. Marie est toujours présente, même absente. Marine Gilbert en parle:

Le corps et la présence de Marie sont donc démultipliés dans la narration, à travers le prisme du fantasme du narrateur qui la met en scène à travers des doubles, des prolongements de son propre personnage, qui diffusent l'énergie physique qu'elle irradie<sup>694</sup>,

et Jean-Philippe Toussaint insiste sur le rôle de la nuit et du jour, le jeu des contrastes qui finalement confirmeront la transition entre la Chine et l'île d'Elbe:

J'aime essayer d'aller à l'essentiel, et l'essentiel, ça peut être les quatre éléments, ça peut être les quatre saisons, ça peut être les choses qui nous concernent tous au plus intime, c'est-à-dire le sexe et la mort. Ça c'est un peu une sorte d'obsession (...), il y a ce goût pour la nuit, en même temps il y a aussi un intérêt technique, je dirai, dans l'écriture. C'est comme... je [donne] beaucoup d'importance à la lumière et j'essaie de faire apparaître les images dans l'esprit du lecteur, attachant une grande importance à la lumière. Il est évident qu'il y a beaucoup plus de possibilités la nuit que le jour puisqu'en pleine nuit, les lumières sont allumées, (...) et je pense que c'est une des choses qui m'intéresse dans la littérature, c'est de créer des images avec des mots et aussi créer des lumières.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, 2009, [0 :37 – 1 :05], à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>, (site consulté le 4 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail. C'est nous qui soulignons.

<sup>694</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 103.

<sup>695</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, [5 :41 – 6 :44], à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>, (site consulté le 4 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.



Ce jeu de contraste est très bien réussi au niveau du choix des mots. C'est le corps du narrateur qui fera la transition entre la nuit et le jour, entre la Chine et la Méditerranée. D'une part, c'est sa transpiration, la poussière qui, mélangées, s'étaient collées dans sa chemise de façon gluante, visqueuse, et qui représenteront les derniers vestiges de ce voyage:

[M]a chemise blanche propre de la veille, qui tenait toute seule sur mon torse, amidonnée de crasse et de peur, qui avait tout connu, la poussière grisâtre de Pékin, les microscopiques dépôts de sable, de plâtre et de bitume qui s'étaient fossilisés dans son tissu, les gravillons qui l'avaient écorchée, la chaleur qui l'avait ramollie, distendue, relâchée, la transpiration lourde du jour et sèche de la nuit, les sueurs froides, les vents d'effroi et le souffle de la climatisation, les brusques bouffées d'air conditionné glaciales qui l'avaient hérissée et comme listralisée dans le brutal chaud et froid que j'avais ressenti dans l'avion entre Pékin et Paris.<sup>696</sup>

D'une autre part, c'est sa capacité d'endurance et ténacité qui lui permettra de rejoindre Marie. Nous renvoyons sur ce point à Jean-François Duclos:

[L]uttant contre la douleur d'une séparation, celle d'avec Marie, personnage tout aussi présent qu'absent [, le personnage], au lieu de faire de l'immobilité le but et de l'inaction un art de vivre, se [met] à courir, parfois vite et parfois loin, et parfois jusqu'au bord de l'épuisement. Le temps planétaire que la technologie contribue à imposer aux êtres fait se côtoyer le diurne et le nocturne (...) [D]es tensions extrêmes se nouent entre hommes et femmes, le désir de violence et de paix, le mouvement et l'immobilité, l'impériale force physique et l'impérieuse fatigue mentale.<sup>697</sup>

La traversée – faite « dans des taxis et dans des minibus, dans des zones de transit et dans des salles d'attente, (...) dans l'avion, (...) dans des chambres d'hôtels »<sup>698</sup> – peut être considérée comme un état de torpeur, de transition, pendant

---

<sup>696</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 119-120.

<sup>697</sup> Jean-François Duclos, « Le minimalisme a-t-il existé ? », in *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, 2012, §§ 21 et 23 à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document7211.php>, (site consulté le 05 août 2018).

<sup>698</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 122.

lequel le narrateur s'aperçoit du coucher du soleil, parcourt la nuit et ses néons, s'endort – les yeux ouverts –, jusqu'à l'aube, où rien n'est plus précis, où tout est plutôt vague.

J'étais, et je restai longtemps, dans cet état de suspension qu'on éprouve pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre (...), mais où l'esprit, incapable de s'aligner sur ce modèle de transition lente et régulière, est, lui, tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige<sup>699</sup>,

où la notion du temps est finalement perdue, où arriver au lieu ne serait-ce possible que si le voyage dans le non-lieu le permettrait, ne serait-ce possible que si le narrateur s'éveille de cet état de rêve qui le sépare de la vie ou de la mort.

Marc Augé considère le lieu et le non-lieu comme des pôles qui fuient et l'individu qui les traverse finit par prendre connaissance d'un autre individu qui finalement n'est que lui-même. Lisons l'extrait suivant et voyons par la suite ce dont le narrateur de *Fuir* s'aperçoit « toujours à la surface de ces lieux transitoires »<sup>700</sup>:

Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes: le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui

---

<sup>699</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>700</sup> *Ibidem*, p.123.

mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.<sup>701</sup>

Pendant cette distance – cet intervalle, cette pause entre deux lieux, ou plus précisément entre un lieu et un autre lieu qui n'est pas encore lieu – le narrateur éveille tous ses sens et analyse scrupuleusement un thème qui lui est cher: celui du passage du temps, en abandonnant son corps à une sorte d'anesthésie, – ou comme nous dit Roland Barthes: « [U]ne hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consommation *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de désouffrir sans avoir encore disparu »<sup>702</sup>:

C'était comme si ce voyage était la quintessence de tous les voyages de ma vie, des centaines d'heures passées dans des avions et dans des trains, dans des voitures et des bateaux, pour passer d'une terre à une autre, d'un pays à un autre, d'un continent à l'autre, où mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et destructrice, dans le temps. Car je sentais le temps passer avec une acuité particulière depuis le début de ce voyage, les heures égales, semblables les unes aux autres, qui s'écoulaient dans le ronronnement continu des moteurs, le temps ample et fluide, qui m'emportait malgré mon immobilité, et dont la mort — et ses violentes griffures — était la mesure noire<sup>703</sup>,

pour prendre conscience qu'au delà de la traversée, il allait joindre – force des circonstances – la mort:

Depuis le début de la traversée, j'avais le sentiment que ce n'était pas Marie, mais son père que j'allais rejoindre, que c'était pour lui que j'avais entrepris ce voyage, et qu'il serait là à m'attendre sur les quais à mon arrivée à Portoferraio comme quand il venait

---

<sup>701</sup> Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 101-102.

<sup>702</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>703</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 124.

nous chercher avec Marie pour nous conduire à la Rivercina en voiture lorsque nous arrivions en bateau.<sup>704</sup>

Cette traversée représente beaucoup plus qu'un simple voyage. C'est avoir survécu pour rencontrer son amoureuse, c'est pouvoir rencontrer la joie à ses côtés et partager sa douleur. C'est peut-être ce que Roland Barthes appelle la douceur:

[P]arfois, le malheur ou la joie tombent sur moi, sans qu'il s'ensuive aucun tumulte: plus aucun pathos: je suis dissous, non dépiécé; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâchée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel. Ceci est très exactement la *douceur*<sup>705</sup>,

puisque regarder les côtes de l'île au loin est se souvenir du temps où il y allait avec Marie. Les premières images sont celles de la vie, quand le père de Marie allait les chercher au port pour les conduire à sa propriété; la nuit, laissée derrière lui, donne lieu à cette lumière dans la mer, et les voilà tous les trois « sur les quais [en] célébr[ant] les retrouvailles dans un tourbillon d'allégresse et d'embrassades »<sup>706</sup>; penser à Marie est un mélange d'émotions: émerveillement....Marie, telle une diva:

[E]t prenant place tous les trois à l'avant en se serrant sur les mauvais sièges à ressorts — Marie assise entre son père et moi, imperturbable, sa tarte de chez *Sanpierrezese di Sabatini & Pilato* à la main, qu'elle portait devant elle par le nœud du ruban comme s'il s'agissait d'un précieux carton à chapeaux de *Dolce & Gabbana* — pour quitter le port et gagner la Rivercina<sup>707</sup>,

amour:

C'était sans doute là que Marie devait être en ce moment, dans cette vieille maison de pierre que son père avait retapée pour elle, ou au rez-de-chaussée de la grande

---

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>706</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 125.

<sup>707</sup> *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

maison silencieuse (...), ou dans le jardin, penchée sur les pots en terre cuite de plantes aromatique (...), agenouillée dans la terre fraîche (...), et j'eus alors une brusque bouffée de tendresse à l'égard de Marie, non pas simplement de compassion, mais simplement d'amour<sup>708</sup>,

et tristesse, cœur serré, en voulant la voir, de toutes ses forces, dans le port avec son père. Malheureusement, il sait que le scénario serait tout un autre:

Debout au bastingage, je regardais les quelques personnes dispersées sur les grands quais déserts et je *guettais* malgré moi la présence de Marie, je la *cherchais* des yeux, je *cherchais* son père aussi, près du petit édifice des bureaux de la capitainerie, là où il avait été si souvent quand il *venait* nous chercher, mais il n'y *avait* rien de tout cela, Marie *n'était pas* là et son père *était* mort.<sup>709</sup>

Il cherche/cherchait Marie mais elle n'est pas là; il cherche/cherchait son père qui avait l'habitude de venir les joindre; non plus, il n'est pas là. Nous nous laissons aller avec lui, nous suivons ses yeux, nous écoutons sa pensée et nous imaginons leurs arrivées en sachant que désormais tout serait différent.

Il s'approche de l'île au rythme de croisière et ses souvenirs sont de purs délices, comme des caresses qui touchent son corps. Nonobstant, il souffre déjà une fois que ses souvenirs, appartenant au passé, reviennent à l'esprit, ils s'actualisent avec une ombre sur eux:

Souvenir. Remémoration heureuse et/ou déchirante d'un objet, d'un geste, d'une scène, liés à l'être aimé, et marquée par l'intrusion de l'imparfait dans la grammaire du discours amoureux. (...) L'imparfait est le temps de la fascination: ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas: présence imparfaite, mort imparfaite; ni oubli, ni résurrection; simplement le leurre épuisant de la mémoire.<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> Ibidem, pp. 125-126.

<sup>709</sup> Ibidem, p. 128. C'est nous qui soulignons.

<sup>710</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 268. C'est l'auteur qui souligne.

Cette traversée peut être considérée comme l'anticlimax de la partie intitulée 'La fuite'. C'est pendant la traversée que le narrateur laisse derrière lui l'aventure chinoise qui a pris en charge sa vie, celle qui s'est trouvée, pour ainsi dire, au bord du précipice. La traversée fera le pont entre la peur de mourir et la rencontre à la fois avec la mort (le père de Marie) et la vie, Marie. Elle peut être considérée comme une période où le narrateur récupère ses forces, telle la journée à Kyoto chez son ami Bernard.

C'est dans le calme et le silence de la Méditerranée que le narrateur retrouve l'image de Marie et de son père. C'est en traversant la Méditerranée qu'il se prépare pour les funérailles.

### **3.6. Les funérailles racontées deux fois**

Le narrateur arrive à l'île d'Elbe pour les funérailles. Marie s'y trouve déjà pour les mêmes mais la rencontre n'arrivera que presque à la fin du récit. Au fil des pages suivantes, le lecteur suivra le narrateur et Marie, dans une dialectique entre séparation et rencontre. Le scénario: l'île d'Elbe, en pleine Méditerranée ensoleillée, la chaleur blesse la vue, la fraîcheur « des ruelles silencieuses et fleuries »<sup>711</sup> de Portoferraio touche les corps; le jeu entre la lumière et la pénombre; la présence et l'absence, la proximité et la distance sont une suite incessante de gestes, de pas et de regards entre le narrateur et Marie qui parcourent La Rivercina, l'église, le cimetière, le port et l'hôtel à la recherche l'un de l'autre, dans une véritable danse.

A l'île d'Elbe, le portable sera toujours présent mais, paradoxalement, il accentuera la distance entre les deux. En d'autres mots, c'est le portable qui annoncera la présence du narrateur sur l'île mais l'intensité de l'absence augmente considérablement. Les deux savent qu'ils se trouvent sur l'île, ils sentent la présence l'un de l'autre, ils arrivent même à se voir dans l'église mais le moment n'est pas le plus adéquat pour qu'ils continuent à parler:

---

<sup>711</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 129.

J'entendais sonner dans le combiné, je retenais ma respiration, et je finis par entendre qu'on décrochait. Marie, dis-je à voix basse. Elle ne répondit pas tout de suite, puis, d'une voix hésitante, une voix très faible, très fragile, à peine audible, méconnaissable — comme si elle avait froid, qu'elle frissonnait —, elle me dit qu'elle ne pouvait pas me parler maintenant, que ce n'était pas possible<sup>712</sup>,

ou pour qu'ils s'approchent puisque trop solennel:

Marie était seule en face du cercueil, droite dans une chemise blanche et un pantalon beige strictement ceinturé, le regard dur, froid, sombre, avec quelque chose de buté dans l'attitude. Quand elle me vit, me reconnut, elle me dévisagea avec détresse, une bouffée de douleur envahit son visage, mais elle retrouva aussitôt son sang-froid, et redevint froide, digne, distante, elle me fit simplement signe de la main d'aller m'asseoir à l'écart sur un banc mais pas à côté d'elle, elle ne me dit pas de la rejoindre.<sup>713</sup>

Il leur faudra encore *attendre*. Comme nous dit Roland Barthes:

ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon<sup>714</sup>,

voire en épreuve de résistance. Si en Chine, le narrateur se trouvait loin de Marie et la fuite inexplicable en moto lui avait épuisé toutes ses forces, surtout physiques, à l'île d'Elbe, la présence/absence de Marie sur l'île ainsi que la présence/absence du narrateur donneront à la fin du récit toute une nouvelle énergie. Ce n'est plus l'énergie provoquée par le mouvement mais celle de l'angoisse d'être proche et si loin en même temps:

---

<sup>712</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>713</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>714</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 41.

Je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution: tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile: un pur morceau d'angoisse.

L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler*: transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme<sup>715</sup>.

Et le rythme n'est plus celui provoqué par le train, la moto, celui qui met en danger le corps mais celui de la proximité des amoureux au tournant des rues de Portoferraio, celui qui accélère le rythme cardiaque et l'angoisse de se sentir tellement proche sans pour autant l'être. C'est au fond cette énergie romanesque dont l'auteur en parle lors de l'entretien avec Sylvie Bourmeau:

Le mouvement, c'est fondamental. La priorité pour ce livre, ce n'était pas la vision du monde, l'humour ou les idées, et même pas seulement la recherche de la beauté. J'ai constamment pensé en écrivant que la priorité était la recherche de l'énergie romanesque.<sup>716</sup>

Nous sentons un crescendo dans cette énergie qui nous arrive par intermédiaire du regard et des mouvements de l'un et de l'autre. D'abord, le narrateur racontera son histoire; ensuite, ce sera Marie, au travers de l'imagination du narrateur, qui racontera la sienne. Nous voilà devant deux histoires, deux filtres de la même réalité. L'un qui cherche l'autre, sans y parvenir, en même temps qu'ils parcourent l'île. Lisons ce que Jean-Philippe Toussaint dit à propos de cette dernière partie de l'histoire racontée à la fois aux première et troisième personnes:

C'est vrai que c'est dans *Fuir* est esquissé cette disparition du narrateur qui, en fait, m'intéresse beaucoup d'un point de vue littéraire où se pose la question d'écrire à la troisième personne ou d'écrire à la première personne. (...) [A]vec ce personnage de Marie, je finis, avec moult précautions, par écrire à la troisième personne. (...) En même temps ça me pose d'énormes problèmes parce que ça ne me semble pas

---

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>716</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.



vraiment naturel d'écrire à la troisième personne, mais grâce à Marie qui me prend la main, j'arrive lentement à écrire à la troisième personne et en tout cas à disparaître comme narrateur. Et c'est une des choses, d'un point de vue littéraire, à mon avis, la plus intéressante dans ce livre, c'est le jeu, [cette] apparition/disparition du narrateur<sup>717</sup>.

Nous serons donc menés à lire le point de vue du narrateur, du « je », pendant six longs paragraphes qui s'arrêteront dans un blanc correspondant à dix lignes, pour ensuite nous plonger dans l'histoire racontée par lui, dans la peau de Marie, à la troisième personne. L'histoire de Marie est plus longue, plus souffrante et angoissante, et le texte terminera, lui aussi, avec un blanc correspondant au même nombre de lignes. Comme le remarque Pierre Peret à propos de l'importance que Jean-Philippe Toussaint accorde aux blancs: « [C]eux-ci [ont] pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée »<sup>718</sup>. Effectivement, nous parcourerons la ville à pied aux côtés du narrateur pour, ensuite, à cheval et à pied, parcourir la ville aux côtés de Marie. Les paragraphes qui se suivent après le deuxième blanc correspondent à leur rencontre dans un pavillon isolé appartenant à l'hôtel. Le lecteur saute d'une histoire à l'autre, en s'arrêtant dans cet espace vide – les blancs du livre – pour prendre de l'élan. Ses yeux suivent les mouvements de l'un, puis de l'autre dans les mots, les phrases, les paragraphes qui nous offrent un jeu de lumière et ombre, telle Portoferraio au bord de la Méditerranée.

En sortant du bateau, il se dirige vers la vieille ville, à pied. Sa priorité n'est qu'une: s'installer dans une chambre à Portoferraio pour pouvoir téléphoner à Marie et annoncer son arrivée. Il finit « par trouver un hôtel en redescendant vers le centre, une belle bâtisse ancienne avec une terrasse et des persiennes vertes. »<sup>719</sup> L'hôtel est complet mais derrière le même, nous marcherons aux côtés du narrateur pour découvrir le pavillon:

---

<sup>717</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Bordeaux, Librairie Mollat, 2009, [10 :26 – 11 :42], à l'adresse <https://www.dropbox.com/s/l3lfhz45j121xn2/Mollat%20itw.mp3?dl=0>, (site consulté le 22 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>718</sup> Pierre Peret, *op. cit.*, § 23.

<sup>719</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 129.

Nous sortîmes de l'hôtel par l'arrière et traversâmes un jardinet, où se trouvaient une balançoire, une minuscule piscine gonflable ronde en plastique bleu, un désordre de petites pelles et de râteaux jaunes et rouges, passâmes une courette où séchait un peu de linge et gagnâmes un pavillon isolé (...). Derrière la porte se trouvait une grande chambre fraîche et ombrée, avec un lit en fer et un couvre-lit en cotonnade beigeasse, une porte-fenêtre entrouverte qui donnait sur un petit potager.<sup>720</sup>

Il essaie de contacter Marie mais il comprend qu'il fallait téléphoner à l'étranger pour y arriver. Encore ici, il s'arrête dans le détail:

Je laissai le téléphone sonner longtemps, mais il n'y avait personne. Je voulus alors appeler Marie sur son portable, mais, pour joindre son portable, il fallait passer par l'étranger, et je compris alors, en me heurtant en permanence à une sonnerie occupée, qu'on ne pouvait pas obtenir l'étranger depuis la chambre. Je dis alors à la dame que je devais téléphoner à l'étranger, que c'était absolument urgent. Elle me regarda, un peu surprise, plus circonspecte, mais toujours de bonne volonté, et nous regagnâmes ensemble la réception. Elle me fit passer dans la grande salle de restaurant qui jouxtait la terrasse et avança pour moi le vieux téléphone gris à cadran du comptoir. Je composai le numéro de Marie.<sup>721</sup>

Le détail – ou plus précisément, les détails: la description du pavillon, comment faire pour rejoindre Marie, le retour à l'hôtel, le vieux téléphone – augmente forcément le suspense. Le détail est à la fois un moment unique, d'une beauté extrême, comme si le narrateur préparait le chemin vers cette rencontre tellement désirée. Rappelons Pierre Piret qui reflète aussi sur l'importance du détail:

Le détail devient alors en lui-même signifiant. En résulte la poéticité caractéristique de l'écriture de Toussaint: (...) l'élément isolé irradie dans tous les sens. Il produit différents effets thématiques (illumination, éblouissement, cliquetis, etc.) aussi bien

---

<sup>720</sup> *Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>721</sup> *Ibidem*, p. 131.

que stylistiques (l'écriture se met au diapason, produisant un cliquetis sonore), si bien que le paragraphe se transforme en véritable petit poème en prose.<sup>722</sup>

Mais il représente aussi une barrière: « Plus largement, il instaure une tension [...] (...) Et ce mouvement (...) renvoie lui-même à l'état d'esprit des personnages. »<sup>723</sup> Marie est là, juste à portée de main, et en même temps tellement lointaine, séparée par « l'atmosphère de silence et de recueillement qui règn[e] à l'intérieur »<sup>724</sup> de l'église, et par son attitude distante, qui reflète son chagrin:

Marie strictement immobile, qui emplissait tout l'espace et le saturait de sa présence exacerbée (...), Marie, en tenue d'équitation devant le cercueil de son père, le regard dur, froid, sombre, qui regardait le prêtre avec cette douleur contenue, butée, cette douleur furieuse et comme foncièrement exaspérée, les lèvres pincées, comme si elle avait eu une cravache à la main, un fouet, prête à le battre, à le gifler au visage, à cingler l'air irrespirable de cette église<sup>725</sup>.

Il prendra son temps à imaginer Marie en train de préparer les funérailles et son choix de monter à cheval pour se positionner devant le long corbillard noir, en forçant le convoi de ralentir. Dans son article « Avec Marie », Jacques Dubois insiste sur le fait que ce personnage a effectivement une façon d'être, à la fois obsessive et possessive, qui échappe à la compréhension du narrateur – et à celle du lecteur – sans que, pour autant, ni l'un ni l'autre ne l'abandonnent:

C'est que, même si cette Marie nous échappe bien souvent, nous ne pouvons faire autrement que l'aimer et en conséquence désirer la connaître [...] (...) Marie fait montre d'une expressivité abondante, comme si elle compensait son mutisme par d'autres

---

<sup>722</sup> Pierre Piret, *op. cit.*, § 25.

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 133.

<sup>725</sup> *Ibidem*, p. 136.

formes de communication. Elle apparaît ainsi comme celle qui sans trêve « fait signe » sans ouvrir la bouche.<sup>726</sup>

Effectivement, le narrateur la connaît assez bien pour l’imaginer, sur son cheval, altive, distante, froide en même temps que fragile:

Marie, très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté, les yeux exaltés, cheminant dans le soleil avec un sentiment de toute-puissance et d’intemporalité<sup>727</sup>,

mais aussi tellement fragile. Le narrateur la surveille. Il la voit – dans son imagination, dans son rêve – en entrant dans la ville, en parcourant, lentement, les rues de Portoferraio, en direction du port. Et c’est à ce moment-là que le narrateur imagine que les deux auraient pu se voir:

Marie avait traversé la piazza Citti et s’était engagée sur la via Vittorio Emanuele II, probablement au moment même où mon bateau arrivait en vue de Portoferraio, et elle avait dû m’apercevoir sur le pont alors, moi qui me rendais comme elle à Portoferraio pour les obsèques de son père, et nos esprits, un instant, avaient communiqué dans l’hommage et la douleur, s’étaient rejoints et enlacés dans l’azur.<sup>728</sup>

Dans son imagination, les deux auraient eu un moment de parfaite harmonie pendant lequel ils auraient pu s’embrasser dans le bleu du ciel et de la mer. Et c’est en ayant présent cette image que le lecteur est invité à s’arrêter dans un blanc, non plus considéré un obstacle qui l’empêcherait d’accompagner le narrateur (comme c’était le cas dans *La Salle de bain* où la construction du récit en paragraphes créait une lecture syncopée de façon à ce que le lecteur, coincé, désorienté face aux options du narrateur, restait en dehors des paragraphes, immobile), mais plutôt un blanc où les

---

<sup>726</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *Textyles*, n° 38, 2010, §§ 2-3, à l’adresse <http://journals.openedition.org/textyles/193>, (site consulté le 26 août 2018).

<sup>727</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 138.

<sup>728</sup> *Ibidem*, p. 139.

yeux du lecteur peuvent se reposer et savourer ce moment d'union, d'équilibre avant d'initier le parcours à la troisième personne, celle du narrateur dans la peau de Marie.

C'est surtout dans 'Le Cycle de Marie' que Jean-Philippe Toussaint inaugure cette nouvelle phase: celle de la recherche de la beauté au travers de la forme et du rythme des pages du livre. Écoutons-le dans un entretien avec Alain Veinstein:

Il y a d'autres priorités plus proches, peut-être plus classiques dans ce qu'on attend de la littérature, dans la recherche de la beauté, de la poésie, et puis surtout de quelque chose que j'ai beaucoup réfléchi, à partir de *Fuir*, que j'ai appelé l'énergie romanesque et que finalement ce que je recherche le plus maintenant, ce que j'attends le plus de la littérature c'est qu'elle produise cette énergie.<sup>729</sup>

Dans *Fuir*, le lecteur non seulement sent un mélange de mélancolie, de tristesse, un « tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards »<sup>730</sup> de la part du narrateur puisque Marie hante son esprit, le jour et la nuit, mais aussi, aux côtés du narrateur, il le suit, lui qui la suit, en sachant que chaque rencontre finit par être une convulsion de désespoir, de douleur physique et psychologique:

Il y a une scénographie de l'attente: je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.<sup>731</sup>

La rencontre sera ajournée et le lecteur doit aussi attendre. Il doit suivre maintenant les pas de Marie. L'heure est arrivée pour que le lecteur imagine son histoire, ses pas dès qu'elle arrive à l'île d'Elbe, Marie qui, tellement près de lui, aurait dû le voir, dans le port, par de brefs instants, ou tout simplement, n'aurait dû voir que

---

<sup>729</sup> Alain Veinstein, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Du jour au lendemain*, France Culture - En Direct, 2009, [3 :27 – 3 :56], à l'adresse <https://www.dropbox.com/s/5wklyxk14og1fhu/Du%20jour%20au%20lendemain.%20Alain%20Veinstein.m4a?dl=0>, (site consulté le 24 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>730</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 67.

<sup>731</sup> *Ibidem*.

le vide de sa présence dans l'église. Les suppositions sont nombreuses: soit elle l'aurait vu pendant l'office, soit à la fin du même ou peut-être « plus tard encore, seulement au moment des condoléances, reçues dans l'église même, en haut des marches de la sacristie»<sup>732</sup>.

Le narrateur disparaîtra pendant quatorze paragraphes. Néanmoins nous sentons sa présence, ici et là. Nous nous posons la question si c'est vraiment Marie qui, en sortant de l'église, va à la recherche du narrateur puisqu'elle ne le voit plus, tout de suite après l'avoir vu, ou ce n'est que l'imagination du narrateur pour que l'attente soit prolongée et la rencontre ralentit:

Le responsable de ses souffrances, ce devint moi, moi qui la tourmentais même en ne faisant rien — ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus —, moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi, ni à Paris quand elle avait appris la nouvelle de la mort de son père, ni à l'île d'Elbe, à son arrivée, quand il avait fallu régler seule toutes les questions pratiques de l'enterrement, et qui quand je lui étais finalement apparu, ce matin, à l'église, avais aussitôt disparu, avant même de lui parler, de lui dire un mot, de l'embrasser et de la serrer dans mes bras, de communier avec elle dans la douleur, la privant de ma présence en même temps que le la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier.<sup>733</sup>

Ou, peut-être encore, suivre Marie est se décentrer, voir la même réalité au travers de deux regards, c'est raconter la même histoire sous un angle différent, c'est renforcer cette tension-opposition entre le « je » qui ne prédomine plus et l'« Autre – Marie » qui prend une place prépondérante, c'est l'« Autre » qui – aussi – suit le « je »; ce sont les deux qui se perdent, qui se retrouvent, qui parcourent les mêmes endroits sans que ni l'un ni l'autre ne le sachent. Le narrateur sort de l'église et nous ne saurons plus ce qu'il fera jusqu'à ce qu'il retourne à l'hôtel, plus précisément, au pavillon. Nous suivrons Marie, avant que le narrateur n'arrive sur l'île, dans l'église, et tout ce qu'elle fera après – à la recherche du narrateur – jusqu'à ce qu'elle trouve le pavillon. Elle arrivera avant.

---

<sup>732</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 140.

<sup>733</sup> *Ibidem*, pp. 143-144.

Or, ce jeu imprime définitivement un rythme différent. Ce n'est plus l'un qui attend ou qui cherche l'autre mais les deux qui, décalés dans le temps, attendent ou cherchent l'un et l'autre. Effectivement, ce n'est pas seulement la forme et le rythme qui gagnent des contours différents dans 'le Cycle de Marie'. Jean-Philippe Toussaint va plus loin en plaçant le narrateur et Marie sur l'île d'Elbe. Ce n'est plus le Japon ni la Chine. C'est un lieu que les deux connaissent bien, c'est rentrer à la maison pour le décès d'un être cher, c'est se sentir submergés par des pensées et des sentiments contradictoires, c'est finalement vivre la mort. Et c'est au travers de cette distorsion du réel, de cette vision décollée, que le lecteur pourra mieux comprendre l'impact que ces deux histoires, lues l'une après l'autre, mais en évoquant des actions presque parallèles dans le temps, auront sur lui.

La présence du narrateur et de Marie sur l'île à des moments distincts nous donnera la possibilité de voir la même réalité d'une perspective différente. La vision du narrateur nous arrivera à un rythme plus calme, plus sombre; celle de Marie sera parcourue de tension, de pensées incontrôlées:

Ce ne fut sans doute pas immédiatement conscient dans son esprit, mais l'immense douleur sans prise qui la plongeait pour l'heure dans le vide, *la passivité et l'abattement, finit par se transformer en une inquiétude diffuse centrée sur mon absence.*<sup>734</sup>

Marie restera dans l'église pendant quelques instants, « écoutant à peine les paroles de réconfort des personnes qui venaient l'embrasser et regardant avec détresse par-dessus leurs épaules pour [le] chercher des yeux. »<sup>735</sup> Nous la suivrons jusqu'au cimetière, « la jument à ses côtés, qu'elle tenait par la bride, en compagnie du prêtre et d'un enfant de chœur en aube blanche »<sup>736</sup>, des employés des pompes funèbres, de la longue limousine noire et son chauffeur. Toute la cérémonie prendra son temps. Il fait chaud, et le contraste entre le noir des vêtements, du corbillard, du cercueil et l'air chaud et le bleu de la mer est saisissant:

---

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 143. C'est nous qui soulignons.

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>736</sup> *Ibidem*.

Derrière le mur d'enceinte, par-delà la ligne silencieuse des cyprès, on apercevait la mer, immense et bleue, parsemée de voiles blanches immobiles et de fines traînées d'écume que les bateaux de plaisance avaient laissées dans leur sillage comme autant d'éphémères cicatrices dans la mer.<sup>737</sup>

Nous verrons Marie et le cortège franchir des pentes pour y arriver, lentement. Nous écouterons le prêtre prononcer les « derniers mots d'adieu au moment de sceller la tombe. »<sup>738</sup> Et ce sera à la fin de la cérémonie qu'un sentiment de vide envahit Marie: « [!] n'y avait plus rien à régler pour l'organisation des obsèques, plus rien à décider, plus rien à faire ni nulle part où aller. »<sup>739</sup> Et le rythme change, il s'accélère. Marie devient de plus en plus nerveuse: « Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine: l'attente est un délire. »<sup>740</sup> Pour l'accentuer, tous les paragraphes commencent par son nom – Marie –, ce qui intensifie cette tension, suivis de verbes de mouvement: « Elle marchait sans but (...), elle descendait des ruelles en titubant sur les dalles irrégulières »<sup>741</sup>; « De nouveau Marie me cherchait avec fièvre [.] (...) Elle marchait et revenait sur ses pas »<sup>742</sup>; nous la suivons, nous sentons ce qu'elle sent ou ce que le narrateur imagine qu'elle sent: « Marie avait chaud, elle avait soif, elle entra dans des bars et buvait des expressos au comptoir »<sup>743</sup>; « Marie se souvint alors que je lui avais parlé d'un hôtel (...), et elle se mit à pousser la porte des hôtels devant lesquels elle passait »<sup>744</sup>. Finalement, le nom de l'hôtel lui vient à l'esprit et la dame lui dit qu'effectivement elle l'avait vu. Et c'est à ce moment là que nous aurons accès à ce que le narrateur aurait fait le jour des funérailles. L'extrait nous fera reculer dans le temps et nous pourrons remplir ce que notre imagination n'avait pas pu le faire avant, et nous sentons que les deux personnages se rapprochent, sans le savoir:

Oui, elle m'avait bien vu ce matin. Oui, j'étais passé prendre une chambre vers onze heures (elle ouvrit un registre et sortit ma fiche de renseignements, qu'elle montra à

---

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>738</sup> *Ibidem*, pp. 142-143.

<sup>739</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>740</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 69.

<sup>741</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 144.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>743</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>744</sup> *Ibidem*, p. 149.



Marie). J'étais même repassé un peu plus tard à l'hôtel pour prendre une douche, j'étais venu demander une serviette de bain à la réception et me faire expliquer comment fonctionnait l'eau chaude. Ensuite, elle ne m'avait plus vu, peut-être étais-je ressorti, mais peut-être étais-je toujours dans ma chambre, ma clé n'était pas à la réception.<sup>745</sup>

Marie se sent surveillée au moment où elle essaie d'entrer dans le pavillon. La tension augmente et elle entre en panique, elle pense le pire. Le suspense continue dans l'air. Toute pensée, mauvaise, funeste, lui vient à l'esprit:

Elle frappa à la porte du pavillon. Personne ne répondit. C'est moi, dit-elle. C'est moi, ouvre-moi. Rien, personne ne répondait. Elle frappa encore, plus fort. Pourquoi ne répondais-je, pourquoi ne voulais-je pas lui ouvrir ? Étais-je là ? Marie paniquait, secouait la poignée de la porte. M'étais-je arrivé quelque chose ? *Étais-je là, mort, sur le lit, derrière la porte ?*<sup>746</sup>

Elle revient à la réception pour demander un double de la clé et la dame et Marie « pressèrent le pas dans le jardin »<sup>747</sup> comme si quelque chose de terrible était arrivée. Cette vague de douleur est dans l'air et elle se dissipera quand Marie s'aperçoit que le narrateur n'est pas dans la chambre mais que celle-ci l'invite à s'allonger sur le lit. Les première et troisième personnes finissent par se joindre, tout d'abord, dans la pensée : « La chaleur enveloppait complètement son corps, elle trouva sa chemise, défit les boutons un par un, elle se sentait transpirer légèrement, *elle m'attendait, elle m'attendait dans la chambre* »<sup>748</sup>, pour ensuite se joindre physiquement. Le dernier paragraphe de l'histoire de Marie commencera par « elle », ce qui assouplit, sans aucun doute, la tension. Le narrateur y revient et c'est dans une chambre dont « les volets de la porte-fenêtre étaient mi-clos, [et] laissaient pénétrer une douce pénombre dans la pièce »<sup>749</sup> que les deux corps s'unissent.

---

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>746</sup> *Ibidem*, p. 151. C'est nous qui soulignons.

<sup>747</sup> *Ibidem*.

<sup>748</sup> *Ibidem*, p. 153. C'est nous qui soulignons.

<sup>749</sup> *Ibidem*.

Mais Marie est intempestive et son humour im-prévisible. Tantôt elle est calme, tantôt elle est un volcan. Le narrateur en a conscience depuis qu'il la connaît. Ils se retrouvent, ils se séparent, ils font l'amour comme si c'était la dernière fois, comme si c'était la première fois car ils ne vivent l'un sans l'autre. Finalement ils se retrouvent et l'étreinte devient synonyme de suffocation pour Marie. Les deux sont conscients que même si leurs corps se touchent, se caressent, ils ne peuvent pas s'aimer à ce moment-là. Ce ne sera pas le fax qui interrompt l'étreinte, ce ne sera plus la distance qui les sépare, c'est la douleur, la profonde tristesse que Marie éprouvait encore à la suite de la mort de son père.

Et c'est pour cette raison que Marie, d'une façon brutale, le rejette. Ce n'est pas la première fois – ni peut-être la dernière – que la scène se répète. Au Japon, le fax empêcherait le narrateur de continuer l'étreinte. Cette fois-ci, c'est Marie qui s'arrête mais les deux fois, c'est Marie qui, brutalement, ne le tolère plus et le repousse. Ce qui changera c'est le lieu où le narrateur se trouvera seul pour des instants. Au Japon, ce sera la salle de bain de l'hôtel mais à l'île d'Elbe, ce sera une terrasse. Au Japon, il se regarde dans le miroir, dans la pénombre de la pièce. Des images obscures, de la mort lui viennent à l'esprit tandis que Marie pleure dans la chambre. A l'île d'Elbe, il sort pour aller prendre l'air sur la terrasse.

Voyons les différences de ces scènes en particulier et ce qu'elles peuvent signifier. L'extrait de *Faire l'amour* est long mais il nous transmet, d'une façon claire, une certaine clôture égocentrique et la pesanteur de la situation une fois qu'ils étaient au Japon pour des raisons professionnelles de Marie et, en même temps, pour rompre leur relation. Le décalage horaire et la fatigue aggravent son état d'esprit:

De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà découvert. Son regard, pourtant, avait une

expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main.<sup>750</sup>

Le contraste est marquant à l'île d'Elbe. Le narrateur laisse Marie seule dans la chambre et sort vers l'extérieur. Il ne se confrontera plus avec son image dans un miroir, tout au contraire, il décrira ce qui l'entoure, il se décentre, il y aura même une légère touche de son sens d'humour qui revient, soudain entre les parenthèses:

Je l'avais laissée seule, j'étais sorti de la pièce, je m'étais glissé entre les volets et j'avais été prendre l'air sur la terrasse, pieds nus, le pantalon défait, la chemise ouverte, je m'étais assis sur une chaise en plastique cassée, bancale, qui jouxtait une table de jardin blanche en bordure du petit potager. (...) J'avais mis mes jambes au soleil et je les regardais (une horloge solaire, en quelque sorte).<sup>751</sup>

Son état d'esprit ne sera plus dirigé contre lui-même mais vers la relation à deux. Il sait que la distance avait fait grandir leur amour mais la mort, le deuil ne feraient que les repousser, pour le moment:

Je l'aimais et je savais que je ne pouvais rien pour elle, que c'était impossible de s'aimer maintenant, de prendre du plaisir et de le rechercher, elle savait aussi bien que moi que nous ne pouvions pas nous aimer maintenant<sup>752</sup>.

De façon plus explicite, le narrateur nous confesse leur amour. Mais, comme nous le fait remarquer Jacques Dubois, une grande partie de leur relation est faite de hauts et de bas:

Il est sûr para ailleurs que Marie et son narrateur d'amant sont épris l'un de l'autre alors même qu'entre eux cela ne marche jamais vraiment: leurs étreintes sont

---

<sup>750</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 32-33.

<sup>751</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 155-156.

<sup>752</sup> *Ibidem*, p. 154.

sporadiques et inabouties et relèvent de la partie de cache-cache à laquelle ils se livrent d'un épisode à l'autre.<sup>753</sup>

Comment récupérer de la douleur, de la souffrance ?

En sortant de la chambre, Marie lui dit qu'elle veut aller nager. Ils prennent la vieille camionnette de son père et, avec le narrateur au volant, ils laissent Portoferraio derrière eux. Finalement ensemble, ils se dirigent vers la mer. La nuit au Japon sera ici substituée par le jour. La description qui nous arrive est éparpillée d'énergie, de soleil, de lumière, en plein jour:

Nous avons quitté la ville et suivions des routes en lacets ensoleillés – il n'y avait pas un souffle de vent, pas une vague. La nature était verte et bleue, le bleu du ciel et le vert de la végétation, le vert intense du maquis et le bleu de la mer immobile en contrebas, avec quelques silhouettes d'agaves en fleurs aux allures de hauts parasols qui nous faisaient cortège sur le bord de la route<sup>754</sup>,

et les moments de tendresse sont évidents. Il paraît que le couple est finalement uni:

Nous dansions sur place très lentement, étroitement enlacés, et nous approchions du bord de l'eau, mes pieds trébuchant dans les galets, et les siens me suivant, glissant aussi, parfois, imperceptiblement, sur de petites pierres rondes et incisives, dansant et nous rapprochant de la mer, du sable gris concassé où les vagues venaient mourir, nous dansions en silence dans cette crique déserte au pied de la montagne.<sup>755</sup>

Nonobstant, les dernières pages de *Fuir* nous mèneront dans un voyage au fond de la mer. Marie y entre et lui dit de la rejoindre, à pied, de l'autre côté de la montagne. Le narrateur prendra conscience que Marie veut, peut-être, se noyer – tel son père – juste au moment où il s'aperçoit qu'il ne la voit plus dans la mer. La vague de panique naît en lui, cette fois-ci, et le voilà qui court, désespéré, qui se blesse en

---

<sup>753</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 2.

<sup>754</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 158-159.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 163.

même temps que le soleil se couche. La peur grandit en même temps que la nuit arrive. Soudain il sent ce que Marie aurait pu sentir auparavant, quand c'était elle qui le cherchait:

Je courus vers la mer, je longuai la côte déchiquetée le plus loin possible, me hissant de rocher en rocher, pour guetter l'horizon. Je me tenais là, en vigie, devant la mer, les chaussures détrempées, qui prenaient l'eau sur les gros rochers glissants, mais je ne voyais pas Marie à l'horizon, *et je compris alors le ressentiment de Marie à mon égard quand j'avais disparu cet après-midi, que je l'avais laissée plusieurs heures sans nouvelles, je compris son désarroi et son impuissance, son inquiétude immense, sans prises et sans recours.*<sup>756</sup>

Les battements cardiaques s'accélérent en même temps que la nuit et l'eau forme un bloc lourd, sombre, noir. Finalement dans l'eau, il reconnaît la silhouette et la manière de nager de Marie, il l'appelle, elle le reconnaît. Nager les derniers mètres pour enfin la toucher, l'embrasser semblera une éternité mais c'est juste au moment où ils se touchent que « Marie s'abandonne enfin à la douleur de son deuil »<sup>757</sup>:

[E]lle attendit le dernier mètre, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larme, m'embrassant et me frappant tout à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit, secouée de sanglots.<sup>758</sup>

Comme nous dit Jacques Dubois: « Voilà qui instaure Marie en femme liquide, requise par toute forme d'élément aquatique. C'est en naïade pacifiée qu'elle vient de rejoindre l'eau purifiante. »<sup>759</sup> Ce sera dans la mer que leur amour renaîtra:

Marie pleurant doucement dans mes bras, j'essuyais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui passant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses

---

<sup>756</sup> *Ibidem*, p. 167. C'est nous qui soulignons.

<sup>757</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 7.

<sup>758</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit, p. 170.

<sup>759</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 8.

larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer.<sup>760</sup>

Arrivés à la fin de l'analyse de *Fuir*, nous nous rendons compte que la dernière partie inaugure une nouvelle approche au niveau du point de vue du narrateur.

C'est sur l'île d'Elbe que Marie et le narrateur se déplacent pour les funérailles du père de Marie. Nonobstant, leur arrivée sur l'île ne sera pas faite en même temps et le lecteur se confrontera à deux lectures différentes. La narration à la première personne sera celle du narrateur qui suit Marie au loin et de tout près, sans pour autant lui parler. Marie raconte son histoire aussi. Son point de vue est légèrement différent, plus tense, plus pessimiste, mais les deux histoires n'ont finalement qu'un objectif: attarder la rencontre. Les paragraphes deviennent plus grands, les phrases s'allongent, les verbes et les adjectifs nous plongent dans le suspense qui continuera dans le tome suivant, *La Vérité sur Marie*.

#### **4. Troisième tome : *La Vérité sur Marie***

Si la mort, le sexe et les conditions atmosphériques continuent de jouer un rôle important, les sentiments du narrateur s'aiguisent et il les verbalise de façon plus persistante. Amoureux, il doit gérer des émotions nouvelles comme celles de la jalousie et de l'angoisse. Marie prendra le devant de la scène, le narrateur s'éloigne mais leur amour – qui ne disparaît pas – est systématiquement mis à l'épreuve.

Si auparavant le narrateur centrait ses pensées sur le passage du temps, de la mort, ici, il est totalement épris et submergé par Marie. Marie oscille entre la rage, la tristesse, les pleurs et le sourire. Le narrateur s'adapte péniblement mais amoureuxment à ses humeurs puisqu'il l'aime. Isabelle Bernard en parle: « L'approche des liens affectifs s'avère des plus tourmentées: Toussaint a le don de composer avec le doux-amer. »<sup>761</sup> Et ce doux-amer représente les hauts et les bas dans leur relation qui est faite fondamentalement d'approches et d'éloignements. Chaque fois qu'ils s'éloignent, ils poursuivent leur chemin. Celui du narrateur nous paraît plus

---

<sup>760</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 170-171.

<sup>761</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 37.

discret. Nous ne savons pas ce qu'il fait, nous savons qu'il accepte collaborer avec Marie dans ses affaires. Quant à Marie, elle suit sa carrière de styliste, mouvementée, agitée. Cependant, face à l'inconnu, elle recourt au narrateur. Celui-ci abandonne ce qu'il fait pour aller la secourir. Au fond, sans qu'elle en prenne conscience, le narrateur se trouve un pas en arrière, attentif à ses mouvements.

Dans son livre *L'Urgence et la patience*, Jean-Philippe Toussaint considère que ces deux concepts vont de paire et ils travaillent ensemble dans son esprit, dans sa main d'écrivain: « L'urgence est un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une infinie patience. »<sup>762</sup> Nous oserons associer cette urgence et cette patience aux personnages une fois que le parcours que le narrateur entreprend est équivalent à celui d'une « quête », mot utilisé par l'auteur:

[L]urgence n'est pas un don, c'est une quête. Elle s'obtient par l'effort, elle se construit par le travail, il faut aller à sa rencontre, il faut atteindre son territoire. Car il y a bien un territoire de l'urgence, un lieu abstrait, métaphorique, situé dans des régions intérieures qui ne s'abordent qu'au terme d'un long parcours.<sup>763</sup>

Les rencontres ne sont pas toujours une réussite. Ils s'approchent, amoureux, ils s'aiment mais ils finissent par se séparer et leur histoire d'amour grandit au fur et à mesure que la douleur augmente elle aussi, comme si cette forme de vie était la seule qui pourrait être considérée acceptable, du moins pour le moment.

*La Vérité de Marie* renforcera donc cette dualité et pour la montrer, nous avons divisé son analyse en quatre parties.

Dans la première partie, Marie appelle le narrateur qu'elle ne voyait pas depuis leur retour du Japon. Des éléments nouveaux surgissent dans la narration: l'amant de Marie, Jean-Christophe de G., une bouteille de grappa, des chaussettes et des chaussures. Le narrateur essaiera de joindre les pièces de ce puzzle. Son monologue intérieur reflète le doute, l'incompréhension, l'angoisse mais surtout la jalousie.

---

<sup>762</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, éd. cit., p. 43.

<sup>763</sup> *Ibidem*, p. 41.

La deuxième partie est le moment où le narrateur, omniprésent, annonce qu'il ira reconstruire le séjour de Marie et son amant au Japon. C'est le moment aussi où il décide de s'éloigner de scène pour mettre en premier plan Marie et ses mouvements dans ce pays.

Dans la partie suivante, Marie et son amant rentrent en France en transportant un pur-sang dans un Boeing 747. Tous les préparatifs sont un exemple d'une écriture qui fait ressortir une énergie qui nous bouscule. Rien n'est laissé au hasard et le lecteur entre dans le monde des chevaux et de l'aéronautique, où le détail du détail est priorité. La lecture devient vertigineuse, notre respiration haletante, tel le pur-sang dans le Boeing dont l'air devient irrespirable.

Dans la dernière partie nous revenons à Tokyo, plus spécifiquement au jour des courses de chevaux où le narrateur, de retour de Kyoto, voit Marie avec son amant. Ils finissent par ne pas se parler. Marie disparaît de scène, elle monte sur l'escalator; le narrateur, lui, la voit s'éloigner. Ils ne se rencontreront que sur l'île d'Elbe où l'amour est, encore une fois, mis à l'épreuve.

#### **4.1. La mort et la jalousie**

L'*incipit* de *La Vérité sur Marie* nous plonge dans deux scènes amoureuses: Jean-Christophe de G. et Marie et le narrateur et Marie, une autre Marie: « [E]n repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaires, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. »<sup>764</sup> Séparés depuis quatre mois, leur relation est loin d'être achevée. Nonobstant, par suite des circonstances, Marie surprend, provoque, excite le narrateur et, sans hésiter, il est sûr de la direction à prendre: la rejoindre.

Les premières lignes nous lanceront du côté d'une certaine vulnérabilité et les pages qui se suivent du côté de l'amour, du sexe, de la jalousie, de la mort:

---

<sup>764</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009/2013, p.11.



Marie me téléphona en fin de matinée pour m'apprendre sa mort. Jean-Baptiste est mort, me dit-elle (et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe).<sup>765</sup>

Si le sens d'humour était vraiment prédominant dans les premiers récits de Jean-Philippe Toussaint, dans 'Le Cycle de Marie', il se maintient mais de façon plus subtile et étalé dans le temps. Auparavant, les moments humoristiques faisaient partie d'une narration qui se présentait comme monotone, morne, sans mouvement ni émotions. Dans cette tétralogie, l'humour nous arrive camouflé, au milieu de moments forts, pleins d'actions et de sexe: « L'humour ne disparaît pas mais se retrouve mélangé à des événements tragiques qui scandent le rythme du roman.»<sup>766</sup> C'est l'acide et le fax dans *Faire l'amour*, c'est un paquet plein d'argent liquide et un autre avec de la drogue, la mer et la nuit dans *Fuir* qui nous confondent, qui nous excitent. Dans *La Vérité sur Marie*, c'est la mort du nouveau compagnon de Marie, Jean-Christophe de G., c'est Zahir, un pur-sang dans un Boeing 747 cargo de la Lufthansa, ce sont les chevaux sur l'île d'Elbe et le feu qui continueront à donner à ce cycle un rythme très particulier. Ce ne sera plus un narrateur qui, assis ou couché, observe ceux qui circulent autour de lui, qui s'approchent ou s'éloignent. Ce sera plutôt un narrateur qui, amoureux, donne sa place maintes fois à Marie; ce sera un narrateur qui, omniprésent, nous mènera à suivre Marie en Chine, au Japon, à Paris, ou même sur l'île d'Elbe, même avant d'y arriver; ce sera un narrateur qui imagine Marie, qui la fait parler, qui la fait bouger, qui la fait faire l'amour avec son rival mais qui la fera disparaître aussi pour plus tard la rencontrer; il se sépare d'elle puisqu'ils se détestent, pour ensuite la rejoindre, quelque soit la place, puisqu'elle l'appelle, tout simplement.

Cette fois-ci, Jean-Christophe de G., s'évanouit dans la chambre où il avait passé la nuit avec Marie. Si sa première réaction a été celle d'appeler l'ambulance; si l'entrée des secouristes la reconforte une fois qu'ils font tout pour le stabiliser pour

---

<sup>765</sup> *Ibidem*, p.66.

<sup>766</sup> Ludwig Lejeune, « Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie. Critique génétique du cycle romanesque », Mémoire de Master en Langues et littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2016, p. 49, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/d/dd/Ludwig1.pdf>, (site consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2018).

finalement l’emener à l’hôpital, Marie n’hésite pas à téléphoner au narrateur pour que celui-ci la joigne le plus vite possible.

C’est aussi quand ils ne sont pas ensemble que le narrateur nous raconte tout ce que Marie pourrait avoir fait pendant dans son absence. Comme nous le souligne Roger-Michel Allemand: « [L]e manque est extrêmement dynamique, porteur, dans la littérature. Plus il y a de manque, plus il y a de dynamisme et potentialités»<sup>767</sup> et, effectivement, le désir de se rencontrer augmente avec une intensité incontrôlable: « L’Absence est la figure de la privation; tout à la fois, je désire et j’ai besoin. »<sup>768</sup> L’absence origine des sentiments variés comme l’affliction, la tristesse, la souffrance mais, en même temps, elle éveille d’autres émotions: « [I]l y a création d’une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). »<sup>769</sup>

En recevant un coup de téléphone de Marie, il est envahit par des sentiments de culpabilité une fois qu’il était avec une autre femme. Rappelons l’épisode en Chine quand le narrateur se trouvait dans le train avec Li Qi où il apprend la mort du père de Marie:

[Q]uand, à peine quelques secondes plus tard, j’entendis le téléphone retentir à l’extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c’était le téléphone portable qu’on m’avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et *je sentis mon coeur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte*<sup>770</sup>,

pour lire l’extrait du récit que nous analysons à présent:

Le coup de téléphone de Marie — il était un peu plus de deux heures du matin, je le sais, j’ai regardé l’heure quand le téléphone a sonné — avait été extrêmement bref, aucun de nous n’avait eu envie, ou n’avait pu, parler, Marie m’ayant simplement appelé à l’aide, et moi *j’étais resté sans voix, paralysé par l’angoisse qui m’avait envahi en entendant le téléphone sonner en pleine nuit, sentiment encore renforcé, stimulé*

---

<sup>767</sup> Roger-Michel Allemand, « Jean-Philippe Toussaint: la forme et la mélancolie » in *Analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, p. 17, à l’adresse <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/download/773/675>, (site consulté le 4 octobre 2018).

<sup>768</sup> Roland Barthes, « Fragments d’un discours amoureux », éd. cit., p. 44.

<sup>769</sup> *Ibidem*.

<sup>770</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 40-41. C’est nous qui soulignons.

*même, par l'émotion, irrationnelle, violente, qui m'avait submergé quand j'avais reconnu la voix de Marie — immédiatement l'embarras, la gêne, la culpabilité.*<sup>771</sup>

Cette voix le paralyse. Il sait aussitôt qu'il faut affronter des obstacles: le tempérament de Marie, ses demandes, mais aussi l'orage. Et c'est dans la nuit qu'il court, éperdument, pour la rejoindre.

Roland Barthes définit la nuit comme: « Tout état qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellectuelle, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise. »<sup>772</sup> Effet de l'habitude ou du hasard, le narrateur et Marie se déplacent pendant la nuit, l'un avec l'autre, ou séparément. Citons à nouveau Roland Barthes:

Le plus souvent, je suis dans l'obscurité même de mon désir: je ne sais ce qu'il veut, le bien lui-même m'est un mal, tout retentit, je vis au coup par coup: *estoy en tinieblas*. Mais, parfois aussi, c'est une autre Nuit: seul, en position de méditation (c'est peut-être un rôle que je me donne ?), je pense à l'autre calmement, tel qu'il est; je suspends toute interprétation; j'entre dans la nuit du non-sens; le désir continue de vibrer (l'obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir; c'est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible: *estoy a oscuras*: je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour.<sup>773</sup>

Et nous le suivons, lui qui, à bout de souffle, regrette, en quelque sorte, l'option d'avoir quitté son appartement juste après le coup de téléphone:

[T]rempé de la tête aux pieds, encore en mouvement, ému, essoufflé, le souffle court, le cœur battant, mais ne courant plus, marchant, lentement, à contrecœur, de mauvaise grâce, comme si je retenais mes pas, ne voulant plus y aller, imaginant le pire, un accident, une agression nocturne, et, pensant alors à Marie dans un terrible élan d'angoisse et d'affection, il me revint en mémoire cette nuit où nous avons été réveillés en sursaut par une alarme qui retentissait dans la rue de La Vrillière.<sup>774</sup>

---

<sup>771</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 37-38. C'est nous qui soulignons.

<sup>772</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 213.

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 215. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>774</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 40-41.

Mais, soudain, et par quelques instants, la narration est suspendue. Citons Isabelle Bernard avant de nous pencher sur ce changement de registre:

[L]es intrigues se fondent sur le délitement d'un couple d'amoureux fragiles et désorientés affectivement. Si elles contiennent toutes les bribes d'un discours sentimental et les fragments d'une esthétique romantique animés par un *Je* nonchalant, parfois très amusant, elles sont néanmoins traversées par une tension dramatique pesante car (...) les narrateurs y sont fréquemment submergés par une vague de nostalgie et de tristesse.<sup>775</sup>

Ce moment de mélancolie aura la même toile de fond: l'appartement de la rue de La Vrillière:

*Côte à côte à la fenêtre*, nous avons vécu là de merveilleux moments de complicité et de tendresse silencieuses, je lui avais pris la taille et nous regardions les murs sombres de la Banque de France en face de nous en échangeant de temps à autre un regard amusé, (...) [J]e ne garde de cette nuit qu'un souvenir délicieusement sensuel de complicité silencieuse avec Marie.<sup>776</sup>

Et c'est dans cet appartement que la scène se répètera, quelques mois plus tard:

Marie m'avait entendu entrer dans la chambre, mais elle ne s'était pas retournée. Elle m'avait laissé venir à elle, et *nous n'avions rien dit, nous étions restés côte à côte à la fenêtre* et nous avons regardé l'ambulance repartir dans la nuit. Elle s'était éloignée vers la Seine, l'écho de la sirène avait décliné peu à peu, s'était amenuisé et avait fini par disparaître. Marie, alors, très lentement, s'était approchée de moi, sans force, somnambulique, m'avait touché l'épaule sans un mot pour me remercier implicitement d'être venu la rejoindre.<sup>777</sup>

---

<sup>775</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>776</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 41-42. C'est nous qui soulignons.

<sup>777</sup> *Ibidem*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

En fait, depuis *Faire l'amour*, la relation entre les deux est toujours basée sur la tension. Marie qui domine, Marie qui pleure, Marie qui décide, Marie qui implore, soit-elle à ses côtés, soit-elle loin. Le narrateur et Marie finissent toujours par se rencontrer mais pour le faire, il leur faudra se déplacer d'un continent à l'autre, en fuyant de personnes ou de situations indésirables, en mettant en risque leurs propres vies, en épuisant toutes leurs forces, pour finalement composer un « cadre enchanteur et ensoleillé d'un délicieux jeu de la séduction toujours recommencé entre les ex-amants, tout en frôlements et élans de désirs refoulés, qui aiguil[ent] leurs sens. »<sup>778</sup>

Cette fois-ci, comme nous le venons de mentionner, la rencontre est faite dans leur appartement. Le narrateur y revient cinq mois plus tard, à la demande de Marie. Ce sera une rencontre tumultueuse, associée à la mort.

La mort – les morts – touche véritablement Marie mais aussi le narrateur. Gérer les émotions de Marie quand ils sont proches ou quand ils sont loin l'un de l'autre constitue une tâche permanente. Gérer ses variations d'humour, ses moments de silence suivis par ceux agressifs ou mélancoliques, est se rendre compte que cet amour est exigeant. Malgré son attitude froide et distante, Marie est aussi vulnérable, et c'est cette vulnérabilité que le narrateur veut protéger. Il aime Marie puisqu'elle le déconcerte. En même temps, singulière coïncidence, les deux subiront des expériences pénibles, comme des tremblements de terre, des tempêtes, des orages, toute une série de secousses brusques qui finalement affecteront leur relation. La vitesse dont les événements prennent place, la violence que les deux éprouvent – seuls ou ensemble – finissent par les éloigner. Et c'est cet équilibre – déséquilibre – dont Minh Tran Huy parle à propos de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint:

Il s'intéresse à la fois à l'infiniment petit (le quotidien, le détail, les petits riens, la vie dans tout ce qu'elle a d'anodin) et à l'infiniment grand (le temps, la mort, l'amour, la vie dans tout ce qu'elle a de métaphysique).<sup>779</sup>

---

<sup>778</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 44.

<sup>779</sup> Minh Tran Huy, « Construire des rêves de pierre », in *Le Magazine Littéraire*, n° 409, 2009, p. 24, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 28 octobre 2018).

De son côté, Eléonor Sulser nous fait voir l'importance que Jean-Philippe Toussaint donne à une certaine harmonie aux allures de dysharmonie:

« J'aime les fondamentaux: le yin et le yang, les quatre éléments, le sexe et la mort, ce sont des données universelles. J'aime affronter de face ces grandes choses et les mélanger avec des détails infimes, une description de chaussures par exemple, comme celles de Jean-Christophe de G. que je décris longuement. Il a disparu, foudroyé, et il ne reste que ses chaussures<sup>780</sup>.

Que ce soit une tempête, un orage, les vagues, le feu ou les tremblements de terre, ils dominent le couple, ils sont la toile de fond de cette histoire d'amour. Quant aux énergies physiques du narrateur et de Marie, elles s'affaiblissent au fur et à mesure qu'ils subissent des épreuves mais leur passion paraît grandir face à ces contrariétés. Ludwig Lejeune en parle: « Histoire d'une rupture, la tétralogie met davantage en lumière les points agaçants et répulsifs des amants, tout en soulignant leur inlassable attirance. »<sup>781</sup> Cette attirance est le résultat d'une séduction qui plane toujours dans l'air.

Le fait d'avoir été appelé pour soulager la souffrance de Marie qui, « agitée, confuse, implorante »<sup>782</sup> demande de l'aide; le fait d'arriver chez elle en même temps qu'il voit des infirmiers qui sortent de son appartement avec « quelqu'un sur le brancard »<sup>783</sup>; le fait de ne pas comprendre d'immédiat si ce serait Marie sur le brancard, tout ceci provoque en lui la panique, le désespoir.

*La Vérité sur Marie* nous fera voir jusqu'à quel point les deux ont besoin l'un et l'autre. Même si le moment de le montrer n'est peut-être pas (ou peut-être jamais) le plus adéquat, c'est surtout le temps pendant lequel ils ne sont pas ensemble qu'ils comprennent que finalement ils ne peuvent pas exister l'un sans l'autre.

L'apparition d'un troisième élément – Jean-Christophe de G. – renforcera cet aspect en mettant en évidence des sentiments jusqu'à présent inconnus du lecteur,

---

<sup>780</sup> Eléonore Sulser, *op. cit.*, p. 21.

<sup>781</sup> Ludwig Lejeune, *op. cit.*, p. 57.

<sup>782</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 37.

<sup>783</sup> *Ibidem*, p. 43.

notamment la jalousie. Jean-Christophe de G. mettra le narrateur dans une position assez fragile. Si c'est sur le brancard qu'il le voit pour la première fois, si c'est plus tard qu'il apprend la nouvelle de sa mort, par contre, son omniprésence au travers des détails le bouleversera: d'un côté, les chaussures et les chaussettes, et de l'autre côté, la bouteille de grappa. La description sera un mélange d'ironie – ce qui nous fera sourire – mais aussi de jalousie – ce qui nous permettra de voir jusqu'à quel point le narrateur est gêné par la présence de Jean-Christophe de G., qui finalement avait tout un autre nom. Sommes-nous face à un refoulement ? Ne repousse-t-il pas l'image mentale de Marie et son amant dans le lit qui a été son lit auparavant ? Et quoi de mieux que d'inventer un autre nom pour celui qui a pris sa place ?:

En vérité, je m'étais mépris dès le début sur Jean-Christophe de G. D'abord, je n'ai cessé de l'appeler Jean-Christophe alors qu'il s'appelle Jean-Baptiste. Je me soupçonne même de m'être trompé volontairement sur ce point pour ne pas me plaire de déformer son nom, non pas que Jean-Baptiste fût plus beau, ou plus élégant, que Jean-Christophe, mais ce n'était tout simplement pas son prénom, et cette simple petite vexation posthume suffit à mon bonheur (se fût-il appelé Simon que je l'aurais appelé Pierre, je me connais).<sup>784</sup>

Chaussettes ? Chaussures ? Grappa ? Pourquoi Jean-Baptiste – ou Jean-Christophe – sera rappelé ainsi ? Commençons par les chaussettes de cet homme, personnage nouveau pour le lecteur, mais peut-être pas inconnu pour le narrateur qui, plus que jamais, nous surprendra par ses intuitions:

[C]'était un homme, je voyais ses chaussettes qui dépassaient de sous une mauvaise couverture qui recouvrait son corps. Je ne voyais que des détails, isolés, agrandis, sortis de leur contexte et attrapés au vol, les chaussettes, sombres, omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p. 44.

Quant aux chaussures, le narrateur les voit pour la première fois dans l'appartement de Marie:

En pénétrant dans la chambre, j'avais tout de suite remarqué la présence d'une paire de chaussures près du lit. C'était la seule trace qui demeurait de la présence de l'homme dans la pièce.<sup>786</sup>

Jean-Christophe de G. n'a pas encore un nom. Il est tout simplement 'l'homme'. L'utilisation de ce nom peut signifier, en ce moment là, une totale méconnaissance de la raison pour laquelle un homme était sorti sur un brancard de chez Marie. Son attention sera réduite au seul élément appartenant à cet homme: ses chaussures qui ont été laissées dans la chambre. La description qui se suit – la longueur d'une page – nous arrive comme si tout ce qui se trouvait dans la chambre disparaissait, comme si cette description paralysait, pendant des instants, le raisonnement du narrateur, une fois qu'il irait découvrir, tôt ou tard, le verdict final, c'est-à-dire que l'homme dans la chambre n'était pas n'importe quel homme:

Je regardais cette paire de chaussures au pied du lit, abandonnée et en désordre (l'une était droite et l'autre avait versé sur le parquet), des chaussures italiennes allongées, élégantes, puissantes et en même temps effilées, en peau précieuse, du cuir ou de la vachette, une paire de richelieux classiques à la fois fermes ou souples, sans doute très confortables, fidèles à la réputation d'excellence des chaussures italiennes dont les meilleures passent pour être de véritables gants de pied, une couleur indéfinissable, quelque chose de daim ou de chamois, les lacets très fins, durs comme du fil de pêche, l'empaigne veloutée, légèrement pelucheuse, étayée de multiples petites perforations décoratives qui soulignaient discrètement la ligne surpiquée des coutures, avec, tracée dans la doublure – la doublure neuve, qui devait encore garder une très légère odeur de cuir frais – une très discrète et quasi subliminale inscription dorée.<sup>787</sup>

---

<sup>786</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>787</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.



Marie, elle aussi, se sentira complètement exposée au moment où le narrateur jettera un regard sur un autre objet: la bouteille de grappa. Cette bouteille constituera la pièce du puzzle qui manquait au narrateur pour identifier Jean-Christophe de G.. Marie entre dans la chambre et au moment où elle voit le narrateur s'emparer de la bouteille, son regard l'incrimine:

En me voyant m'emparer de la bouteille de grappa, Marie avait dû se sentir devinée. Elle avait sans doute immédiatement compris que cette bouteille de grappa l'avait trahie, qu'il y avait une inconvenance dans la présence de cette bouteille de grappa cette nuit dans la chambre, une impudeur, une indécence foncière, car, m'étant aperçu de la présence de la bouteille de grappa, je ne pouvais plus ignorer maintenant qu'elle avait bu de la grappa cette nuit en compagnie de Jean-Christophe de G., je pouvais imaginer ce qui s'était passé entre eux dans la chambre.<sup>788</sup>

Extrait exhaustif, une fois que l'expression « bouteille de grappa » apparaît quatre fois et l'expression « dans la chambre », deux fois. Nous nous apercevons que le narrateur, en ne sortant pas de la chambre, devient presque obsessionnel dans la lecture des détails. Il se rendra compte que Marie aurait pu être avec quelqu'un d'autre dans leur chambre, où il avait vécu près de six ans. Tandis que Marie lui raconte – d'une « voix neutre, absente »<sup>789</sup> – comment elle avait connu Jean-Christophe de G., et que finalement il était marié et que ce qui l'inquiétait était le fait de ne pas pouvoir l'accompagner à l'hôpital, le narrateur se rend compte du poids que ces mots ont en lui: « Marie m'expliquait cela sans imaginer que cela pouvait m'être pénible à entendre, et je ne disais rien, je ne posais pas de question. »<sup>790</sup> Il se regarde dans le miroir et il ne voit pas son visage, comme s'il était devenu aveugle par un sentiment jaloux. Il le dit deux fois:

Je fis un pas en avant et je vis ma silhouette se déplacer à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, *mon*

---

<sup>788</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>789</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>790</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

*visage invisible* disparaissant dans l'ombre. La chambre, autour de moi, se fondait dans l'obscurité, on devinait les contours estompés des meubles, le bureau de Marie sur lequel l'ordinateur était resté allumé. Je me voyais là, *sans visage*, dans cette chambre où j'avais vécu près de six ans.<sup>791</sup>

Le narrateur souffre en réalisant que la chambre – *sa chambre, leur chambre* – aurait pu être occupé par un autre homme. Eviter reconnaître la présence de cet homme est, d'une certaine façon, retarder l'évident. Le temps entre la vérité et la non-acceptation aggrave son état d'esprit. Le moment de la découverte est fait pendant la nuit, synonyme d'obscurité où finalement rien n'est plus clair et tout devient plus lourd donc difficile à gérer. C'est le détail – la bouteille de grappa – qui non seulement renforcera ses suppositions par rapport au rôle de Jean-Christophe de G. mais qui exhibera, de façon cruelle, son existence:

[C]ette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, qu'à partir de ce détail, qu'à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais constituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre<sup>792</sup>.

La répétition des expressions « la bouteille de grappa », « le détail » et « à partir de » – reflète bien son état d'âme, son étonnement, son incrédulité.

Dès le moment où il avait vu le brancard à l'extérieur de l'immeuble de Marie, il a donné libre cours à son imagination en même temps que son anxiété augmentait. De son côté, Marie, trop centrée en elle et gardant toujours le même ton de voix, lui donne tous les indices nécessaires pour formaliser sa théorie. La vérité s'empare de lui, la douleur s'aggrave:

[J]'étais désormais en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle, et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en mon absence.<sup>793</sup>

---

<sup>791</sup> Ibidem, pp. 49-50. C'est nous qui soulignons.

<sup>792</sup> Ibidem, pp. 51-52.

<sup>793</sup> Ibidem, p. 52.

Nonobstant, il est forcé à reprendre ses forces puisque Marie entre dans un autre registre: elle attachera une importance particulière à la commode qu'elle appelle bahut. Cet objet appartenait au narrateur et soudain sa présence la gêne énormément. Il devient urgent de s'en débarrasser. Son regard pensif, lointain, est remplacé par une voix hautaine. Son attitude témoigne d'une exaltation exagérée:

[E]lle se releva d'un coup et voulut me faire déplacer le meuble, ma commode, tout de suite, toutes affaires cessantes. Cela n'avait que trop duré, cinq mois qu'elle supportait cette horreur dans sa chambre, on allait la descendre à la cave immédiatement, cela ne pouvait pas attendre une seconde de plus, souffrir le moindre délai supplémentaire. Ce n'était pas une suggestion, c'était un ordre.<sup>794</sup>

C'est au travers du narrateur que nous avons accès à sa voix, à ses mouvements. Dans un premier temps, Marie gesticule, enragée, puisqu'il fallait absolument que la commode sorte de la pièce pour la mettre dans la cave. Son tempérament, très flottant, l'épuisera complètement. Après quelques moments en silence, elle sera au comble de son irritation car le bahut est extrêmement lourd pour le déplacer. Très vite, elle ne sera plus capable de contenir son état d'énervement:

[I]l fallait le vider, et, ouvrant les tiroirs, elle commença à s'emparer de mes vêtements qu'elle se mit à jeter par terres à grandes brassées en me disant de dégager mes affaires, de virer mon bazar du bahut.<sup>795</sup>

L'accalmie viendra éventuellement: « Sa rage était devenue de l'abattement, une tristesse froide, un accablement passif, elle n'avait plus de force, elle renonçait, elle s'en remettait à moi »<sup>796</sup> et des moments tendres se suivront, tout d'abord au travers du regard:

---

<sup>794</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>795</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>796</sup> *Ibidem*.

Il y avait non seulement de la complicité entre nous, mais déjà de la tendresse, et même davantage, un commencement de rapprochement, une attraction qui passait par les yeux et que nous sentions monter vers nos mains, un attrait invisible, une aimantation, très forte, lourde, puissante, inéluctable, comme si, depuis cinq mois que nous étions séparés, n'avait cessé de travailler en nous de façon souterraine l'énergie de l'élan irrésistible qui ne pouvait que nous jeter dans les bras l'un de l'autre cette nuit<sup>797</sup>,

ensuite au travers du désir du toucher:

Nous nous étions arrêtés dans le couloir, nous avons posé le meuble à nos pieds, et nous nous regardions dans la pénombre, nous ne disions rien, mais nous nous comprenions, nous nous étions compris<sup>798</sup>,

pour finalement se caresser:

[J]e lui caressais les épaules, je lui touchais les joues, le front, les tempes. Je passais mes mains sur son visage, et je la regardais. La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art.<sup>799</sup>

Nonobstant, cette proximité est loin d'être évidente ou définitive. Le moment de la rencontre n'est jamais un soulagement. Bien au contraire, ils se rencontrent sans que la dernière séparation ait été acceptée:

Nous avons fermé les yeux et nous nous enlions, nous nous serrions éperdument l'un contre l'autre, mais nous ne nous embrassions pas, nous ne pouvions pas nous embrasser, un interdit nous en empêchait, une règle tacite, impérieuse, invisible, *trop*

---

<sup>797</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>798</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>799</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

*de choses survenaient en même temps, trop de sentiments, de douleur, d'inquiétude et d'amour, qui se mêlaient dans nos coeurs*<sup>800</sup>.

Cette première partie termine avec le retour du narrateur chez lui. Le lecteur ne saura jamais comment « Marie, l'autre Marie »<sup>801</sup> a réagi quand le narrateur est parti rejoindre Marie. La première disparaîtra de la narration, telle Li Qi dans *Fuir*. L'appartement est vide. En regardant sa main, il verra du sang menstruel, déjà sec, sur un de ses doigts et il fera une analogie entre la vie et la mort, et effectivement, plus tard, cette nuit-là, Marie lui téléphonera pour lui communiquer que Jean-Baptiste – et non pas Jean-Christophe – n'avait pas été capable de survivre à l'attaque cardiaque.

#### **4.2. « Basta avec moi maintenant »**

La deuxième partie de *La Vérité sur Marie* nous renvoie au Japon. Rappelons la fin de *Faire l'amour*. Le narrateur revient de Shanghai, où il avait passé quelques jours chez son ami. Il avait compris que Marie lui manquait et son premier arrêt à Tokyo serait au *Contemporary Art Space* pour la revoir mais le vernissage de son exposition avait déjà fini. C'est pendant la nuit de la mort de Jean-Christophe de G. que Marie lui confesse qu'elle l'avait connu alors. Et c'est dans cette partie, plus de quatre-vingt pages, que le narrateur, omniprésent, reconstruira le séjour de Marie et Jean-Christophe de G. au Japon, suivi de leur retour à Paris.

Jean-Christophe de G. est effectivement un adversaire:

Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant<sup>802</sup>,

en même temps qu'il nous révèle qu'il est le seul qui connaît Marie:

---

<sup>800</sup> *Ibidem*, p. 59. C'est nous qui soulignons.

<sup>801</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>802</sup> *Ibidem*, p. 73.

Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d’instinct, j’avais d’elle une connaissance infuse, un savoir inné, l’intelligence absolue: je savais la vérité sur Marie.

Cette citation nous fait penser aux « Fragments d’un discours amoureux » de Roland Barthes: « L’autre est mon bien et mon savoir: moi seul le connais, le fais exister dans sa vérité. Quiconque n’est pas moi le méconnaît»<sup>803</sup>.

Pour la première fois dans ‘Le Cycle de Marie’, le narrateur exprime ses sentiments d’une façon plus spontanée, plus frontale. Ce sera l’apparition de Jean-Christophe de G. qui provoquera ce changement. Ce n’est que maintenant qu’il rassemble les pièces du puzzle; ce n’est que quand il voit la bouteille de grappa dans la chambre de Marie et que celle-ci lui confesse qu’elle avait connu Jean-Christophe de G. au Japon, qu’il comprend que l’homme sur le brancard était l’amant de Marie et qu’ils s’étaient connus en Asie.

Et nous voilà, soudain, au Japon, cette fois-ci au travers des yeux du narrateur. Nous nous déplacerons en avion, aux côtés de Marie, de Jean-Christophe de G. et d’un pur sang, nous subirons à nouveau le mauvais temps, cette fois-ci dans l’air. Nous serons conduits à poursuivre le pur sang dans l’aéroport. Nos pupilles ne seront pas accommodées, elles se dilateront, elles se rétréciront. Nos battements cardiaques s’accéléreront et cet état de tension ne sera expulsé qu’au moment où le pur sang vomit. Totalement absorbés par cet épisode, nous accompagnerons la souffrance du pur sang dès le moment où il arrive à l’aéroport. Nous le suivrons, à bout de souffle, nous retiendrons notre haleine au moment où il est pris au piège, au moment où il entre dans les soutes d’un Boing 747 cargo.

Les raisons pour lesquelles Jean-Christophe de G. doit partir plus tôt en France avec le pur-sang et la description du voyage prendront presque soixante-dix pages. Dans une sorte de prélude, qui occupera treize pages, le narrateur nous fait savoir que Marie accepte retourner en Europe plus tôt que le prévu et que, juste après la

---

<sup>803</sup> Roland Barthes, « Fragments d’un discours amoureux », éd. cit., p. 282.

nouvelle, elle sentira un vide une fois qu'elle rentrera à Paris sans le narrateur. La voilà, toute seule, debout, devant la grande fenêtre de la chambre de l'hôtel. Elle n'a pas les yeux mouillés, c'est la fenêtre qui est mouillée de la pluie:

La fenêtre de la chambre d'hôtel de Tokyo était mouillée, barbouillée de gouttes de pluie qui glissaient lentement sur la vitre en lignes pointillées interrompues, qui s'étaient arrêtées sans raison sur le verre, leur élan brisé net. Marie venait de raccrocher et elle se tenait immobile *devant la grande baie vitrée qui donnait sur le quartier administratif de Shinjuku*<sup>804</sup>[.]

Dans cette scène, le narrateur observe Marie. Il la voit – ou il l'imagine – « pensive, le visage grave, (...) les yeux perdus au loin, avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé »<sup>805</sup>.

Le passage suivant nous présente un narrateur qui entre dans l'esprit de Marie. Il confirme ce qu'il nous avait déjà annoncé, qu'il connaissait véritablement Marie. Leur relation de plus de sept ans en contribuera mais au moment où il comprend que Marie l'avait substitué par quelqu'un d'autre, le narrateur change de registre. Il est convaincu que Marie serait hantée par lui et il nous l'avoue. S'il est capable de garder son sens d'humour, ce dernier diminue sans doute d'intensité tandis que le sentiment de jalousie augmente:

Marie aurait voulu ne plus penser à moi, ni maintenant ni jamais, mais elle savait très bien que ce n'était pas possible, que je risquais de surgir à tout moment dans ses pensées, comme malgré elle, de façon subliminale, une soudaine réminiscence immatérielle de ma personnalité, de mes goûts, un détail, ma façon de voir le monde, tel souvenir intime auquel j'étais indissolublement associé, *car elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées.*<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 80. C'est nous qui soulignons.

<sup>805</sup> *Ibidem*.

<sup>806</sup> *Ibidem*, pp. 80-81. C'est nous qui soulignons.

Les dernières lignes de ce prélude nous donnent une idée claire que le centre de gravité n'est plus le narrateur mais Marie. Il hésite, il se met dans la peau de Marie. Il se pose des questions comme s'il était Marie pour finalement décider de ne plus parler de lui mais de Marie:

Où pouvais-je bien être à présent, elle n'en avait aucune idée. Étais-je encore au Japon, ou bien étais-je déjà rentré en Europe, ayant moi aussi avancé mon retour ? Et pourquoi ne lui donnais-je pas de nouvelles ? Pourquoi ne lui avais-je plus donné aucune nouvelle depuis mon retour de Kyoto ? Elle ne le savait pas, elle ne voulait pas le savoir. Elle ne voulait plus entendre parler de moi, compris, jamais — *basta avec moi maintenant.*<sup>807</sup>

A notre avis, les quatre derniers mots de l'extrait signifient un changement brusque dans la façon dont le narrateur voit le monde. Nous le connaissions aux côtés d'Edmondsson ou Pascale. Jamais avait-il eu le besoin de mettre la femme en première place. Le monde circulait autour de lui, non pas en fonction de l'Autre. Les personnages erraient sans un but apparent. Ici, Marie le défie. Il la suit. Il l'observe de loin. Il lui donne la parole, l'action, il lui donne sa place: « [B]asta avec moi maintenant. »<sup>808</sup>

### 4.3. Le pur-sang

Hasard ou coïncidence, un pur-sang et Marie se croiseront dans leur voyage de retour en France. Ils seront clos dans un Boeing au moment même où une tempête éclate. Leur tempérament est similaire, un désir de gesticuler, de s'enfuir quand ils se sentent menacés mais aussi un besoin de se recueillir, de s'éloigner.

Le pur-sang s'appelle Zahir: « Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lors qu'on l'a aperçu une seule fois. »<sup>809</sup> Marie, elle aussi, sera la femme dont le narrateur ne sera plus capable d'oublier.

---

<sup>807</sup> Ibidem. C'est nous qui soulignons.

<sup>808</sup> Ibidem.

<sup>809</sup> Ibidem, p. 106.



Essayons donc de faire le rapport entre Marie et ce pur-sang. Dans *Fuir*, pendant les funérailles de son père, Marie montera à cheval, sans même le savoir. Mais son obstination l'aidera à vénérer son père:

Elle avait sellé une jument de son père, et, dans un de ces gestes de folie dont elle était capable, de panache, d'audace et de bravoure, elle qui ne montait pas à cheval, elle qui n'était pas cavalière, elle avait accompagné le corbillard à cheval depuis la Rivercina jusqu'à Portoferraio pour rendre un dernier hommage à son père<sup>810</sup>.

Cette obstination se traduit dans son corps:

Marie, très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté, les yeux exaltés, cheminant dans le soleil avec un sentiment de toute puissance et d'intemporalité.<sup>811</sup>

Lisons maintenant l'extrait où le narrateur décrit Zahir comme un mélange de force et délicatesse:

Le chef d'escale de la Lufthansa, son talkie-walkie à la main, s'était approché du van et personne ne bougeait plus, ni le cheval, arrêté à mi-pont — immobile, furieux, impérial — ni les spectateurs, fascinés par la force brute de cet étalon immobile, ses muscles, longs et puissants, saillants, tendus, qui contrastaient avec le tracé gracieux des pattes, la finesse des paturons, minces, étroits, délicats comme des poignets de femme.<sup>812</sup>

Son caractère lui donnera de la force pour s'enfuir sur les pistes de l'aéroport:

C'était cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit. (...) Le cheval ne se laissait pas faire, rétif, tournait la tête pour se dégager, s'ébrouait, se débattait, des frémissements spontanés couraient le long de sa crinière

---

<sup>810</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 137.

<sup>811</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>812</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 101.

comme des ondes visibles de tension et de nervosité. Sa puissance physique était impressionnante, il émanait de lui une énergie animale électrique.<sup>813</sup>

Si le temps atmosphérique est, encore une fois, l'obstacle majeur qui transformera ce voyage dans un parcours assez mouvementé, si sous ce grand parapluie que représente la tempête qui, déferlant sur le Boeing, bouleversera les personnages, dans ce récit nous aurons aussi d'autres obstacles qui mineront leur énergie.

Commençons par le moment où Jean-Christophe de G. cherche Marie à l'hôtel:

[E]lle n'était pas prête, la chambre était encore en désordre, le lit défait, les valises ouvertes. (...) Jean-Christophe de G. dut l'appeler deux fois dans la chambre depuis la réception, la pressant, avec tact, de bien vouloir se hâter, insistant sur le fait qu'ils étaient pressés, que le cheval et les voitures attendaient.<sup>814</sup>

Marie comprend qu'il fallait se dépêcher. Et ses mouvements, son rythme se ressemblent à ceux d'un cheval:

*Marie fut alors animée d'un bref élan de hâte spontanée, se dépêchant et multipliant les gestes brouillons de rangement dans un éphémère accès de panique et de bonne volonté (...), puis, le naturel revenant au petit trot, elle reprit le cours indolent de ses préparatifs et acheva de remplir rêveusement ses valises sur le lit défait, réunissant nonchalamment les sacs près de la porte d'entrée<sup>815</sup>.*

Quand elle rejoint Jean-Christophe de G. dans le hall de l'hôtel, elle garde l'allure ferme que nous connaissons déjà. La seule différence est que, auparavant, le narrateur était à ses côtés:

---

<sup>813</sup> *Ibidem*, pp. 100-101.

<sup>814</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>815</sup> *Ibidem*, p. 83. C'est nous qui soulignons.

Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures des regards. Mais moi aussi, je la regardais, Marie, *je regardais son visage dans la lumière des lustres*, et c'est vrai qu'elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite.<sup>816</sup>

Il la sent, il la touche avec ses yeux. Aujourd'hui, à distance, le narrateur observe une scène, assez identique, une fois que l'hôtel garde les mêmes lustres et Marie la même attitude: « [Marie] avançait lentement, droit devant elle, *le visage absent et les yeux pâles dans la lumière des lustres* »<sup>817</sup>, mais, d'un autre côté, il nous semble que Marie est plus distante, presque anesthésiée, malgré le fait de rentrer chez elle. Avant même de sortir de l'hôtel, son regard devient lointain:

[E]lle se tenait immobile devant la grande baie vitrée qui donnait sur le quartier administratif de Shinjuku, *pensive*, le visage grave, elle regardait la ville qui disparaissait entièrement sous une brume pluvieuse, *les yeux perdus au loin*, avec cette mélancolie rêveuse.<sup>818</sup>

Le deuxième obstacle sera son passeport. Toute la documentation du cheval était en ordre mais le passeport de Marie ne l'était pas. Jean-Christophe de G. devient impatient jusqu'à ce qu'il la secoue pour qu'elle réfléchisse. Et, avec une légèreté surprenante, le voilà qui apparaît: « Elle sortit la mallette du coffre, et *trouva aussitôt son passeport*, qu'elle présenta au policier, qui le regarda à peine »<sup>819</sup>.

Ce qui devient intéressant dans l'épisode du passeport dit perdu, c'est la confusion qui s'installe dans l'esprit de Marie et sa réaction physique, tel Zahir qui est forcé à sortir de son van pour faire face à l'inconnu. Par d'autres mots, on leur demande d'aller au-delà de la limite normale. Nous connaissons suffisamment Marie, au travers du narrateur, pour savoir qu'elle n'aime pas du tout être contrôlée mais plutôt donner des ordres et les donner au gré de ses envies. La narration nous montre

---

<sup>816</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 89. C'est nous qui soulignons.

<sup>817</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 85.

<sup>818</sup> *Ibidem*, p. 80. C'est nous qui soulignons.

<sup>819</sup> *Ibidem*, p. 94.

clairement Marie atteinte de frénésie lorsque Jean-Christophe de G. lui demande où le passeport est. Le rythme du récit augmente, en lançant de l'anxiété dans l'air:

Marie avait toujours été incapable de trouver son passeport quand elle en avait besoin, et, sortant brusquement de sa torpeur, comme soudain prise en défaut, le visage anticipant déjà douloureusement la vanité des recherches à venir, elle fut prise d'un brusque accès de frénésie désordonnée, ce curieux mélange de panique et de bonne volonté qui la caractérise quand elle cherche quelque chose.<sup>820</sup>

Le troisième obstacle sera le trafic. Jean-Christophe de G. devient extrêmement nerveux:

Calé au fond de son siège, séparé de Marie par le large accoudoir amovible, il ne cessait de téléphoner, s'adressant, en anglais, à divers interlocuteurs, la cuisse agitée d'un mouvement imperceptible permanent, battant frénétiquement la mesure du bout de sa chaussure, puis, raccrochant — sans toutefois ranger le téléphone, déjà prêt à composer un nouveau numéro — adressant un sourire crispé à Marie et passant tendrement la main sur son bras dénudé, sans conviction, un peu mécaniquement, la jambe toujours agitée d'une onde de nervosité qu'il ne parvenait pas à contenir.<sup>821</sup>

Il lui fallait arriver à l'heure à l'aéroport, sinon toute la mission serait avortée:

En d'autres termes, soit le cheval arrivait avant dix-neuf heures à l'aéroport et ils pourraient prendre l'avion, soit ils arrivaient en retard, et le cheval resterait bloqué aux douanes dans la zone de fret de Narita, avec les conséquences imprévisibles que cela pourrait avoir.<sup>822</sup>

---

<sup>820</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>821</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>822</sup> *Ibidem*, p. 89.

Marie reste dans son coin, soit en regardant le van derrière elle qui transportait « la présence vivante, frémissante et chaude, d'un pur-sang invisible »<sup>823</sup>, soit en demeurant remarquablement calme, en regardant dans le vague.

Arrêtons-nous quelques instants sur le personnage de l'amant de Marie. Si d'un côté la description que nous avons eue de ce personnage le favorisait fortement – l'histoire de l'écurie de Ganay, de sa famille et Zahir en particulier – au moment où le narrateur imagine Marie avec lui, où elle entame le voyage de retour en France avec lui, sa description prend d'autres contours. En même temps que Marie plonge dans une douce mélancolie, dans une nébulosité diffuse, comme si le narrateur, loin d'elle, voulait la protéger jusqu'à son arrivée (l'emploi du pronom personnel 'nous' – restera dans la chambre de l'hôtel, comme un souvenir d'un moment à la fois tendre et douloureux:

Maintenant, à l'heure de quitter Tokyo, Marie pensait à moi — moi qui avec elle avait rompu ici même, dans cette chambre d'hôtel que nous avons partagée le soir de notre arrivée au Japon, cette chambre où nous avons fait l'amour pour la dernière fois, ce lit où nous nous étions aimés, ce lit défait derrière elle où nous nous étions déchirés et étreints<sup>824</sup>[,]

l'amant – celui qui ne connaît pas la vérité sur Marie – gagne des défauts. Il s'énerve, ses gestes, ses paroles sont plutôt sévères. La tension qui émane de Jean-Christophe de G., et par la suite de Zahir, est une véritable péripétie. Nous sentons aussi le narrateur, plus distant qui s'efface et le récit, peu à peu, prendra une autre forme. A partir du moment où les passeports sont confirmés et le convoi peut entrer dans l'aéroport et les préparatifs s'initient pour faire sortir le pur-sang du van, notre regard sera focalisé en un point: Zahir. Le narrateur nous invite à plonger alors dans le monde de l'aviation et des aéroports. Les termes techniques de l'aviation envahiront le récit:

---

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>824</sup> *Ibidem*, p. 80.

Ils étaient remontés dans la limousine et le convoi avait pris la direction de la zone de fret de Narita, en suivant les indications fléchées de grands panneaux verts éclairés dans la nuit, Cargo Building n° 2, Cargo Building n° 3, ANA Export, Common Import Warehouse, IACT<sup>825</sup>,

et toute notre attention est détournée de Marie.

Pendant huit longs paragraphes les personnages qui entourent Zahir s'effaceront, eux aussi, une fois que le pur sang s'imposera sur la scène. Arriver à l'aéroport, passer par les bureaux des douanes, attendre l'arrivée de la stalle de voyage du cheval et de la remorque dans le hangar créera, effectivement, tout un autre espace, nouveau pour le lecteur. Pendant un temps significatif, nous n'accompagnerons plus Marie ni Jean-Christophe de G. mais Zahir. Ce ne sera pas le langage verbal mais le langage du corps de Zahir qui nous impressionnera :

Le corps est donc au premier plan, et il prend la place du verbe. Pourtant, il est lui aussi instable, sujet à l'inquiétude, désorienté. Le corps est le lieu du doute, et est lui-même mis en doute.<sup>826</sup>

Zahir est placé dans un terrain qui lui est assez désagréable. L'extérieur lui est inconnu et la densité de la nuit ne l'aidera pas à retrouver la confiance nécessaire pour entreprendre ce voyage. Pour aggraver la situation, ceux qu'il connaissait ne sont pas avec lui, telle Marie sans le narrateur :

Car depuis le limogeage de l'entraîneur de Zahir le matin même, non seulement de son entraîneur, mais de tout son entourage, y compris son premier garçon de voyage (...), le pur-sang n'avait plus de lad, il avait perdu son lad attiré, le lad de confiance qui l'accompagnait à l'étranger depuis sa naissance, celui qui avait toujours voyagé avec lui, qui le nourrissait pendant les déplacements et le conduisait au rond de présentation les jours de courses, celui, le seul, auquel il était habitué.<sup>827</sup>

---

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>826</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 31.

<sup>827</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 98-99.

Et nous voilà qui entreprenons, aux côtés de Zahir, ce voyage dans un lieu – ou ‘non-lieu’ – hostile pour quelques-uns, excitant pour quelques autres, où toutes les actions, quoique déjà mécanisées par ceux qui les exécutent, doivent être respectées, voire contrôlées au moindre détail, où tous les mouvements se ralentissent dû à l’envergure de tout ce qui entre dans le périmètre de l’aéroport. L’arrivée de la stalle est un exemple clair de ce ralentissement. Elle nous est décrite comme une procession. Les noms ‘apparition’, ‘statue de procession’, ‘sillage’, ‘manœuvre’ ou même les verbes ‘trôner’, ‘immobiliser’ et ‘supervisionner’ nous transportent dans un monde où tous ceux qui assistent à ce défilé sont empreints de solennité:

La stalle de voyage du cheval fit alors son apparition sur le parking, trônant sur une remorque plate, telle une statue de procession, tractée par un petit véhicule électrique qui l’emportait dans son sillage. Le véhicule tracteur contourna les différentes voitures garées le long des entrepôts et alla s’immobiliser devant le minibus à l’entrée du hangar. La manœuvre était supervisée par le chef d’escale de la Lufthansa, un talkie-walkie à ma main,<sup>828</sup>

où enfin la rapidité, synonyme du monde de l’aviation, est interdite jusqu’à ce que l’avion survole la terre. Ce ‘non-lieu’ devient un espace où tous doivent – forcément – ralentir et le moindre changement devient soudain danger:

Les deux Japonais ne contrôlaient plus rien, ils se bornaient à circonscrire le rayonnement du cheval en le retenant par la longe, le pur-sang leur échappait, tournait sur lui-même dans des déhanchements de croupe et des claquements de sabots. Il divaguait sous la pluie entre les divers véhicules garés devant le hangar, entra soudain dans le faisceau des phares d’une voiture restés allumés sur le parking et prit brusquement la direction du hangar, obligeant les spectateurs à reculer et à se réfugier en vague à l’intérieur du bâtiment.<sup>829</sup>

---

<sup>828</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>829</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

Zahir devient un animal enragé. Ses gestes sont violents, son désir de liberté brutal. Plus il se sent emprisonné, plus il fait souffrir violemment ceux qui veulent le mettre dans la stalle de voyage. Un des Japonais, qui avait essayé héroïquement de ne pas lâcher la longe, finit par perdre connaissance, l'autre boitait et soudain le chaos s'installe dans l'aéroport: Zahir disparaît dans la nuit.

Dans son article intitulé « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », Patrick Kéchichian donne son avis à propos de cet épisode, de ce voyage qui nous conduira dans l'air, dans ce voyage vers le haut qui semblera plutôt une descente vers les enfers:

L'hétéroclite étrangeté des situations, le bric-à-brac des objets et des sentiments, contribuent à créer un efficace climat de vacillement amoureux et existentiel. Mais il faut dire plus. Jean-Philippe Toussaint parvient à mettre en crise, au-delà du couple de ses héros, la réalité elle-même dans laquelle ils sont immergés.<sup>830</sup>

Après une longue fuite, qui terminera dans une extrémité de l'aéroport, Zahir est à nouveau emprisonné, en même temps que les tonnerres éclatent sans pitié sur lui et les lumières des phares et les klaxons des voitures l'aveuglent et l'assourdissent. Jean-Christophe de G. sera le seul capable d'apaiser Zahir.

Les quatre pages qui se suivent sont l'équivalent d'une période d'acalmie pendant laquelle Jean-Christophe s'approche doucement du pur-sang. Jérôme Garcin met en relief la sensualité de la scène: « Le nouvel amant a les mêmes gestes pour calmer les chevaux effrayés et faire l'amour aux femmes speedées.»<sup>831</sup> Jean-Christophe s'approche de son pur-sang par le regard et les mains, par la vue et le toucher:

---

<sup>830</sup> Patrick Kéchichian, « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », in *La Croix*, 2009, p. 14, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 17 février 2019).

<sup>831</sup> Jérôme Garcin, "Un roman d'amour et de mort. Temps de Toussaint », in *Le nouvel Observateur*, 2009, p. 15, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 18 février 2019).



Il avançait toujours, il ne le quittait pas des yeux et il lui présentait ses mains, blanches, vides, ouvertes, comme pour lui signifier qu'il n'avait pas d'arme, pas même de liens, de cordes, rien, les mains nues, le regard intense et les mains nues — la main et le regard —, sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer.<sup>832</sup>

Le pur-sang le reconnaît et accepte être touché, telle femme amoureuse:

[L]e cheval regardait ses mains, les reniflait, les naseaux humides collés aux doigts, dociles et humant prudemment, il avait peut-être reconnu une odeur, peut-être l'odeur de Jean-Christophe de G. lui était-elle familière. Il ne tressaillit même pas quand Jean-Christophe de G. posa sa main sur sa peau, et le toucha, le caressa, avec beaucoup de lenteur, et de délicatesse, comme s'il caressait une femme, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une femme.<sup>833</sup>

Jean-Christophe de G. sait garder sa présence d'esprit, sa maîtrise de soi. Marie observera cette scène, comme nous, en arrière-plan. Elle, qui n'aime pas du tout être dominée, se sent anesthésiée, saisie, voire surprise par cet homme. Et ce sera le narrateur qui dit ce que Marie ressent:

Elle venait de découvrir un aspect inconnu de sa personnalité. Elle avait été frappée par la manière dont il s'était imposé dans l'action pendant la poursuite du cheval, comment il avait pris les choses en main et avait donné des ordres à tout le monde, et à elle y compris, ce qui l'avait fortement impressionnée (car on ne donne pas d'ordre à Marie — au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère).<sup>834</sup>

Cet épisode se passe pendant la nuit, où la visibilité – tellement importante – diminue drastiquement. Les orages, les éclairs et du tonnerre illuminent les cieux, tous ralentissent les mouvements de ceux qui essaient d'embarquer le Boeing 747, tout devient plus lourd, plus difficile, tout devient moins net mais le désir d'arriver à bon

---

<sup>832</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 113.

<sup>833</sup> *Ibidem*, pp. 113-114.

<sup>834</sup> *Ibidem*, p. 117.

port et dépasser les obstacles que les personnages ne songeaient pas qu'ils iraient encore subir, deviennent, en effet, la priorité.

Si le cheval et l'avion peuvent être considérés synonymes de vitesse, les conditions atmosphériques feront ralentir cette vitesse; si Zahir et le Boeing 747 peuvent être vus comme des poids-lourd, leur légèreté ne disparaîtra pas. Comme nous dit Italo Calvino: « Le thème qui nous intéresse ici n'est pas la vitesse physique, mais le rapport entre vitesse physique et vitesse mentale. »<sup>835</sup> Le bruit de la pluie se superposera aux paroles, les gestes aux dialogues:

Prenant le relais d'une parole devenue caduque, le corps est donc balloté, malmené, dans le récit, tendu entre Eros et Thanatos, flottant, incertain. Mais il est là. Sa présence est démultipliée par la langue romanesque, qui utilise tous les moyens pour le mettre en scène dans ses pulsions fondamentales, et y puiser l'énergie de la narration.<sup>836</sup>

Et les voilà dans un espace clos. Marie essaie de trouver une place où personne n'obligerait à bouger: « Le cheval était calme et attaché, il semblait prostré, comme assommé par un puissant sédatif. Marie se faufila dans le box, longea le flanc du pur-sang dans la pénombre. »<sup>837</sup> A l'extérieur, le vent, les tonnerres, les éclairs, la turbulence continuent plus forts que jamais; dans l'avion, Marie se sentira de moins en moins confortable, tandis que Zahir, « (...) genou (...) ouvert, (...) chairs meurtries et (...) peau déchirée »<sup>838</sup> deviendra de plus en plus agité. Jean-Christophe de G. nettoiera sa blessure; de son côté, Marie essaie de ne pas être projetée contre Zahir. L'agitation et même la panique s'installent dans l'avion une fois qu'il entre, à nouveau, dans une zone de turbulence. Toutes les énergies de Zahir se concentrent en un seul objectif: celui de sortir de la mangeoire et celles de Marie, de sortir d'auprès de Zahir. Le ciel est en furie. Le bruit assourdissant. Marie et Jean-Christophe de G. essaient de garder péniblement l'équilibre mais ils vacillent, ils tombent, ils se relèvent pour

---

<sup>835</sup> Italo Calvino, *op. cit.*, p. 75.

<sup>836</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 35.

<sup>837</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 129.

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 129.

finalement se maintenir accroupis. Zahir finit par vomir, il perdra ses forces pendant le voyage, il se sent effrayé, abandonné, dans le noir. Ses gestes violents finissent par être substitués par des gémissements qui lui échappent du fond de son âme:

[!] Il n'émettait plus que des sons rauques, étouffés, plaintifs. Il tenait à peine debout, il transpirait, il bavait, la salive s'écoulait de sa bouche, il ne cherchait même pas à la retenir, une mousse blanchâtre dégoulinait le long de ses mâchoires. (...) Il demeurait immobile, prostré, les yeux ouverts, les naseaux dilatés. Il grattait misérablement le sol, il faisait un trou, régulier, inutile, dans la paille, de la pointe du sabot. Il ne faisait rien, il souffrait, une souffrance vague, légère, écœurante, et pas même souffrance, une simple nausée, plane, immobile, illimitée.<sup>839</sup>

Mais qui est celui qui désire vigoureusement de s'envoler, sortir de la boîte, du Boeing ? Marie ? Jean-Christophe de G., Zahir ? Ou ne serait-ce le narrateur et son désir de sauver Marie de ce cauchemar ? Toutes leurs énergies, canalisées dans ce cheval, s'épuisent comme si la mort s'approchait doucement. Et en réalité, la mort aurait lieu plus tard, à Paris, dans l'appartement de Marie.

La dernière fois que le narrateur et Marie auraient eu l'occasion de se voir avant de rentrer chez eux avait été le jour des courses de chevaux. De retour à Tokyo, après un bref séjour chez son ami Bernard, le narrateur décide de se rendre aux courses. La probabilité de se rencontrer aurait été infime mais, en effet, ils se seraient vus pour quelques secondes parmi la foule. Le tourniquet au départ et puis les marches de l'escalator seraient les deux obstacles qui les empêcheraient de se toucher. L'escalator monte et Marie s'éloigne peu à peu du narrateur, « vers l'au-delà, un au-delà indicible, un au-delà de l'amour et de la vie »<sup>840</sup>. Le regard prend le rôle principal. Si la tension existe entre les deux, c'est surtout la tristesse qui est dans l'air dans ces dernières pages de la deuxième partie. La vitalité de Marie, son énergie pour s'approprier de l'espace au moment où elle prépare ses expositions sont effectivement sa marque: « Marie met en code l'espace, lui donne un langage propre,

---

<sup>839</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>840</sup> *Ibidem*, pp. 148-149.

que le narrateur ne comprend d'ailleurs pas, restant en retrait, à l'écart que Marie fait sien »<sup>841</sup>, mais chaque fois qu'ils se séparent, ils s'arrachent le cœur, Marie perd les repères, sa confiance, sa fierté, voire sa supériorité. Avec un voile extrêmement fin de mélancolie autour d'elle, elle devient véritablement intouchable, ce qui finit par blesser le narrateur. Pour aggraver son agonie, il voit Marie accompagnée par Jean-Christophe de G. qui, le jour des courses, lui était encore complètement inconnu:

[J]e voyais Marie à une vingtaine de mètres de moi, immobile sur les marches de l'escalator, accompagnée d'un homme que je ne connaissais pas [...] (...) Elle n'était pas à son bras, mais elle était avec lui, *elle était violemment avec lui, la minuscule distance qui les séparait était plus violente que s'ils s'étaient touchés*, mais il n'y avait pas de contact entre eux, ils se frôlaient de l'épaule, un infime écart de vide demeuraient entre leurs manteaux.<sup>842</sup>

Le narrateur continue à exprimer son chagrin, sa douleur, sa passion. Ils sont plongés dans la foule, le bruit, la confusion, l'excitation des paris.

Comme par miracle, leurs regards se cherchent, se croisent, se rencontrent et les deux s'embrassent avec le seul sens qui leur reste dans cette bruyante multitude. C'est le regard qui rassemble la voix, l'ouïe et le toucher. C'est le regard qui rassemble tout un ensemble d'émotions, c'est le regard qui rassemble leurs coeurs brisés:

Je croyais, sur le moment, que c'était la dernière fois que je la voyais, je la regardais s'éloigner lentement sur l'escalator, et j'avais envie de la serrer une dernière fois dans mes bras pour un ultime adieu.<sup>843</sup>

L'éloignement est extrêmement douloureux une fois que le rythme de la montée est vraiment lent et que seul le regard leur est possible:

---

<sup>841</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 45.

<sup>842</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 147. C'est nous qui soulignons.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 149.

Je voyais Marie s'éloigner de moi au rythme lent de l'escalator qui montait — Marie, immobile, de la détresse dans les yeux — je ne pouvais pas la retenir, je ne pouvais pas l'atteindre, j'étais bloqué au pied de l'escalator, et elle ne pouvait pas me rejoindre, elle ne me faisait aucun signe, le visage perdu, triste, qui s'éloignait de moi au rythme de l'escalator qui montait.<sup>844</sup>

Le narrateur imagine l'escalator comme un présage funeste, comme s'il menait Marie dans les cieux et lui, il resterait sur terre pour ne plus la voir:

[Il la] menait vers ces territoires mystérieux auxquels je n'avais pas accès, l'escalier roulant était le vecteur de [son] passage, un Styx vertical — marches métalliques striées verticalement, rampe en caoutchouc noir — qui les emportait vers l'Hadès.<sup>845</sup>

Marie Gilbert exprime bien cette idée de disparition:

Au-delà de l'atmosphère de violence qui marque leur relation de couple, cela renvoie à la peur fondamentale du narrateur de voir Marie lui échapper, physiquement et narrativement, de ne pas parvenir à l'atteindre, à la saisir dans sa complexité.<sup>846</sup>

#### 4.4. Revisiter l'île d'Elbe

Effectivement, Marie disparaîtra dans les cieux, dans un Boeing 747. Ils ne se rencontreront que sur l'île d'Elbe. Cette île nous apparaîtra comme un bon présage, et la traversée de la Méditerranée – « une mer d'huile »<sup>847</sup> – jouera un rôle apaisant. Si c'est la lumière du ciel ou la couleur de la mer, nous ne le saurons pas mais le voyage en bateau diminuera l'agitation dans laquelle le narrateur se rencontrait. Le bateau devient son refuge. C'est pendant cette traversée que le narrateur aura le temps de reconstruire, dans un état de demi-conscience, au rythme du mouvement du bateau, l'épisode de la mort de Jean-Christophe de G.. Cette reconstruction est faite par des

---

<sup>844</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>845</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>846</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 87.

<sup>847</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 165.

bribes de phrases, de souvenirs. Il savait que de l'autre côté de la traversée, Marie serait là et que ni son père ni son amant pourraient le substituer. Le chemin serait libre et il l'avait toujours su: « Aussi curieux que cela puisse paraître, je plaisais à Marie, je lui avais toujours plu. »<sup>848</sup>

L'arrivée a une touche ironique. Le narrateur se met à vomir, tel Zahir. Si dans l'avion, Marie, l'air extrêmement troublée, essaie de mener le voyage jusqu'au bout, sur l'île, elle prend la situation en main. C'est elle qui conduit jusqu'à la propriété de son père, la Rivercina, et tandis que le narrateur vomit, Marie s'éloigne pour cueillir des fleurs, elle est dans son habitat, elle se sent libre, légère, totalement à l'aise. En arrivant à la Rivercina, elle est en charge de le conduire dans une chambre au rez-de-chaussée. Elle resterait au premier étage mais l'approche sera faite au fil de la semaine. Ils sont seuls dans la maison, ils en profitent pour passer les journées près de la mer.

Encore une fois, c'est l'eau qui prédomine, comme dans les dernières pages de *Fuir* quand Marie pleure la mort de son père dans l'eau.

Pendant le jour, ils partent nager et c'est dans l'eau que Marie se sent dans son univers, beaucoup plus que dans un autre quelconque environnement; c'est dans l'eau que Marie se déshabille et c'est dans l'eau aussi que le moment arrive de se toucher, moment longtemps souhaité par le narrateur:

Rien n'était avoué, rien n'était dit explicitement, mais, plus d'une fois, *nos doigts s'étaient touchés sans prendre garde, nos regards s'étaient croisés et enlacés dans l'eau*. Je sentais une complicité ancienne renaître entre nous, et j'étais envahi par un curieux mélange d'émotion et de timidité. J'avais envie de la prendre dans mes bras, de m'abandonner contre elle dans la mer, de serrer mon corps contre le sien dans l'eau tiède.<sup>849</sup>

Comme nous le dit Jacques Dubois:

---

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>849</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 176. C'est nous qui soulignons.

Dans le sens où l'entendait Gaston Bachelard, Marie est plus largement une rêveuse de la liquidité [qui] se traduit (...) en expansion de soi et de tout ce qui la prolonge, une expansion dynamique<sup>850</sup>.

Effectivement, le toucher et la vue sont les deux sens les plus remarquants dans Marie et, dans la mer, elle devient une nymphe, amoureuse de l'eau, des arapèdes, des bigorneaux, des moules, des oursins. C'est un va-et-vient entre l'eau, les rochers, le sable. Marie-enfant, elle plonge dans la mer, disparaît pour revenir pleine d'énergie et heureuse; Marie-amoureuse, elle invite le narrateur à partir nager et à toucher son corps:

Nous nous étions arrêtés l'un en face de l'autre, et nous nous sourions, je regardais Marie nue et masquée en face de moi. Je m'approchai d'elle et lui pris doucement l'épaule, elle se laissait faire,<sup>851</sup>

et ce jeu continuera pendant le temps qu'ils seront sur l'île. Ils s'approchent dans la maison, à l'extérieur, pendant le jour. Leurs corps se touchent, en se regardant, leur corps se touchent en dansant, leurs corps s'excitent par des odeurs de feuilles de sauge, leurs corps s'excitent pendant que la sauce tomate mijote sur le feu. Ce rapprochement est comme une danse sensuelle qui commence par un simple regard, suivi d'une caresse ici et là. Tout se joue autour du regard, de la main, des corps qui se frôlent, qui frémissent, qui s'éloignent pour ensuite s'approcher et finalement se toucher. Si « le bruit délicieux de la sauce tomate qui continuait de mijoter à gros bouillons derrière [eux] sur le feu »<sup>852</sup> excite le narrateur, il y en aura d'autres bruits qui l'exciteront encore plus. Si le narrateur est ébloui par toute cette scène de séduction, il sent aussi une paix si longtemps désirée: « Ce fut un simple instant de tendresse isolé, mais je compris alors que nous n'avions peut-être jamais été aussi unis que depuis que nous étions séparés. »<sup>853</sup>

---

<sup>850</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, pp. 40, 42.

<sup>851</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 177.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>853</sup> *Ibidem*.

La nuit, le narrateur entend Marie dans sa chambre, à l'étage supérieur et il se perd dans cette tendre rêverie. Son esprit se laisse captiver par les bruits que Marie produit, dès « les craquements de ses pas sur le parquet »<sup>854</sup>, « le grincement imperceptible du battant de l'armoire qu'elle ouvrait »<sup>855</sup>, les « bruits d'eau dans la salle de bain, bruits de robinets grinçants »<sup>856</sup> jusqu'aux « violentes tempêtes de draps qu'il lui arrivait de déchaîner vers trois heures du matin »<sup>857</sup>. Et, peu à peu, au moment où il croit que Marie s'endormit, il *pénètre* dans ses rêves :

[J]'entendais le murmure de ses rêves qui s'écoulait dans son esprit. Ou bien était-ce dans mon propre esprit qui s'écoulaient maintenant les rêves de Marie, comme si, à force de penser à elle, à force d'invoquer sa présence, à force de vivre sa vie par procuration, j'en étais venu, la nuit, à imaginer que je rêvais ses rêves.<sup>858</sup>

Si pendant le jour, les deux se touchent et la tension sexuelle augmente, quand la nuit tombe Marie part dans sa chambre, à l'étage supérieur. Elle arrive finalement en haut de l'escalator et, « passa[nt] le seuil [des] lourdes portes capitonnées de [sa chambre] privé[e] »<sup>859</sup>, garde sa distance habituelle. « « Marie-Méduse », (...) émotionnelle, impulsive, chaotique, d'humeur changeante, aimant le drame et les tourbillons »<sup>860</sup> mais en même temps, Marie-fillette, Marie-timide, Marie-souriante en contact avec la mer et la campagne, Marie-séduisante pourtant distante. Quant au narrateur, il ne lui reste qu'à imaginer son corps, ses mouvements, ses rêves, pendant la nuit, dans un mélange de regret et d'excitation mais aussi de tranquillité. Son esprit s'échappe en volant dans l'état supérieur. L'extrait est long mais il mérite toute notre attention. Il nous décrit un narrateur qui, empêché de toucher son amour, ne pourra le faire qu'au travers de son imagination :

---

<sup>854</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>855</sup> *Ibidem*.

<sup>856</sup> *Ibidem*.

<sup>857</sup> *Ibidem*.

<sup>858</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>860</sup> Annelies Schulte Nordholt, « « L'urgence et la patience », principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » in Stéphane Chaudier, (dir.), *op. cit.*, 2016, p. 138.



[J]e savais qu'elle dormait au-dessus de moi, et cette distance qui nous séparait, cet étage qu'il y avait entre nous était comme un infime empêchement, l'aiguillon subtil qui me la rendait encore plus désirable. Ne pouvant tendre la main vers elle et lui caresser doucement le bras au réveil, il me fallait imaginer sa présence à l'étage supérieur et la faire naître dans mon esprit. Alors, derrière mes yeux fermés, elle prenait corps progressivement, se détachant lentement de sa chrysalide pour apparaître dans mon esprit, étendue dans son lit, les yeux fermés et la bouche entrouverte, sa poitrine immobile, qui se soulevait et se gonflait, régulière, au rythme apaisé de ses respirations, une jambe sous les draps, et l'autre, nue, qui dépassait à l'extérieur, le creux du drap douillettement blotti entre ses cuisses.<sup>861</sup>

Les adverbes « doucement », « progressivement », « lentement », « douillettement » ainsi que les adjectifs « immobile » ou « apaisé » confèrent de la paix au narrateur. Il paraît que dès le moment où les deux arrivent sur l'île, l'atmosphère devient finalement plus calme. La poursuite de Zahir pendant la nuit, le vomissement du pur-sang dans le Boeing 747, la violence de la tempête sont déjà derrière eux. Une période d'accalmie est finalement arrivée et la réconciliation est éventuellement proche. Nonobstant, si le lecteur éprouve une diminution de la tension, ce ne sera pas pour longtemps. La surprise frappera à nouveau à la porte, et cette fois-ci, ce sera le feu. Comme nous le dit Annelies Schulte Nordholt:

Ce calme sera bientôt interrompu par un autre réveil au milieu de la nuit, et par la scène de l'incendie (...). Là encore, deux crises se suivent: la lutte contre l'incendie dans la propriété, et tout de suite après, la course en voiture vers le club hippique pour sauver le cheval préféré de Marie. »<sup>862</sup>

Le couple sera, à nouveau, pris au milieu d'une atmosphère pesante, étouffante, irrespirable voire toxique. Le feu apparaîtra une nuit mais les indices étaient déjà présents sur l'île:

---

<sup>861</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit, pp. 184-185.

<sup>862</sup> Annelies Schulte Nordholt, *op. cit.*, p. 145.

La mer était grise, (...) [l]'eau clapotait à peine, opaque, légèrement inquiétante, d'un gris de plomb, ou de lave, comme dans un bassin artificiel au voisinage d'une centrale nucléaire. (...) Il faisait lourd, l'atmosphère était étouffante, on percevait la nervosité des insectes qui venaient se coller à la peau. (...) Le bleu avait disparu, le bleu habituel, le bleu radieux, le bleu éclatant du ciel et de la mer, le bleu endémique de la Méditerranée, s'était évaporé de la nature. (...) Il n'y avait pas un souffle de vent, pas d'air, rien, pas la plus légère brise pour faire onduler un jonc dans la crique — comme si le vent accumulait ses forces pour la tempête qui se déclencherait dans la nuit.<sup>863</sup>

Le lecteur aura un espace en blanc pour reprendre son souffle, avant d'entrer dans une course contre le temps. Le feu devient le personnage central dans les dernières vingt pages du récit. Une fois que le feu détruit tout ce qui se trouve dans son chemin, nous pourrions associer le feu au mal. Nonobstant, ne pourrions-nous pas considérer cette séquence de phénomènes extrêmes comme synonymes de leur relation qui, elle aussi, est violente ? Pourquoi ce feu, n'est-il pas comme « le bien et le mal »<sup>864</sup> puisqu'en effet le couple fera l'amour, peut-être pour la première fois, lentement, tendrement comme à jamais vu, puisque finalement la distance entre les deux disparaîtra. Citon Gaston Bachelard:

Le feu est l'ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s'offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l'Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse.<sup>865</sup>

Le feu qui faisait bouillir la sauce de tomate dans la cuisine se transformera en des flammes terrifiantes. La panique s'installe. Sans demander la permission, le feu

---

<sup>863</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 185-187.

<sup>864</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, (1949) [1992], p. 23, à l'adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf), (site consulté le 23 mars 2019).

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 23.

arrive avec toute sa puissance et les voilà, dans une « vieille camionnette break »<sup>866</sup>, s'enfuyant de la propriété. En vain, ils avaient essayé de la plonger dans l'eau à l'aide de tuyaux d'arrosage. Le feu, encore derrière eux, avait déjà produit des effets dévastateurs et devant eux une scène qui nous fait rappeler le tremblement de terre à Tokyo. Les lustres se transforment en des arbustes.

Comparons les deux passages. Le premier, à Tokyo:

[L]es lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs<sup>867</sup>,

et le deuxième, sur l'île:

Marie avait pris place au volant et fonçait droit devant elle au milieu de nuages de poussière. On apercevait la ligne fantomatique, blanche et plâtreuse, de la piste dans la lumière des phares, tandis que des massifs d'arbustes tordus et tourmentés ondulèrent sur notre passage dans la nuit.<sup>868</sup>

Quelques mètres plus tard, le couple sera entouré par la fumée. Marie, désespérée, prendra une autre direction, celle qui l'emmènera au club hippique. Peppino, le gardien, était déjà là, essayant de sauver les chevaux, un par un. Elle commet un geste de folie en dépassant toutes les limites, toutes les barrières, et marche dans le feu. C'est Marie, impulsive, excentrique et aveugle, qui n'hésite pas à mourir pour sauver ce qui appartient à elle – ce qui appartenait à son père. Ce geste, celui de sauver les lieux de son enfance – les maisons de son père – aggravera son état. Marie, affaiblie, est sauvée tout d'abord par les pompiers et puis par le narrateur qui prend le volant. Le fait qu'ils essaient de s'enfuir du feu sur une île accentuera la sensation d'être coincés, comme s'ils étaient dans un labyrinthe. Le narrateur conduit

---

<sup>866</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 190.

<sup>867</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 14.

<sup>868</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 190.

dans toutes directions, mais en réalité le feu ne les laisse pas qu'ils s'éloignent vraiment du point de départ. Il est là, ténébreux, pour faire subir des épreuves, des pertes. Il se met devant eux, derrière eux, renforçant sa présence, d'une manière impitoyable.

Un peu plus tard, nous comprendrons la dimension du feu. En effet, ils étaient tous emprisonnés sur l'île, encerclés par une mer, elle aussi effrayante: « J'entendais la mer gronder en contrebas, noire, immense, houleuse, qui bouillonnait sur place dans des fureurs d'écume »<sup>869</sup>. Il leur fallait que les cieux – ou « la fureur des dieux »<sup>870</sup> – appellent à une trêve; il leur a fallu que le jour se lève, le vent se calme pour finalement pouvoir diminuer la tension. Cette tension passera par la reconnaissance des lieux qui se trouvaient complètement détruits. Ce sera une reconnaissance difficile surtout pour Marie. Encore une fois, elle soulage sa tension, sa peine au travers des larmes. Marie, « fille du feu »<sup>871</sup> devient Marie « fille de l'eau »<sup>872</sup>. Si dans *Fuir* elle se jette sur les bras de Maurizio, le seul qui pouvait la consoler au moment des funérailles de son père, maintenant, ce sera Peppino, celui qui était en charge des chevaux, en particulier de Nocciola qui devrait être abattue dû à la gravité des blessures:

[E]nsemble, à l'unisson, Marie et lui se mirent à pleurer, ils pleuraient dans les bras l'un de l'autre, des traînées blanches de larmes glissaient sur les joues noires de Peppino, qui les essuyait maladroitement de ses épaisses mains couvertes de suie, mais qui ne nettoyait rien, ne faisant que rajouter du noir au noir.<sup>873</sup>

La mort frappe à nouveau et c'est quand Marie devient plus vulnérable. Sa distance, sa supériorité, sa mélancolie disparaissent pour donner place à Marie-fragile, Marie dénudée de tout élément superflu, prête à franchir le seuil qui la séparait de celui qui avait toujours été présent, malgré les vicissitudes. Finalement Marie descendra

---

<sup>869</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>870</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, p. 50.

<sup>871</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>872</sup> *Ibidem*.

<sup>873</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 203.

de « l'escalator » pour joindre le narrateur dans le rez-de-chaussée. Laissons ici les dernières lignes de ce récit:

Marie traversa la chambre pieds nus et se glissa dans mon lit, vint se blottir contre moi. Je sentais la chaleur de sa peau contre mon corps. Le jour était à peine levé sur la Rivercina, et nous nous serrions l'un contre l'autre dans le lit, nous nous enlacions dans la pénombre pour apaiser nos tensions, l'ultime distance qui séparait nos corps était en train de se combler, et nous avons fait l'amour, nous faisons doucement l'amour dans la grisaille matinale de la chambre — et sur ta peau et tes cheveux, mon amour, subsistait encore une forte odeur de feu.<sup>874</sup>

## 5. Dernier tome : *Nue*

La dernière partie de *La Vérité de Marie* termine à l'île d'Elbe. Le narrateur et Marie s'y déplacent pour les funérailles du père de la dernière. *Nue* terminera aussi sur la même île pour la même raison, des funérailles mais cette fois-ci de Maurizio. Coïncidence ou pas, leur séjour aura comme arrière-plan le feu, la première fois un incendie de forêt, cette fois-ci une chocolaterie.

Si la fin de *Nue* sent le chocolat, le début sent le miel. La sensualité est dans l'air dès les premières pages. Marie signe sa robe de miel, « appos[ant] sa signature sur la vie même, ses accidents, ses hasards et ses imperfections »<sup>875</sup>.

C'est arrivé le moment où Marie dévoile finalement sa beauté, sa personnalité, son secret à celui qui ne l'a jamais abandonnée. Pour le narrateur, la quête arrive à la fin. Il fallait tout simplement donner un sens, se donner une explication aux cailloux semés dans le chemin parcouru, seul ou accompagné. Tout devient plus clair même s'il voit la réalité au travers de la pluie ou de vitres. De l'autre côté, Marie laisse tomber, une par une, les « nombreuses strates de multiples lainages »<sup>876</sup> qu'elle avait portées tout au long de cette histoire d'amour. Écoutons l'auteur, lors des Colloques de

---

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>875</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 24.

<sup>876</sup> *Ibidem*, p. 91.

Bordeaux, sur la notion de transparence qui peut très bien être associée au voile que Marie laisse finalement tomber:

Cette idée de transparence, je me suis souvenu qu'il y avait un moment, en fait, où Marie appose sa signature sur sa vie même et elle appose sa signature sur la vie même, c'est vraiment comme si on présentait une vitre transparente devant la réalité, moi comme écrivain, mon devoir est de recréer cette réalité et après en transparence, je la signe. (...) Je mets mon nom, où là en l'occurrence c'est Marie qui met son nom, mais c'est la même chose. (...) Je mets mon nom sur la vie même, en fait.<sup>877</sup>

La division de ce tome comprendra cinq parties. Dans la première partie, le lecteur est invité à un des défilés de Marie, le seul dans toute la tétralogie. Il visitera aussi les coulisses où aucun préparatif n'est laissé au hasard. La robe de miel représente à la fois l'apothéose et le macabre et Marie, hautaine ou insensée, assume toute responsabilité.

Dans la deuxième partie, le narrateur prend conscience que son amour envers Marie va au-delà du charnel. Nous l'accompagnerons dans une description exhaustive de la personnalité de celle qu'il aime.

C'est dans la partie suivante que le narrateur nous raconte son retour de Kyoto à Tokyo et sa tentative frustrée de rencontrer Marie au musée où le vernissage de son exposition aurait lieu. Il prononcera – en silence – son amour envers elle sur la toiture du musée. Ce qui pourrait être considéré un épisode plein d'humour se transforme en un plein de solitude, d'inquiétude mais aussi de tendresse et de plénitude.

Nous vivons une scène cinématographique lors de la quatrième partie. Le narrateur se rencontrera avec Marie dans un café, Place Saint-Sulpice. Inquiète, secrète, elle lui annonce qu'il fallait partir à l'île d'Elbe pour assister à des funérailles. La mort avait frappé, encore une fois à sa porte. Mais le narrateur pressent que Marie garde un secret.

---

<sup>877</sup> Benoît Peeters, *op. cit.*, [1:38:26 – 1:39:19.]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

La dernière partie sera sur l'île d'Elbe. Comme arrière-plan, l'incendie de la chocolaterie. L'air devient asphyxiant, les sens exarcebés. La fragilité de Marie vient au-dessus et le narrateur donne un sens à plusieurs épisodes jusque-là inachevés.

### 5.1. La robe de miel

Le dernier volet de cet ensemble romanesque s'intitule *Nue*. D'immédiat, nous pensons à Marie, celle qui aime bien se déshabiller, se jeter dans l'eau, telle nymphe, celle qui aime porter de larges chemises et des tongs, celle qui se sent véritablement libre sur l'île d'Elbe, dans la campagne ou dans de la mer. A ce sujet, Jean-Philippe Toussaint en parle:

Marie possède ce don, cette capacité singulière de trouver intuitivement un accord spontané avec les éléments naturels, avec la mer, dans laquelle elle se fond avec délices, avec l'air, avec la terre.<sup>878</sup>

Et il ajoute:

[...] et la terre, et je pense qu'il y a quelques descriptions dans la disposition océanique où évidemment il est beaucoup question de la mer mais aussi de la terre, Marie touche la terre et elle aime le contact de la terre dans ses mains.<sup>879</sup>

Pour le narrateur, Marie est un être singulier, en quelque sorte innocent, qui aime le monde:

Marie avait ce don, cette capacité singulière, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience<sup>880</sup>,

---

<sup>878</sup> Jérôme Garcin, « Je suis très connu, mais personne ne le sait », in *op. cit.*, p. 4.

<sup>879</sup> Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :12 :24 – 1 :12 :37]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>880</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 36.

différente de Marie-femme d'affaires qui ne laisse rien échapper à sa vigilance:

M. Tristani n'apportait pas beaucoup d'éléments de réponse aux multiples interrogations de Marie [...] Il restait résolument perplexe, répondait à côté, ou évasivement, aux questions techniques précises que Marie avait préparées à son intention (agenda ouvert à côté d'elle sur la nappe, liste de questions, qu'elle cochait à mesure),<sup>881</sup>

différente aussi de Marie-créatrice de haute couture qui réfléchit sur le concept d'un chef-d'oeuvre qui puisse être exceptionnel:

Menant une réflexion théorique sur l'idée même de haute couture, elle était revenue au sens premier du mot couture, comme assemblage de tissus par différentes techniques, le point, le bâti, l'agrafe ou le raccord, qui permettent d'assembler des étoffes sur le corps des modèles, de les unir à la peau et de les relier entre elles, pour présenter cette année à Tokyo une robe de haute couture sans couture.<sup>882</sup>

Au sujet de cette robe de haute couture sans couture, de cette réflexion théorique, l'intervention de Patricia Oster-Stierle s'avère très intéressante dans la mesure où elle mettra côte à côte l'écrivain et la couturière qui est Marie. Écoutons-la:

La création de Marie est à son tour une sorte de mise-en-abîme, la réflexion d'une macrostructure dans une microstructure. (...) La robe en miel colle littéralement sur la peau du mannequin et disparaît presque. (...) L'auteur la cache derrière le voile du texte tout au long de la tétralogie en évitant soigneusement de la décrire à l'intérieur de la fiction. (...) La couturière et l'écrivain ne se ressemblent pas seulement par la création de textures découpées et de voiles transparents et presque invisibles mais ils

---

<sup>881</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>882</sup> *Ibidem*, p. 11.



ont aussi la même approche envers l'œuvre d'art dans leur attention aux détails les plus infimes.<sup>883</sup>

Effectivement, le lecteur sentira que *Nue* le mènera vers la fin. D'un côté, le narrateur fera des associations qui nous manquaient et, de l'autre côté, la couturière, Marie, en laissant tomber les tissus, les ciseaux, les épingles et les aiguilles, se déshabille au travers le mannequin, physiquement et psychologiquement. Si le lecteur a accompagné Marie dans ses voyages pour l'inauguration de ses expositions, dans *Nue*, il est finalement invité à participer à un de ses défilés qui aura une fin, sans doute, déconcertante, mais qui, en même temps, montrera une nouvelle Marie.

Si les premières lignes de *Faire amour* ont plongé le lecteur dans le suspense – à qui le narrateur allait-il jeté un flacon d'acide chlorhydrique ? –, si celles de *Fuir* dans l'étonnement – pourquoi le narrateur était-il parti à Sanghai à la demande de Marie alors qu'ils étaient séparés –, et celles de *La Vérité de Marie* dans la curiosité – le narrateur nous fait savoir que les deux faisaient l'amour en même temps, mais pas ensemble, pendant une nuit caniculaire –, *Nue* nous plongera dans le monde de la mode, plus précisément le jour d'un des défilés. Tous les préparatifs y sont décrits, jusqu'aux « détails de détail »<sup>884</sup>. La curiosité est lancée dans l'air et la surprise s'emparera du lecteur.

Comme d'habitude, Marie prend en charge toute l'affaire et si elle a besoin de parler à plusieurs apiculteurs – une fois que l'idée est de faire plonger une mannequin dans un pot de miel juste avant son entrée sur la passerelle pour qu'elle puisse être suivie par un vrai essaim d'abeilles – et leur demander de faire des démonstrations dans les bureaux de Tokyo, elle n'y hésite pas; si elle a besoin de parler à des avocats pour discuter « d'épineuses questions juridiques, d'assurances et de contrat »<sup>885</sup>, elle le fait; si la mannequin doit passer par toute une série de consultations médicales, elle agit. Et Marie crée *la robe*:

---

<sup>883</sup> Patrice Oster-Stierle, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, [4 :27 – 14 :07], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 2 février 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>884</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>885</sup> *Ibidem*, p. 17.

[L]a robe sans attaches, qui tenait toute seule sur le corps du modèle, une robe en lévitation, légère, fluide, fondante, lentement liquide et sirupeuse, en apesanteur dans l'espace et au plus près du corps du modèle, puisque *le corps du modèle était la robe elle-même*.<sup>886</sup>

Le jour du défilé, l'excitation est à son comble. La tension ne sera pas dénouée, il n'y aura ni une pause ni une diminution du rythme. Tout commence dans les coulisses. La mannequin devrait être préparée avant de monter sur la passerelle. Il fallait qu'elle soit toute « nue, la peau lisse et le sexe rasé »<sup>887</sup>, comme une vierge immaculée. Les maquilleuses apportent un extrême soin à son corps, comme s'il s'agissait de la restauration d'un tableau. Elles la protègent en couvrant quelques parties de son corps telle la main habile d'un restaurateur devant la toile:

[E]lle ne portait plus qu'un string couleur chair d'à peine deux centimètres de large qui masquait son pubis, et plusieurs maquilleuses, debout à ses côtés, travaillaient sur les parties de son corps qui resteraient découvertes pendant le défilé, couvrant son visage et ses mains de poudre de riz qu'elles appliquaient à la houppette pour faire ressortir sur sa peau, par contraste, l'ambre de la robe de miel qu'elle ne portait pas encore<sup>888</sup>,

ou comme un spécimen, hermétiquement clos, dont les derniers préparatifs s'exécutent dans un laboratoire:

[A] côté d'étagères qui contenaient des alambics et des ballons en verre, des récipients à décantation, des creusets en graphite, un essaim d'assistants japonais androgynes s'activaient comme des laborantins autour de la cuve en inox qui contenait le miel, glissant des éprouvettes dans la substance gluante pour recueillir des échantillons dont ils étudiaient la couleur et la viscosité à la loupe, introduisant un thermomètre dans la

---

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>887</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>888</sup> *Ibidem*.

cuve pour prendre la température du mélange afin que le miel eût l'exacte consistance souhaitée au moment d'être enduit sur le corps du modèle.<sup>889</sup>

Devant les assistants et les jeunes stagiaires, la jeune mannequin, toute nue, est prête à s'assujettir aux dernières touches à l'aide de pinceaux dont les touffes de poils effleurent sa peau, à l'aide de leurs doigts qui s'excitent:

Quand la mannequin fut prête, étonnant corps lunaire épilé et poudré, les mains, la face et le décolleté couverts de poudre blanche, les assistants, se mettant à l'ouvrage, commencèrent à la peindre au pinceau, répartissant le miel sur son corps, l'un agenouillé le long de sa cuisse avec une courte brosse en poils de martre, un autre debout sur un escabeau qui lui enduisait le dos et les épaules au rouleau, tandis que d'autres encore lissaient le miel sur ses chairs, tapotaient délicatement sa peau avec des compresses de gazes fines et humides et qu'une grappe de jeunes stagiaires en blouse blanche tournaient autour de son corps immobile pour unifier la couche fraîchement posée à l'aide de sèche-cheveux afin de donner une ultime touche de laqué à la robe.<sup>890</sup>

Et la voilà qui s'élance sur la passerelle, suivie de milliers d'abeilles. Sans le savoir, la mannequin est offerte en sacrifice au public. L'émerveillement se transformera en un spectacle macabre:

[E]lle trébucha sur le podium, s'écroula par terre, elle sentit le souffle bruyant des abeilles fondre immédiatement dans son cou et ce fut alors, à la seconde, la curée, les abeilles la piquèrent de toutes parts, dans le dos, dans les yeux, dans le sexe, à l'intérieur du sexe, la mannequin recroquevillée par terre qui se protégeait le visage des mains, se débattant, chassant les assauts des abeilles d'un bras impuissant, se redressant sur les genoux et fuyant à quatre pattes, mais retombant par terre, de nouveau vaincue, comme une torche vivante, immolée.<sup>891</sup>

---

<sup>889</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 22.

A la fin du défilé, la créatrice de haute couture, Marie, entre en scène sans que rien ne la perturbe:

[L]e rideau s'était soulevé et (...) Marie, lentement, avait fait son apparition sur scène pour saluer le public, comme si elle avait tout orchestré, comme si c'était elle qui était à l'origine de ce tableau vivant, le top-model martyr entouré de multiples figures de douleur figées, les visages européens, asiatiques, interdits, ralentis, arrêtés, comme dans une vidéo de Bill Viola, avec, autour de la figure centrale du tableau toujours écroulée sur scène sous un essaim d'abeilles, les effigies casquées et lourdement costumées de l'apiculteur et des pompiers qui se faisaient face, leur extincteur à la main, les genoux fléchis, comme à jamais arrêtés dans un geste d'urgence interrompu.<sup>892</sup>

La question que nous nous posons maintenant est celle de comprendre le signifié de cette préface, la seule existante dans 'Le Cycle de Marie'. Elle est constituée par plusieurs tableaux – l'idée de créer une robe en miel, les difficultés pour la mettre en place, le choix du mannequin et sa préparation, l'apparition de Marie sur la passerelle. Néanmoins, si nos yeux s'arrêtent devant ces tableaux, les ingrédients mis à notre disposition nous font reculer pour apprécier une grande construction pictoriale. Le miel – blanc, vierge, sucré – nous accompagne dès les premiers lignes, comme si celles-ci ne formaient qu'un trait continue, tel mouvement d'un pinceau. L'encre, pâteuse, et le miel, matière visqueuse, se solidifient et le public se voit devant ce tableau pour l'apprécier et, en même temps, le consommer.

Quant à Marie, est-elle aussi consommée par le public ou est-elle digne et intouchable ? Son apparition, représente-t-elle l'apothéose ou le climax pour le public ? Marie, fait-elle partie de cette grande construction pictoriale, ou est-elle hors scène, comme le public, observant le mannequin entre la mort et la vie qui s'entrelacent dans cette danse macabre ?

A cet égard, Jacques Dubois explore les côtés humain et intangible de Marie:

---

<sup>892</sup> *Ibidem*, p. 23.

Marie affirme son appartenance dans la pratique d'«un art qui l'élève au-dessus des humains. (...) Elle tire spectacle des robes de beauté qu'elle conçoit et participe ainsi d'une discipline rare et fastueuse qui démultiplie la magnificence de son être. De plus, (...), son stylisme pratiqué en art à plein titre est maintes fois renvoyé au naturel et à l'élémentaire.<sup>893</sup>

Le récit nous dit aussi que la scène était sa création et qu'elle la signe – tel peintre qui apparaît dans un coin de son tableau mais dont la figure centrale est un autre personnage – et c'est dans l'inquiétude, l'angoisse mais aussi dans l'horreur que nous arrivons à la fin de cette préface:

[R]efusant de se laisser vaincre par la réalité, Marie avait assumé le hasard et elle avait revendiqué l'image, au point de jeter un doute dans l'esprit des spectateurs, comme si la scène entière qu'ils découvriraient sous leurs yeux avait été préméditée par Marie.<sup>894</sup>

Cette préface met à découvert Marie, avec toutes ses qualités et ses défauts. Par coïncidence ou pas, Marie invente une robe dont la modèle est la robe elle-même, dont la modèle doit exposer toute sa nudité.

Nous pourrions même dire qu'à partir de la première partie, le récit sera éparpillé d'indices qui nous indiqueront que le cycle se ferme doucement et que ce sera à nous de faire ces liaisons, aux côtés du narrateur qui, de son côté, nous offrira des éclaircissements. A chaque fois que le narrateur nous présente une nouvelle pièce de ce grand puzzle, notre mémoire fera instantanément des associations avec les tomes précédents et, ces mêmes pièces, flottantes, tomberont doucement au sol, telles cendres pulvérulentes, pour le fertiliser.

---

<sup>893</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style », in *op. cit.*, p. 51.

<sup>894</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit, p. 23.

## 5.2. Suis-je capable de déclarer mon amour ?

La première partie s'ouvre avec le retour du narrateur et Marie à Paris, après avoir passé « deux semaines heureuses »<sup>895</sup> à l'île d'Elbe. Même si chacun rentre chez soi, ils prennent le même taxi à l'aéroport en direction des hôtels ou de leurs appartements; soit ils ne disent rien puisqu'amoureux, soit ils ne disent rien puisqu'éloignés l'un de l'autre. Souvenons-nous du silence qui prédominait lors de leur arrivée à Tokyo:

*Nous ne disions rien* dans ce taxi qui nous reconduisit au grand hôtel de Shinjuku où nous étions arrivés le matin même, et *Marie pleurait en silence* à côté de moi,<sup>896</sup>

ou lors de leur arrivée à Paris:

Au moment de descendre du taxi (nous avons pris le même taxi depuis Roissy pour rejoindre Paris), je n'ai pas été capable d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie<sup>897</sup>.

Dans les deux occasions, la voix intérieure du narrateur reformule la même question, s'il serait capable de faire une déclaration d'amour une fois que Marie avait toujours été « superficielle, légère, frivole et insouciant »<sup>898</sup>. Sept ans avant: « — mais ne lui ai-je jamais fait de déclaration d'amour ? »<sup>899</sup>; sept ans après: « — mais en ai-je été capable ? »<sup>900</sup> C'est cette idée qu'Alain Badiou développe:

[!] y a un risque énorme qu'on fait endosser au langage. Il s'agit de prononcer une parole dont les effets, dans l'existence, peuvent être pratiquement infinis. (...) Les mots les plus simples se chargent alors d'une intensité presque insoutenable. Déclarer

---

<sup>895</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>896</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>897</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 29.

<sup>898</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>899</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.12.

<sup>900</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 29.

l'amour, c'est passer de l'événement rencontre au commencement d'une construction de vérité. C'est fixer le hasard de la rencontre sous la forme d'un commencement.<sup>901</sup>

Comment déclarer l'amour pour qu'il soit, définitivement, un point de départ si leurs vies représentent une succession de séparations, d'arrivées et de départs ? Quelques gouttes de sens d'humour sont encore présentes, entre parenthèses, quand le narrateur confesse que si le chauffeur de taxi n'était pas présent, peut-être il aurait eu le courage de déclarer son amour:

Peut-être n'y eût-il pas eu de témoin à ce moment-là (le chauffeur de taxi qui attendait au volant pour continuer sa route vers la rue de La Vrillière), j'aurais pu laisser libre cours à l'émotion que je ressentais de devoir quitter Marie après les deux semaines heureuses que nous venions de passer ensemble à l'île d'Elbe.<sup>902</sup>

C'est le geste et le regard qui prédominent lors *des* séparations. Leurs corps, en friction permanente quand unis, représentent à la fois plaisir et douleur. Cette dernière ne disparaîtra pas le jour au lendemain, elle s'intensifiera, s'appropriera de leurs souvenirs. Comment préserver donc le plaisir chaque fois qu'ils se séparent ? En ne le verbalisant pas. Les mots deviennent muets, les prononcer signifierait, certainement, *la* séparation. Citons Lidea Cotea qui insiste sur cet aspect:

[T]out en étant unis, leurs corps s'instrumentalisent et se consomment pour vivre un plaisir corrosif, deux jouissances parallèles, agressives, non convergentes, et s'épuiser dans une étreinte qui n'unit pas, mais creuse un abîme infranchissable.<sup>903</sup>

L'auteur continue à développer l'idée que leur relation est vraiment complexe:

La distance affective et imaginaire (non pas physique) qui sépare les deux époux est immense et impossible à combler. L'image du corps est déchirée. (...) [C]ette

---

<sup>901</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 42.

<sup>902</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 29-30.

<sup>903</sup> Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 146.

interaction amoureuse (...) n'est pas une interaction normale, car tout ressemble fortement sinon à un combat, au moins à une forme d'agression ressentie corporellement (...). On ne partage pas, mais on dispute un vécu et un plaisir commun, on se trouve plutôt à mi-chemin entre combat et abandon désespéré<sup>904</sup>.

Manifester son amour à haute voix serait, peut-être, accepter les oscillations de l'humeur de Marie ou oublier qu'un jour il avait eu le désir de jeter sur les yeux de quelqu'un – peut-être ceux de Marie – un flacon d'acide chlorhydrique. C'est aussi vrai que, plus que jamais, Marie lui manque et cette séparation l'affectera profondément une fois que ce sera la première fois qu'il laisse à découvert sa dépendance, son amour envers elle.

C'est dans ce tome aussi que le narrateur se concentrera beaucoup plus dans le sentiment de l'amour que dans la relation déconcertante qu'il a eu jusqu'à présent. Voyons la façon dont le narrateur mettra Marie en première place, la façon dont il fera des ponts avec *Faire l'amour* et les premiers récits de ce travail pour mieux saisir cette métamorphose.

Commençons donc par nous placer aux côtés du narrateur qui, immobile, debout, à la fenêtre de son appartement, partira à la recherche de réponses. Malgré le mauvais temps « — Paris, la grisaille, la pluie — »<sup>905</sup>, le séjour sur l'île, sous le soleil et le ciel limpide, est toujours présent. Il sent le désir de rentrer chez Marie, de ne plus vivre séparé d'elle, d'emporter ses possessions, une par une. Il imagine même que le déménagement pourrait être fait doucement et cela lui plaît: « [C]ette fois en douceur, par étapes, progressivement, vêtement par vêtement, livre par livre, un objet à la fois »<sup>906</sup>. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard caractérise les tiroirs, les coffres et les armoires comme des espaces où l'ordre y domine:

L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. (...) L'espace intérieur à l'armoire est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant. (...) Dans

---

<sup>904</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

<sup>905</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 31.

<sup>906</sup> *Ibidem*, p. 33.



l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne.<sup>907</sup>

Définitivement il ne veut pas s'enfuir de Marie, il la veut. La question qu'il se pose est celle de savoir si l'Autre est là, prêt à le recevoir. Le temps psychologique s'élargira énormément, une grande parenthèse s'ouvrira et le narrateur plongera dans un mouvement tourbillonnant où des sentiments contradictoires, comme le doute et la confiance, l'irritation et l'endurance, la résignation et la révolte, se manifestent presque en même temps, comme des vagues, qui vont et qui viennent, qui le confortent, qui le tuent:

[C]ette interminable demi-heure que je passai là devant la fenêtre à attendre vainement le coup de téléphone de Marie fut comme un condensé des deux mois d'attente que j'allais vivre en attendant un signe de sa part.<sup>908</sup>

Le narrateur prendra conscience que son amour pour Marie va au-delà du charnel. Il imprègne tous les pores de sa peau et de son esprit aussi. L'image de Marie le poursuit, les yeux ouverts, les yeux fermés. Son caractère le tourmente:

Dans les premiers instants, c'était encore la fièvre et l'impatience qui dominaient, (...), puis, à mesure que les minutes passèrent, les heures, les jours et les semaines, et bientôt le mois de septembre en entier, (...) mon impatience initiale fit place peu à peu au fatalisme et à la résignation<sup>909</sup>,

mais l'exaspère aussi. Comme nous dit Jacques Dubois:

Mentalement, oui, elle le tue, à force de vouloir qu'il vive au rythme de ses désirs non exprimés. Entre eux deux, d'ailleurs, c'est facilement la guerre. Deux gestes résumant

---

<sup>907</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. cit., p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>908</sup> Jean-Philippe Toussaint, (2013), *Nue*, éd. cit., p. 33.

<sup>909</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

ces rapports belliqueux. Moments de ponctuation dans le récit, ils disent une violence soudaine de l'un envers l'autre.<sup>910</sup>

Toutefois, Marie le séduit. Ce paradoxe accentue la dynamique de la pensée du narrateur qui, à son tour, affectera forcément la dynamique de l'écriture. Par d'autres mots, le narrateur occupe son temps non plus avec lui-même mais avec Marie, et il s'enfermera en quelque sorte dans un dilemme: la peur de perdre Marie ou l'ardeur de l'oublier. Ce n'est plus le narrateur qui s'enferme dans son propre corps, éloignant toute approche de l'extérieur. Ce n'est plus celui qui est prisonnier de son propre corps mais amoureux d'un autre corps, celui de Marie. Séparés, il garde son souvenir et s'alimente de lui. Alors, il nourrira sa passion dans un voyage imaginaire, *debout à la fenêtre*. A cet égard, nous rappelons le propos de Jean-Philippe Toussaint, dans *L'urgence et la patience*, quand il nous décrit la descente au fond des océans et son arrivée dans un monde bien différent de celui de la surface:

[N]ous avons atteint le territoire de l'urgence, le monde des abysses, plus de 350 millions de kilomètres carrés d'obscurité et de silence où règnent des pressions écrasantes et où prolifèrent d'incessantes présences aveugles, d'infimes potentialités de vie en mouvement.<sup>911</sup>

Et c'est seulement en arrivant au fond, qu'il aura la distance idéale pour commencer à écrire. En d'autres mots, il faudra qu'il s'éloigne de la réalité pour entrer dans une autre sphère:

Ici — au cœur même de l'urgence —, tout vient aisément, tout se libère et se lâche, la vision réelle ne nous est plus d'aucune utilité, mais l'œil interne se dilate et un monde fictif et merveilleux nous apparaît mentalement.<sup>912</sup>

---

<sup>910</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, p. 43.

<sup>911</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, éd. cit., p. 42.

<sup>912</sup> *Ibidem*.

Faisons maintenant l'analogie avec Marie. Il faut que le narrateur prenne une distance vis-à-vis Marie pour que son esprit parvienne à rassembler ces moments inoubliables:

[C]était ces images ensoleillées de Marie qui me revenaient à présent à l'esprit devant la fenêtre: Marie à demi nue sous une vieille chemise bleue de son père dans la propriété de l'île d'Elbe<sup>913</sup>,

ainsi que ceux qui prouvent que Marie était capable de le repousser violemment:

Mes sentiments à l'égard de Marie passèrent alors progressivement de la tendresse impatiente des premiers instants à une sorte d'agacement que j'essayais encore de contraindre. Le temps aidant, je ne retins plus rien et je finis par laisser libre cours à mon ressentiment. La dernière inconstance de Marie, de m'inviter ainsi à passer deux semaines avec elle à l'île d'Elbe pour me négliger ensuite et ne plus me faire aucun signe, n'était que l'ultime manifestation de sa radicale désinvolture.<sup>914</sup>

Ces sentiments contradictoires surgissent comme le mouvement des vagues. Soit il l'aime, soit il la hait. Si Marie était capable de l'agacer, si Marie était aussi capable d'agir comme femme d'affaires, il se souvient aussi de sa capacité de se prêter aux autres, ce qui l'attendrissait énormément. Nous laissons ici deux extraits qui nous montrent bien cette dichotomie. Commençons par celui qui nous décrit Marie-moderne:

Marie, femme d'affaires, Marie, chef d'entreprise, qui signait des contrats et faisait des transactions immobilières à Paris et en Chine, qui connaissait le cours du dollar au quotidien et suivait l'évolution des places boursières, Marie, créatrice de mode qui travaillait avec des dizaines d'assistants et de collaborateurs dans le monde entier,

---

<sup>913</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 39.

<sup>914</sup> *Ibidem*, p. 34.

Marie, femme de son temps, active, débordée et urbaine, qui vivait dans des grands hôtels et traversait en coup de vent des halls d'aéroports<sup>915</sup>,

mais aussi Marie qui est proche de tous, sans pour autant en avoir conscience:

Marie avait ce don, cette capacité singulière, cette faculté miraculeuse, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience (...) [,] cette disposition foncière qui seule la caractérisait entièrement, la *disposition océanique*.<sup>916</sup>

Marie le provoque sensuellement, sexuellement. La distance ne semble pas être un obstacle. Au contraire, elle s'intensifie dans son absence. Son esprit voyage dans la rêverie:

[J]e la laissais se mouvoir et s'animer dans mes pensées, tandis qu'elle se mettait à nager nue dans mes souvenirs (...) Je la revoyais alors dans le petit jardin de l'île d'Elbe, cette Marie dédoublée, *ma* Marie personnelle (...). Je m'approchais d'elle mentalement avec précaution<sup>917</sup>.

Nathalie Crom précise: « Qu'elle habite ses pensées, sa mémoire, ses fantasmes, ses projets. Que les images d'elle se multiplient sans cesse et à l'infini, changeantes, complémentaires, contradictoires. »<sup>918</sup> Nonobstant, au fur et à mesure que le temps passe, par d'autres mots, que cette grande parenthèse arrive à la fin – pendant laquelle il est devant la fenêtre dans son appartement à Paris –, le narrateur s'aperçoit qu'effectivement sa capacité de se souvenir de Marie devient de plus en plus limpide d'imperfections:

---

<sup>915</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>916</sup> *Ibidem*, pp. 36-37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>917</sup> *Ibidem*, p. 40. C'est nous qui soulignons.

<sup>918</sup> Nathalie Crom, « Rêvée, tendre, indifférente...Marie, l'insaisissable, réapparaît dans le quatrième volet d'un grand roman d'amour à la grâce limpide », in *Télérama*, 2013, p. 7, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 10 mai 2019).

Et je me rendais compte alors que j'étais en train de ressasser toujours les mêmes visions heureuses, que c'était toujours *les mêmes images estivales de Marie* qui me venaient en tête comme filtrées dans mon esprit, épurées des éléments désagréables, et *rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis mon retour.*<sup>919</sup>

Citons Norbert Czarny:

Vue par le narrateur – et l'on verra que le verbe voir est important –, Marie s'offre sous toutes les dimensions, en diverses strates temporelles. (...) Et c'est ainsi, par la relation entre ce qui est vu, senti, entendu, et ce qui est construit par l'imagination, que s'élabore *Nue*.<sup>920</sup>

Terminons cette première partie en citant, à nouveau, Gaston Bachelard:

Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime<sup>921</sup>,

par d'autres mots, « Marie qui, quoi qu'il en soit, présente ou absente – attendue, esperée –, occupe tout l'espace. »<sup>922</sup>

### 5.3. La toiture du *Contemporary Art Space* de Shinagawa

Encore dans la première partie, quelques pièces de cet ensemble romanesque seront placées au bon endroit et nous comprendrons, par exemple, que le narrateur déménage lors de leur retour du Japon et qu'ils ne se sont rencontrés que lorsque Marie lui demande de la rejoindre sur l'île d'Elbe. Lisons l'extrait:

---

<sup>919</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 41. C'est nous qui soulignons.

<sup>920</sup> Norbert Czarny, « L'imprévu vivifie », in *Télérama*, 2013, p. 16, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 10 mai 2019).

<sup>921</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. cit., p. 228.

<sup>922</sup> Nathalie Crom, *op. cit.*, p. 7.

Nous étions partis ensemble au Japon, et nous étions rentrés séparément deux semaines plus tard, chacun pour soi, sans plus se parler, sans plus se donner aucun signe de vie. À mon retour à Paris, officialisant en quelque sorte notre rupture, je m'étais installé rue des Filles-Saint-Thomas, et nous nous étions à peine revus jusqu'à la fin de l'été, quand elle m'avait proposé de la rejoindre à l'île d'Elbe.<sup>923</sup>

Ceci dit, d'autres pistes se suivent. Nous aurons accès à cette information à l'aube, après avoir passé toute la nuit devant la fenêtre de son appartement. Graphiquement, le lecteur verra un blanc, correspondant à neuf lignes. Il nous communique qu'il ne sait pas exactement le temps qu'il aurait passé là-bas. Il s'éveille, soit-disant, et il s'aperçoit qu'il y a du mouvement à l'extérieur, en particulier dans un appartement en travaux qui le fait rappeler le Japon, le *Contemporary Art Space* de Shinagawa.

Cet espace artistique occupera une grande partie de ce volet. C'est là où il y avait eu lieu le vernissage d'une exposition de Marie. Au travers des yeux du narrateur, nous suivrons Marie, accompagnée de Jean-Christophe de G.. Nous reculons un peu plus dans le temps chronologique et comprendrons que ce ne serait pas dans les courses de chevaux que le narrateur aurait connu son rival, mais un peu plus tôt, lors de l'exposition. Nous avons accès à cette information maintenant car le narrateur nous révélera un secret que seulement il savait, comme s'il assumait un nouveau rôle, non plus celui d'escorter Marie ou de partir seul à sa demande mais celui de la suivre pour l'épier:

[C]e que Marie ignorait — et qu'elle ignore toujours — c'est que j'étais présent, moi aussi, le soir du vernissage de son exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa.

Car il y a beaucoup de choses que Marie ignorait encore sur la fin de mon séjour au Japon.<sup>924</sup>

---

<sup>923</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 43.

<sup>924</sup> *Ibidem*, p. 44. L'intervalle entre les paragraphes est présent dans le livre.

Précisément, pendant une quarantaine de pages, le Japon et, en particulier, le *Contemporary Art Space* de Shinagawa seront la toile de fond. Il faudra se demander pourquoi le narrateur donne tellement d'importance à cet épisode. Effectivement, le narrateur avait disparu pendant une partie du volet *Fuir*. Dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur réapparaîtra et même s'il n'est pas le personnage principal, c'est au travers de ses yeux que nous suivrons Marie. Il nous confesse qu'il était revenu à Tokyo pour revoir Marie, après avoir passé quelques jours à Kyoto chez son ami Bernard, et qu'il resterait dans une petite chambre d'un hôtel: « Je suis resté là trois ou quatre jours seul à Tokyo, désœuvré, *passant la plupart de mes après-midi allongé sur le lit de cette chambre d'hôtel.* »<sup>925</sup>

Crainait-il revoir Marie ? La culpabilité d'être parti sans la prévenir est-elle tellement grande qu'il vaut mieux retarder la rencontre ? L'équilibre psychique qu'il a su maintenir pour tellement longtemps paraît avoir atteint sa limite. Autrement dit, tout au long du 'Le Cycle de Marie', le narrateur nous montre son côté flexible face aux changements d'humeur de Marie. Aujourd'hui, il semble que Marie, avec son caractère instable et exigeant, ébranle ses sentiments et il nous raconte finalement ce qui s'était passé lors de son retour de Kyoto. Effectivement, ses actions renforceront, sans aucun doute, son nouvel état d'esprit en accentuant un comportement qui se manifestera un peu orthodoxe.

Les lumières de la nuit, les néons nous sont familiaux ainsi que ses errances dans les rues. Mais désormais, le sentiment qui traîne est celui de l'inquiétude:

C'est alors que j'aperçus au loin dans la pénombre la façade sombre du siège social d'une grande société japonaise et que je fis un étonnant lapsus visuel, en voyant apparaître devant moi dans la nuit SORRY, plutôt que SONY, en lettres de néon bleutées au fronton du bâtiment.<sup>926</sup>

---

<sup>925</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons. Que de ressemblances avec la scène où le narrateur de *La Salle de bain* choisit de faire le même, dans une chambre d'hôtel à Venise: « Je me laissai tomber sur le lit. Je passai le reste de la matinée là, couché sur un flanc »<sup>925</sup> ou à Paris, quand il décide de passer le temps dans la salle de bain: « [J]e coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, parfois nu. »<sup>925</sup> In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 57, 11.

<sup>926</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 46. Souvenons-nous de l'épisode dans *Faire l'amour* quand le narrateur voit le mot 'EXIT' au moment où il arrive à la piscine de l'hôtel, au dernier étage. Ne voulait-il pas s'enfuir de Marie une fois qu'ils étaient arrivés au Japon en pleine rupture et que quelques instants plus tôt il avait été assis près de Marie avec le flacon d'acide chlorhydrique?: « Arrivé au vingt-septième

La tension et le suspense sont dans l'air. Une fois qu'il n'avait pas un billet pour entrer dans le musée, il choisira, comme par hasard, la toiture du musée. Avant même d'arriver au musée, il devient trop conscient de tous ses mouvements, susceptible et peureux que quelqu'un puisse le reconnaître :

Certains invités s'étaient déjà engagés dans l'allée, et je m'étais mis à suivre le mouvement, je descendais le chemin en direction du musée, la tête baissée, craignant le regard des autres invités, même si je ne connaissais personne et que personne ne semblait s'intéresser à moi. Des bribes de conversations en toutes langues parvenaient à mes oreilles (...), en anglais, en français, en japonais (la plupart des langues me laissaient indifférent, mais chaque fois que j'entendais parler français, je ressentais une brusque bouffée d'inquiétude, et j'accélérais le pas, ou je ralentissais pour laisser le danger s'éloigner).<sup>927</sup>

Ce sera toujours au travers d' « instruments optiques »<sup>928</sup> que le narrateur verra Marie. Interdite l'entrée, il découvrira la salle de surveillance, plus précisément, « la cabine vitrée de la salle de contrôle dans le renforcement de hall »<sup>929</sup> qui ne lui était pas du tout inconnue. Devant les écrans, ses yeux bougent rapidement d'un écran à l'autre, comme frénétiques :

Où était-elle, Marie ? À quoi ressemblait-elle, Marie, ce soir ? Quelle était son expression ? Comment était-elle habillée ? Marie, sans visage. Marie, sans apparence. Marie, tellement absente ce soir.<sup>930</sup>

Son angoisse augmente :

---

étage de l'hôtel, je butai sur plusieurs portes closes, des issues condamnées. L'éclairage avait été coupé pour la nuit à l'étage, ne demeuraient dans le noir que les sigles verts fluorescents d'issues de secours qui brillaient dans leurs caches transparents, EXIT, EXIT, EXIT. » In Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.37.

<sup>927</sup> Jean-Philippe Toussaint, (2013), *Nue*, Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 47-48.

<sup>928</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.* p. 2.

<sup>929</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 50.

<sup>930</sup> *Ibidem*, p. 51.



[J]e ne pouvais rien faire, je ne pouvais pas l'atteindre, je me trouvais arrêté par cette frontière symbolique, ce barrage virtuel que rien de rationnel, pourtant, n'aurait dû m'empêcher de franchir. Rien, si ce n'est, brûlante, *l'anxiété qui ne me quittait pas*.<sup>931</sup>

Comme nous signale Frédéric Clamens-Nanni:

Mu par une pulsion scopique, le narrateur franchit mentalement la distance qui le sépare des écrans. Mais son attention est vaine car son regard n'a pas la capacité de faire surgir Marie, fût-ce en image. *L'œil invisible se heurte alors au vide de l'absence*.<sup>932</sup>

Le gardien le reconnaît, l'alerte est donnée et le narrateur doit s'enfuir. La fuite ne durera que quelques instants, jusqu'à ce qu'il trouve un endroit sans aucune caméra. Dans le noir, il voit de la lumière sur les toits du musée et décide de gravir les marches d'un escalier de secours. En arrivant sur la toiture du *Contemporary Art Space de Shinagawa*, il voit le ciel de Tokyo devant lui, plein d'étoiles et, nonobstant la singularité de la situation, il s'arrête pour le contempler:

Je marquai un temps d'arrêt et observai ce collier de lumières bleues — un bleu cosmique, crémeux, saturé de blanc — qui scintillaient faiblement dans la nuit, avec la douceur d'un rayonnement d'étoiles.<sup>933</sup>

Cette image nous renvoie à celle où le narrateur se trouve aussi seul à Tokyo, où il décide de monter au dernier étage de l'hôtel pour plonger ses pensées obsédantes et violentes dans l'eau, comme celle d'asperger la fenêtre de la chambre d'acide chlorhydrique, en laissant Marie sur le lit. Si nous comparons les deux scènes, la première nous transmet l'exaspération du narrateur:

[M]oi qui luttais intérieurement, et qui, dans un mouvement ample et un hurlement, me détournant d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre d'une glicée d'acide qui

---

<sup>931</sup> *Ibidem*, p. 52. C'est nous qui soulignons.

<sup>932</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.*, p. 3. C'est nous qui soulignons.

<sup>933</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 55.

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.<sup>934</sup>

Il se prépare pour plonger et le mouvement inverse – maintenant du haut vers le bas – le libérera de toutes les amarres:

Je m'assis au bord de l'eau, nu dans la pénombre, 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.<sup>935</sup>

Aujourd'hui, il veut la revoir, même si cela signifie monter sur la toiture du musée et, au travers d'un hublot, l'épier. A cet égard, reprenons Frédéric Clamens-Nanni:

Le second instrument optique auquel recourt l'œil invisible du narrateur est un hublot sur le toit du musée (...). Il se trouve alors en position de voyeur, à l'extérieur, dans le noir, dissimulé derrière le hublot transformé en jalousie.<sup>936</sup>

Et c'est le regard qui sera en charge d'épier Marie, qui essayera, à tout prix, de la trouver en même temps que l'ouïe sera en charge de détecter des bruits. Son corps doit s'immobiliser et, si possible, disparaître dans le noir. Le seul mouvement qu'il se permet de faire est celui d'« [aiguiser] son regard comme s'il effectuait une mise au point sur l'objectif d'un appareil photographique »<sup>937</sup>, et ses pupilles bougeront frénétiquement jusqu'à ce qu'elles s'arrêtent sur l'objet aimé: Marie.

La tension est latente. Il ne peut pas être vu mais il veut voir. La scène est construite autour du suspense. Nous accompagnerons le narrateur dans sa mission: découvrir Marie au milieu de la foule. Ce travail n'est pas facile une fois qu'il est dans

---

<sup>934</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 36.

<sup>935</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>936</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.*, p. 3.

<sup>937</sup> *Ibidem* p. 3.

une position fortement défavorable: penché sur la toiture du musée. Il doit redoubler son attention:

Tout constituait pour moi une menace, les bruits évidemment, le craquement du vent dans les filins métalliques du toit, mais aussi les moindres déplacements de lumière que je surprénais dans l'obscurité, les pinceaux de phares que je voyais se déplacer dans la nuit et qui, plutôt que de s'éloigner à l'horizon, semblaient se diriger sur moi avec quelque chose d'inexorable<sup>938</sup>,

en même temps que son regard scrutine la salle. Si ce moment est effectivement source d'étonnement, une fois qu'être accroupi sur le toit semble inadéquat, l'accent est mis non seulement sur l'incohérence de la situation mais aussi, et surtout, sur l'angoisse vécue par cet homme qui croit avoir perdu Marie. La vision et l'ouïe sont troublées:

Accroupi sur le toit, penché sur le hublot, j'essayais de reconnaître Marie dans cette foule lointaine qui évoluait en dessous de moi. Le bruit des conversations me parvenait étouffé par l'épaisseur du vitrage, et je m'interrogeais sur la nature de la réalité que j'avais sous les yeux.<sup>939</sup>

En ayant présent les récits de Jean-Philippe Toussaint, Olivier Mignon définit l'acte de photographier comme une expérience intime, où le moment de capter l'image va au-delà d'un simple geste. Lisons quelques extraits de son article:

L'intention première, maladroite, sagement ravalée, suivie d'un instant de méditation, puis le geste lent et assuré du cadrage, la précision de la capture, cette longue maturation est comme achevée, contresignée par la photographie.<sup>940</sup>

---

<sup>938</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 57.

<sup>939</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>940</sup> Oliver Mignon, « Presque sans lumière », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 18, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/296>, (site consulté le 08 juin 2019).

Et l'auteur continue:

[L]a photographie appartient à cette catégorie de signe en ce qu'elle atteste par définition de la présence d'un objet singulier en un moment bien précis du temps. (...) [T]oute capture d'image s'impose au préalable un cadrage « mental », « d'instinct » [, en] témoign[ant] autant des circonstances d'un lieu et d'un temps donné que de l'état singulier auquel le photographe s'est alors abandonné.<sup>941</sup>

Malgré un environnement dit propice à la prise de photos – l'obscurité, le manque presque absolu de bruit – le narrateur a son esprit en pleine ébullition et ce qui pourrait être le moment idéal pour prendre *la* photo – le « Je » se positionnerait en retrait pour mettre en relief l'« Autre » – ne l'est plus, c'est-à-dire la confrontation avec la réalité se rapproche au fur et à mesure que son esprit devient plus précis. Tout ce qu'il voit – plus précisément, tout ce dont il se souvient de ce soir sur la toiture du musée – n'est qu'une pièce d'un plus large assemblage de moments éparpillés dans le passé, sans aucune liaison apparente entre eux. Repérer Marie dans une salle pleine de personnes devient impossible et ses yeux se déconcentrent au lieu de fixer Marie. En se déconcentrant, la pensée devient plus aiguë:

Je ne savais quelle valeur accorder à ce réel ankylosé qui m'apparaissait comme à travers un voile cotonneux, cette réalité ouatée qui avait quelque chose d'une projection en trois dimensions d'une scène issu d'un passé oublié, (...) un monde proche et inatteignable, sur lequel je n'avais aucune prise, avec lequel je ne pouvais pas interagir, les personnages semblant évoluer non pas dans le présent mais dans un passé déjà résolu, dans des sortes de livres — avant la naissance, après la mort.<sup>942</sup>

La scène devient distante, comme celle d'une pièce de théâtre où les personnes deviennent des personnages, où le spectateur est assis, sans participer. Mais c'est grâce à cet éloignement que le narrateur joint le passé et le présent, que son travail à partir de détails devient précis:

---

<sup>941</sup> *Ibidem*, §§ 18 et 20.

<sup>942</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 59.

Et, observant l'animation de la salle d'exposition en dessous de moi à travers le hublot, je fus alors pris de vertige car je me rendis compte que le présent que j'avais sous les yeux avait toutes les apparences d'une scène issue du passé et que ce n'était que maintenant, dans l'avenir, que j'en prenais conscience.<sup>943</sup>

Et l'épisode sur la toiture du musée arrive presque à la fin. Le narrateur nous force à faire une pause, pour le trouver devant la fenêtre de son appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas, à Paris:

*Ce n'était que maintenant, plus de sept mois plus tard, à Paris, debout à la fenêtre de ma chambre du petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas, que j'avais acquis le recul nécessaire pour appréhender toutes les composantes de la scène que j'étais en train de vivre.*<sup>944</sup>

Une des pièces manquantes de ce puzzle était celle d'être sûr que Marie avait connu son rival, Jean-Christophe de G., pendant le vernissage et qu'elle n'était pas exclusivement à lui, à ce moment-là.

Si nous reculons dans le temps, il y a sept ans, Marie confesse qu'elle était tombée amoureuse de lui dès les premiers instants. Elle se confie entièrement à lui, en le plaçant dans des circonstances assez douteuses: voyager au Japon avec elle en pleine séparation, partir en Chine pour régler une affaire dont l'argent et la drogue en faisaient partie, venir à son secours lorsque son père est mort ou lorsque son amant – son rival – était par terre, suite d'une attaque cardiaque.

La scène qu'il vit sur la toiture du musée – dont le comportement est loin des codes de conduite communs – ne sera plus à propos de Marie mais de « ses hésitations, son désordre mental, [s]es poussées inconscientes »<sup>945</sup> et le sang-froid dont il avait fait preuve jusqu'ici est remplacé par un mélange de mélancolie et de tension qui nous fait oublier le narrateur sur la toiture puisque Marie est l'élément absorbant:

---

<sup>943</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>944</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>945</sup> Sjef Houppermans, *op. cit.*, § 9.

Marie ne disait pas un mot, elle semblait seule dans la salle d'exposition, elle recevait le bruissement des compliments avec indifférence, les yeux dans le vague, d'une cour bigarrée d'admirateurs et d'officiels, et *je perçus chez elle une fragilité, une douleur, une faille, secrète, souterraine*, peut-être liée à la situation de rupture dans laquelle nous nous trouvions de façon irréparable depuis quelques jours<sup>946</sup>,

et au travers de ses lèvres, il avoue ses sentiments envers elle, en silence, tout seul, sur la toiture du musée. L'extrait est long mais il mérite toute notre attention :

Je regardais Marie avec émotion dans la salle d'exposition, je regardais sa silhouette émouvante à travers le hublot, et j'entrouvis les lèvres, je murmurai doucement son nom dans la nuit, mais aucun son ne sortit de ma bouche, seulement une légère buée, une haleine hésitante que je vis stagner un instant devant moi, un petit nuage de vapeur flottant qui venait de dire « Marie » que je vis se dissiper lentement sous mes yeux dans l'air glacé de la nuit. Alors, remuant de nouveau doucement les lèvres en regardant Marie en contrebas, je lui dis que je l'aimais — je le dis à genoux. Je t'aime, Marie, lui dis-je, mais aucun son ne sortit de ma bouche, je ne m'entendis même pas le dire, peut-être n'avais-je pas ouvert la bouche, peut-être l'avais-je seulement pensé — mais je l'avais pensé.<sup>947</sup>

Ce paragraphe efface d'immédiat l'étrangeté de la scène. Même si, sur la toiture – ou devant la fenêtre de son appartement –, le narrateur trouve du temps pour décrire la scène, nuancée par une tonalité humoristique, où Jean-Christophe de G., entame une conversation avec Pierre Signorelli, celui qui l'a invité au vernissage, et celle qu'il croyait être Marie, l'inquiétude et l'angoisse senties par le narrateur deviennent plus fortes et le passage de l'humour à une certaine poéticité augmente considérablement.

Si cette déclaration d'amour nous arrive quand il est étrangement accroupi sur la toiture, ou si, quelques paragraphes plus tard, nous comprenons que la scène du vernissage de l'exposition est rappelée devant la fenêtre de son appartement, après être arrivé de l'île d'Elbe où Marie et lui avaient passé deux heureuses semaines, tout

---

<sup>946</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 81. C'est nous qui soulignons.

<sup>947</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

cela devient insignifiant. Au moment où le narrateur confesse son amour, il nous confère de la crédibilité et il nous redonne «le courant continu d'énergie romanesque qui circule à travers toutes ces pages »<sup>948</sup>. Alain Badiou décrit la déclaration d'amour de la façon suivante:

La déclaration d'amour est le passage du hasard au destin, et pourquoi elle est si périlleuse, si chargée d'une sorte de trac effrayant. La déclaration d'amour, d'ailleurs, n'a pas lieu forcément une seule fois, elle peut être longue, diffuse, confuse, compliquée, déclarée et re-déclarée, et vouée à être re-déclarée encore.<sup>949</sup>

Nous entrerons dans la dernière partie du 'Le Cycle de Marie' sans que cette déclaration soit faite à haute voix, sans que Marie soit présente. Il s'agit d'une déclaration d'amour qui est livrée à l'introspection, qui traîne de l'hésitation, de la crainte:

Je retenais ma respiration dans la nuit sur le toit du musée et je continuais de la regarder à travers le hublot. Accroupi dans l'ombre, je ne pouvais détacher mes yeux de sa bouche. Avec une appréhension croissante, le cœur serré, je fixais les mouvements de ses lèvres et je craignais, en l'observant ainsi à son insu, de surprendre soudain quelque révélation bouleversante, un secret, une information privée qui se fût rapportée à notre amour ou aux circonstances douloureuses de notre rupture<sup>950</sup>.

#### 5.4. Place Saint-Sulpice

Deux mois plus tard, le narrateur reçoit un appel de Marie. A sa demande, sans que le motif soit explicité, ils se rencontreront, plus tard, ce jour-là, dans un café, Place Saint-Sulpice. Il pleuvait, les magasins étaient fermés, les rues vides et le narrateur, lui

---

<sup>948</sup> Laurent Demoulin, (2010), « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, § 31.

<sup>949</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 42.

<sup>950</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 82.

aussi, se sentait vide une fois qu'il ne savait pas comment réagir à cet appel court et énigmatique:

Ce vide qu'elle avait laissé dans la conversation — ce manque, cette absence — laissait place à toutes les hypothèses, et la plus banale à la plus tragique (...), et permettait toutes les conjectures, sans que rien permît d'en étayer aucune.<sup>951</sup>

Pendant douze pages, le narrateur enregistrera tous les détails de cette nuit avant de revoir Marie. Son arrivée à la Place, la pluie, son entrée au café avant Marie peuvent être considérés comme un préambule, comme s'il voulait retarder la rencontre pour se protéger d'une éventuelle déception. A ce propos, rappelons Roland Barthes:

[C]'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance* (...). L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part: *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent.<sup>952</sup>

Marie arrive au café, non pas comme la styliste qui nous avait présenté une « robe de haute couture sans couture »<sup>953</sup> et qui monte sur scène à la fin de chaque défilé, triomphale, pour respirer le succès. Le narrateur, déjà dans le café, la reconnaît derrière les vitres de la voiture, les vitres de la porte du café. Elle le cherche du regard, elle s'approche doucement et s'assied. Elle se cache derrière plusieurs couches de vêtements, elle qui aime bien se déshabiller. Sa fragilité se manifestera par la position de son corps et son visage:

Elle semblait fatiguée. Elle n'était pas maquillée, elle n'avait plus ce hâle d'été qui donnait à sa peau une merveilleuse carnation abricot. Son bronzage avait disparu et

---

<sup>951</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>952</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 41. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>953</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 11.



avait laissé place à un teint pâle et à une mine éteinte. Ses yeux étaient petits, terne, endoloris, comme fragilisés<sup>954</sup>.

Elle lui annoncera que le gardien de la propriété de son père à l'île d'Elbe, Maurizio, était mort et qu'elle voulait assister à ses obsèques avec lui. Nonobstant, le narrateur sent que Marie n'était pas totalement transparente et que, derrière l'invitation, il y aurait un secret à dévoiler:

Je regardais la silhouette de Marie de dos à travers la vitre du café — elle était déchirante, cette nuit, sous la pluie —, et je compris alors, à ce moment-là, j'en eus la certitude, en un éclair, que ce n'était pas ça, la chose qu'elle avait à me dire — la mort de Maurizio et sa proposition de l'accompagner à l'île d'Elbe pour l'enterrement —, mais que ce qu'elle avait à me dire, elle ne me l'avait pas encore dit et qu'elle ne me le dirait pas ce soir, mais seulement quelques jours plus tard à l'île d'Elbe. Et quand, plus tard, je repenserais à cet instant, il se vérifierait que je ne m'étais pas trompé.<sup>955</sup>

Ce rendez-vous – deux mois après leur dernière rencontre et deux jours avant leur dernier voyage à l'île d'Elbe – peut être vu comme un moment singulier où tout est senti différemment par le narrateur. La pluie confère un air automnal à la place Saint-Sulpice et une ambiance plutôt intime au café. A la fin du rendez-vous, Marie sort quelques instants et, encore une fois, il la reconnaît de l'autre côté des vitres. Ce n'est pas Marie qui plonge dans la mer, c'est la pluie qui tombe sur Marie. Malgré les vitres et la pluie, le narrateur, tel un réalisateur, voit de façon distincte sa diva, dont les gestes sont fragilisés, derrière les lumières transformées en projecteurs. Ses yeux la décrivent délicatement. Le passage mérite complète citation:

[E]lle était assise dehors sur une banquette en osier, le dos collé à la vitrine, qui fumait une cigarette dans la nuit, immobile dans le vent et la pluie. Elle était là, dehors, au seuil de la place Saint-Sulpice illuminée dans la nuit, qu'elle observait fixement, sa cigarette à la main, le bras légèrement relevé, le poignet désaxé, de la fumée s'élevait

---

<sup>954</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>955</sup> *Ibidem*, p. 98.

très lentement dans les aires en volutes hésitantes, et j'apercevais le bout rouge incandescent de l'extrémité de sa cigarette qui s'intensifiait à chaque fois qu'elle tirait une bouffée. Je voyais sa chevelure de dos, ses cheveux emmêlés dans le vent et la pluie qui tombait sans discontinuer devant elle. Des gouttelettes, à l'occasion, éclaboussaient son visage, et son long manteau était trempé, ainsi que son écharpe qu'elle avait remise pour sortir.<sup>956</sup>

Ses pensées envers Marie deviennent plus souples. Sa rage contre son attitude altive diminue. Pour la première fois, Marie semblait être dénudée et affaiblie, plus proche du narrateur sans pour autant le manifester au travers de la parole. C'est le geste qui prend un rythme particulier, c'est le silence qui dénonce une certaine inquiétude.

Le narrateur et Marie arriveront à l'île d'Elbe après un long voyage en avion, train et bateau. En attendant le bateau, Marie lui prend la main. D'un côté, ce geste peut signifier l'extériorisation de ce que Marie sentait en ce moment, comme si la distance entre eux avait disparu, comme si le jeu de ruptures-rencontres, une succession d'épisodes pénibles, semblait s'effacer de leur horizon. De l'autre côté, « ce geste si inattendu »<sup>957</sup> – ce besoin de se rassurer qu'elle ne serait pas seule – pourrait aussi signifier un présage, un obstacle qu'ils devraient, à nouveau, surpasser, une fois que la mer qu'ils allaient faire face était violente et ni la traversée ne serait pacifique, comme en été dernier, ni leur arrivée serait paisible:

La mer était mauvaise ce matin, et le navire commença à tanguer dès la sortie du port. Le pont arrière était désert, balayé de pluie et d'embruns, les bancs de croisière abandonnés dans le vent. (...) L'atmosphère était brouillée de pluie [...] (...) Aujourd'hui, on faisait à peine la différence entre le ciel et la mer, la côte paraissait sauvage [...] (...) Je regardais la ligne régulière des collines à l'horizon, et je me rendis compte alors — je ne l'avais pas tout de suite remarqué tant la fumée se confondait avec les nuages —, qu'une colonne de fumée s'élevait au-dessus de l'île d'Elbe.<sup>958</sup>

---

<sup>956</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>957</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>958</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

Dans *La psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard écrit: « Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu. »<sup>959</sup> Suivons alors ce feu et son signifié. En effet, il occupera une place assez importante de ce volet. Dès leur arrivée, ils seront informés par Giuseppe, l'un des fils de Maurizio, que la chocolaterie Monte Capanne aurait brûlé pendant la nuit.

En parcourant les mêmes lieux – l'arrivée à la maison de famille de Marie, la Rivercina, l'hôtel où le narrateur avait séjourné la dernière fois pour les obsèques du père de Marie et le cimetière – nous irons revivre quelques scènes. Ce sera au travers de son souvenir que le narrateur nous transportera tantôt vers le passé tantôt vers le présent et nous serons invités à comparer le moment d'hier et celui d'aujourd'hui. Renforçons cette idée avec le propos de Julie Carvalho:

Utiliser le souvenir plutôt que les sens comme support de création — ou de lecture — ajoute une dimension des plus importantes au récit que l'on (s') en fait: le sentiment. L'émotion a une influence fondamentale sur la façon dont on rapporte et dont on reçoit les choses. Faire de son roman, en quelque sorte, un roman à trous, permet au lecteur d'y expérimenter une réelle expérience cathartique.<sup>960</sup>

Reprenons donc la question du feu, cette fois-ci en hiver, et l'impact qu'il aura sur le couple. L'odeur de brûlé pénétrera dans les pores de la peau et prendra d'autres odeurs au fur et à mesure que le couple parcourt l'île. L'odeur devient sensuelle et excite l'imagination du narrateur:

Mais cette odeur de brûlé, au départ indifférenciée, que j'avais simplement constatée sans pouvoir vraiment la définir, commença à se préciser dans mon esprit depuis que j'avais appris que c'était une usine qui avait brûlé, et mon cerveau, aidé par cet indice, parvint à en prendre la mesure et à la reconstituer, à l'affiner, à la cerner complètement, je commençai même à lui trouver des nuances plus douces, presque

---

<sup>959</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, éd. cit., p.96.

<sup>960</sup> Julie Carvalho, *Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint: un témoin du contemporain?*, Mémoire de Master 2 de Littérature Française, Générale et Comparée, Université de Strasbourg, 2018, p. 13, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/f/f3/Julie\\_Carvalho.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/f/f3/Julie_Carvalho.pdf), (site consulté le 19 juin 2019).

sucrées, pour faire naître dans mon imagination une vraie odeur de chocolat subjective et veloutée.<sup>961</sup>

et celle de Marie qui réagit jovialement:

Tu as vu, ça sent le chocolat, me dit Marie en souriant, et elle se mit à humer l'air, le nez en l'air, à inspirer, ostensiblement, les mains dans les poches de son manteau, tandis que nous regagnions la voiture.<sup>962</sup>

Le feu se dissipera peu à peu mais les odeurs qui émanent continuent et contribueront pour que Marie révèle son secret. Nous y reviendrons par la suite.

Entre l'arrivée du couple sur l'île et ce que nous pourrions appeler le climax de cette partie du volet – la scène dans le cimetière à la fin de laquelle Marie révélera son secret –, il y a un moment auquel il nous faut attarder quelques instants: le refus de Marie de passer la nuit à la Rivercina puisque quelqu'un y avait dormi dans son lit. Ils passeront la nuit dans le même hôtel où le narrateur avait séjourné lors de leur dernier séjour. Nous sommes face à une nouvelle Marie, fragile et dépendante du narrateur, qui n'est plus capable de rester à la Rivercina, maison plein de mémoires de son père et de son enfance:

Je sentais que, pour Marie, la mort de Maurizio avait ravivé douloureusement en elle les blessures de la mort de son père. Ici, à la Rivercina, la mort de Maurizio n'était plus une abstraction, une information lointaine. Non, ici, Maurizio avait vécu, Marie l'avait croisé tous les étés dans ces lieux depuis plus de vingt ans.<sup>963</sup>

Partir de la Rivercina accentue la tension narrative. Dès les premiers instants, Guiseppe, celui qui les reçoit sur le port, devient le suspect du feu. Le récit est éparpillé d'indices, comme dans les romans policiers, qui n'aboutiront à rien mais qui ont la

---

<sup>961</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 110-111.

<sup>962</sup> *Ibidem*, pp. 132.

<sup>963</sup> *Ibidem*, p. 124.

fonction de ralentir le récit, une fois que les mouvements de Guiseppe constitueront une histoire parallèle à celle du couple. Le mouvement incessant, ce va-et-vient des personnages, n'est pas par hasard. L'espace est réduit et les conditions atmosphères renforcent une sensation de clôture. De la part du narrateur, ce n'est plus sortir de Tokyo pour passer quelques jours à Kyoto, tout seul, pour donner du temps à la séparation. Quant à Marie, ce n'est plus rester à Tokyo avec Jean-Christophe de G., et partir en avion pour rentrer chez elle. Aujourd'hui, le narrateur et Marie sont confinés *dans l'île*.

Si c'est vrai que Marie prendra en charge les préparatifs du voyage et certaines décisions une fois que c'est elle qui connaissait Maurizio depuis plus de vingt ans, si c'est aussi vrai que le narrateur la suit, comme d'habitude, la fragilité de Marie viendra, plus que jamais, à la surface:

Je la sentais absolument sans force, sans volonté, vide, découragée, incapable de lire, incapable de faire quoi que ce soit. Elle me sourit avec douceur, et je perçus une demande d'aide dans ses yeux, d'assistance, quelque chose d'implorant, une immense lassitude, du découragement, du renoncement.<sup>964</sup>

Dans un premier temps, les deux personnages – et non pas seulement Marie, comme dans *La Vérité sur Marie* –, se perdent et ne savent plus où les obsèques de Maurice auraient lieu; dans un deuxième temps, le narrateur – et non pas le narrateur omniprésent, comme dans *La Vérité sur Marie* –, la suit de près, l'observe et voit que Marie est en tension, désorientée.

Marie vivra un moment de panique, et le cimetière, avec ses allées de cyprès et ses niches funéraires, l'odeur forte à feu-chocolat, l'hiver, la pluie et les nuages contribuent indiscutablement à l'intensification de la scène:

*Marie, imperceptiblement, s'inquiétait, elle regardait autour d'elle, désorientée, elle craignait de s'être trompée d'heure et partait dans différentes directions, revenait sur ses pas. (...) Nous n'avions aucune idée de l'endroit où avait lieu l'enterrement de*

---

<sup>964</sup> *Ibidem*, p. 125.

Maurizio, et Marie, qui me devançait dans le cimetière, *avançait, perdue*, dans la monotonie des allées, son bouquet à la main, *hésitante, regardant autour d'elle*.<sup>965</sup>

Ce qui se suit est une invitation aux couleurs et aux sens, à l'odorat et à la vue. Le chocolat se métamorphose et devient résine pour envelopper le manteau de Marie, « pour le napper, lentement, l'enrober, le saupoudrer d'une fine pellicule chocolatée »<sup>966</sup>, telles les glaces qu'elle mangeait, l'une après l'autre, lors de l'enterrement de son père ou la collection de robes en sorbet ou robe de miel. Elles se transforment en liquide, soit parce qu'il fait chaud, soit parce qu'il pleut. Reculons dans le temps et ravivons notre mémoire avec la lecture de l'extrait sur les robes en sorbet dans *Fuir*, où le mélange de certaines couleurs associées à l'été explosent devant nos yeux, en même temps que d'autres couleurs, plutôt associées à l'automne, les perturbent, en laissant un pressentiment dans l'air:

Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles, avait décliné les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et les sirops, quelques mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets aux corps, dans une fantaisie de couleurs et de tons chair, mangue, citron, mandarine, pêche, melon, *pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orage qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noir, le cassis, les mûres, et la myrtille*.<sup>967</sup>

Ce pressentiment sera repris dans ce volet, de façon tranchante. L'atmosphère est étouffante dans le cimetière. Le mélange de la pluie et de l'odeur du chocolat nous fera aiguïser l'odeur liée à la mort:

[C]ette odeur qui avait radicalement changé de nature et qui était devenue maintenant écœurante, qui se mêlait à l'odeur abstraite de mort qui régnait dans le cimetière, une odeur de décomposition, de putréfaction, une odeur organique de

---

<sup>965</sup> *Ibidem*, pp. 135, 137. C'est nous qui soulignons.

<sup>966</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>967</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 147. C'est nous qui soulignons.

corps mort, cette odeur de chocolat suave, douceuse, fétide, qui allait nous suivre tout l'après-midi, dont nous ne pourrions plus nous défaire, et qui, mêlée maintenant à la pluie qui tombait, qui se fondait à la pluie, qui nous collait à la peau et aux cheveux, qui mouillait nos vêtements, pénétrait nos yeux et dégoulinait sur nos joues.<sup>968</sup>

La longueur des phrases nous fait entrer dans cette atmosphère étouffante comme si, nous aussi, nous étions empêchés d'en sortir:

Tout autour de nous — l'air, le sol, l'obscurité elle-même —, semblait s'être fluidifié, fondu, liquéfié, pour nous enrober de sa viscosité dans un déversement continu de pluie fine, tenace et chocolatée. Les mausolées ruisselaient de pluie et on voyait monter des vapeurs de chocolat de la pierre mouillée des tombes, tandis que, du marbre des sépultures mouillées, semblaient sourdre les sucs organiques des défunts.<sup>969</sup>

L'odeur, tellement forte, provoque la nausée à Marie. Le narrateur lui demande ce qui se passe. Elle lui répond qu'elle était enceinte.

Les dernières pages de ce volet offriront au lecteur la clef de l'énigme de plusieurs épisodes inachevés. Elles nous conduiront vers *la* déclaration d'amour de ce couple qui, pendant longtemps, était proche sans effectivement l'être. En effet, les séparations et les rencontres faisaient partie de leur dynamique. Paradoxalement, être ensemble signifiait souffrance, être séparé signifiait en quelque sorte une distance reposante et le narrateur l'affirme:

Cette irritation nouvelle, cet agacement plus foncier, qui était en train de prendre naissance là devant la fenêtre tandis que j'attendais son coup de téléphone, était peut-

---

<sup>968</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 141.

<sup>969</sup> *Ibidem*, p. 142.

être le signe que *j'étais en train de me préparer à notre séparation et que je commençais insensiblement à m'y résoudre.*<sup>970</sup>

En prononçant les mots: « Mais je suis enceinte »<sup>971</sup>, la distance entre les deux disparaît définitivement. Leur séjour sur l'île prendra désormais d'autres contours. Le narrateur pourra finalement faire des associations. Entre des moments du passé et du présent en même temps qu'ils parcoureront les mêmes lieux du dernier séjour sur l'île mais dans le sens inverse (l'arrêt chez Maurizio où ils rencontreront sa femme, Antonina, l'hôtel où il avait séjourné lors des funérailles de la mort du père de Marie, et finalement la Riverciana où Marie avait passé son enfance), le narrateur arrivera à des conclusions, même si partielles:

Je continuais à réfléchir, tant de choses qui m'avaient paru étranges ces derniers temps s'éclaircissaient soudain, tandis que tant d'autres s'obstinaient à me demeurer obscures. Et, me tournant alors vers elle, je lui dis, dans une intuition soudaine: « C'était ça, en fait, la chose que tu me voulais dire quand tu m'as donné rendez-vous dans ce café à Saint-Sulpice ? »<sup>972</sup>

Si l'arrière-plan se maintient – celui de la mort, une fois que leur présence sur l'île était pour assister aux funérailles de Maurizio –, il nous semble aussi que les deux personnages, chacun à sa façon, s'approcheront doucement l'un de l'autre. Comme nous le dit Warren F. Motte: « La distance demeure mais le rapport à la distance et la manière dont la distance structure l'expérience change. Et cela change en un clin d'œil. »<sup>973</sup>

Revenons au cimetière où Marie lui dit qu'elle est enceinte. C'est là où les morts et les vivants se côtoient. Nous le saurons par la suite que les obsèques auraient

---

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

<sup>971</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>972</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>973</sup> Warren F. Motte, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, [15 :54 – 16 :06], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 19 juin 2019). Transcription faite par l'auteur de ce travail.



lieu à l'extérieur du cimetière et que le couple arriverait à la fin des mêmes. Alors, le dernier adieu à Maurizio ne serait pas dans un lieu clos mais dans une petite chapelle, près de la Rivercina, et il serait enterré « *un peu plus haut [de la pente], dans un tombeau familial caché dans la végétation* »<sup>974</sup> comme si le vert et la hauteur signifieraient la vie et non pas la mort. Le narrateur se souvient alors d'un épisode qui lui était arrivé lors d'une visite au cimetière pendant lequel il n'avait pas pu rencontrer la tombe de son oncle:

Je m'étais dirigé vers sa tombe, mais, m'étant égaré dans les allées, je ne l'avais pas trouvée, et j'étais ressort du cimetière sans l'avoir vue. (...) [J]e m'étais rendu compte que cette mésaventure révélait dans le fond la vraie nature de toute visite dans un cimetière, c'est que, quand on va voir quelqu'un dans un cimetière, il est naturel qu'on ne le voie pas, il est normal qu'on ne le trouve pas, car on ne peut pas le trouver, jamais, c'est à son absence qu'on est confronté, à son absence irrémédiable.<sup>975</sup>

Et si, selon lui, il y a des similitudes entre les deux événements, il ajoute un fait qui renforcera l'idée que Marie ne voulait vraiment pas faire face à la mort:

Et je pensai alors que, si Marie n'avait pas trouvé cet après-midi la tombe de Maurizio, si elle s'était trompée de cimetière alors que nous étions venus spécialement de Paris pour l'enterrement, c'est qu'elle n'avait pas voulu trouver le bon cimetière, et si elle n'avait pas voulu le trouver, *c'est parce que ce n'était pas de mort qu'elle voulait m'entretenir lors de ce séjour à l'île d'Elbe — mais de vie.*<sup>976</sup>

L'étonnement et la tendresse substitueront les moments d'ironie qui nous faisaient sourire ainsi que l'immobilité qui caractérisait les premiers récits. Le narrateur ne se contemple plus dans le miroir ou même dans la radiographie de son crâne, comme dans *La Salle de bain*; il ne s'éloigne plus de ceux qui l'entourent. Laurent Demanze synthétise bien son comportement:

---

<sup>974</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 145. C'est nous qui soulignons.

<sup>975</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.

<sup>976</sup> *Ibidem*, p. 151. C'est nous qui soulignons.

Pour penser, rien ne vaut se tenir cloîtré dans son espace mental, aidé en cela par une capacité d'abstraction, de détachement et de désintéressé. Dès lors que le personnage se met à l'écart des échanges sociaux, il se tient pensif, ce qui confine à la surdité, en transformant la parole des autres en simple pâte sans signification.<sup>977</sup>

Sa quête pour atteindre l'immobilité sera substituée par un mouvement continu physique et mental. Dans un mouvement assez frénétique, il suit Marie dans le cimetière, il entre dans la voiture que Marie conduit, pour y rentrer ou en ressortir chaque fois qu'elle démarre ou qu'elle s'arrête, il la voit gesticuler ou « perdue dans ses pensées »<sup>978</sup>, il la voit pleurer ou rire. Il n'est non plus celui qui suivait Marie à Tokyo, celui « sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte. »<sup>979</sup> Aujourd'hui, il la protège, il prend des décisions, en les verbalisant.

Le narrateur parcourt leur passé pour le joindre au présent dans l'espoir de le comprendre. Un de ces moments est précisément dans l'hôtel où ils ne pourront pas séjourner une fois que les radiateurs étaient en panne. L'extrait suivant nous fait rappeler, encore une fois, le temps où il s'allongeait sur le lit ou dans la baignoire, mais aussi quand il se trouvait seul au Japon:

[J]e regardais le plafond, non pas directement, mais légèrement en biais, et cette façon particulière de regarder le plafond, (...) me rappela alors (...) l'état d'esprit dans lequel je me trouvais à ce moment-là, pendant ces heures interminables, où je demeurais étendu sans rien faire dans cette chambre d'hôtel de Tokyo, à méditer cette vérité amère qui s'affirmait à moi chaque jour avec davantage d'acuité, que les journées sont toujours affreusement longues et la vie dramatiquement courte.<sup>980</sup>

Se souvenir des scènes du passé pour les incorporer dans le présent est un besoin nouveau. Tout au long du 'Le Cycle de Marie', le narrateur s'était interrogé sur

---

<sup>977</sup> Laurent Demanze, « « Pensivement »: le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », in Stéphane Chaudier, (dir), *op. cit.*, p. 254.

<sup>978</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 149.

<sup>979</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.23.

<sup>980</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 153. C'est nous qui soulignons.

le rôle qu'il aurait aux côtés de Marie mais les réponses demeureraient ouvertes. Aujourd'hui, en envisageant un avenir possible avec Marie, il se rattache à un passé vécu ensemble pour répondre à des situations présentes. Aujourd'hui, « allongé sur le lit de cette chambre d'hôtel de Portoferraio »<sup>981</sup>, il fait une autre association d'images, au moment où il voit Marie allumer une cigarette. Il se souvient d'immédiat d'elle à l'extérieur du café de la place Saint-Sulpice et il considère ce moment comme le négatif d'une photo qui n'a pas encore été révélée:

[L]orsque je me souviendrais plus tard du moment où Marie m'avait annoncé qu'elle était enceinte — et je m'en souviendrais sans doute toute ma vie, car ce sont des moments que l'on n'oublie pas —, *ces deux scènes se superposeraient dans mon esprit, aussi pertinentes, aussi légitimes l'une que l'autre, la scène virtuelle, à Paris, dans ce café de la place Saint-Sulpice, où j'avais deviné qu'elle était enceinte sans avoir réussi à déposer le mot exact sur son état (...), et la scène réelle, à l'île d'Elbe, il y a quelques heures, où Marie m'avait vraiment annoncé qu'elle était enceinte.*<sup>982</sup>

Il va plus loin dans ses associations. Il pense à Marie comme un personnage des représentations des *Annonciations* de la Renaissance ou même une image contemporaine, telles les photographies de Nan Goldin ou les peintures d'Edward Hopper, où la fin du jour, la pluie et la nuit mettront en relief le personnage principal qui se positionne, par hasard, près de la fenêtre en fumant:

Devant nous, on voyait les lumières orange des lanternes accorchées aux maisons, dont les halos commençaient à marquer l'atmosphère encore diurne de la place. Marie avait allumé une cigarette, et elle fumait en silence à la fenêtre. Je voyais sa silhouette en manteau qui me tournait le dos, son poignet légèrement désaxé, et sa main, fine, qui tenait la cigarette entre ses doigts. *C'était la même image, exactement la même* — l'attitude, la fixité du visage, la cigarette immobile de laquelle s'élevait lentement la

---

<sup>981</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>982</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

fumée — *que celle de Marie dans le café de la place Saint-Sulpice* deux jours plus tôt, quand je l'avais observée dans la nuit derrière les vitres.<sup>983</sup>

Des vestiges de *La Salle de bain* y sont présents: « Nous bavardâmes encore ainsi une dizaine de minutes dans la chambre, *elle toujours debout* en manteau à la fenêtre, *et moi allongé sur le lit.* »<sup>984</sup> Ce tableau nous fait rappeler la verticalité et l'horizontalité de quelques scènes, mais ce n'est plus la distanciation que le narrateur prenait vis-à-vis des autres qui l'intéresse maintenant, ce n'est plus se concentrer en lui-même. Comme nous dit Laurent Demanze à propos de quelques-uns des récits de l'auteur (nous pensons aux deux premiers récits de notre corpus) qu'il appelle « traités de méditation »<sup>985</sup>: « Il faut avant toute chose l'immobilité et le silence pour ne pas distraire la concentration ou l'attention de l'esprit, qui requiert un mouvement d'intériorisation. »<sup>986</sup> Maintenant, la pensée n'est plus sur lui mais sur la possibilité d'*être* finalement avec elle:

Lorsque Marie avait parlé de notre retour à Paris, j'avais relevé le « notre », « notre retour », et j'eus le sentiment alors que notre relation était en train de prendre un tour nouveau.<sup>987</sup>

Si auparavant leur relation était « faite d'intermittences, d'attraction et de répulsion, de crises et d'accalmies »<sup>988</sup>, si nous faisons face à un rythme vertigineux, beaucoup de fois provoqué par des changements climatiques, comme les tremblements de terre au Japon, des orages dans les cieux ou le feu sur l'île d'Elbe, cette fois-ci, malgré le feu, Marie arrive à l'île d'Elbe épuisée. Donc, ce « personnage flamboyant: émotionnelle, impulsive, chaotique, d'humeur changeante, aimant le drame et les tourbillons »<sup>989</sup>, devient beaucoup plus calme et pensif.

---

<sup>983</sup> *Ibidem*, pp. 153-154. C'est nous qui soulignons.

<sup>984</sup> *Ibidem*, p. 159. C'est nous qui soulignons.

<sup>985</sup> Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 253.

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>987</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 158-159.

<sup>988</sup> Annelies Schulte Nordholt, *op. cit.*, p. 138.

<sup>989</sup> *Ibidem*, p. 138.

Si auparavant, le narrateur avait besoin de la comprendre, en « fai[sant] effraction, à distance, dans les pensées et les émotions de Marie afin de représenter des événements auxquels il n'a pas assisté »<sup>990</sup>, aujourd'hui, Marie répondra à ses doutes dès le moment où elle lui annonce qu'elle était enceinte. Un autre rythme s'installe. Marie devient plus douce, plus mélancolique et aussi plus effrayée. Lisons deux extraits qui nous montrent clairement ces changements. Le premier met en relief le regret:

Marie roula encore quelques kilomètres sans rien dire, toujours perdue dans ses pensées, avant d'aller se garer sur une petite esplanade qui dominait la mer. Elle coupa le moteur. Elle continuait de regarder droit devant elle pensivement, le visage grave, fermé. *Elle me prit le bras alors, avec douceur, et me dit qu'elle était désolée de m'avoir annoncé la nouvelle de sa grossesse aussi brutalement tout à l'heure.*<sup>991</sup>

Le deuxième extrait, déjà dans l'hôtel, Marie continue à s'isoler dans ses pensées:

J'allais retrouver Marie dans la chambre. Elle n'avait pas enlevé son manteau et elle regardait pensivement l'armoire à double battant qu'elle avait ouverte, où quelques cintres pendaient dans le vide.<sup>992</sup>

Le feu s'était depuis longtemps dissipé mais dans l'air, il nous reste encore le suspense créé autour de Guiseppe. Quelques moments après avoir abandonné l'hôtel, le couple le voit être emporté par des carabinieri en uniforme tandis que sa mère, Antonina le regarde aussi, « sur le pas de la porte, petite, raide, le visage dur, fermé, avec une expression de dignité et de douleur contenue »<sup>993</sup>.

Finalement, ils rentreront à la Rivercina. Cette maison représentera la mort mais aussi la naissance. C'est là où le père de Marie est mort mais c'est là où Marie a

---

<sup>990</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>991</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 151. C'est nous qui soulignons.

<sup>992</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>993</sup> *Ibidem*, p. 165.

passé son enfance et l'enfant à venir a été conçu. Dans la dernière partie de ce récit le narrateur évoque des scènes du passé, fait des ponts de liaison avec le présent et prend son temps à les comparer comme s'il s'agissait d'un négatif d'une photo qui attend être développée: «[L]e négatif de la scène en quelque sorte, déjà impressionnée dans mon esprit mais pas encore développée»<sup>994</sup>.

La dernière scène aura lieu dans la même chambre où Marie et le narrateur avaient fait l'amour. Les circonstances et les gestes se répètent, les saisons changent:

Les lieux étaient les mêmes, les personnages les mêmes, nos sentiments les mêmes, seule la saison avait changé, l'automne s'était substitué à l'été, nous portions des manteaux à présent, alors que Marie était nue sous son tee-shirt quand elle m'avait rejoint sous les draps l'été dernier.<sup>995</sup>

Ce sera, peut-être, la première fois que leurs corps s'unissent pour ne pas se séparer. La tension, la rispidité de Marie seront remplacées par sa fragilité et la tension accumulée depuis longtemps se libérera de leurs corps comme une décharge électrique:

Nous nous embrassions dans le noir, avec élan, avec détresse, avec confiance, avec amour, je sentais la fragilité de Marie dans mes bras, nous nous serrions éperdument dans les bras l'un de l'autre, comme deux mois plus tôt dans ce même lit, joignant nos corps, unissant nos vies, égalisant nos âmes, pour apaiser nos tensions, pour libérer les angoisses qui nous oppressaient depuis longtemps<sup>996</sup>.

Les deux sont finalement proche l'un de l'autre. Le cycle se clôt avec Marie qui, étonnée, pose une question au narrateur: « Mais, tu m'aimes, alors ? »<sup>997</sup> et nous, nous terminons l'analyse de ce tome avec, d'une part, une citation d'Alain Badiou à propos de l'amour:

---

<sup>994</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>995</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>996</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>997</sup> *Ibidem*, p. 170.

L'amour est toujours la possibilité d'assister à la naissance du monde. La naissance d'un enfant, si elle est dans l'amour, est du reste un des exemples de cette possibilité<sup>998</sup> [,]

et de l'autre part, une qui accentue la contemporanéité de Jean-Philippe Toussaint:  
« C'est un amour ancré dans le XXI<sup>ème</sup> siècle mais l'amour à caractère intemporel. C'est un regard sur le monde contemporain.»<sup>999</sup>

---

<sup>998</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 29.

<sup>999</sup> Alain Veinstein, *op. cit.*.

## Conclusion

L'analyse du *corpus* littéraire choisi pour ce travail a suivi l'ordre chronologique de la publication des livres. Dans les deux premiers romans, *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, cette linéarité nous a menés à suivre un personnage-narrateur qui s'exprime à la première personne, et dont la relation avec les autres personnages et le monde extérieur était caractérisée par la désintégration des rapports sociaux et la rupture des liens affectifs. Le personnage toussaintien s'enfermait en lui-même pour donner toute son attention au détail, au déroulement du temps, dont l'objectif ultime serait celui de l'épuiser et l'arrêter, et son corps s'immobilisait, horizontalement, dans des espaces clos, jusqu'à ce qu'un facteur externe le pousse à en sortir. Au moment de la tétralogie, 'Le Cycle de Marie', la relation avec les autres et l'extérieur subit une transformation. Le positionnement s'inverse et la verticalité, la mobilité deviennent prioritaires. Par d'autres mots, le narrateur ne peut plus échapper à l'extérieur puisqu'il ne cesse de voyager pour rejoindre Marie – ou pour se séparer d'elle.

Aussi cette linéarité a-t-elle pu être analysée par rapport à la construction des récits eux-mêmes. Si dans *La Salle de bain*, les paragraphes numérotés, avec des sauts de ligne entre eux, nous invitaient à faire une lecture syncopée du réel, à nous arrêter par des moments comme si, assis dans un musée, nous regardions des tableaux; si dans *L'Appareil-photo* les paragraphes, séparés par des blancs de six lignes, signalant ainsi des séquences, contribuaient cette fois-ci à percevoir la réalité comme si elle était un négatif d'une photographie, ce retard, cette stabilité voire cette constance se dilueraient dans 'Le Cycle de Marie'.

Effectivement, Jean-Philippe Toussaint met en scène une dynamique entre l'immobilité et la mobilité, entre l'envie de mourir et de vivre au travers de la danse des corps qui, à l'abri ou exposés des intempéries, essaient, désespérément ou mélancoliquement, de donner un sens à leur existence, à comprendre leur position face à l'univers. Marie, femme à la fois inaccessible et exténuante mais aussi fragile et sensible, aura un rôle important dans l'effacement d'une léthargie indolente dans laquelle le narrateur se trouvait. Le côté plutôt maternel d'Edmondsson et la totale passivité de Pascale seront substitués par Marie qui invitera le narrateur à vivre dans un état de permanente agitation. Celui-ci tombe amoureux de cette femme d'affaires,



artiste, connectée au monde contemporain et la posture de distanciation, de procrastinateur, à laquelle nous nous étions habitués, gagne d'autres formes. Son désir d'immobiliser le temps devant le miroir, ou s'enfermer dans sa chambre ou dans une cabine téléphonique, sera violemment brisé par l'apparition de cette femme. Marie arrache le narrateur de la banalité de son quotidien décourageant. Le vertige du voyage s'installe. Il suit Marie et désire que le temps passe pour la rencontrer. La séduction, la sexualité, l'intime, l'amour enfin prennent le devant de la scène.

Parallèlement, puisque la femme et l'écriture vont de pair, cette dernière subit des changements. Les paragraphes numérotés, dont la fonction était celle de freiner la lecture, les parenthèses des premiers récits, dont l'objectif était celui de nous faire sourire seront substitués par l'expansion de la phrase et l'introduction de longs tirets. Dès les premières lignes de la tétralogie, Jean-Philippe Toussaint nous invitera à prendre de l'élan pour faire face à un texte qui ouvre la voie au suspense, aux péripéties mais aussi à l'émotion, au désir. Si dorénavant nous sommes pris par l'accélération de la modernité, si nous devenons addictifs de la vitesse, de la puissance des tremblements de terre, des feux, de l'eau de la Méditerranée, des pleurs de Marie par les procédés d'écriture de l'auteur, nous glissons aussi, subtilement et doucement, vers la sensibilité, la sérénité et le sentiment poétique du monde.

Notre étude a sûrement bénéficié de recherches antérieures et nous savons que certains aspects sont loin d'avoir été approfondis à l'exhaustivité. C'est en arrivant au terme de ce travail, en ayant présentes les interventions les plus récentes des critiques – notamment Les Colloques de Bordeaux de 2019, en lisant les dernières œuvres de Jean-Philippe Toussaint, à savoir *Made in China* de 2017 et *La Clé usb* de 2019, mais surtout en l'écoutant, que nous nous sommes rendu compte que de nouvelles perspectives d'analyse et de nouvelles voies s'esquissent. Pour ce qui concerne notre recherche, et en tenant compte les questions posées lors de notre introduction, apporter des éléments complémentaires à la problématique d'une écriture rigide voire géométrique des premières œuvres de l'auteur et de quelle façon cette composition architectonique se dilue dans la tétralogie s'avèrerait intéressant. Une étude plus détaillée autour de la ponctuation, de la construction de la phrase et ses différents rythmes et l'effet qu'elles peuvent produire dans le lecteur, l'association

entre les parenthèses ou les tirets et la pensée du narrateur, le choix des mots qui nous force à retarder, à attendre le dénouement de la scène ou qui nous plonge drastiquement dans un rythme qui ne s'arrête qu'à la fin du récit sont à souligner. Les interventions de Jimmy Poulot-Casajouz<sup>1000</sup> ou Laurent Demoulin<sup>1001</sup> seront certainement un ajout pour de futurs travaux. N'oublions pas non plus la question autour du rythme extraordinaire auquel le narrateur est assujéti lors de la tétralogie. Si nous l'avions analysé, plusieurs fois, en le contrastant avec la lenteur et la procrastination des premiers récits, à peine avons-nous effleuré l'idée que cette dualité est aussi présente dans 'Le Cycle de Marie' au travers de la Méditerranée, de l'île d'Elbe, par exemple, et que la disposition océanique, une des plusieurs caractéristiques de Marie, n'est-elle pas finalement une disposition océanique qui embrasse à la fois le couple et les éléments. Pour cet aspect de l'accélération versus la lenteur, les interventions de Frédérique Toudoire-Surlapierre<sup>1002</sup> et Luciano Brito<sup>1003</sup> sont à souligner.

En guise de conclusion, nous aimerions laisser ici deux défis. Le premier serait une réflexion autour de la compilation de la tétralogie en un tome intitulé *M.M.M.M.* Pour Arcana Albright<sup>1004</sup>, par exemple, le titre est clairement la déclaration d'amour à la fois brutale et fragile et le spectacle développé autour de *M.M.M.M.* est sans doute à explorer; le deuxième défi serait autour de Jean-Philippe Toussaint, auteur à multiples visages. Etant écrivain-narrateur, écrivain-essayiste, metteur-en-scène, photographe, et même auteur-lecteur, il offre toute une panoplie de choix à ceux qui veulent travailler le contemporain.

---

<sup>1000</sup> Jimmy Poulot-Casajouz, *op. cit.*, [De 35 :34 à 56 :56]

<sup>1001</sup> Laurent Demoulin, « La tension phrastique dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 6, [De 26 :42 à 52 :57], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

<sup>1002</sup> Frédérique Toudoire-Surlapierre, « *L'échappée belle* ou l'accélération comme processus d'écriture chez Jean-Philippe Toussaint », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 2, [De 0 :14 à 25 :27], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

<sup>1003</sup> Luciano Brito, *op. cit.*, [De 1 :09 :53 à 1 :31 :01]

<sup>1004</sup> Arcana Albright, « Jean-Philippe Toussaint: La Littérature à l'âge des écrans », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, [De 21 :31 à 44 :47], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

## Bibliographie

### Corpus de référence

- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- \_\_\_\_\_, *La vérité sur Marie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009/2013.
- \_\_\_\_\_, *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005/2009.
- \_\_\_\_\_, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009.
- \_\_\_\_\_, *L'Appareil-photo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989/2007.
- \_\_\_\_\_, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985/2005.

### Autres ouvrages de Jean-Philippe Toussaint

- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Made in China*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- \_\_\_\_\_, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_, *La Main et le Regard Livre/Louvre*, Paris, Le Passage, 2012.
- \_\_\_\_\_, *La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997/2002.

### Ouvrages

- AUGE, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, (1949) [1992], Paris, Éditions Gallimard, à l'adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf).
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, (1957) [1961], in <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>.
- \_\_\_\_\_, *La psychanalyse du feu*, (1949) [1992], Paris, Éditions Gallimard, à l'adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf).
- BADIOU, Alain, *Éloge de l'Amour*, Paris, Collection Champs Essais, 2016.

- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Éditions du Seuil/Éditions de l'Étoile et Gallimard, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955.
- BLANCKEMAN, Bruno, HAVERCROFT, Barbara (éds), «Préface », in *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- BOSMON DELZONS, Christine, RUYTER-TOGNOTTI, Danièle et HOUPPERMANS, Sjef Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- CAMUS, Audrey, « L'art de la conversation impossible », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 83-92.
- CHARLES, Sébastien, « L'individualisme paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- CHAUDIER, Stéphane (dir), « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2016, pp. 15-27.
- \_\_\_\_\_, « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 31-33.
- \_\_\_\_\_, « Introduction » à la 3<sup>ème</sup> Partie: « Raconter, séduire: maîtrise et fantaisie narratives », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 123-125.

- COTEA, Lidea, *À la lisière de l'absence: L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- COUSSEAU, Anne, "Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 359-370.
- DAIREAUX, Simon, PACAUD, Amélie, *Nouvelles formes du récit, Parcours dans la littérature contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 12.
- DAMBRE, Marc, BLANCKEMAN, Bruno (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.
- DANGY, Isabelle, « La mélancolie de l'éclairagiste », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 55-64.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit Romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003.
- DELZONS, Christine Bosman, RUYTER-TOGNOTTI, Danièle et HOUPPERMANS, Sjef Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008.
- DEMANZE, Laurent, « « Pensivement »: le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 251-259.
- DEMOULIN, Laurent, « La fougère dans le frigo », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 81-92.
- \_\_\_\_\_, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 133-141.
- \_\_\_\_\_, « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 149-159.
- DUBOIS, Jacques, « Marie naïade de style », in *Figures du désir: Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011, pp. 37-54.

- GENETTE, Gérard, *Figure I*, Paris, Coll. « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966 à l'adresse <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/IMG/pdf/genette-gerard-figures-i-du-seuil-1966-2-gerard-genette.pdf>.
- GONTARD, Marc, « De l'extrême contemporain », in *Écrire la crise: l'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- MOTTE, Warren, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, USA, University of Nebraska Press, 1999.
- MOUGIN, Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster: une tentation problématique », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 205-215.
- OCHSNER, Beate, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre, (éds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- PETRILLO, Maria Giovanna, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano: Schena Editore, 2013, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/5/57/Petrillo.volumetoussaint.pdf>.
- POIRIER, Jacques, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 35-42.
- \_\_\_\_\_, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 371-380.

- RUBINO, Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-80.
- RUFFEL, David, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman, (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle. 2012, pp. 27-32.
- SALAS, Irène (2016), « De l'acide à l'acédie », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 65-75.
- SAMÉ, Emmanuel, « Le paradoxe de Zidane », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 43-54.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Avant-propos », in Raphaël Baroni, *La Tension narrative: Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies, (2016), « « L'urgence et la patience », principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 137-147.
- TONG, Cheng, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005/2009, pp. 175-185.
- TORRES, Jean-Christophe, *Du narcissisme. Individualisme et amour de soi à l'ère postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ZHAO, Jia, "L'éloge de l'oisiveté", in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 93-100.
- \_\_\_\_\_, *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, 2012.

## Articles

- ALLEMAND, Roger-Michel, « Jean-Philippe Toussaint: la forme et la mélancolie » in *Analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, pp. 1-20, à l'adresse

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/.../675>.

ARCANA, Albright, « Jean-Philippe Toussaint: La Littérature à l'âge des écrans », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

BARRÈRE, Anne, MARTUCCELLI, Danilo, (2005), « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité: 'inflexion contemporaine' », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, n° 1, 2005, pp. 55-79, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.html>.

BERNARD, Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint » in *Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, pp. 27-44, à l'adresse <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/39554>.

BERTHO, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, 92, 1993, pp. 90-97, à l'adresse [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2305](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2305).

BOURMEAU, Sylvie, « Ecrivain contemporain », in *Les Inrockuptibles*, n° 507/511, 2005, pp. 2-5, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.

BOUTINET, Jean-Pierre, « L'adulte immature », in *Sciences humaines*, n° 91, 1999, à l'adresse [http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature\\_fr\\_10638.html](http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature_fr_10638.html).

BRULOTTE, Gaëtan, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », in *Liberté*, vol. 32, n° 1, (187), 1990, pp. 126-130, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1990-v32-n1-liberte1033701/31855ac.pdf>.

CLAMENS-NANNI, Frédéric, « L'œil invisible dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in *Ostium*, 2015, pp. 1-11, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/52/Nanni.pdf>.

CROM, Nathalie, « Rêvée, tendre, indifférente...Marie, l'insaisissable, réapparaît dans le quatrième volet d'un grand roman d'amour à la grâce limpide », in *Télérama*,



- 2013, p. 7 à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- CZARNY, Norbert, « L'imprévu vivifie », in *La Quinzaine littéraire*, 2013, pp. 16-17, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- DÉCARIE, Isabelle, « Une carte précise mais indéchiffrable » / *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, de Marie-Pascale Huglo, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 184 p., in *Spirale*, n° 218, 2008, pp. 53-54, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n218-spirale1061701/10259ac/>.
- DECKER, Jacques, « Un opéra en trois actes, un triptyque en trois tons », in *Le soir*, 2009, p. 12, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- DEMOULIN, Laurent, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 121-133, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/322>.
- DEMOULIN, Laurent, « « La Salle de bain » aujourd'hui », *Revue de presse*, 2005, à l'adresse [http://iptoussaint.com/documents/c/cd/051186\\_i\\_salle\\_bain.pdf](http://iptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf).
- DENIS, Sophie, « Entre deux portes: garder contenance », in *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, 2007, à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document751.php>.
- DION, Robert, « Les romanciers de Minuit », in *Nuit blanche*, n° 47, 1992, pp. 60-62, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1992-n47-nb1103838/21654ac.pdf>.
- DIRK, Paul, « L'œil sociologue », in *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, 2005, à l'adresse <http://www.fabula.org/revue/document992.php>.
- DUBOIS, Jacques, « Avec Marie », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 13-23, à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/193>.
- DUCLOS, Jean-François, « Le minimalisme a-t-il existé ? », in *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, 2012, à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document7211.php>.

- DUPLAT, Guy, « Ne fuyez pas ce Toussaint ! », in *La Libre Belgique*, 2005, p. 13, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.
- GABRIEL, Fabrice, « Instantanés d'amour », in *Les Inrockuptibles*, 2002, pp. 2-7, à l'adresse <http://iptoussaint.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf>.
- GABRIEL, Jean-Benoît, « Fuir l'image avec désinvolture », *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 47-56, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/289>.
- GARCIN, Jérôme, « Je suis très connu, mais personne ne le sait » in *Le Nouvel Observateur*, n° 29, 2013, pp. 2-6, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- \_\_\_\_\_, « Un roman d'amour et de mort. Temps de Toussaint », in *Le nouvel Observateur*, 2009, p. 15, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- HENNUY, Jean-Frédéric, « 'Examen d'identité': voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », in *French Studies*, vol. 60, n° 3, 2006, pp. 347-363, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/208191/pdf>.
- HENRY, Gérard, « *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », in *Paroles*, n° 217, 2009, pp. 1-2, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles\\_n%C2%B0\\_217\\_-\\_Fuir\\_-\\_Litt%C3%A9rature\\_et\\_Cin%C3%A9ma.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n%C2%B0_217_-_Fuir_-_Litt%C3%A9rature_et_Cin%C3%A9ma.pdf).
- HOUPPERMANS, Sjef, « L'autre fugitive », *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 109-120, à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/320>.
- HUGLO, Marie-Pascale, LEPIIK, Kimberley, « Narrativités minimalistes contemporaines: Toussaint, Tremblay, Turcotte », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, pp. 27-44, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045233ar/>.
- KANTCHEFF, Christophe, « Comme dans un rêve », in *Politis*, 2009, pp. 16-17, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.

- KAPRIÉLIAN, Nelly, (2009), «Le plus fort dans un roman c'est ce qui manque», in *Les Inrockuptibles*, n° 721, 2009, pp. 8-9, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- KAUSS, Anja, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint » in *Interval(le)s*, vol. I, n° 1, 2004, pp. 139-143, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/8/8b/Kauss.pdf>.
- KÉCHICIAN, Patrick, « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », in *La Croix*, 2009, p. 14, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- KIBÉDI VARGA, Áron, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, pp. 3-22, à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506).
- LOIGNON, Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 89-98, à l'adresse <http://textyles.revues.org/308>.
- LORET, Éric, « Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles », in *Libération*, 2009, pp. 6-7, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- MANNOORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint Ou l'art délicat de l'infinitésimal » in *Etudes*, n° 4208, 2014, pp. 73-82, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/1/1b/Mannooretonil.pdf>.
- MARCANDIER-BRY, Christine, « Fuir ou faire l'amour ? », in *Médiapart*, 2009, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/040909/fuir-ou-faire-l-amour>.
- MIGNON, Oliver, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 67-76, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/296>.
- NOURISSIER, François, « Les caresses, le téléphone et la mort », in *Le Figaro magazine*, 2005, p. 12, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.

- OST, Isabelle, « Regard d'auteur, regard d'aveugle: l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, 2009, à l'adresse <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/819/669>.
- PIRET, Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 35-46, à l'adresse: <http://journals.openedition.org/textyles/214>.
- PIRET, Pierre, DEMOULIN, Laurent, « Introduction », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 7-11, à l'adresse <http://textyles.revues.org/176>.
- PIVOT, Bernard, "Pour qui sonne le portable ?", in *Le Journal du Dimanche*, 2005, pp. 8-9, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.
- POIRIER, Jacques,, « Malaise dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 109-124, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029842ar/>.
- RUHE, Ernstpeter, "D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint », in *French Forum*, vol. 36, n. 1, 2011, pp. 95-114, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/443216/pdf>.
- SOMMIER, Jean-Claude, « *La Salle de bain*: l'immobilité cinétique », in *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 103-104, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1993-v4-n1-cine1493237/1000114ar/>.
- SULSER, Eléonore, (2009), « Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps », in *Le Temps*, 2009, pp. 20-21, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- TRAN HUY, Minh, « Construire des rêves de pierre », in *Le Magazine Littéraire*, n° 409, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- VIART, Dominique, « L'oeuvre en dialogue », in *La Langue à l'oeuvre, Le Temps des écrivains à l'Université*, co-édition Maison des écrivains / Les presses du réel, 2000 à l'adresse [http://www.fabula.org/atelier.php?De la litt%26eacute%3B%20Brature contemporaine %26agrave%3B l%27universit%26eacute%3B%3A une question critique](http://www.fabula.org/atelier.php?De%20la%20litt%26eacute%3B%20Brature%20contemporaine%26agrave%3B%20l%27universit%26eacute%3B%3A%20une%20question%20critique).
- VIDAL, Jean-Pierre, "L'inquiétante familiarité" in *Tangence*, n° 52, 1996, pp. 9-24, à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/025913ar>.

WYNANTS, Jean-Marie, « Un voyage envoûtant entre musique et littérature », in *Le Soir*, 2016, p. 32, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/1/11/Le\\_Soir.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf).

XANTHOS, Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in *Revue-analyses.org*, vol. 4, n° 2, 2009, pp. 80-104, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/9/92/XanthosPDF.pdf>.

\_\_\_\_\_, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *Etudes Françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 67-87, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2009/v45/n1/029840ar.pdf>.

ZBIERSKA-MOSCICKA, Judyta, « À propos du difficile chemin vers soi-même dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », in *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. 38, n° 1, 2011, pp. 103-109, à l'adresse [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38\\_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf).

## Thèses et Mémoires

BENFANTE, Carole, « Jean-Philippe Toussaint: nouveau "nouveau romancier" ? », Mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, Liège, Université de Liège, 2009, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/2/27/Memoire\\_Carole\\_Benfante.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/2/27/Memoire_Carole_Benfante.pdf).

BOLDUC, Marie-Hélène Bolduc, « L'intranquillité de la présence: à l'hôtel dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Lost in translation* de Sofia Coppola », Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2009, à l'adresse <https://archipel.uqam.ca/2888/>.

CARON, Marie-Andrée, « Affaiblissements narratifs: personnage, agir et récit chez Jean-Philippe Toussaint, Patrick Nicol et Régis Jauffret », Mémoire de Maîtrise en lettres, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2015, à l'adresse [http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron\\_uqac\\_0862N\\_10057.pdf](http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron_uqac_0862N_10057.pdf).

CARVALHO, Julie, (2018), « Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint: un témoin du contemporain ? », Mémoire de Master 2 de Littérature Française,

- Générale et Comparée, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/f/f3/Julie\\_Carvalho.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/f/f3/Julie_Carvalho.pdf).
- CROIS, Elien, « La question de la métaphysique dans les premières oeuvres de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Maîtrise, Gent, Universiteit Gent, 2011, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/9/9b/Elien\\_Crois\\_M%C3%A9taphysique\\_dans\\_premi%C3%A8res\\_oeuvres\\_de\\_Toussaint.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/9/9b/Elien_Crois_M%C3%A9taphysique_dans_premi%C3%A8res_oeuvres_de_Toussaint.pdf).
- GILBERT, Marine, « Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint: une énergie romanesque du corps », Mémoire de Master 2 recherche de lettres modernes, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert\\_Marine.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert_Marine.pdf).
- HANNAY, Tamara, « Quand Toussaint (Posture de Jean-Philippe Toussaint: approche socio-littéraire) », Mémoire de Licenciée, Université de Liège, 2007, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/1/1e/M%C3%A9moire-Hannay.pdf>.
- HANNE, Mélodie, « La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Master, Université de Genève, 2017, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/8/8c/M%C3%A9lodieHANNE.pdf>.
- LEJEUNE, Ludwig, « Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie. Critique génétique du cycle romanesque », Mémoire de Master en Langues et littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2016, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/d/dd/Ludwig1.pdf>.
- NOVAK, Célia, « *Faire l'amour* au cœur des interférences », Université de la Sorbonne Nouvelle, 2005, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/a/ab/Interf%C3%A9rencesNovak.pdf>.
- ROBIN, Régine, « L'Énigme du texte littéraire » in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, pp. 5-20, à l'adresse <https://www.erudit.org/en/journals/crs/1989-n12-crs1516226/1002054ar.pdf>.
- \_\_\_\_\_, « Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, pp. 63-76, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2008-n45-crs1516226/1002058ar/>.

ZAWIERUCHA, Florence, « Faire l'amour et Fuir: « Réseaux artificiels, exotisme et plasticité littéraire », Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, à l'adresse <https://manualzz.com/doc/5079120/faire-l-amour-et-fuir---jean>.

## Colloques

BRITO, Luciano, « L'antisocial: pourquoi j'ai enlevé l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint de ma thèse », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

DEMOULIN, Laurent, « La tension phrastique dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 6, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

MOTTE, Warren, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

OSTER-STIERLE, Patrice, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

PEETERS, Benoît, «« La parole est à l'écrivain »: Jean-Philippe Toussaint en conversation avec Benoît Peeters », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

POULOT-CAZAJOUS, Jimmy, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les Colloques de Bordeaux # 1, Partie 1, 2019, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

TOUDOIRE-SURLPIERRE, Frédérique, « *L'échappée belle* ou l'accélération comme processus d'écriture chez Jean-Philippe Toussaint », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 2, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

### **Interviews et rencontres avec Jean-Philippe Toussaint**

« Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Bordeaux, Librairie Mollat, 2009, à l'adresse

<https://www.dropbox.com/s/l3lfhz45j121xn2/Mollat%20itw.mp3?dl=0>.

« Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, 2009, à l'adresse

<https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>.

VEINSTEIN, Alain, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Du jour au lendemain*, France Culture – En Direct, 2009, à l'adresse

<https://www.dropbox.com/s/5wklyxk14og1fhu/Du%20jour%20au%20lendemain.%20Alain%20Veinstein.m4a?dl=0>.

### **Ouvrage de référence**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) – Ortolang : Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue in

<https://www.cnrtl.fr/definition/>.