

La fragmentation partielle de M. M. M. M.

Pluralité de la lecture

« Rien n'est jamais acquis à l'homme »¹, écrivait Aragon. Il semble cependant tout de même acquis, au moins provisoirement, que « la » lecture d'un texte n'existe pas. Depuis le fameux article de Roland Barthes intitulé « La mort de l'auteur »², l'importance du lecteur dans le processus de création d'un livre ne s'est jamais démentie, de sorte que chacun admet désormais que le texte se trouve pluralisé par les différentes lectures qu'il suscite. Il en va ainsi de tous les textes littéraires du monde, mais sans doute certains font-ils à cet égard plus que d'autres preuve de ce que, ailleurs, Barthes avait appelé la « disponibilité »³.

Le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint, qui raconte, en quatre tomes, une histoire d'amour et de rupture, me semble, par sa structure même, particulièrement ouvert à la multiplicité des interprétations. Il se singularise en effet par sa mobilité et laisse au lecteur, qu'il soit amateur, traducteur ou critique, une place de choix, ainsi qu'une vraie liberté :

1. — Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française* [1946], *Œuvres poétiques complètes*, éd. par Olivier Barbarant, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2007, p. 1004.

2. — Voir Roland Barthes, « La mort de l'auteur » [1968], *Œuvres complètes*, t. III : 1968-1971, Paris, Seuil, 2002, p. 40-45.

3. — Barthes relevait en effet chez Racine « un art inégalé de la disponibilité, qui lui permet de se maintenir éternellement dans le champ de n'importe quel langage critique » (Roland Barthes, *Sur Racine* [1963], *Œuvres complètes*, t. II : 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 55).

« [...] c'est la force de la littérature de laisser une grande place à l'imagination »⁴, déclarait l'écrivain à Jérôme Garcin.

Avant même d'entrer dans le cycle, qui est composé de *Faire l'amour* (2002), de *Fuir* (2005), de *La Vérité sur Marie* (2009) et de *Nue* (2013), le lecteur doit opérer un choix car, les quatre romans, tout en se complétant narrativement les uns les autres, jouissent chacun d'assez d'autonomie pour être lus indépendamment de l'ensemble. Cette possibilité a été voulue par l'écrivain, qui s'en est expliqué maintes fois dans la presse. Ainsi, notamment, en 2013 :

Chacun des livres est à la fois indépendant (cela ne pose aucun problème de les lire séparément et dans l'ordre qu'on souhaite), mais fait partie d'un ensemble plus large. Les quatre romans se complètent, s'enrichissent mutuellement, il y a des résonances qui vibrent de livre en livre⁵.

Cependant, s'il est possible de pénétrer dans la tétralogie par quatre portes différentes, deux d'entre elles semblent privilégiées : celle qui correspond au premier tome paru, *Faire l'amour*, et celle de sa préquelle, *Fuir*. L'action du deuxième roman précède en effet celle du premier, de sorte que lecteurs et lectrices, avant même d'entamer leur parcours, ont le choix entre l'ordre du récit ou celui de l'écriture.

Variations des seuils

Il y aurait certainement beaucoup à dire des traductions du cycle⁶, mais aussi de sa génétique, dans la mesure où les brouillons des quatre romans se trouvent en libre accès sur le site Internet de l'écrivain, www.jptoussaint.com : l'on pourrait très bien imaginer qu'un infime part du lectorat de l'auteur entre dans l'œuvre par ce biais⁷. Nous nous en tiendrons cependant aux éditions francophones, déjà assez nombreuses. Le cycle romanesque de Toussaint s'offre en effet aux lecteurs et aux lectrices sous diverses formes, qui ne sont pas sans influencer leur lecture. Le premier élément à envisager à cet égard concerne en conséquence ce que Genette appelait le « *paratexte* » ou le « seuil », soit ce qui permet au texte

4. — Jean-Philippe Toussaint, « “Je suis très connu mais personne ne le sait” », entretien par Jérôme Garcin, *Le Nouvel Observateur*, 29 août 2013, rééd. in *M. M. M. M. : entretiens littéraires*, Paris, Minuit, 2017, p. 3.

5. — Oriane Jeancourt Galignani, « “On ne compte plus les moments où Marie est nue dans mes livres” », *Transfuge*, sept. 2013 (rééd. in *M. M. M. M. : entretiens littéraires*, op. cit., p. 36).

6. — Sur les traducteurs de Toussaint, voir Jovanka Šotolová, « Les mécanismes de séduction de Jean-Philippe Toussaint, écrivain », in *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, dir. par Jean-Michel Devésa, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2020, p. 21-31.

7. — Au sujet des brouillons de la tétralogie, voir Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », 2011, p. 121-133 et, surtout, Ludwig Lejeune, *Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie : critique génétique du cycle romanesque*, mémoire de maîtrise (Université de Liège), 2016, disponible sur URL : <http://www.jptoussaint.com/documents/d/dd/Ludwig1.pdf>, consulté le 13 juil. 2021.

d'« assurer sa présence au monde, sa “réception” et sa consommation »⁸. J'examinerai ici trois possibilités : l'édition originale en quatre volumes distincts dont la publication s'étale entre 2002 et 2013, l'édition de poche (quatre volumes également) et la réédition de l'ensemble sous le titre global *M. M. M. M.* en 2017⁹.

Il paraît clair que l'édition en un seul volume de 2017 implique une lecture linéaire qui épouse non pas la chronologie interne de la diégèse, mais bien l'ordre d'écriture et de publication (nous y reviendrons). De plus, un titre chapeaute l'ensemble, ce qui en accroît l'unité. À l'intérieur du livre, sur la page de faux-titre, les quatre *M.* sont développés pour que s'épanouisse le nom complet du personnage féminin : *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*. Ce n'est pas sans importance : l'accent est ainsi mis sur l'héroïne, au détriment du narrateur, qui, dans les romans précédents de Toussaint, était au centre du récit.

Tel qu'il apparaît sur la couverture, le titre se limite aux quatre lettres identiques *M. M. M. M.*, qui se détachent en bleu sur un fond blanc. Seuls les familiers de l'œuvre de Toussaint sont capables de le décoder, soit qu'ils aient assisté au spectacle portant le même titre au cours duquel Jean-Philippe Toussaint, accompagné des musiciens du Delano Orchestra, a lu des extraits de la tétralogie¹⁰, soit qu'ils aient reconnu les initiales du personnage féminin principal. Pareille reconnaissance n'est pas impossible étant donné que ces initiales apparaissent dès *Faire l'amour*, dans le passage suivant :

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 Killiecrankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-

8. — Gérard Genette, *Seuils* [1987], Paris, Seuil, « Points Essais », 2002, p. 7.

9. — D'autres cas de figure pourraient être envisagés. D'abord, pour au moins deux des romans de la série, il existe une autre édition, plus marginale, et chaque fois contemporaine de l'originale : celle qui est proposée par France Loisirs sous le label « Le Grand Livre du mois ». La couverture est monochrome (bleue pour *Fuir*, ocre pour *La Vérité sur Marie*), plastifiée et souple, sans mention des éditions de Minuit : cela induit une autre entrée dans les romans. Sans doute s'en trouvent-ils fortement autonomisés les uns par rapport aux autres. Ensuite, il existe des éditions hors commerce, numérotées, aux pages non découpées, produites par Minuit à un format légèrement plus grand que l'édition courante. Troisièmement, les quatre romans existent en version numérique, ePub ou PDF. Enfin, il est possible d'entrer en contact avec le texte par l'intermédiaire de la voix de Toussaint, qui a enregistré sur CD sa propre lecture de plusieurs extraits de *Faire l'amour* (Paris, Des femmes, 2006) et de l'intégralité de *La Vérité sur Marie* (Audiolib, 2014) et de *Nue* (Audiolib, 2010). La lecture du premier roman, intégrale cette fois, a en outre donné lieu à un film cosigné par Pascal Auger et par l'auteur, disponible sur URL : <https://www.youtube.com/watch?v=AoIuEuQJ8DE>, consulté le 13 juil. 2021.

10. — Ce spectacle a été créé à la Comédie de Clermont-Ferrand le 14 mars 2016 et a été ensuite joué, au fil de la même année, au Centre dramatique national d'Orléans, à l'Odéon à Paris, au Théâtre de Liège, puis, en 2017, au Théâtre du Rond-Point à Paris et, à nouveau, à la Comédie de Clermont-Ferrand.

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)¹¹.

Il s'agit d'une présentation de l'héroïne, qui, paradoxalement, survient alors que nous connaissons déjà celle-ci, puisque nous l'avons vue en action au cours de la scène d'amour et/ou de séparation initiale. Nous savons alors déjà qu'elle est une créatrice de mode (élément auquel renvoie le mot « collection ») et nous avons déjà pu admirer sa capacité à pleurer : l'information entre parenthèses ne nous surprend donc pas. Plutôt que de présenter son personnage, le narrateur confirme donc notre impression à son sujet. Mais ce passage joue aussi un rôle réflexif. Deux références littéraires capitales pour Toussaint y apparaissent en effet : le nom « Montalte » est le pseudonyme sous lequel Blaise Pascal a publié *Les Provinciales* et l'on sait que la réflexion pascalienne sur le divertissement a servi d'arrière-fond philosophique à *La Salle de bain*, où un passage des *Pensées* est cité en anglais¹². Et surtout, c'est Toussaint, et non Marie, qui rend ici « un hommage sibyllin » à l'écrivain qu'il revendique comme son influence principale : Samuel Beckett. Le chapitre IX de *Murphy* s'ouvre en effet par les mots : « La Maison Madeleine de Miséricorde Mentale »¹³ et, deux pages plus loin, le nom de l'établissement, dont le directeur s'appelle en effet Angus Killiecrankie, est abrégé en « M. M. M. M. »¹⁴. Si le narrateur peut dire « je ne sais pas [d'où vient le prénom Madeleine] », l'écrivain en connaît l'origine : il occupe la même place dans l'acronyme beckettien¹⁵ ! En tout cas, la référence est bel et bien sibylline, car le directeur n'apparaît qu'à la fin de *Murphy*¹⁶.

En résumé, soit le titre de la couverture est opaque, soit il en appelle à une complicité littéraire fine, en renvoyant ou bien au personnage de Toussaint (et/ou à son spectacle), ou bien à un détail de l'œuvre de Samuel Beckett. Nous avons affaire à un roman unique (sous le titre, la

11. — Jean-Philippe Toussaint, *M. M. M. M.*, Paris, Minuit, 2017, p. 53 (désormais cité entre parenthèses dans le corps du texte et abrégé en *4M*). On notera que ce passage contient une des rares variantes qui sépare l'édition en un volume des précédentes. Dans les éditions antérieures, Toussaint avait écrit, vraisemblablement par erreur, « Killierankie » (*Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002, édition originale, p. 54, et « Double », p. 46), au lieu de « Killiecrankie ». Au sujet de ce passage, voir Sjeff Houppermans, « Le désir se magnifie, se méfie, se moque, se murmure... : différentes manifestations du désir dans le cycle de Marie », in *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, op. cit., p. 271-279.

12. — Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 87.

13. — Samuel Beckett, *Murphy*, Paris, Minuit, 1965, p. 115.

14. — *Ibid.*, p. 117.

15. — Et euh... Comment dire ? Les lectrices et les lecteurs d'*Autoportrait : à l'étranger* (Paris, Minuit, 1999), de *L'Urgence et la patience* (Paris, Minuit, 2012), et de *Football* ont sans doute remarqué par ailleurs qu'une Madeleine réelle occupe une place importante dans la vie de Toussaint. Ainsi dans *Football*, le narrateur autobiographique raconte : « [...] une dizaine de minutes plus tard, j'allai rejoindre Madeleine dans la chambre » (Jean-Philippe Toussaint, *Football*, Paris, Minuit, 2015, p. 122).

16. — Page 184 dans une édition qui en compte 201.

mention d'usage indique d'ailleurs « roman » au singulier) qui se désigne comme éminemment littéraire et réflexif.

Ajoutons que l'ordre des romans dans le volume, en privilégiant non le point de vue du récit (*Fuir – Faire l'amour – La Vérité sur Marie – Nue*), mais celui de l'écriture (*Faire l'amour – Fuir – La Vérité sur Marie – Nue*), insiste également sur le caractère littéraire de l'ensemble : l'écrivain est en quelque sorte privilégié par rapport à son narrateur tandis qu'un effort de reconstruction chronologique est demandé au lecteur.

Un autre élément du péri-texte auctorial joue un petit rôle dans cette édition en un volume : l'épigraphe. Il s'agit d'une citation de Dante issue de la *Vita nova* : « *Dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune* » (4M, p. 7). Dans les éditions autonomes des romans, cette phrase ouvre *Nue*. Elle a donc été déplacée pour couvrir de son ombre tutélaire l'ensemble du cycle. À nouveau, pareil déplacement donne à la tétralogie réunie un caractère hautement littéraire tout en valorisant le personnage de Marie¹⁷.

Se pose alors la question de savoir si cette édition en un volume doit être considérée comme une « édition définitive », qui amoindrirait, par sa plus grande fixité, la mobilité des versions antérieures dont il va être question. On peut certes la considérer ainsi, mais aucune indication dans le péri-texte ne nous y oblige. En outre, cette édition, plus luxueuse et plus épaisse que les autres, n'a pas supplanté les formats précédents, qui continuent à circuler. En un sens, elle augmente encore la liberté lectorale : c'est aux lectrices et aux lecteurs, en dernier recours, de décider s'il s'agit, oui ou non, d'une édition définitive – de choisir leur degré de liberté, en quelque sorte.

Venons-en à ces éditions antérieures. Celles-ci, on l'a noté *supra*, nous laissent le choix d'entrer dans le cycle au hasard ou par la porte qui nous convient.

Celles et ceux qui ont découvert chacun des romans au moment de leur sortie ont dû compter avec des écarts temporels importants : entre trois et quatre ans ont séparé chaque volume. Ce laps de temps les a autonomisés. En outre, la mention du cycle *Marie Madeleine Marguerite de Montalte*, sur la page « Du même auteur » n'apparaît (en tout cas dans les éditions originales) qu'à hauteur du dernier roman¹⁸. Mais l'ancrage littéraire est à peu près aussi manifeste que dans l'édition en un volume.

17. — Deux traits du paratexte éditorial mériteraient encore d'être analysés à cet égard. Au niveau du péri-texte, la police de caractère du volume unique (sur la couverture comme à l'intérieur) a été revue par une graphiste proche de l'écrivain, sa fille Anna Toussaint-Santandrea, de sorte que le livre se distingue de la maquette traditionnelle des Éditions de Minuit. En outre, la jaquette intérieure comprend une photo prise par l'auteur, ce qui réfère à son œuvre graphique. Au niveau de l'épi-texte, signalons la mince brochure distribuée avec le livre qui contient la reproduction d'entretiens parus dans la presse au moment des différentes sorties des romans. Cette brochure obéit à la même esthétique que le volume : la maquette est due à la même graphiste.

18. — Dans l'édition de poche, le cycle est mentionné dès *La Vérité sur Marie*, soit un volume plus tôt.

L'édition de poche dans la collection « Double » de chez Minuit augmente encore davantage l'indépendance des romans les uns par rapport aux autres et cela en vertu du péritexte éditorial. En effet, un numéro, qui apparaît notamment sur le dos, renvoie à l'ensemble de la collection, ce qui situe les romans au cœur du patrimoine de la prestigieuse maison d'édition plutôt qu'au sein du cycle. Notons toutefois que la numérotation successive de *Faire l'amour* (n° 61) et de *Fuir* (n° 62) semble les associer. Les deux autres volumes sont distants (*La Vérité sur Marie* affiche un fier 92 et *Nue* a droit au 107).

Bien plus visibles sont les couvertures : elles arborent toutes une photo réalisée par Toussaint, comme l'indique le crédit sur la quatrième de couverture. En outre, trois de ces photos renvoient aux courts-métrages artistiques de l'auteur, ce qui est particulièrement perceptible pour *Nue*, dans la mesure où le tournage du film en question, *The Honey Dress*, a donné lieu à un livre, paru la même année que l'édition en un seul volume de la tétralogie : *Made in China*. Ainsi l'édition de poche entretient-elle dans une circularité artistique, qui part d'une scène du roman (le prologue de *Nue*) et aboutit à un second livre, non fictionnel, en passant par le court-métrage et par la photo de couverture du poche. Corollairement, de ce point de vue très frappant, l'objet-livre ne renvoie pas à la seule littérature et au catalogue de Minuit (contrairement à la discrète numérotation) mais à l'ensemble de l'œuvre de l'artiste pluriel qu'est Jean-Philippe Toussaint.

Par ailleurs, chacun des romans est accompagné d'un péritexte auctorial riche qui n'apparaît pas dans l'édition originale : le premier tome est assorti d'une postface (j'ai oublié le nom de son auteur), les suivants d'un entretien (avec l'éditeur chinois Chen Tong pour *Fuir*, avec Pierre Bayard pour *La Vérité sur Marie* et avec Alexandre Rochon, membre du Delano Orchestra, pour *Nue*). Les rôles joués par ces textes additionnels sont complexes et contradictoires. D'une part, il y est question, dès *Faire l'amour*, du cycle ou d'une partie de celui-ci (en fonction de son état d'avancement au moment de la parution), et, d'autre part, en s'intercalant entre les romans, ils déstructurent peut-être quelque peu l'équilibre de la tétralogie, de sorte qu'au total, ils participent eux aussi à l'autonomisation des différents tomes. Chacun de ces textes d'escorte mériterait une analyse à part. Arrêtons-nous seulement quelques instants sur le dernier d'entre eux, l'entretien avec Alexandre Rochon. Il y est question du titre *Nue*, de Marie, de différents épisodes de la tétralogie et des indications temporelles qui ouvrent chaque volume, mais pas vraiment du roman dont on vient d'achever la lecture. Et surtout, les deux complices évoquent la création du spectacle *M. M. M. M.* qui a réuni leurs talents respectifs, de musicien pour l'un, d'écrivain, de plasticien et d'acteur pour l'autre. Ainsi, de ce point de vue-là aussi, l'édition dans la collection « Double » s'ouvre sur les autres aspects du travail artistique de Toussaint.

Les éditions de poche, qui doivent probablement être les plus largement diffusées, induisent donc un double mouvement : elles autonomisent (partiellement) les romans les uns par rapport aux autres, les détachent quelque peu de leur référent littéraire pour les accrocher à un autre ensemble, l'œuvre protéiforme de Jean-Philippe Toussaint. De ce fait, elles soulignent leur contemporanéité au lieu de référer au passé glorieux des Éditions de Minuit comme le fait la couverture immuable de la première édition.

Procédés textuels de fragmentation

Mais, si différents ordres de lecture sont possibles, c'est d'abord et avant tout en vertu de certaines particularités du récit, qui sont de nature à permettre la mobilité des lectrices et des lecteurs¹⁹.

La première de ces caractéristiques concerne l'ensemble du cycle. Celui-ci est étrangement circulaire – ou plutôt il s'appuie sur une variante du paradoxe temporel de Zénon, déjà présent dans *La Salle de bain* et mettant en jeu le mouvement et l'immobilité²⁰. Dans la tétralogie, d'un côté, les voyages et les péripéties secondaires se multiplient, et de l'autre, en ce qui concerne l'intrigue principale, il ne se passe (presque) rien. En effet, la trame de fond est constituée par la lente rupture ou par les perpétuelles retrouvailles (il est difficile de trancher) du narrateur et de Marie. Cette indécision est présente dès les premières pages de *M. M. M. M.* : « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour pour la dernière fois ? » (4M, p. 20), se demande en effet le narrateur à Tokyo. Et elle se retrouve dans la toute dernière phrase du cycle : « Mais, tu m'aimes, alors ? » (4M, p. 694). Il s'agit d'une question posée par Marie et qui demeure sans réponse : au lecteur d'imaginer celle-ci.

Pareille immobilité permet la multiplicité des entrées : manquer un épisode est sans conséquence puisque les personnages en sont restés, fondamentalement, au même point. Quant aux nombreuses péripéties secondaires – usage d'un flacon d'acide chlorhydrique, fuite à moto, match de bowling, mort du père de Marie, incendies, enterrements, course folle d'un cheval dans un aéroport, défilé de mode, exposition, relations sexuelles ratées, réanimation cardiaque, trajets en train, en avion, en bateau, autres intrigues amoureuses, baignades dans la mer, etc. –, elles sont chacune, sauf exception, circonscrites à un seul volume, voire à un seul passage de l'un d'entre eux et valent en tant que tel, comme des morceaux de bravoure, des pages d'anthologie, autonomes et magnifiques.

19. — Il nous faut, nous aussi, faire ici un choix. À partir de maintenant, nous envisageons le cycle uniquement dans le sens prescrit par le volume *M. M. M. M.*, c'est-à-dire en commençant par *Faire l'amour*.

20. — Sur ce paradoxe dans *La Salle de bain*, voir Gil Delannoi, « Cruel Zénon », *Critique*, n° 463, déc. 1985, p. 1198-1200.

La caractéristique suivante n'est pas nouvelle dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint puisqu'elle apparaît dès *La Salle de bain* et que l'écrivain, qui aime à dire qu'il n'est jamais allé à la ligne, ne s'en est jamais départi : il s'agit de l'usage, souvent souligné par les critiques, de blancs typographiques qui isolent les paragraphes et leur donnent l'aspect de fragments, plus ou moins libres dans l'économie du récit. Ces blancs, note Pierre Piret, ont « pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée au détriment des enchaînements signifiants »²¹. Ils impliquent en effet l'absence de lien logique ou de transition : le récit, d'un paragraphe à l'autre, soit fait un saut en avant, soit revient quelques instants en arrière, pour reprendre la scène à nouveaux frais. Ainsi, il n'est pas rare qu'en plein récit d'action, un paragraphe commence par un plus-que-parfait. Par exemple, dans *La Vérité sur Marie*, alors que la fin d'un paragraphe voit un infirmier s'activer pour sauver l'amant du personnage féminin victime d'une attaque brutale, le paragraphe suivant interrompt le suspense, en s'ouvrant sur la phrase : « Marie s'était rendue dans la salle de bain pour passer rapidement un tee-shirt » (*4M*, p. 363).

La technique suivante envisagée ici se rencontre, elle aussi, dans les livres antérieurs. Il s'agit de la propension à laisser certaines anecdotes secondaires en suspens, pour ne pas dire en plan. Certains fils narratifs sont en effet rompus, et cela de deux façons différentes. Dans le premier cas, le retour de l'histoire principale (c'est-à-dire la relation du narrateur à Marie) interrompt le suspense produit par une intrigue secondaire, soudain sans objet. Ainsi de la petite idylle qui se noue en Chine entre le narrateur et Li Qi, qu'un coup de fil de Marie réduit à néant : l'héroïne vient de perdre son père. Le second cas de figure est encore plus radical : la question produisant la tension narrative ne trouve jamais sa réponse. Nul ne saura comment le narrateur, à la fin de *Faire l'amour*, échappe aux gardiens de musée qui le poursuivent. Est-ce bien Giuseppe qui, dans *Nue*, comme certains indices le laissent soupçonner, est à l'origine de l'incendie de la chocolaterie ? Qu'en est-il des sombres affaires de Marie en Chine et du « petit paquet compact de matière morte » (*4M*, p. 279) que Zhang Xiangzhi glisse dans une trappe à la fin de la deuxième partie de *Fuir* ? Au lecteur de construire ses propres hypothèses. Notons que ces suspensions de l'intrigue ne concernent pas que les anecdotes secondaires puisque le cycle s'achève sur un point d'interrogation. Toujours est-il que les lecteurs de Toussaint, habitués à ces procédés qui caractérisent son œuvre depuis *La Salle de bain*, sont comme soulagés du poids de l'intrigue : ils savent bien vite que chaque micro-épisode compte pour lui-même, en quelque sorte. Peu importe

21. — Pierre Piret, « Portrait de l'artiste en Oriental », *Textyles*, n° 38, *op. cit.*, p. 44.

l'ordre de lecture : les questions en suspens ne trouveront de toute façon pas de réponse.

Un autre procédé permet, contrairement aux deux précédents, de souligner une des deux grandes différences entre la tétralogie et les romans antérieurs : le changement de focale quant à l'intensité narrative²². Dans *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* (Paris, Minuit, 1988) ou *La Télévision* (Paris, Minuit, 1996), les temps forts (par exemple la déclaration amoureuse ou le premier baiser) sont systématiquement évités tandis que les temps morts (attente, rêverie stérile, inaction, petits gestes quotidiens) acquièrent la dignité d'éléments narratifs. Le cycle de Marie est construit exactement selon le modèle inverse : il est constitué d'une succession de scènes fortes. Certes, les unes sont contemplatives, et les autres dominées par l'action, ce qui rejoint la dialectique de l'immobilité et de l'action évoquée *supra*, comme le note Sjef Houppermans :

Dans un [...] entretien²³, Jean-Philippe Toussaint commente l'importance pour sa [tétralogie] de la grande opposition entre l'immobilité et le mouvement qui se traduit aux différents niveaux du texte, dans les événements, dans la relation entre les personnages, mais également dans l'alternance de scènes dramatiques et de plages de sérénité, de pages où les détails s'accumulent relayées par des blancs²⁴.

Mais les plages de sérénité en question sont tout de même plus denses, ne serait-ce que sur le plan de la psychologie amoureuse, que les scènes de vide ironique des premiers romans.

Autre élément à prendre en compte : les personnages. Deux figures dominent l'ensemble : Marie et le narrateur. Les deux amants sont très contrastés : l'une est pleine et l'autre est vide. Marie est en effet un *caractère*, dans tous les sens du terme, à la fois forte et fragile, émotive, artiste, désordonnée, souveraine, volontaire, séduisante et, très souvent, nue. Que dire du narrateur ? Dans un ouvrage récent, Alice Richir en brosse un portrait convaincant :

[...] le narrateur autodiégétique des romans de Jean-Philippe Toussaint [...] est un personnage à l'identité diffractée, tant par son inconsistance (son absence de traits identificatoires) que par l'hétérogénéité de son discours, et dont l'évidement de la position d'énonciation est mis au service d'une nouvelle logique narrative au sein de laquelle ce narrateur est posé comme spectateur d'une représentation fantasmatique dont il est simultanément le créateur²⁵.

22. — L'autre différence est le transfert de souveraineté entre l'humour, qui domine les premiers romans (sauf *La Réticence*, Paris, Minuit, 1991), et une poéticité de la longue phrase, quasi proustienne, qui caractérise la tétralogie.

23. — Pascale Casanova, « L'atelier littéraire », France Culture, 27 sept. 2009.

24. — Sjef Houppermans, « L'autre fugitive », *Textyles*, n° 38, *op. cit.*, p. 112.

25. — Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : diffraction littéraire de l'identité*, Leyde-Boston, Brill-Rodopi, 2019, p. 267.

Quoiqu'il en soit du contraste qui les oppose, les deux personnages demeurent fidèles à eux-mêmes d'un roman à l'autre : leur(s) rupture/retrouvailles ne se traduit (sen)t pas par une évolution psychologique. En aucun cas, la tétralogie n'appartient au genre du *Bildungsroman*. Le premier tome ne s'encombre d'ailleurs nullement d'une présentation qui serait nécessaire pour comprendre la suite. Quel que soit le roman, lecteur et lectrice apprennent spontanément à connaître Marie et son partenaire.

Quant aux personnes secondaires, il en va de leur présence comme des intrigues annexes : leur apparition se limite en général à un seul roman. Bernard dans *Faire l'amour*, Li Qi et Zhang Xiangzhi dans *Fuir*, le cheval Zahir dans *La Vérité sur Marie*, Toussaint Tristani, l'apiculteur corse et le louche Giuseppe dans *Nue* ou les deux autres personnages féminins prénommés Marie – l'une dans *La Vérité sur Marie* et l'autre dans *Nue*, où le narrateur s'exclame ironiquement : « (c'est fou ce qu'il y a de Marie, en réalité) » (4M, p. 596). Les exceptions sont rares. Parmi celles-ci, il faut compter Jean-Christophe de G., l'autre amant de Marie, présent dans les deux derniers opus. Mais le lecteur qui entamerait le cycle par *Nue* serait à peine gêné par son ignorance du rôle joué par Jean-Christophe dans *La Vérité sur Marie* et ce, pour plusieurs raisons. D'abord, ce personnage n'intervient dans le dernier tome qu'au cours d'un *flash-back* à valeur inaugurale (il s'agit du récit de sa rencontre avortée avec Marie) : il est en quelque sorte présenté *a posteriori*. Ensuite, il est à la fois sujet et objet de méprise – sujet : il confond deux Marie et objet : le narrateur se trompe sur son véritable patronyme. Qui plus est, le narrateur n'a pas connu personnellement ce rival, de sorte que les informations délivrées à son propos sont suspectes à plus d'un titre²⁶. Enfin, Jean-Christophe de G. peut être considéré comme une sorte de double, parfois idéalisé, souvent dévalorisé, du narrateur – de même que les autres personnages féminins prénommés Marie entretiennent un rapport spéculaire évident avec l'héroïne. Aussi le rival du narrateur a-t-il un statut on ne peut plus flou : il est fictif au sein même de la fiction, évanescent, anecdotique et fragile. Son aventure avec Marie ne porte pas plus à conséquence sur le fil principal du récit que celle du narrateur avec Li Qi ou avec la deuxième Marie : ce ne sont pas ces relations annexes qui produisent la rupture entre les amants et elles n'entravent guère leurs retrouvailles.

Enfin, dernier élément à souligner quant à la fragmentation du récit : l'existence d'un chapitre flottant, à la fois *autonome* et *autonomisé* par rapport à toutes les autres parties du texte. Il s'agit du désormais célèbre

26. — J'ai analysé ailleurs la méprise du narrateur concernant le véritable nom de son rival en la taxant de « mauvaise foi narratologique » ; voir Laurent Demoulin, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », in *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, dir. par Didier Alexandre & Pierre Schoentjes, Paris, Classiques Garnier, « Rencontre », 2013, p. 115-130.

épisode de la robe en miel de *Nue*, qui décrit la préparation puis le fiasco d'un défilé de mode particulier, récupéré *in extremis* et de manière improvisée par la superbe Marie. Ce petit récit est autonome pour deux raisons. D'abord, tout simplement, il n'interfère avec aucun autre et il ne joue aucun rôle quant à la relation amoureuse entre l'héroïne et le narrateur (qui n'est ici qu'un pur regard extérieur). Ensuite, il n'est nul besoin de produire ce type de grand écart interprétatif que Calvino dénonçait déjà en 1979²⁷ pour voir un art poétique dans ses dernières lignes :

Car la perfection ennuie alors que l'imprévu vivifie. La conclusion inattendue du défilé du *Spiral* lui fit alors prendre conscience que, dans cette dualité inhérente à la création – ce qu'on contrôle, ce qui échappe –, il est également possible de travailler sur ce qui échappe, et qu'il y a place, dans la création artistique, pour accueillir le hasard, l'involontaire, l'inconséquent, le fatal et le fortuit (*4M*, p. 553).

Il nous est loisible de considérer ce propos comme un prolongement direct des réflexions de Toussaint au sujet de la dialectique se jouant entre l'« urgence, qui appelle l'impulsion, la fougue, la vitesse – et la patience, qui requiert la lenteur, la constance et l'effort »²⁸. Ou de le rapprocher d'un propos tenu par l'auteur au sujet de son exposition au Louvre dans *La Main et le regard* : « Il faut laisser une place au hasard, à l'imprévu, à l'accidentel »²⁹.

L'épisode de la robe en miel, disions-nous, est, en outre, *autonomisé*. En effet, dans le péri-texte auctorial, quelle que soit l'édition choisie, il précède la mention « I » en pleine page qui ouvre véritablement le récit. Il jouit ainsi d'un statut de prologue à l'orée du dernier volume. Cependant, une mention, également en pleine page, de la saison (sur laquelle nous reviendrons) précède l'épisode et contribue par conséquent à le situer dans la même période que ce qui suit.

27. — « Trouver dans chaque écriture une métaphore de l'écriture est devenu un exercice critique trop évident pour en tirer encore quelque profit » (Italo Calvino, « Francis Ponge », *Pourquoi lire les classiques*, trad. de l'italien par Jean-Paul Manganaro, Paris, Seuil, « Points », 1993, p. 198).

28. — Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, op. cit., p. 26. Par parenthèses, ajoutons ici que les commentateurs de Toussaint se trouvent dans la même situation inconfortable que ceux de Robbe-Grillet naguère : le meilleur d'entre eux, c'est l'écrivain lui-même. Peu de romanciers aujourd'hui ont une conscience de leur travail aussi nette que l'auteur du cycle de Marie et un tel désir d'en parler, ainsi qu'il l'explique lors d'un entretien avec sa mère : « On peut très bien considérer qu'il n'y a rien à ajouter à un livre, que le livre se suffit à lui-même. Mais ce n'est pas nécessairement ma position. Moi, j'ai des choses à dire, sous une autre forme, qui est du domaine du commentaire, des intentions que j'avais quand j'écrivais » (« Monique Toussaint s'entretient avec Jean-Philippe Toussaint », in *Secrets d'écrivains : enquête sur les entretiens littéraires*, dir. par David Martens & Christophe Meurée, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, 2014, p. 236).

29. — Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, Paris, Musée du Louvre-Le Passage, 2012, p. 23.

Procédés textuels de continuité

Malgré la variété de ces procédés, Toussaint ne se montre pas du tout radical quant à la fragmentation du récit. D'autres auteurs de la même génération ont poussé plus loin cette logique, par exemple Caroline Lamarche dans *Le Jour du chien* (Paris, Minuit, 1996), Régis Jauffret dans *Univers, univers* (Paris, Gallimard, 2003) ou, de façon plus spectaculaire encore, au théâtre, Jean-Marie Piemme avec *Mille Répliques ou le bruit des vies* (2009, voir 1000repliques.net). Par de nombreux autres aspects, les romans du cycle de Marie sont continus et permettent à ses lecteurs et lectrices de jouir des plaisirs directs de la « tension narrative » : le suspense, la curiosité et la surprise³⁰.

Ainsi, à côté des anecdotes laissées en plan, nombre d'épisodes trouvent leur accomplissement. Le plus emblématique d'entre eux à cet égard est sans doute la poursuite du cheval Zahir dans l'aéroport de Narita, que Jean-Christophe de G. finit par attraper, en se montrant soudain magnifique, au détriment même du narrateur qui s'était attaché jusque-là à le ridiculiser, comme si cette scène secondaire, par sa force, avait supplanté le point de vue du récit principal, obligeant soudain le narrateur à dire la *vérité* sur son rival. En outre, certains épisodes se suivent logiquement : l'annonce de la mort du père de Marie dans la première partie de *Fuir* précède son enterrement dans la seconde.

Quant aux amours de Marie et du narrateur, leur immobilité doit être relativisée. Le dernier opus contient tout de même une vraie surprise, prometteuse de rebondissements futurs : Marie annonce au narrateur qu'elle est enceinte.

Au surplus, le romancier a pris soin de nous donner, dans le péri-texte auctorial, les quelques indications temporelles évoquées *supra* qui occupent chacune une page entière et qui permettent, notamment, de situer les romans les uns par rapport aux autres. Certes ces indications sont assez vagues : *Fuir* s'ouvre sur la mention « Été », *Faire l'amour* sur « Hiver », sans que rien ne précise dans quel ordre il faille prendre les deux saisons. Mais la suite est plus éclairante, puisque *La Vérité sur Marie*, avec « Printemps-été », s'inscrit plus clairement après *Faire l'amour*, et *Nue*, dans le prolongement immédiat de *La Vérité*, grâce à « Automne-Hiver ». Ces notations sont également, comme Toussaint l'a déclaré lui-même, symboliques (elles font allusion aux collections de haute couture) et poétiques (en référence à cette « attention à la saison [que l'on trouve dans] la peinture chinoise [...] ou dans les haïkus japonais »³¹). Il serait

30. — J'emploie (évidemment) la notion de « tension narrative » dans le sens défini par Baroni (voir Raphaël Baroni, *La Tension narrative : suspense, curiosité et surprise*, Paris, Seuil, « Poétique », 2007).

31. — Voir Alexandre Rochon, « “Nue est un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres” », in Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Minuit, « Double », 2017, p. 181.

également loisible de les relier aux réflexions sur la fugacité du temps qui émaillent l'œuvre de Toussaint depuis *La Salle de bain* ou encore d'y voir une métaphore des relations d'amour cycliques du narrateur et de Marie, qui passent du chaud au froid... Ces mentions liminaires des différentes saisons sont donc hautement polysémiques : elles ne peuvent en aucun cas être réduites à de simples indications de lecture et laissent, elles aussi, aux lectrices et aux lecteurs une belle marge interprétative.

Équilibre

De toute façon, les romans de Toussaint produisent sans cesse de la tension narrative, parfois pour la déjouer avec élégance et humour, parfois, au contraire, et selon un subtil dosage, pour combler les attentes naturelles de ses lecteurs. Il s'agit d'une constante de notre auteur, me semble-t-il : il joue à la fois sur plusieurs tableaux.

Sur ce point, même s'il s'inscrit dans la continuité du Nouveau Roman « au sens large [en incluant] Beckett et Marguerite Duras »³², comme il le précise lui-même, Toussaint se détache nettement de ses aînés dans la mesure où, tout en reprenant certaines de leurs pratiques (par exemple, en écrivant, avec *La Salle de bain*, « un roman qui ne racontait pas d'histoire avec très peu de personnages »³³), il ne se veut jamais radical. Non seulement, il ne cherche pas à les dépasser (sa place, il la trouve « à côté » de Beckett ou de Robbe-Grillet, déclare-t-il volontiers), mais il n'a pas peur de réintroduire à sa façon certains éléments que ces grands modernes avaient proscrits. Aussi, bien que le terme soit passé de mode comme l'a démontré Lionel Ruffel³⁴, je continue à penser que Toussaint est par excellence un écrivain postmoderne, c'est-à-dire, tout simplement, un auteur qui vient *après* les modernes (*après* la victoire des modernes³⁵), qui s'est nourri de leurs œuvres comme l'on se nourrit des classiques, tout en jouissant d'une totale liberté à leur égard, en jouant avec les conventions plutôt qu'en les déconstruisant.

Il en va ainsi de la narration. Les modernes, même quand ils s'adonnaient à la *fiction*, valorisaient, en celle-ci, la *diction*, c'est-à-dire l'écriture, au détriment des charmes, jugés trop faciles, de la tension narrative³⁶ –

32. — Extrait d'un entretien avec Anne Cousseau datant de 2005 et partiellement reproduit en notes dans Jean-Philippe Toussaint & Dominique Viart, « Entretien », in *Écrire le présent*, éd. par Dominique Viart & Gianfranco Rubino, Paris, Armand Colin, « Recherches », 2012, p. 247.

33. — *Loc. cit.*

34. — Lionel Ruffel, « Postmoderne », in *Le Lexique socius*, dir. par Anthony Glinoe & Denis Saint-Amand, [en ligne] disponible sur URL : <http://ressources-socius.info/index.php/lexique/21-lexique/61-postmoderne>, consulté le 19 nov. 2020.

35. — « [...] cela s'est terminé par la victoire de Robbe-Grillet et du Nouveau roman », déclare sans ambages Toussaint à Anne Cousseau (Jean-Philippe Toussaint & Dominique Viart, « Entretien », entretien cité, p. 247).

36. — Baroni commence son ouvrage en remarquant que la tension narrative a eu longtemps aussi mauvaise presse au sein des études littéraires que parmi les auteurs du

ce en quoi ils étaient doublement littéraires puisque, selon Genette, la fiction et la diction sont les deux marques de la littérarité³⁷. Toussaint opte quant à lui pour la fragmentation partielle du récit que je viens d'essayer de décrire.

Et là où le Nouveau Roman interdisait à ses lecteurs, au moyen de différents procédés de déstructuration du personnage, toute forme d'identification, Toussaint nous autorise, depuis ses débuts, une forme d'identification paradoxale à un narrateur vide et, depuis le cycle, au personnage trop plein de Marie. En cela, il suit le programme que s'était fixé Barthes en 1979 quand il rêvait de passer au roman et que, lors d'un cours au Collège de France, il avait voulu « esquisser une typologie historique des écritures en fonction du *Je*, pronom de l'Imaginaire »³⁸ :

- 1) Le *Je* est haïssable → Classiques
 - 2) Le *Je* est adorable → Romantiques
 - 3) Le *Je* est démodé → « Modernes »
- J'imagine un « Classique moderne » → le *Je* est incertain, triché³⁹.

Peut-être Jean-Philippe Toussaint, dont le narrateur en « je » pourrait bien être décrit comme « incertain » ou « triché », est-il ce « classique-moderne » dont rêvait Barthes. En tout cas, loin d'obéir à une ligne partisane claire, il est souvent pris entre des exigences contradictoires. Par exemple en ce qui concerne la phrase, il explique dans *L'Urgence et la patience* :

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. Il faut que ces 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'attention⁴⁰.

Le premier désir est moderne : il s'agit de mettre en valeur la forme pour elle-même, le second correspond au contraire à un idéal classique de transparence. Mais qu'importe ces vieilles étiquettes, me direz-vous. Une chose est sûre : toutes les virtualités du texte méritent d'être exploi-

Nouveau Roman : « [...] la *force* de l'intrigue a longtemps été occultée par la *forme* telle qu'elle s'exprime à travers les modèles structuraux » (Raphaël Baroni, *La Tension narrative*, op. cit., p. 19).

37. — Voir Gérard Genette, *Fiction et diction* [1991] précédé de *Introduction à l'architexte* [1979], Paris, Seuil, « Points Essais », 2004.

38. — Roland Barthes, *La Préparation du roman I et II : cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, Paris, Seuil-IMEC, 2003, p. 229.

39. — *Loc. cit.*

40. — Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la patience*, op. cit., p. 25.

tées aux yeux de cet écrivain pour qui la littérature, jamais, ne manque de rien.

Laurent DEMOULIN
Université de Liège
Unité de recherche « Traverses »
ldemoulin@uliege.be

