

ARCHIVES
DU
FUTUR



CHRISTOPHE MEURÉE
JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT
ET LE CINÉMA

Préface de LAURENT DEMOULIN
Entretien inédit avec JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT



AML ÉDITIONS

Christophe Meurée

Jean-Philippe Toussaint
et le cinéma

Préface de LAURENT DEMOULIN
Entretien inédit avec JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Collection Archives du futur

aml
éditions

© Archives & Musée de la Littérature, 2025
c/o KBR
Boulevard de l'Empereur, 4
B-1000 Bruxelles
editions@aml-cfwb.be
www.aml-cfwb.be

Couverture : *Jean-Philippe Toussaint sur le tournage de La Patinoire* (David Verlant,
©Tournellovision)

Cet ouvrage a été réalisé par les éditions Ker (Xavier Vanvaerenbergh).

Tous droits réservés pour tout pays
Imprimé en Union européenne
D/6123/2025/1
ISBN : 978-2-87168-105-2

Publié avec l'aide de la Fédération Wallonie-Bruxelles

Le Toussaint de Christophe Meurée : romans et films en anamorphose

Le livre que me voilà en train de préfacer s'apparente à un véritable feu d'artifice critique. Ses nombreuses qualités me permettent d'associer des termes qui, d'ordinaire, s'excluent les uns les autres, tels que densité théorique et élégance d'écriture, érudition ébouriffante et savante construction, vue d'ensemble et fines observations des détails ou encore incessante prise de risque et modestie conclusive... Il s'agit, à n'en pas douter, du fruit d'un travail à long terme, qui a demandé, pour emprunter déjà ici une opposition proposée par Jean-Philippe Toussaint, des années de *patience* et qui s'est écrit, nécessité éditoriale oblige, au prix d'une fructueuse *urgence*. Christophe Meurée ne laisse ici rien au hasard : sa connaissance des écrits et des films de l'auteur qu'il étudie est sans faille. S'y adjoint la lecture exhaustive de la critique toussaintienne (ou, comme il l'écrit, « toussaintienne »), à commencer par celle produite par Toussaint lui-même, alors que ce corpus est déjà incroyablement touffu. Qui plus est, cet essai repose sur une cinéphilie à la fois méticuleuse et passionnée.

Il s'ensuit un regard neuf sur une œuvre écrite et filmée qui compte parmi les plus importantes d'aujourd'hui. J'ai beau me targuer d'avoir lu et relu les livres de Toussaint et vu tous ses films, et d'avoir écrit à leur sujet quelques textes, que Christophe Meurée cite d'ailleurs bien obligeamment, j'ai été très souvent surpris par les découvertes de celui-ci. J'ai ainsi éprouvé, à la lecture du présent essai, ce plaisir étrange que l'on ressent lorsqu'on voit sous un angle jusqu'alors inaccessible, par exemple du haut du ciel, un quartier que l'on connaît par cœur à force de l'arpenter chaque jour.

*

Malgré son foisonnement, *Jean-Philippe Toussaint et le cinéma* est un livre structuré. Son sujet est triple.

D'une part, Meurée analyse ce que l'on pourrait appeler l'*interfilmicité* ou plutôt, en détournant la terminologie de Gérard Genette, l'*hyperfilmicité* de l'œuvre cinématographique de Toussaint. Pour rappel, Genette définit l'hypertextualité comme suit : « toute relation unissant un texte B ([...] *hypertexte*) à un texte antérieur A ([...] *hypotexte*) sur lequel il se greffe d'une manière qui n'est pas celle du commentaire »¹. C'est bien, en effet, les liens unissant les trois longs métrages et les films d'art et d'essai de Toussaint (que l'on pourrait appeler des *hyperfilms*) à des films antérieurs (les *hypofilms*) que Meurée étudie d'abord avec soin.

Ensuite, l'ouvrage se penche, de la même façon mais au prix d'un pont intergénérique reliant littérature et cinéma, sur les liens qui peuvent être noués entre les romans de l'auteur de *La Salle de bain* (qui sont cette fois autant d'*hypertextes*) et de grands films du passé (qui demeurent des *hypofilms*).

Notons, quant à ces deux premiers points, que l'ouvrage s'ouvre, de façon habile et originale, sur un entretien passionnant entre Meurée et Toussaint. La suite s'en trouve en quelque sorte légitimée, dans la mesure où les références cinématographiques que le critique mobilise sont bien connues de l'auteur réalisateur. Il arrive, par ailleurs, que les liens en question ont été soulignés par Toussaint lui-même, par exemple celui qui unit *La Patinoire* à *La Ricotta* de Pasolini. Mais, la plupart du temps, c'est à la sagacité de Meurée que l'on doit ces féconds rapprochements. Ils sont de plusieurs natures : les uns sont formels (dans les cas de cadrages ou de jeux de lumière similaires), les autres sont thématiques (comme lorsqu'il est question de proximité entre les personnages). En général, ces corrélations sont microscopiques : il s'agit, en quelque sorte, de citations, voire d'allusions (qui relèvent alors plutôt de l'ordre de l'intertextualité que de l'hypertextualité).

Enfin, un troisième aspect concerne les adaptations des romans de Toussaint eux-mêmes, soit que l'écrivain y ait participé (dans le cas de *La Salle de bain* de John Lvoff), soit qu'il les ait réalisées lui-même : les romans sont alors des *hypotextes* et les films des *hyperfilms*.

*

1 Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 13.

Il me faut à présent expliquer en quoi Christophe Meurée fait preuve ici d'audace critique. Comme il l'explique lui-même, il prend le contre-pied, dans la partie qui concerne *hypertextes* et *hypofilms*, des déclarations de Toussaint, telles que : « J'aime ce cloisonnement : écrire des livres littéraires et faire des films cinématographiques. »² La critique toussaintienne, sauf exception, a respecté cette frontière, en étudiant, d'un côté, les caractéristiques littéraires des romans et, de l'autre, les caractéristiques cinématographiques des films. Meurée franchit ici allégrement le Rubicon. Il s'en explique, si bien qu'il n'a pas besoin que je me fasse ici son avocat. Je ne résiste cependant pas au plaisir de citer à ce sujet Roland Barthes, qui fut l'un des premiers à défendre la liberté critique tout en lui assignant des bornes précises :

Le critique dédouble les sens, il fait flotter au-dessus du premier langage de l'œuvre un second langage, c'est-à-dire une cohérence de signes. Il s'agit en somme d'une sorte d'anamorphose, étant entendu, d'une part, que l'œuvre ne se prête jamais à un pur reflet (ce n'est pas un objet spéculaire comme une pomme ou une boîte), et d'autre part, que l'anamorphose elle-même est une transformation *surveillée*, soumise à des contraintes optiques : de ce qu'elle réfléchit, elle doit *tout* transformer ; ne transformer que suivant certaines lois ; transformer toujours dans le même sens. Ce sont là les trois contraintes de la critique.³

Le terme d'*anamorphose*, qui renvoie à la peinture, me semble bien choisi : c'est bien une anamorphose de l'œuvre de Toussaint que produit ici Meurée. Et elle s'avère aussi saisissante que celle des *Ambassadeurs* d'Holbein⁴.

*

- 2 Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le Regard*, Paris, Louvre – Le Passage, 2012, p. 19.
- 3 Roland Barthes, *Critique et Vérité* [1966], dans *Ceuvres complètes*, t. II : 1962-1967, Paris, Seuil, 2002, p. 792. C'est Barthes qui souligne.
- 4 La notion d'anamorphose n'est d'ailleurs pas étrangère à l'univers de Toussaint, qui, dans *La Vérité sur Marie*, imagine une fausse nouvelle de Borges intitulée « L'île des anamorphoses » : « cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne » (Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie* [2009], Paris, Minuit, « Double », 2013, p. 168). Sur son site [jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com), Toussaint incite les internautes à proposer leur vision de cette nouvelle inexistante. C'est le « Borges Projet », qui compte désormais plus de 120 versions de « L'île des anamorphoses », dont celle de Toussaint lui-même, à la page : <http://www.jptoussaint.com/documents/a/a4/BP-OF-25.pdf>.

Pour ma part, j'avoue que j'ai toujours été plus sage que Christophe Meurée: c'est littérairement que j'ai lu les romans de Toussaint. Si je sors de la page, c'est pour me rendre dans d'autres pages, au gré de telle ou telle référence littéraire. Peut-être s'agit-il d'une question de tour d'esprit. Certains lecteurs et certaines lectrices voient des images, films ou photomontages, en lisant. D'autres entendent différentes voix (une collègue m'a stupéfait, lors d'une conversation au sujet de l'adaptation cinématographique d'un roman, en déclarant que tel acteur n'avait pas la voix du personnage). Quant à moi, je ne vois rien, je n'entends rien, je nage dans un univers purement verbal. Ainsi, quand Meurée note que, dans *La Réticence*, le ciel est souvent « bas et lourd », il songe au cinéma noir américain: de mon côté, vous l'aurez compris, je relis spontanément et *in petto* un célèbre vers de Baudelaire: « Quand le ciel bas et lourd pèse comme un couvercle ». Peut-être les caractéristiques de nos cerveaux respectifs constituent-elles les vraies bornes de la liberté critique: elles nous imposent le type d'anamorphose que nous allons pratiquer sur le texte.

*

Cela dit, je vais faire un effort en tentant de glisser une petite fusée dans le feu d'artifice auquel je vais ensuite laisser place. Je me réfère à l'autorité de Christophe Meurée lui-même, qui note: « De sa génération, Toussaint semble particulièrement apprécier trois réalisateurs: outre l'Espagnol [Pedro Almodóvar], l'Italien Nanni Moretti et l'Américain Jim Jarmusch ». Or, le premier film du dernier cinéaste cité, *Stranger Than Paradise*, m'a toujours semblé proche de *La Salle de bain*. Le cinéaste et l'écrivain peignent en effet avec humour le quotidien dans sa lenteur. Les intrigues n'aboutissent guère et les voyages s'avèrent inutiles: les héros de Jarmusch partent pour la Floride et le narrateur de Toussaint pour Venise, mais nous ne verrons que des chambres d'hôtel. Les personnages sont nonchalants, errants, bien habillés; ils semblent avoir un mal fou à communiquer avec autrui. Jarmusch et Toussaint se gardent de tout commentaire psychologique à leur propos: les personnages ne se justifient jamais et aucune instance ne juge ni ne commente leurs actes. Enfin, les techniques narratives sont proches. Jim Jarmusch décrit lui-même son film comme « une histoire racontée en fragments,

chaque scène contenue dans un seul plan »⁵: à la numérotation isolant les 170 paragraphes de *La Salle de bain* correspond l'emploi du fondu au noir qui sépare les 68 plans de *Stranger than paradise*. Les séquences du film se regroupent en trois ensembles (« *The New World* », « *One Year later* », « *Paradise* ») qui jouissent d'une indépendance partielle, tout comme « Paris », « L'Hypoténuse », « Paris », les trois parties de *La Salle de bain*.

Il ne peut cependant s'agir d'influence: *La Salle de bain* paraît à l'automne 1985, mais le roman est déjà écrit quand, à la fin de l'automne 1984, *Stranger than paradise* est diffusé en France. La proximité de ces deux œuvres, que les critiques ont qualifiées de « minimalistes », s'explique donc sans doute par une sensibilité commune au *présent*. Il s'agit là aussi d'un trait de l'œuvre de Toussaint qu'illustre à merveille le travail de Christophe Meurée: sa profonde et mouvante contemporanéité.

Laurent Demoulin
Université de Liège

5 Jim Jarmusch, *Some Notes on Stranger Than Paradise*, New-York, 1984, cité par Philippe Elhem, *Stranger Than Paradise de Jim Jarmusch*, Crisnée, Yellow Now, « Long métrage », 1988, p. 18.