

# *Échecs* ou le dynamisme romanesque des puissances immobiles

## Préface

Laurent Demoulin

À Jacques Dubois

### *Présentation succincte*

C'est le premier roman jamais écrit par Jean-Philippe Toussaint qui est ici présenté aux lecteurs : rédigé entre 1979 et 1983, *Échecs* met en scène deux joueurs d'échecs s'affrontant dans un espace clos. Ils sont enfermés en compagnie d'un arbitre et d'un journaliste spécialisé et si Koronskis, le narrateur, s'est présenté seul sur les lieux du tournoi, son adversaire, qui ne sera désigné qu'au moyen de l'initiale A., est accompagné par ses parents et par un militaire prénommé Hippolyte chargé de le guider dans ses parties et de rendre des comptes par téléphone au président d'une mystérieuse fédération. Ces différents personnages coexistent pendant des années dans le même espace coupé du monde et jamais l'on ne saura ni l'enjeu de ce tournoi infini ni le pourquoi de la présence d'un journaliste et, surtout, d'un militaire. Même s'il ne s'agit pas d'un roman à suspense, nous nous garderons de dévoiler ici la fin du récit.

La présente préface a pour ambition de situer ce roman singulier dans l'ensemble de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, de résumer la genèse de ses différentes versions, d'en circonscrire les influences et de réfléchir enfin à ce qui le sépare des romans postérieurs.

### *Premier opus*

C'est à plus d'un égard qu'*Échecs* doit être considéré comme la première œuvre de Jean-Philippe Toussaint.

D'abord, d'un point de vue chronologique, il s'agit bel et bien du premier roman que Toussaint ait écrit : *Échecs* précède en effet l'éclatante réussite de *La Salle de bain* (nous voilà débarrassé au passage d'un jeu de mots inévitable). En outre, ce premier roman est présenté aujourd'hui par l'auteur comme sa véritable entrée en littérature : c'est sans conteste *Échecs* que l'on reconnaît dans un passage du texte intitulé « Le jour où j'ai commencé à écrire » :

[...] à cette journée réelle de septembre ou d'octobre 1979 se mêle le souvenir du premier paragraphe du livre que j'ai écrit, qui racontait comment un homme qui se promenait dans une rue ensoleillée se souvenait du jour où il avait découvert le jeu d'échecs, livre qui commençait, je m'en souviens très bien, c'est la première phrase que j'ai jamais écrite, par : « C'est un peu par hasard que j'ai découvert le jeu d'échecs. »<sup>1</sup>

Toussaint s'est donc lancé *ex nihilo* dans l'écriture d'un roman par un beau jour de l'automne ou de la fin de l'été 1979 et il s'agissait d'*Échecs*, dont la première version a été écrite « en un mois, sur une vieille machine à écrire »<sup>2</sup>. Certes, la suite du « Jour où j'ai commencé à écrire » nuance quelque peu le tableau, Toussaint avouant non seulement avoir rédigé, adolescent, « moins d'une dizaine de ces mauvais poèmes que tout un chacun écrit dans sa vie »<sup>3</sup>, mais aussi et surtout un scénario de film :

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Le jour où j'ai commencé à écrire », dans *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minit, 2012, pp. 9-10. Cet *incipit* ouvre bel et bien l'une des versions d'*Échecs* reproduite ici, celle de 1981, que le lecteur trouvera intégralement en annexe.

<sup>2</sup> *Ibidem*, p. 10.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 11.

[...] j'ai écrit le petit scénario d'un court-métrage muet, en noir et blanc, d'un championnat du monde d'échecs dont serait déclaré vainqueur le gagnant de dix mille parties, championnat qui durerait toute la vie, qui occupait toute la vie, qui était la vie même, et qui se terminait à la mort de tous les protagonistes [...].<sup>4</sup>

... Nul doute que ce scénario, dont nous n'avons pas retrouvé la trace, constitue une version pré-littéraire d'*Échecs*, même si la mise en roman en a fait quelque peu évoluer l'intrigue initiale. Il s'ensuit notre deuxième point : *Échecs* est non seulement la première œuvre littéraire de Jean-Philippe Toussaint, mais aussi sa première œuvre cinématographique. Par la suite, on le sait, Toussaint réalisera plusieurs courts-métrages d'art et d'essai et trois longs-métrages : *Monsieur* (1990), *La Sévillane* (1992) et *La Patinoire* (1999). Si les deux premiers sont adaptés de deux de ses romans (en l'occurrence de *Monsieur*, bien entendu, et de *L'Appareil-photo*), le troisième est un scénario original. *Échecs* se présente comme un cas particulier dans cet ensemble, non seulement parce qu'il n'a jamais été réalisé en tant qu'œuvre cinématographique, mais aussi et surtout parce qu'il s'agit d'un passage non du roman vers le film, mais, au contraire, et de façon décisive, du cinéma vers la littérature. Cette novellisation avant la lettre a été suggérée à Toussaint par la lecture du livre de Truffaut *Les Films de ma vie*, dans lequel le cinéaste « conseillait à tous les jeunes gens qui rêvaient de faire du cinéma, mais qui n'en avaient pas les moyens, d'écrire un livre, de transformer leur scénario en livre, en expliquant que, autant le cinéma nécessite de gros budgets et implique de lourdes responsabilités, autant la littérature est une activité légère et futile, joyeuse et déconnante (je transforme un peu ses propos), peu coûteuse (une rame de papier et une machine à écrire), qui peut se pratiquer en toute liberté, à la maison ou en plein air, en costume-cravate ou en caleçon [...] »<sup>5</sup>.

Enfin, *Échecs* est le premier roman de Jean-Philippe Toussaint à paraître directement de façon électronique, sans passer par une version en papier. Ce roman ancien profite ainsi du moyen de diffusion le plus moderne – cette œuvre de jeunesse jouit d'un média ultra contemporain, qui plaît particulièrement aux jeunes de ce début de XXI<sup>e</sup> siècle. Il s'ensuit une sorte de distorsion temporelle intéressante, qui s'amplifie encore si l'on songe à la distinction narratologique séparant l'auteur (énonciateur postulé par le texte) et l'écrivain (être en chair et en os qui a matériellement produit le texte) : du point de vue du second, *Échecs* est antérieur à *La Salle de bain*, tandis qu'il est postérieur à *La Vérité sur Marie* du point de vue du premier. Une espèce de boucle se noue ainsi, qui permet à *Échecs* de trouver sa place, de façon paradoxale, au sein d'une des œuvres romanesques les plus intéressantes d'aujourd'hui.

### *Écriture d'Échecs*

Ce premier roman a connu de nombreuses versions, comme Toussaint le confiait en 2005, au cours d'une interview concernant *La Salle de bain* : « [...] j'ai travaillé pendant environ cinq ans à un roman qui s'appelait *Échecs*, dont j'ai écrit neuf versions différentes, à la première personne, à la troisième personne, au présent, au passé. »<sup>6</sup>

Une version sous forme de scénario puis neuf versions du roman, *Échecs* a donc obstinément travaillé Toussaint et Toussaint a travaillé *Échecs* obstinément, et cela durant cinq ans, au cours d'une période de la vie, la jeunesse, où le temps passe encore relativement lentement. La dernière page du dactylogramme le plus récent à notre disposition porte la mention « (1979-1983) » : si l'on compte les deux *terminus*, cet intervalle recouvre bel et bien cinq années et correspond, pour la date initiale, c'est-à-dire 1979, au récit du « Jour où j'ai

---

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 11-12.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 12.

<sup>6</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? Entretien réalisé par Laurent Demoulin le 25 mars 2005 », dans *La Salle de bain, revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 25.

commencé à écrire ». En octobre 1979, Toussaint s'apprête à fêter son vingt-deuxième anniversaire et il atteindra l'âge de vingt-six ans en novembre 1983.

Qu'en est-il des neuf versions ? Nous n'en possédons que trois, qui sont décrites plus loin dans la « Note sur le texte ». La plus ancienne date de 1981 et la plus récente de 1983 – cette dernière servant de base à la présente édition. Une version intermédiaire et incomplète, se présentant sous la forme d'une liasse de feuilles volantes, doit avoir été rédigée en 1982 ou en 1983.

Le texte évolue énormément d'une version à l'autre et ces trois états correspondent à trois campagnes d'écriture distinctes, durant lesquelles l'intégralité du roman a été dactylographié à nouveaux frais. Entre 1981 et 1983, si l'anecdote d'ensemble reste inchangée, de nombreuses variations s'observent à différents niveaux. Ces changements sont d'abord d'ordre stylistique : l'écriture, d'emblée maîtrisée, s'assagit avec les années, Toussaint renonçant à certaines trouvailles verbales trop spectaculaires. Des néologismes comme « Le pantalon s'accordeonne » ou des verbes introducteurs originaux comme « haine-t-il » disparaissent sans laisser de traces. La réécriture à cet égard est patiente et obstinée, de sorte que peu de phrases sont maintenues telles quelles.

D'autres modifications concernent la conduite du récit : la narration s'épure très sensiblement d'une version à l'autre et gagne en sobriété. Des éléments essentiels de l'intrigue sont explicites dans un état, suggérés dans l'autre : par exemple, le nombre absurde de victoires qu'il faut avoir remportées pour gagner le tournoi (10 000 parties) n'est mentionné que dans le manuscrit de 1981. Les transitions entre les scènes sont effacées au profit d'un pur principe de juxtaposition et les scènes elles-mêmes sont élaguées. Des notations de nature psychologique disparaissent également, les comportements étonnants de certains personnages cessant d'être expliqués.

D'autres amendements encore concernent le narrateur, Koronskis. Celui-ci s'affine et devient moins caricatural, moins clownesque au fil des versions. Il gagne aussi en humanité. Dans les états anciens du texte, il se montre d'une arrogance et d'une prétention extrême, ne cessant de se vanter, de souligner sa beauté, son génie, sa supériorité, son élégance : « On n'est pas moi impunément. », s'exclame-t-il entre autres. Son mépris vis-à-vis de son adversaire se résume en une formule de 1981 : « On ne joue pas au même jeu : j'ai mille ans d'avance ! ». D'une version à l'autre, le caractère de Koronskis évolue vers plus de modestie et d'altruisme. Les notes accompagnant la présente édition du texte de 1983 souligneront cette évolution à maintes reprises. Il est à noter que le même mouvement a lieu au sein du roman, quelle que soit sa version : en vieillissant, Koronskis s'adoucit.

Le mouvement général des corrections apportées par Toussaint à son roman au fil des réécritures est donc de l'ordre de l'épure, à tous les niveaux, le roman devenant à la fois moins touffu, plus grave et plus abstrait avec le temps... Moins épais, également : si la version de 1981 comptait plus de 32 000 mots, celle de 1983 en compte moins de 24 000. En remettant vingt fois son ouvrage sur le métier, en le polissant sans cesse et en le repolissant, Toussaint n'a ajouté que quelquefois et a souvent effacé.

Mais toutes les versions disponibles sont écrites au présent et à la première personne. Nous n'avons donc malheureusement pas trace des tentatives au passé ou à la troisième personne évoquées par Toussaint en 2005.

### *Échecs chez les éditeurs*

Les versions de 1981 et de 1983 en notre possession sont constituées de photocopies reliées et brochées : sans doute s'agit-il de manuscrits expédiés alors aux éditeurs. Mais peut-être ont-ils été précédés par des envois plus anciens. D'après les souvenirs de Toussaint, que

j'ai interrogé à ce sujet <sup>7</sup>, une première version, aujourd'hui perdue, fut en effet confiée en 1979 à Claude Durand, qui travaillait alors au Seuil et que connaissait Yvon Toussaint, le père de l'écrivain. Claude Durand répondit par lettre de façon généreuse et encourageante sans donner pour autant au jeune homme le moindre espoir de publication.

La version de 1981 en notre possession fut lue avec intérêt par Érik Orsenna : Jean-Philippe Toussaint suivait alors à l'Institut d'Études Politiques de Paris, dans le cadre de son Diplôme d'Enseignement Approfondi (DEA) d'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, un séminaire qu'Orsenna donnait à l'époque sous son vrai nom (Érik Arnoult) au sujet l'américanisation de la société française. Érik Orsenna rendit un avis favorable et chercha à publier *Échecs* chez Ramsay, maison où il avait fait lui-même paraître *Villes d'eau* en 1981. Mais Raphaël Sorin ne donna pas suite.

Dominique Rolin reçut l'avant-dernière version, qu'elle apprécia beaucoup. Elle s'impliqua pour qu'elle soit publiée chez Denoël, mais en vain.

Enfin, la version de 1983 arriva dans les mains d'Alain Robbe-Grillet, qui reçut Toussaint dans son bureau de lecteur aux éditions de Minuit. Le néo-romancier se montra charmant et désinvolte. Il se souvenait à peine d'avoir lu *Échecs* et ne s'en cachait guère. Il demanda au jeune auteur de lui lire un passage de son choix. Toussaint lut alors à voix haute le paragraphe durant lequel le narrateur mange des tripes, ce qui fit rire son auditeur... mais ne déboucha pas sur une publication.

Quelle que fût l'étendue de ses déceptions à l'époque, aujourd'hui, Toussaint est *a posteriori* content (ou disons : soulagé) de ces refus successifs : non seulement parce qu'il est particulièrement heureux d'avoir publié tous ses romans aux éditions de Minuit, mais aussi parce qu'il ne pouvait pas mieux entamer sa carrière que par *La Salle de bain*. Sa trajectoire aurait en effet été tout autre si elle avait débuté par une parution au Seuil, chez Ramsay ou chez Denoël. Et si Robbe-Grillet avait publié *Échecs* à l'enseigne de Minuit, *La Salle de bain* se serait trouvé dans la position inconfortable de second roman. L'échec d'*Échecs* est donc, *in fine*, la condition de la réussite de Jean-Philippe Toussaint.

### *Toussaint, Échecs, les échecs et les jeux*

Néanmoins, Toussaint ne semble jamais avoir tout à fait oublié ce roman qui l'a occupé durant cinq ans. Au moment de la parution de *Monsieur*, quelques journalistes crurent à tort que ce second opus était en réalité un roman antérieur à *La Salle de bain*, car l'écrivain avait évoqué devant eux un livre qui se trouvait dans ses tiroirs, c'est-à-dire *Échecs*, qu'il n'avait donc pas encore renoncé à publier. Sans doute l'écrivain a-t-il rapidement changé d'avis par la suite et fermé à double tour le tiroir qui s'ouvre à nouveau aujourd'hui. Mais, s'il s'est ensuite gardé d'évoquer *Échecs* devant les journalistes, Toussaint a cité régulièrement ce premier roman dans les textes réflexifs qu'il a consacrés à son travail d'écrivain. Ainsi, en évoque-t-il le souvenir en 2005, dans *Mes bureaux*, livre paru en italien avec un titre français, et, très récemment dans *L'Urgence et la Patience*.

Par ailleurs, *Échecs* est présent de façon subliminale dans les romans mêmes de Toussaint, notamment dans *La Salle de bain*, comme il s'en est expliqué lui-même au cours de l'entretien déjà cité :

Il y a un passage dans *La Salle de bain*, où le narrateur dit : « Je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminai pas ma phrase. »

---

<sup>7</sup> C'est le seul accroc au principe directeur auquel, en accord avec Jean-Philippe Toussaint, je me suis soumis durant ce travail d'édition scientifique : détournant la fameuse phrase de Victor Hugo ouvrant *Les Contemplations* (« Ce livre doit être lu comme on lirait le livre d'un mort »), j'ai commenté *Échecs* comme s'il s'agissait d'un roman écrit par un auteur aujourd'hui disparu.

Cette phrase interrompue était comme une consigne secrète que je me donnais. Pour moi, cette « vie abstraite » faisait référence à *Échecs* (*Échecs* était un livre abstrait, un huis clos). Si j'avais dû terminer la phrase, cela aurait pu être : je devais prendre un risque, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour parler de moi, du présent, de mon époque. C'est ce que je n'ai cessé de faire par la suite.<sup>8</sup>

Nous reviendrons à cette confession cruciale en ce qui concerne *Échecs*, mais notons d'abord simplement la présence invisible du roman inédit dans le roman publié. D'autres traces du même genre se trouvent peut-être çà et là : s'il lui plaît de lire les notes qui accompagnent le texte présenté ici, le lecteur découvrira quelques petites hypothèses à cet égard.

De façon plus manifeste, *Échecs* est présent dans les textes postérieurs de Toussaint à travers le thème du jeu en général et du jeu d'échecs en particulier. En effet, les joueurs sont nombreux à peupler l'univers de Toussaint. Dans *La Salle de bain*, l'on croise des personnages s'adonnant au Monopoly et au bridge<sup>9</sup>, tandis que plusieurs passages voient le narrateur organiser avec lui-même des tournois de fléchettes<sup>10</sup>. Monsieur, pour qui « la vie est un jeu d'enfant »<sup>11</sup>, joue ou voit les autres jouer au mini-foot, au ping-pong, au scrabble, au billard, aux courses et, *last but not least*, à éplucher des oranges<sup>12</sup>. Il est question de billard, de mikado, de jeu électronique et de Jackpot dans *L'Appareil-photo*<sup>13</sup>. Sans doute la présence des jeux s'amenuise-t-elle par la suite, mais il faut, sans être exhaustif, encore au moins relever le récit ironico-épique d'un tournoi de pétanque qui occupe un texte entier d'*Autoportrait (à l'étranger)*<sup>14</sup>, le joueur de football dont le nom propre se trouve dans le titre de *La Mélancolie de Zidane*, la partie de bowling de *Fuir*<sup>15</sup> et le rôle important des jeux de course dans *La Vérité sur Marie*.

Dans ce concert de joueurs, les adeptes des échecs savent se faire entendre. Il faut d'abord citer à cet égard un extrait d'une pièce de théâtre inédite intitulée *Les Draps de lit*, que Jean-Philippe Toussaint a écrite en 1982-1983, c'est-à-dire à une époque où il était toujours occupé par *Échecs*. Le jeu y donne lieu à un dialogue saugrenu, qui résonne comme une parodie du roman :

Moi (au peintre) – Vous jouez au échecs ?  
Le peintre – Plus. Je n'y joue plus. Dans le temps j'y jouais, rarement mais toujours volontiers. Seulement les dernières parties ont été très pénibles.  
La mère – Vous avez perdu ?  
Le peintre – Non, très pénibles. Chaque fois que j'étais en train de jouer, on est venu m'annoncer la mort d'un proche.  
La mère – Vraiment ?  
Le peintre – Oui, trois fois cela m'est arrivé.  
La mère – Ça doit déconcerter.  
Le peintre – À quelques mois d'intervalle. Je ne pense pas qu'il y ait une relation, cela n'a rien à voir bien sûr, mais maintenant, merci, je préfère m'abstenir. Trois fois vous vous rendez compte, c'est à devenir anxieux. À devenir fou.  
Un temps.  
Moi – Assez rare qu'un joueur d'échecs devienne fou. Difficile de dire pourquoi. Une exception toutefois. Un joueur devenu fou... complètement fou... une caricature. Il se prenait pour

<sup>8</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? », entretien cité, p. 25.

<sup>9</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, respectivement pp. 44 et 104.

<sup>10</sup> *Ibidem*, pp. 59, 60, 62 et 65.

<sup>11</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *Monsieur*, Paris, Minuit, 1986, p. 111.

<sup>12</sup> *Ibidem*, respectivement pp. 14, 61, 29, 25, 25 et 74.

<sup>13</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989, respectivement pp. 71, 60, 99 et 75.

<sup>14</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Cap Corse (le plus beau jour de ma vie) », dans *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000, pp. 31-45.

<sup>15</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005, pp. 97-100.

le pion e4. Assis par terre, prostré, dans un coin, il regardait à gauche et à droite, à droite surtout ; il craignait f5. (Un temps) Il est mort d'un torticolis.

La mère (portant la main à son cou) – D'un torticolis, quelle horreur.

Ensuite, clin d'œil suivant, dans les romans publiés, Kabrowinski, le peintre de *La Salle de bain*, dont le patronyme rime avec celui de Koronskis, le narrateur d'*Échecs*, raconte qu'il a « passé la nuit à jouer aux échecs dans l'arrière salle d'un café »<sup>16</sup>. De façon plus manifeste, vers la fin du roman, le motif des échecs s'inscrit dans une comparaison lors de l'un passage consacré à Mondrian, le peintre aux carreaux, emblématique de *La Salle de bain* :

Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure.<sup>17</sup>

L'immobilité est donc dynamique aux échecs. Cette remarque de *La Salle de bain* résonne avec une phrase d'*Échecs* que Koronskis prononce dans un moment d'extase, lorsqu'il a trouvé le moyen de gagner une partie qu'il croyait perdue : « Je conçois mieux le dynamisme des puissances immobiles. » Par cette phrase, *Échecs* s'ancre pleinement dans l'œuvre de Toussaint, dont chaque roman contient une réflexion sur les liens entre l'immobilité et le mouvement. Néanmoins, le passage cité de *La Salle de bain* marque une distance très nette aussi bien par rapport à l'exaltation de Koronskis que par rapport au thème des échecs : ceux-ci sont relégués au rang de comparant dans une comparaison. En outre, cette comparaison est quelque peu ambiguë. D'une part, elle est valorisante, le jeu étant associé à un art, la peinture, et son dynamisme est souligné : il s'agit de mouvement en puissance. Mais, d'autre part, les échecs s'opposent à la peinture de Mondrian, dont l'immobilité est immobile et rassurante, et s'avèrent par contraste angoissants.

On retrouve une autre comparaison ambivalente, et plus longuement développée, dans *L'Appareil-photo*. Mais auparavant, les échecs apparaissent encore dans *Monsieur*. Le personnage éponyme, après avoir transmis à ses nièces les rudiments du jeu, observe leurs premiers pas avec attendrissement :

Il aimait tout particulièrement la façon qu'elles avaient de dire j'adoube lorsque, comme il le leur avait appris, elles touchaient une pièce qu'elles n'avaient pas l'intention de jouer. C'était même la seule chose qui leur plaisait vraiment aux échecs, pouvoir dire j'adoube, et Monsieur finit par les soupçonner de faire exprès de bouger toutes les pièces à la fois, uniquement pour le plaisir de dire j'adoube.<sup>18</sup>

Cet extrait de *Monsieur* est intéressant dans la mesure où les échecs n'y constituent plus un moteur de l'intrigue, comme dans *Échecs*, ni un motif parodique, comme dans *Les Draps de lit*, ni même un petit détail rapide et pittoresque ou un motif de comparaison comme dans *La Salle de bain*, mais une occasion de pur jeu de langage. Une autre espèce de distance est prise ainsi par rapport au jeu lui-même.

---

<sup>16</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Salle de bain*, op. cit., p. 23. Il s'agit peut-être, pour l'écrivain d'un double clin d'œil à ses œuvres antérieures inédites : en jouant aux échecs, Kabrowinski renvoie à Koronskis et, par ses fonctions de peintre, au peintre des *Draps de lit*.

<sup>17</sup> *Ibidem*, p. 84. Ce passage a donné lieu à plus d'un commentaire. Voir, entre autres, Denis SAINT-AMAND, « D'une fin de siècle à l'autre. Passage furtif dans *La Salle de bain* », dans Pierre Piret et Laurent Demoulin, *Textyles*, n°38, Jean-Philippe Toussaint, Bruxelles, Le Cri, 2010, p. 100.

<sup>18</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *Monsieur*, op. cit., p. 71.

Venons-en à présent à l'un des passages les plus frappants de *L'Appareil-photo* : le jeu d'échecs y sert à nouveau de comparaison. Le narrateur, enfermé dans les toilettes d'une station-service, fait part de ses réflexions au lecteur :

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 vivendi des plus raffinés. Dans ses parties officielles, du reste, Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistaient simplement à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré de dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps – à massacrer). Bien qu'elles aient été confirmées par de tels succès obtenus à l'épreuve de la réalité, les idées de Gyula Breyer suscitaient le scepticisme en général, voire une certaine suspicion, parfois, tant elles donnaient lieu à des lignes de jeu paradoxales, où les desseins poursuivis n'étaient jamais clairement définis et où les pièces, suivant une logique déroutante d'accumulation d'énergie mise sans fin en réserve, manquaient systématiquement à tous les devoirs de recherche d'espace et de liberté. Et, tandis que je continuais de m'attarder dans cette cabine en suivant tranquillement le cours de mes pensées, je sentais 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 [...] et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. Mais, pour l'heure, j'avais mon temps : dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant.<sup>19</sup>

Alors que dans le passage cité de *La Salle de bain*, le motif des échecs entre, en tant que comparant, dans une comparaison classique (entre la peinture et les échecs), il apparaît ici d'abord pour lui-même et donne lieu à un développement, avant qu'un mode de vie ne lui soit comparé. Le schéma est donc *a priori* inversé, les échecs passant du statut de comparant (ou phore) à celui de comparé (ou thème)... du moins en apparence : la suite du passage montre bien qu'en réalité, il s'agit d'abord et avant tout pour le narrateur de réfléchir à son existence. Le renversement inverse a donc lieu au sein du paragraphe – de thème les échecs devenant phore. Le rôle de cette comparaison inversée est à l'image de son ambiguïté et s'avère, une fois encore, quelque peu paradoxal : le début de la scène voit en effet le narrateur se replier sur lui-même, se couper du monde et de ses compagnons, s'enfermer à la fois dans les toilettes et dans ses pensées. Les échecs semblent, dans un premier temps, l'encourager dans cette attitude. Mais, dans un temps second, la référence à une manière particulière de jouer, celle d'un grand joueur hongrois du début du XX<sup>e</sup> siècle, montre que ce repli est provisoire et stratégique, qu'il s'agit, en quelque sorte, de reculer pour mieux sauter. Les échecs sont donc à la fois du côté des maux (le repli) et du remède (la victoire promise). L'écheveau est complexe car, au niveau purement narratif, la pensée des échecs marque la retraite du narrateur, qui abandonne ainsi notamment Pascale, la femme dont il est secrètement épris, tandis qu'au niveau métaphorique, la comparaison au jeu contient une explication de l'attitude du narrateur et une promesse d'accomplissement... qui, sur le plan amoureux, se réalisera d'ailleurs par la suite.

Si l'on met à présent ce passage en rapport avec *Échecs*, on peut y voir une nouvelle leçon : l'espèce de repli qu'a constitué l'écriture, durant cinq longues années, de ce roman

---

<sup>19</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, pp. 48-50.

brillant, abstrait et désincarné était une manière de préparation, d'accumulation de l'énergie créatrice qui devait s'épanouir par l'écriture d'autres romans<sup>20</sup>.

Dernière étape, distanciation ultime : dans *L'Urgence et la Patience*, les échecs servent, fugitivement, de métaphore, non plus de la vie, mais de l'écriture même :

À l'état de veille, le livre s'est inscrit dans le cerveau avec la précision d'une position d'échecs, et, la nuit, quand on dort, l'étude des variantes se poursuit, comme un ordinateur qu'on laisserait tourner en permanence pour étudier l'immensité des calculs en jeu dans l'opération [...] <sup>21</sup>.

L'acuité de l'écriture dans l'esprit de l'écrivain est comparée à celle des échecs dans celui du joueur et, parallèlement, les deux activités sont associées quant à leur aspect problématique : dans les deux cas, il s'agit de résoudre un problème. La comparaison se prolonge un peu, gagnant le mot « variantes », qui est à double entente, puisque l'on parle de « variantes » aussi bien pour un texte que pour une partie. Ensuite, les échecs laissent la place à un autre comparant, l'ordinateur... À notre tour d'adresser un clin d'œil à notre propre texte : nous revoilà à l'un de nos points de départ et à l'aspect électronique de la publication d'*Échecs*.

En conclusion de ce petit parcours, il faut retenir deux éléments contradictoires : les échecs reviennent régulièrement sous la plume de Toussaint, mais l'écrivain semble toujours chercher à les circonscrire, à les maintenir dans le cadre d'une métaphore (de la peinture, d'un *modus vivendi*, de la littérature), comme s'il s'agissait d'un motif obsédant dont il peinait à se débarrasser et dont il avait à se méfier.

### *Un roman sous influence ?*

Il est temps de nous écarter du reste de l'œuvre de Toussaint et de nous approcher davantage d'*Échecs*, non pas encore pour considérer ce roman en lui-même, mais pour le parcourir de façon intertextuelle, c'est-à-dire pour y chercher la trace des influences qui nourrissaient le jeune écrivain au moment de sa rédaction. Durant l'entretien de 2005 déjà cité, Toussaint déclarait en effet au sujet d'*Échecs* : « J'y faisais mes gammes, en quelque sorte, je digérais mes influences. »<sup>22</sup> Et dans *L'Urgence et la Patience*, le romancier évoque le « choc, toujours vivant, dont je ressens encore aujourd'hui les ondes atténuées, que j'ai eue il y a trente ans avec la rencontre de l'œuvre de Beckett »<sup>23</sup>. Après quoi, il explique :

C'est la lecture la plus importante que j'ai faite dans ma vie. Mon seul modèle, ai-je dit à Jérôme Lindon quand il a publié mon premier roman. [...] j'ai compris, en lisant Beckett, que c'était là une façon d'écrire possible. Les autres écrivains que j'admire, Proust, Kafka, Dostoïevski, je pouvais les admirer sans avoir besoin d'écrire comme eux, mais avec Beckett, c'était la première fois que je me trouvais en présence d'un écrivain auquel j'ai senti inconsciemment que je devais me mesurer, me confronter, de l'emprise duquel je devais me libérer. Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett (ce qui n'est pas une solution quand on cherche à écrire – car, qui qu'on soit, vaut mieux écrire comme soi). J'ai été au bout de cette impasse, j'ai connu une période d'abattement et de dépression. Cela a été une épreuve douloureuse, mais salutaire, j'ai dû me défaire de cette influence décisive, de ce regard

---

<sup>20</sup> Ce passage fondamental de *L'Appareil-photo* pourrait susciter un commentaire beaucoup plus long. Il a frappé la critique journalistique dès la parution du roman et a souvent été souligné depuis lors par la critique universitaire. Voir, entre autres, Marie-Pascale HUGLO, *Le Sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, pp. 95-100 et Fieke SCHOOTS, « Passer en douce à la douane ». *L'Écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam-Atlanta, Rodopi, 1997, pp. 160-161.

<sup>21</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « L'urgence et la patience » dans *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 30.

<sup>22</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? », entretien cité, p. 25.

<sup>23</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Dans le bus 63 », dans *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 97.



terriblement lucide sur le monde, noir, pascalien, en même temps que porteur d'énergie et d'un humour triomphant.<sup>24</sup>

Cette épreuve douloureuse mais salutaire désigne-t-elle *Échecs* ? Il faut répondre ici de manière nuancée, car Beckett n'est pas, loin de là, le seul écrivain dont on devine l'influence dans ce premier roman. Les ombres sont nombreuses. Passons-les rapidement en revue avant d'en revenir à l'auteur d'*En attendant Godot*.

Le sujet lui-même d'abord rappelle Nabokov et son roman *La Défense Loujine*, qui traite également d'échecs, de folie et d'enfermement, trio thématique qui caractérise également, bien entendu, *Le Joueur d'échecs* de Stephen Zweig. Si Nabokov, sans doute plus que Zweig, est un écrivain important aux yeux de Toussaint, notamment du point de vue stylistique, le lien entre *Échecs* et *La Défense Loujine* (ou *Le Joueur d'échecs*) s'arrête probablement à cette rencontre thématique générale : le roman de Toussaint est beaucoup moins réaliste que celui de Nabokov (ou que la célèbre nouvelle de Zweig). Il est plus abstrait, plus absurde et tout à fait décontextualisé historiquement.

Cela nous met sur la piste d'une influence plus nette, avouée par certains détails du texte : à plus d'un égard, *Échecs* est un roman kafkaïen, dans le sens courant du terme comme dans son sens littéraire. Dans le sens courant : l'univers décrit est régi par des règles illogiques, incompréhensibles, arbitraires et inéluctables. Dans le sens littéraire : le dépouillement même du récit et sa trajectoire implacable rappellent *Le Procès* ou *Le Château*, tandis que le personnage de l'arbitre pourrait prendre place parmi les fonctionnaires de la Justice du premier de ces deux romans. Enfin plusieurs détails du texte semblent évoquer Kafka. Ainsi, « Koronskis », le nom du narrateur, a certes été conçu à partir de celui du grand-père maternel de Toussaint, auquel le roman est dédié : Juozas Lanskoronskis. Mais l'aphérèse fait commencer ce nom par « K », comme celui de Kafka ou de son personnage Joseph K... Simple hasard ? Sans doute pas : dans la version de 1983, le prénom de Koronskis apparaît à une reprise : ce n'est pas « Juozas », comme le grand-père de Toussaint, mais « Franz », comme Kafka. En outre, Koronskis nomme la partie idéale qu'il imagine « l'optimum de K. »... Dans la version de 1981, non seulement le prénom Franz apparaît à de nombreuses reprises, mais Koronskis insiste lui-même sur l'initiale de son patronyme : « Je fixe le premier K de mon nom ». À quoi s'ajoutera encore un bref pastiche du *Journal* de Kafka (les notes accompagnant le texte la soulignent). Nul doute, en tout cas : Kafka est bel et bien l'un des intertextes d'*Échecs*.

Le thème du huis clos – écrire cette expression, c'est déjà le dire – peut également faire songer à Jean-Paul Sartre, d'autant que Toussaint a déjà révélé l'influence de l'existentialisme sur son œuvre<sup>25</sup>. Mais c'est surtout Albert Camus que l'on croise dans *Échecs*, du moins dans la version de 1981. En effet, le chapitre qui raconte la première défaite de Koronskis s'y termine par la phrase : « Il faut désormais m'imaginer heureux. » Il s'agit, selon la terminologie de Gérard Genette, d'une transposition (c'est-à-dire d'une sorte de parodie sérieuse<sup>26</sup>) de la célèbre conclusion du *Mythe de Sisyphe* : « Il faut imaginer Sisyphe heureux »<sup>27</sup>. Rien de ludique, rien de moqueur, ici. Toussaint ne se rit pas de la sentence de Camus. Au contraire, il donne un arrière-fond philosophique à son roman : Koronskis, qui affronte chaque jour le même adversaire devant le même échiquier, ressemble à Sisyphe remontant inlassablement son rocher au sommet de la montagne. En outre, cette citation détournée annonce le changement psychologique de son personnage, qui, on l'a vu, se montrera ensuite plus altruiste. Koronskis vient d'affronter sa première défaite et de

---

<sup>24</sup> *Ibidem*, pp. 97-98.

<sup>25</sup> Voir Jean-Philippe TOUSSAINT, « Un roman minimaliste ? », entretien cité, pp. 27-28.

<sup>26</sup> Gérard GENETTE, *Palimpseste*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1982.

<sup>27</sup> Albert CAMUS, *Le Mythe de Sisyphe*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1942, p. 168.

comprendre la vraie nature de son enfermement, mais, comme l'écrit Camus au sujet de Sisyphe : « La clairvoyance qui devait faire son tourment consomme du même coup sa victoire. »<sup>28</sup> Néanmoins, malgré cette référence, *Échecs* s'avère, bien entendu, nettement moins philosophique que *L'Étranger* de Camus ou que *Huis clos* de Sartre et, dans une certaine mesure, moins également que *La Salle de bain* ou que *L'Appareil-photo*.

Enfin, la présence de descriptions objectives et géométriques dans certains passages de la dernière version du texte, celle qui a atterri sur le bureau de Robbe-Grillet... rappelle certains aspects des romans de ce dernier, notamment de *La Jalousie*.

Samuel Beckett n'est donc pas seul en cause et son empire obsédant est peut-être encore plus directement sensible dans *Les Draps de lit*, la pièce de théâtre dont il a été question *supra*, où aucun autre intertexte ne se laisse deviner. Néanmoins, dans *Échecs*, l'influence du maître irlandais est patente et elle se marque à plusieurs niveaux.

Sur le plan thématique, l'aspect intemporel du récit ou le caractère vide de l'espace décrit en portent certainement les traces. Quant à l'absurde, si certaines de ses dimensions (telles que la prédominance du règlement intangible) sont proprement kafkaïennes, il présente, dans *Échecs*, également des accents beckettien, dans la mesure où nombre de situations déroutantes ne semblent même pas étonner le narrateur. La quête de victoire de celui-ci, ardente au début, finit par paraître dénuée de sens et rejoint à sa manière l'errance des héros de Beckett. Toussaint, dans *L'Urgence et la Patience*, résume la trilogie romanesque *Molloy*, *Malone meurt*, *L'Innomable* en une formule, « Molloy doit continuer »<sup>29</sup>, qui définit tout à fait la fin de la trajectoire de Koronskis : il doit continuer, de manière intransitive et radicale. En outre, ce dernier présente des traits obsessionnels similaires à ceux des personnages de Beckett. Il fait circuler des morceaux de tripes de sa bouche à une boîte de conserve à la façon dont Molloy fait passer des cailloux d'une poche à l'autre de son paletot ou il dénombre ses membres comme Malone les objets de sa chambre.

Toujours sur le plan thématique, une autre piste nous est également donnée par Toussaint dans *L'Urgence et la Patience*. L'écrivain y considère en effet que tous les narrateurs de Beckett, quel que soit leur nom, renvoient à un même être : « Les personnages [...], les Molloy, Moran, Malone, Mahood, Worm, sont à peine caractérisés [...]. Ils prennent la parole à tour de rôle, mais ne sont pas vraiment différenciés, paraissent interchangeable, Molloy et Moran semblent des reflets l'un de l'autre [...] »<sup>30</sup>. Or, cette indistinction est aussi le fait des deux personnages principaux d'*Échecs*, Koronskis et A., son adversaire. Ils partagent en effet la même passion des échecs, la même obsession de la victoire et adoptent le même genre d'attitudes méprisantes vis-à-vis des personnages secondaires, particulièrement du journaliste. Cette proximité qui confine à l'indistinction est soulignée par le texte à plusieurs reprises. Ainsi, dans la version finale, peut-on lire : « Nos cerveaux n'étaient qu'un, tout entier sillonné par les infinies conséquences du sacrifice. À cet instant exact, je crois que nous atteignons la plus grande proximité possible entre êtres humains, l'union intellectuelle la plus pure. » Et quand, A., qui gagne en assurance au fil du temps, se lève en pleine partie, mimant l'indifférence ou la désinvolture, Koronskis s'exclame : « il se prend pour moi ». La figure inverse se rencontre également. En effet, le narrateur, après avoir jugé une réplique de son adversaire, s'interroge : « Qu'aurais-je dit, moi, à sa place ? » Et il répond : « Sans doute la même chose. » Les deux adversaires peuvent donc être considérés comme des doubles, plus ou moins indistincts, à l'instar des héros errants de Beckett. Dans la suite de l'œuvre de Toussaint, le narrateur, même si paradoxalement, il n'aura plus jamais de nom, bénéficiera

---

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

<sup>29</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Dans le bus 63 », dans *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 100.

d'une identité plus précise – ou du moins se distinguant nettement de celle des autres personnages<sup>31</sup>.

Le style de Toussaint, dans la dernière version d'*Échecs*, peut également être comparé à celui de l'auteur de *L'Innommable* : un grand dépouillement syntaxique et rhétorique qui laisse parfois subitement la place à une phrase dense, brillante et métaphorique. La fin du texte est particulièrement marquée par ce type d'écriture : les dernières pages d'*Échecs* sont le théâtre d'un véritable épuisement textuel. Celui-ci se marque par des phrases de plus en plus courtes, de plus en plus répétitives, par des paragraphes allant en s'espacant, par une invasion des blancs interlinéaires, comme dans les pages ultimes de *Malone meurt*. Nous sommes loin, en tout cas, des longues périodes, quasiment proustiennes, qui commenceront à caractériser le style de Toussaint dans *L'Appareil-photo* et qui s'épanouiront pleinement à partir de *Faire l'amour*.

Par ailleurs, l'influence du maître irlandais paraît changer de nature au fil des différentes versions du texte : ce n'est pas toujours la même période de l'œuvre de Beckett qui sert d'intertexte à *Échecs*, les corrections intimes du roman de Toussaint suivant étonnamment la trajectoire de son modèle. Comme je chercherai à le montrer dans les notes accompagnant le texte, le narrateur de la version de 1981 rappelle en effet les personnages clownesques que sont Murphy ou Molloy. Son caractère extravagant s'atténue ensuite, sa personnalité semble s'effacer à la façon dont s'amenuise l'épaisseur romanesque des narrateurs de *Malone meurt* et de *L'Innommable*. La version de 1983 développe le caractère abstrait, non narratif et vide, d'un récit au départ richement pourvu en petites anecdotes drolatiques : elle se rapproche ainsi du néant fascinant de la fin de l'immortelle trilogie. L'ontogenèse toussaintienne récapitule donc la phylogenèse beckettienne.

### *Comment faut-il lire Échecs ?*

« L'intérêt du théâtre baudelairien, écrivait Roland Barthes, ce n'est pas son contenu dramatique, c'est son état velléitaire : le rôle du critique n'est donc pas de solliciter ces esquisses pour y prendre l'image d'un théâtre accompli, c'est au contraire de déterminer en elle la vocation de leur échec. Il serait vain [...] d'imaginer le théâtre que ces germes eussent pu produire ; il ne l'est pas de s'interroger sur les raisons qui ont retenu Baudelaire dans cet état de création imparfaite, si éloigné de l'esthétique des *Fleurs du mal*. »<sup>32</sup> En va-t-il de même pour *Échecs* ? Le propos de Barthes peut-il être transposé de Baudelaire à Toussaint ?

Oui et non. Il semble tout de même que l'écart qualitatif est moindre entre *Échecs* et *La Salle de bain*, qu'entre la pièce *L'Ivrogne* et le poème « Le vin de l'assassin » qui partage son argument. Même si je ne puis me targuer d'être un juge impartial, je crois pouvoir affirmer qu'*Échecs* ne manque nullement de qualités littéraires : c'est un roman moderne, original, dense, cohérent, ciselé, intelligent, précisément écrit. Mais, soyons honnête, l'on est tout de même loin de l'éclat des romans publiés sous la bonne étoile des éditions de Minuit. Les indéniables qualités d'*Échecs* n'empêchent que, d'une part, l'on n'encouragera personne à découvrir Toussaint par ce biais-là – pour pénétrer chez lui, mieux vaut passer d'abord par *La Salle de bain* –, et que, d'autre part, ce roman des débuts se goûte certainement mieux en regard de l'œuvre entière qu'en lui-même – c'est pour cette raison, d'ailleurs, qu'il est ainsi accompagné d'une préface et d'un appareil critique.

En lisant *Échecs*, on cherche, presque inévitablement, les traces des romans qui suivent : les notes du texte relèveront une petite partie de celles-ci. En outre, le lecteur est à

---

<sup>31</sup> Il existe peut-être une exception dans *La Vérité sur Marie* : le personnage de Jean-Christophe de G. pourrait, à certains égards, être considéré comme un double du narrateur.

<sup>32</sup> Roland BARTHES, « Le théâtre de Baudelaire », dans *Essais critiques* [1964], dans *Œuvres complètes*, tome II, Paris, Seuil, 2002, p. 304.

l'affût de ce qui fait défaut. Comme le note Pierre Bayard, « l'œuvre ratée frappe moins par son insuffisance de qualité que par son échec, c'est-à-dire par les signes à demi effacés de sa réussite virtuelle, par la nostalgie du destin qu'elle n'a pas connu. Elle porte la trace de ce qu'elle aurait pu être, et que sont parvenus à devenir d'autres textes du même auteur. »<sup>33</sup> En d'autres termes, qu'est-ce qui sépare *Échecs* de *La Salle de bain* ? On retrouve là le questionnement de Barthes à propos de Baudelaire et la formule frappante du critique : quelle a été la vocation de l'échec d'*Échecs* ? La fin de cette préface se propose de réfléchir quelque peu à cette question.

Notons d'abord rapidement quelques différences entre *Échecs* et le reste de l'œuvre de Toussaint. L'écrivain, dans l'interview citée de 2005 a déjà relevé les principaux contrastes thématiques à cet égard : *Échecs* est un roman abstrait, intemporel, décontextualisé, alors que les romans publiés, résolument contemporains, sont situés aussi bien dans l'espace que dans le temps et participent à un certain réalisme.

Par ailleurs, l'œuvre de Toussaint est, de façon générale, tendue entre deux pôles : celui de la poésie et celui de l'humour. Des romans comme *La Salle de bain*, *La Télévision* et, dans une moindre mesure, *L'Appareil-photo* privilégient l'humour tandis que les romans du cycle de Marie sont davantage tournés vers la poésie et ce que Toussaint a appelé l'« énergie romanesque »<sup>34</sup>. *Échecs* n'occupe pas une position claire à cet égard : la sécheresse des phrases ne permet pas de ranger ce roman du côté poétique, mais l'humour, déjà présent, est encore hésitant et semble retenu : il n'a pas encore trouvé son lieu de plein épanouissement que seront les parenthèses, dans *La Salle de bain* comme dans *La Télévision*. Il est en germe et attend de se développer pleinement.

Une autre caractéristique de l'écriture de Toussaint se signale par son absence dans *Échecs* : c'est l'écriture par fragments. Dans tous ses romans, Toussaint laisse à chaque paragraphe une autonomie relative, qui se traduit formellement dans *La Salle de bain* par leur numérotation et, dans les romans ultérieurs, par une ligne d'espace. Jamais il ne va à la ligne – sauf dans *Échecs*, qui est construit de façon plus traditionnelle et plus linéaire à cet égard.

Mais ces différents aspects sont encore relativement secondaires. Le point nodal concerne sans doute le narrateur. Toussaint, dans les versions que nous possédons d'*Échecs*, a opté pour un narrateur autodiégétique, c'est-à-dire pour un narrateur à la première personne et au centre du récit : c'est cette formule qu'il retiendra dans tous ses romans, sauf dans *Monsieur* (qui est rarement considéré comme son chef-d'œuvre). Cependant, la personnalité de Koronskis s'avère problématique, et cela, à deux égards. D'abord, elle n'est pas stable, comme nous l'avons déjà vu : agressif et méprisant au début du récit, il s'adoucit brusquement après un changement de chapitre qui matérialise une ellipse temporelle. Un motif psychologique explique sans doute cette mutation abrupte, car elle a lieu après que le narrateur, vaincu durant plusieurs années, rencontre enfin la défaite. Mais le lecteur n'assiste pas à son évolution et est placé devant le fait accompli de façon sans doute trop brutale. Ensuite, seconde difficulté, malgré cet adoucissement, Koronskis n'est guère sympathique. Il se montre parfois d'une froideur effrayante et ne s'en cache pas : quand le journaliste lui fait remarquer : « Vous n'avez vraiment aucune sensibilité », il répond : « Non, aucune. » Aussi le lecteur éprouve-t-il des difficultés à s'identifier au narrateur.

Or, le roman qui a donné à Toussaint envie d'écrire, *Crime et châtiment* de Dostoïevski, l'a touché précisément en raison du phénomène trouble de l'identification :

---

<sup>33</sup> Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, Paris, Minuit, 2000, pp. 170-171.

<sup>34</sup> Voir par exemple les propos de l'écrivain reproduits dans Marie DESPLECHIN, « Jean-Philippe Toussaint. Je cherche une énergie romanesque pure », *Le Monde*, 18 septembre 2009. Sur cette notion, voir la réflexion de Pierre PIRET, « Portrait de l'artiste en Oriental », dans *Textyles*, n°38, *Jean-Philippe Toussaint, op. cit.*, pp. 36-40.

Je ne me souviens pas que *Crime et Châtiment* m'ait particulièrement plu. Non, c'est bien au-delà d'aimer ou d'admirer un livre. Mes yeux, simplement, se sont ouverts. Ce fut une révélation. Un mois plus tard, je me mettais à écrire. C'est ce livre-là, c'est *Crime et châtiment* qui m'a ouvert les yeux sur la force que pouvait avoir la littérature, sur ses pouvoirs, sur ses possibilités fascinantes. En m'identifiant au personnage de Raskolnikov, en connaissant ce frisson-là, de m'identifier à Rodion Romanovitch Raskolnikov – car je me suis tout de suite identifié au personnage terriblement ambigu de Raskolnikov – je commettais un meurtre moi-même.<sup>35</sup>

Peut-être Toussaint a-t-il voulu reproduire le même malaise en espérant que le lecteur se mette dans la peau d'un personnage antipathique, mais c'était un pari trop risqué : il est plus facile de s'identifier à un assassin sympathique qu'à un génie antipathique. L'écrivain s'est probablement rendu compte de cette difficulté. À la fin de la version de 1981, Koronskis, comme s'il demandait une adhésion qu'il n'a pas obtenue, justifie son mauvais caractère par son humour : « malgré l'insupportable mépris que je portais à autrui, j'étais plutôt amusant ». Et, dans les versions suivantes, on l'a vu, Toussaint a veillé à rendre son narrateur tout de même moins inhumain.

Et, si, dans le reste de l'œuvre, les différents narrateurs partageront certains traits avec Koronskis (une belle assurance, un sens du sans-gêne, une élégante discrétion, un penchant à l'introspection, des accès d'angoisse...), ils seront toujours à la fois plus cohérents et plus attachants. Ils se montrent certes parfois impassibles, mais ils n'en éprouvent pas moins de vives émotions, à l'image de l'amant de Marie dans *Faire l'amour*, qui avoue : « je n'ai jamais su exprimer mes sentiments »<sup>36</sup>. De Koronskis au narrateur de *La Salle de bain* ou à celui de *La Vérité sur Marie*, le « je » chez Toussaint est passé de l'insensibilité à l'impassibilité, ce qui représente un grand pas.

### *Échecs écrits de l'isolation ?*

Ce narrateur instable est peut-être, par ailleurs, trop loin de l'auteur lui-même : c'est à nouveau ce que déclarait Toussaint en 2005 : « je devais prendre [...] le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour parler de moi [...]. C'est ce que je n'ai cessé de faire par la suite. » La réflexion de Pierre Bayard peut nous être utile sur ce point : dans *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, le critique réfléchit (de façon tout à fait passionnante) à quelques textes médiocres de grands auteurs. Bien qu'*Échecs* m'apparaisse plutôt comme une moindre réussite que comme une œuvre ratée, la conclusion de Bayard me paraît probante à son sujet : « [...] un texte ne peut espérer être profondément réussi s'il ne donne, à l'époque où il est reçu, le sentiment d'être organisé autour de l'un des fantasmes majeurs du psychisme humain, et surtout si ce fantasme n'est pas perceptible par le lecteur »<sup>37</sup>. Selon cette conception, toute œuvre est un dialogue fantasmatique entre un auteur et un lecteur : le jeune Jean-Philippe Toussaint, en lisant *Crime et châtiment*, a été gagné par le fantasme de meurtre que véhicule ce grand roman russe. Toutefois, pour que la communication ait lieu de façon optimale, il faut, explique encore Pierre Bayard, que l'auteur trouve « la distance adéquate avec son fantasme »<sup>38</sup>. *A contrario*, les œuvres ratées sont celles qui ne parviennent pas à bien régler cette focale fantasmatique. Bayard envisage deux cas de figure dans l'échec, qu'il nomme en s'appuyant sur la théorie freudienne, les écrits de l'hallucination et les écrits de l'isolation. Les premiers imposent une exhibition trop directe de leur fantasme aux lecteurs, qui se sentent agressés. Les seconds, au contraire, pêchent par un

---

<sup>35</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « Moi, Rodion Romanovitch Raskolnikov », dans *L'Urgence et la Patience*, op. cit., pp. 69-70.

<sup>36</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002, p. 32.

<sup>37</sup> Pierre BAYARD, *Comment améliorer les œuvres ratées ?*, op. cit., p. 149.

<sup>38</sup> *Ibidem*, p. 102.

investissement fantasmatique trop ténu et se traduisent par l'ennui du lecteur. La trop grande complexité et l'excès d'élaboration sont symptomatiques de ce second défaut dans la distance.

Nul doute qu'*Échecs* est à ranger du côté de l'écriture de l'isolation : le jeune Toussaint s'est trop retiré de ce roman abstrait, ce qui freine le dialogue fantasmatique avec le lecteur. Peut-être l'un des « fantasmes majeurs du psychisme humain » préside-t-il à son écriture, mais il est difficilement perceptible – le secret en est trop bien gardé. Bien entendu, nous pouvons émettre des hypothèses à cet égard : le fantasme consiste peut-être à échapper à la mort au moyen de l'abstraction géométrique, rassurante et intemporelle, du jeu d'échecs. Encore cette hypothèse se défend-elle surtout si l'on s'appuie sur la méthode des passages parallèles, c'est-à-dire sur de phrases issues d'autres textes de Toussaint, comme « la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort »<sup>39</sup>.

Sans être tout à fait explicite, *La Salle de bain* porte un fantasme de façon plus autonome : le rêve d'arrêter le temps s'y laisse deviner à travers une réflexion sur l'immobilité et le mouvement. Le voile de l'humour s'interpose toutefois entre le fantasme et le lecteur : Toussaint n'y est pas passé du Charybde de l'écrit de l'isolation au Scylla de l'écrit de l'hallucination ; il a trouvé la bonne distance entre ces deux récifs.

La théorie de Bayard rencontre donc ici les remarques de Toussaint sur son investissement personnel. Elle trouve peut-être aussi une espèce de prolongement dans une réflexion développée dans *L'Urgence et la Patience* dont on trouve une première formulation dans *La Télévision*, quand le narrateur s'y félicite de la « façon, toute [s]ienne, d'ailleurs, de tempérer quelque peu le jansénisme des règles [qu'il se] fixai[t] par un certain coulant dans leur application »<sup>40</sup>. Toussaint a besoin d'un cadre, qu'il construit pas à pas : c'est la patience.

Tout commence et finit toujours par la patience dans l'écriture d'un livre. En amont, il faut laisser le livre infuser en soi, c'est la phase de maturation, les premières images qui viennent, les personnages qui s'esquissent. On rassemble de la documentation, on prend des notes, on élabore mentalement un premier plan d'ensemble. [...] En aval, dès qu'une page est terminée, on l'imprime et on la relit, on l'amende, on la rature, on trace des flèches à travers le texte, on corrige, on ajoute quelques phrases à la main, on vérifie un mot, on reformule une tournure.<sup>41</sup>

Mais, à l'intérieur même de ce cadre précis, l'écrivain laisse une marge à une forme d'impulsion : c'est l'urgence, qui est « fugitive, fragile, intermittente »<sup>42</sup>. Il ne s'agit cependant pas d'inspiration, précise-t-il, car l'urgence « s'obtient par l'effort, elle se construit par le travail »<sup>43</sup>. L'urgence n'est pas un don – c'est une récompense : « tout vient aisément, tout se libère et se lâche »<sup>44</sup>. L'œuvre ne s'acquiert donc qu'au prix d'un équilibre très subtil<sup>45</sup>.

Or, dans le cas du fantasme qu'il s'agit d'éveiller inconsciemment chez le lecteur selon Bayard, comme dans le cas de l'équilibre entre urgence et patience selon Toussaint, il

---

<sup>39</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *Fuir*, *op. cit.*, p. 100.

<sup>40</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1997, p. 156.

<sup>41</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « L'urgence et la patience », dans *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, pp. 28-29.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 40.

<sup>43</sup> *Ibidem*, p. 41.

<sup>44</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>45</sup> Il en va de même du travail plastique de Toussaint. Celui-ci déclare en effet à Sylvain Bourmeau au sujet de son exposition au Louvre : « C'est important qu'il y ait comme ça des choses non prévues dans mon travail, parce que sinon, à force de réfléchir, de tout contrôler, de conceptualiser, cela devient figé, compassé. C'est bien que de temps en temps je me lâche et que j'improvise des choses librement en suivant ma fantaisie, mais ces improvisations sont quand même riches de tout le travail accompli au préalable. » (Jean-Philippe TOUSSAINT, « Entretien avec Sylvain Bourmeau », dans *La Main et le Regard. Livre Louvre*, Paris, Éditions Le Passage/Louvre Éditions, 2012, p. 20)

est question de « distance » : « Nous y sommes, c'est la bonne profondeur, nous avons maintenant le recul nécessaire, la distance idéale pour *restituer le monde*, pour retranscrire, dans les profondeurs mêmes de l'écriture, tout ce que nous avons capté à la surface. »<sup>46</sup>

Il ne paraît pas absurde de supposer, dès lors, que, si *Échecs* est un écrit de l'isolation, c'est parce que son auteur s'est enfermé durant cinq ans dans la patience, sans jamais réussir à rencontrer l'urgence, la grâce, la touche de spontanéité qui permet au texte de restituer le monde et d'éveiller un fantasme majeur dans l'inconscient du lecteur. L'auteur d'*Échecs* se cantonnait donc trop en défense, mais vint ensuite le temps où, son écriture ayant accumulé une puissance fantasmagorique virtuelle, elle se répandit sur le monde. *Échecs*, par sa trop grande retenue, par sa trop grande immobilité, manifeste donc ce « dynamisme des puissances immobiles » qui permet à Koronskis de décrire le jeu auquel il a voué sa vie et à Toussaint de se préparer à l'œuvre profonde, subtile et mouvante qui guidera la sienne.

---

<sup>46</sup> Jean-Philippe TOUSSAINT, « L'urgence et la patience », dans *L'Urgence et la Patience, op. cit.*, p. 42. C'est Toussaint qui souligne.

## Note sur le texte : les trois versions

Laurent Demoulin

Le dossier de genèse d'*Échecs* est constitué par trois états différents du texte. Nous sommes donc loin d'avoir accès aux neuf versions mentionnées par Toussaint en 2005.

La première de nos trois versions est datée de 1981 et est reliée : il s'agit d'une photocopie encollée et pourvue d'une couverture noire. Çà et là, ce manuscrit contient quelques indications au crayon de la main de l'auteur. Le lecteur trouvera en annexes l'intégralité de cette version, que nous appellerons désormais la « version de 1981 ».

Une autre version, également photocopiée, reliée et encollée, est datée de 1983 : de toute évidence, c'est la version la plus récente du roman et elle servira de texte de base à notre édition. S'y greffent, en notes, les variantes intéressantes des deux autres versions. Nous la désignerons, bien entendu, sous l'appellation « version de 1983 ».

Reste un troisième état, qui nous est parvenu sous la forme d'une liasse de feuillets volants : il s'agit d'un dactylogramme original, c'est-à-dire de feuilles sorties de la machine à écrire de Toussaint et non de photocopies. Cet état du texte n'est pas daté et n'est pas tout à fait complet (les dernières pages manquent). Il contient nombre de ratures au crayon ; certaines pages sont présentes en deux ou trois exemplaires avec des variantes et, çà et là, des bandes de papiers ont été collées pour recouvrir un état du texte par un autre, dactylographié à nouveaux frais. Quant au contenu, il est très proche de la version de 1983. Dans la plupart des cas, les corrections manuscrites au crayon correspondent à la leçon retenue dans celle-ci. Ainsi, par exemple, lit-on à la page 2 de ce dactylogramme non relié : « Une telle évidence me fait sourire. » Cette phrase est biffée au crayon et remplacée par la phrase manuscrite : « Je souris. ». Et c'est bel et bien « Je souris » qui est apparaît dans la version finale de 1983. Mais il arrive aussi que le texte de cet état ne corresponde pas tout à fait à cette dernière, sans qu'aucune correction ne réduise cet écart : la fin du roman, particulièrement, est différente d'un état à l'autre. Plus que probablement, Toussaint a donc dactylographié sa dernière version en se basant sur ces feuillets volants, actant ses corrections mais modifiant encore quelque peu son texte au moment de la frappe.

Il s'ensuit que ce dactylogramme doit donc être de peu antérieur à la version de 1983. Nous ne reproduisons pas ici cet état intermédiaire, mais y renverrons en notes dès que la variante (biffée ou non biffée) présente un quelconque intérêt<sup>47</sup>. Par commodité, même si elle a pu être rédigée en 1983, elle aussi (et même si une partie des versions qui ne nous sont pas parvenues doivent prendre place entre elle et la version de 1981), nous l'appellerons « version de 1982 » : les trois versions en notre possession sont donc chacune désignée par une année : 1981, 1982 et 1983.

On l'aura compris : les variantes séparant les trois versions sont trop nombreuses pour donner lieu à des notes philologiques systématiques. Le texte de base aurait été en permanence interrompu. Nous avons préféré ne donner en notes que les variantes significatives. Le lecteur curieux trouvera en annexe la version la plus ancienne. Celles-ci est annotées également, mais seulement pour consigner les corrections autographes au crayon que l'auteur a apportées au dactylogramme en notre possession (nous ne les consignons cependant pas s'il s'agit de simples corrections orthographiques : nous adoptons alors directement la leçon corrigée)<sup>48</sup>.

---

<sup>47</sup> En procédant ainsi, nous considérons, selon les mots de Daniel Ferrer, que « les versions antérieures constituent paradoxalement des variations sur la version définitive » (Daniel FERRER, *Logiques du brouillon*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, p. 138).

<sup>48</sup> Nous aurions pu reproduire, au contraire, cette version de 1981 en introduisant les corrections manuscrites dans le texte courant et en consignait en notes la leçon dactylographique, nécessairement antérieure. Mais nous avons choisi de présenter le texte dactylographique tel qu'il a alors dû être envoyé aux éditeurs, notamment



Nous avons eu recours à quelques signes conventionnels dans l'annotation des variantes. Des guillemets signalent le texte que nous citons. Les ratures de suppression ou de substitution<sup>49</sup> se marquent (conformément au code de transcription de Marc de Biasi) par la reproduction en caractères barrés du texte biffé : « ~~texte biffé~~ ». Les ajouts manuscrits interlinéaires sont signalés par les soufflets : <texte>. Et les ajouts en marge par des doubles soufflets : <<texte>>. Par contre, le signe / n'a pas ici la signification que lui donne ce précis de génétique textuelle : il est utilisé, dans les notes de la version de 1983, pour désigner les sauts de paragraphes inclus dans les extraits de la version de 1981 donnés en variantes.

D'autres notes ponctuent l'édition de la version de 1983 : elles contiennent diverses remarques au sujet des influences de Toussaint, des échos que tel ou tel passages a pu trouver dans ses romans postérieurs, des renvois à différentes études de type universitaire et, enfin, quelques explications sommaires au sujet du jeu d'échecs. Dans ces notes, les romans de Jean-Philippe Toussaint seront désignés par les abréviations suivantes :

*La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985 : *SdB*

*Monsieur*, Paris, Minuit, 1986 : *M*

*L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1989 : *AP*

*La Réticence*, Paris, Minuit, 1991 : *Rtc*

*La Télévision*, Paris, Minuit, 1997 : *Tv*

*Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000 : *AE*

*Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002 : *FA*

*Fuir*, Paris, Minuit, 2005 : *Fu*

*La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006 : *MZ*

*La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009 : *VM*

*L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012 : *UP*

Il nous reste à souhaiter à notre lecteur de se laisser gagner par le dynamisme romanesque des puissances immobiles.

---

parce que les annotations de Toussaint au crayon se présentent rarement comme de véritables corrections : il s'agit plutôt de variantes que l'écrivain se propose à lui-même, comme pour les tester, sans biffer aucunement le segment de texte correspondant.

<sup>49</sup> « La rature [...] est un tracé opératoire marquant la décision d'annuler un segment précédemment écrit pour y substituer un autre segment (*rature de substitution*) ou pour l'éliminer sans remplacement (*rature de suppression*). » Pierre-Marc DE BIASI, *Génétiques des textes*, CNRS Éditions, coll. « Biblis », 2011, pp. 122-123.