

TEXTYLES N°38

Revue des lettres belges de langue française

Jean-Philippe Toussaint

Dossier dirigé par

Laurent Demoulin & Pierre Piret



LE CRI

Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint

Laurent Demoulin

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/textyles/322>

DOI : 10.4000/textyles.322

ISSN : 2295-2667

Éditeur

ker éditions

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2010

Pagination : 121-133

ISBN : 978-2-8710-6556-2

ISSN : 0776-0116

Ce document vous est fourni par Université de Liège

**Référence électronique**

Laurent Demoulin, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles* [En ligne], 38 | 2010, mis en ligne le 15 décembre 2013, consulté le 04 mars 2026. URL : <http://journals.openedition.org/textyles/322> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/textyles.322>



Le texte seul est utilisable sous licence CC BY-NC-ND 4.0. Les autres éléments (illustrations, fichiers annexes importés) sont susceptibles d'être soumis à des autorisations d'usage spécifiques.

Laurent DEMOULIN

Université de Liège

Dans le scriptorium de Jean-Philippe Toussaint

jptoussaint.com

Longtemps, le lecteur désireux de recueillir, au gré des mille chemins aériens d'Internet, quelques informations au sujet de Jean-Philippe Toussaint atterrissait sur le site, très riche et très sagace, que l'Allemand Mirko Schmidt a consacré à l'écrivain. Désormais, une seconde possibilité s'offre aux internautes férus de littérature : le site que Jean-Philippe Toussaint lui-même a conçu avec le programmeur Patrick Soquet ¹. Inauguré le 20 novembre 2009, ce nouveau portail s'ouvre sur une mappemonde illustrant le caractère international de l'œuvre de Toussaint, dont les romans sont traduits en plus de trente langues : en fonction des villes où vous poserez votre curseur, Paris, Francfort, Canton, Prague, Rome, Tokyo, la page qui s'ouvrira sera écrite en français, en allemand, en chinois, en tchèque, en italien ou en japonais. Le site a d'ailleurs la particularité d'être extrêmement hypertextuel : où que le visiteur clique, il se retrouve transporté dans un nouveau lieu. Les illustrations, par exemple les couvertures de romans, ne grandissent pas quand on se pose sur elles – elles ouvrent une nouvelle porte. En outre, ce site est peu bavard : aucune explication inutile n'en ralentit le fonctionnement. Dans le même ordre d'idées, on n'y trouvera pas non plus de *blog*, ni de courriel des lecteurs, tandis que l'agenda des « événements » est très peu prolixe. À ce sujet, l'écrivain François Bon, qui commente de façon plutôt élogieuse le site de Toussaint sur son propre *blog*, se pose la question suivante : « C'est bien l'œuvre qui est mise en avant, en conservant une nette séparation d'avec le web comme écriture. Le site reste la médiation du livre (éditions, traductions)

1 Reléguons dans les notes les noms électroniques et difficiles à prononcer de ces deux sites. Le premier se nomme <www.jean-philippe-toussaint.de> et le second <www.jptoussaint.com>.

et de sa réception (entretiens, articles). Est-ce que ce n'est pas nier la spécificité même de l'Internet, basée sur l'interactivité et l'échange direct ? »² Il me semble au contraire que le site, en raison de son rapport à l'image et à l'hypertextualité, est loin d'être une simple vitrine de l'œuvre. Il s'apparente au contraire à une création formelle, très originale, qui se démarque de la plupart des sites d'écrivains et qui s'efforce d'être le moins littéraire et donc le plus « internetien » possible. Certes, François Bon n'a pas tort de dire que l'un des aspects les plus courants de ce média y est laissé de côté, mais l'on peut voir là une décision formelle audacieuse, qui n'a de valeur, précisément, que dans le cadre d'Internet – quand Mondrian, par exemple, se débarrasse de la figuration, son geste n'a de sens qu'au regard de la tradition figurative de la peinture occidentale : les arts décoratifs, de leur côté, sont abstraits depuis le néolithique. Par ailleurs, si l'interactivité est fascinante, elle a tendance, hélas, à propager sur la grande toile un babil sempiternel et indistinct, dont on est préservé ici.

Cette sobriété formelle trouve sa contrepartie dans la richesse du contenu. Le site propose de nombreux textes, revues de presse, articles, mémoires et thèses, entretiens, scénarios de films... et une quantité impressionnante d'images diverses, photographies prises par Toussaint, croquis ou couvertures de romans. Il est également loisible d'y visionner plus d'un petit film, tels que des extraits de courts ou de longs métrages réalisés par Toussaint ou des entretiens. Mais c'est une autre ressource de ce site qui va ici attirer notre attention : l'écrivain y a consigné une grande part des brouillons de ses romans.

Il s'agit, me semble-t-il, d'un geste à la fois neuf et radical. Je ne vois qu'un seul antécédent : la décision de Francis Ponge de publier en 1971 une grande partie des brouillons du poème « Le pré » pour constituer le livre *La Fabrique du Pré* avant qu'en 1977 toutes les versions de « La figue (sèche) » ne forment le livre intitulé *Comment une figue de paroles et pourquoi*. Mais *La Fabrique du Pré*, ouvrage luxueusement illustré publié chez Skira était par ailleurs un livre d'art : la radicalité de la démarche avait quelque chose d'aristocratique. Rien de tel ici : c'est au monde entier et gratuitement que Jean-Philippe Toussaint ouvre toutes grandes les portes de son atelier.

Description succincte d'un corpus immense

Qui fait cliquer sa souris sur l'entrée « Brouillons » de la première page consacrée à *La Salle de bain* découvre un texte extrait de *Mes bureaux*, qui s'ouvre sur les mots :

2 BON (François), « Jean-Philippe Toussaint sur web », <<http://www.tierslivre.net/spip/spip.php?article1955>>, 22 novembre 2009.

Je n'ai gardé aucun des brouillons de *La Salle de bain*, je les ai tous brûlés avant de quitter l'Algérie, des centaines de brouillons que j'ai brûlés un soir au coucher du soleil dans les poubelles publiques de la Cité d'Aïn d'Heb à Médéa quelques jours avant mon départ.³

Le visiteur cherchera également en vain les brouillons de *Monsieur*. En revanche, il aura accès à ceux des dernières pages de *L'Appareil-photo* et de pages qui auraient pu prendre place à la fin de *La Réticence*, mais que l'écrivain a laissées de côté. La section « Brouillons » de *La Télévision* contient également un passage supprimé, ainsi que différentes versions de la même scène et quelques notes manuscrites. La typographie de *L'Appareil-photo* et de *La Réticence* rappelle les temps héroïques de l'écriture : ces textes sont dus à une machine à écrire traditionnelle. En revanche, les caractères des extraits de *La Télévision* sont ceux d'un ancien traitement de texte. Mais, dans les trois cas, il s'agit de pages scannées contenant pour la plupart des remarques manuscrites (parfois difficiles à déchiffrer).

Il en va autrement de la trilogie constituée par *Faire l'amour*, *Fuir* et *La Vérité sur Marie* : là, Toussaint nous livre directement ses différents fichiers *Word* sous format PDF. On a accès ainsi à des versions intégrales. Il y manque évidemment les addenda manuscrits, mais nous ne serons pas totalement privés de ceux-ci : une partie des pages imprimées et annotées ont été scannées et mises en ligne. Seule la fin de *Faire l'amour* est ainsi proposée au public (en cinq versions différentes), mais le dossier de *La Vérité sur Marie* est beaucoup mieux fourni à cet égard (qui contient les variantes annotées de la scène de la fuite du cheval dans l'aéroport), et plus encore celui de *Fuir*⁴.

Il est donc possible de dégager deux époques dans la matérialité du parcours de Toussaint. Au temps de ses trois premiers romans, l'écrivain utilisait la machine à écrire : il dactylographiait une version, la corrigeait à la main et la retapait ensuite en intégrant ces corrections. La seconde version était à nouveau corrigée à la main puis retapée. L'opération pouvait être répétée de nombreuses fois : l'un des derniers paragraphes de *L'Appareil-photo* a ainsi été réécrit à treize reprises.

Le passage au traitement de texte marque évidemment un changement de pratique. Toussaint écrit le texte à l'ordinateur puis il l'imprime⁵. Ensuite, il le

3 Il s'agit d'un texte inédit en français que l'on trouvera sur la page <http://www.jptoussaint.com/documents/6/68/Brouillons_Salle_de_bain.pdf>. Il est extrait d'un livre richement illustré, qui n'existe qu'en version italienne : TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Mes bureaux. Luoghi dove scrivo*, traduction de Roberto Ferrucci, Mestre-Venezia, Amos Edizioni, 2005, p. 22.

4 Quant aux livres plus courts, *Autoportrait (à l'étranger)* et *La Mélancolie de Zidane*, ils ne voient pas leurs différentes versions publiées sur le net.

5 Rien n'est laissé au hasard dans ce processus : même l'impression est pensée, comme en témoigne un entretien récent consacré aux conditions matérielles de l'écriture : « Je travaille sur des pages très pleines, en Helvetica, avec un petit interligne, ça donne de gros

corrige sur papier. Après quoi, au lieu d'apporter ces corrections directement sur le document maître, il duplique celui-ci et ne corrige que le document *word* issu de la duplication. Il conserve ainsi une trace électronique des différents états de son texte : nous avons désormais accès à ces nombreuses moutures.

Ajoutons à ce premier tableau que Toussaint a également consigné sur son site de succinctes notes préparatoires, des plans, des variantes, des « débris », dactylographiés ou manuscrits, la liste des corrections à apporter sur les épreuves, ainsi que de la documentation (par exemple, un entretien avec un pilote de Boeing réalisé afin d'écrire l'une des scènes phares de *La Vérité sur Marie*).

La matière est donc très riche et ne pourra pas être exhaustivement décrite ici avec les outils de la génétique textuelle : de toute façon, toute tentative de description détaillée est rendue inutile par l'accessibilité même des documents. Il n'est pas possible d'envisager non plus une analyse intégrale de ce corpus. Je me contenterai donc des quelques éléments donnés ci-dessus et de quelques commentaires concernant essentiellement deux romans représentés ici : *L'Appareil-photo* et *La Vérité sur Marie*.

L'Appareil-photo : la suppression et l'adjonction

La fin de *L'Appareil-photo* est particulièrement elliptique et fragmentée. Après la longue séquence du voyage en bateau durant lequel le narrateur trouve l'appareil-photo éponyme sur un siège vide (*AP*, p. 102), plusieurs scènes se suivent sans nécessité apparente : l'une d'elles campe le narrateur dans un avion à l'atterrissage et la dernière le voit marcher sur une route déserte après avoir quitté la propriété d'amis dont on ne saura rien. Or, la seconde page des « brouillons » se présente comme suit :

Le week-end suivant, j'avais été convié à la campagne à l'occasion d'un anniversaire et, après le déjeuner, me promenant dans le parc, je quittai la propriété et marchai le long de la route.

Marche, description.

Il avait plu, des escargots.

Un village.

Un café.

Les photos.

blocs de texte qui ont un côté peu valorisant. J'aime bien qu'il en soit ainsi parce que si je suis satisfait malgré ces conditions ingrates, c'est que le texte est abouti. Et je sais que quand j'utiliserai une belle police, une mise en page plus soignée, il sera d'autant mieux mis en valeur. » (ARNAUT (Daniel), « Les chemins de la création : Jean-Philippe Toussaint », *Le Carnet et les Instants*, n°161, avril-mai 2010, p. 18)

Je quitte le café et, plutôt que de reprendre la direction de la maison, continuai ma route.

Quatre bras.
Cabine
Etc. ⁶

Il s'agit sans doute plus d'une note, voire, en ce qui concerne les derniers mots, d'une notule ⁷, que d'une première version. Mais elle est intéressante à au moins deux points de vue.

D'abord, elle illustre le fait que, à l'instar de Proust usant de ses fameuses « paperolles », Toussaint, dans son inlassable travail d'écriture et de réécriture, a tendance à amplifier un texte au départ succinct. L'analyse des autres versions le montrerait aisément : le passage en question ne cesse de s'allonger et de s'alourdir de notes manuscrites. Mais, en même temps, l'écrivain procède aussi à des changements (la scène n'aura pas lieu « après le déjeuner », mais dans la nuit) et, surtout, à des suppressions : les escargots suggérés ici n'apparaîtront pas dans le texte définitif. Quant au café, il connaîtra un début de développement : une des versions intermédiaires nous apprenant que « Quelques lumières étaient encore allumées au deuxième étage de l'auberge, dont l'enseigne en bois représentait un notable en perruque qui portait le jabot. » ⁸ Mais, dans le roman définitif, ces détails ont disparu : l'établissement désert laisse seulement deviner « des ombres de chaises dressées sur les tables de l'arrière-salle » (AP, p. 117). Une amplification n'est donc jamais acquise, chez Toussaint, et les phases d'adjonction sont parfois suivies de phases de suppression.

L'Appareil-photo : la motivation et l'ellipse

Les suppressions ont sans doute plusieurs raisons d'être : le motif des escargots, par exemple, était peut-être simplement trop pauvre, ou banal, ou dépourvu de résonance. Et les nombreuses ratures hachurant certaines pages des brouillons sont avant tout la trace d'une attention à la musique de la langue, mais deux points purement narratifs retiennent ici l'attention.

6 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *L'Appareil-photo*. Brouillons manuscrits avec corrections. Fin du livre ». Je ne note pas ici l'adresse complète de la page, qui est très longue : on la trouvera aisément sur le site jptoussaint.com.

7 Barthes distinguait la « notula », marque elliptique, mot rappelant une « idée », et la « nota », recopiée à partir de la notula et présentant déjà une forme (voir BARTHES (Roland), *La Préparation du roman I et II. Cours et séminaires au Collège de France (1978-1979 et 1979-1980)*, texte établi et annoté par Nathalie Léger, Paris, Seuil Imec, 2003, pp. 137-141).

8 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *L'Appareil-photo*. Brouillons manuscrits avec corrections. Fin du livre ». Les mots « en bois » sont ajoutés à la main sur le dactylogramme.

D'abord, dans ces notes, le narrateur quitte sans raison ses amis et s'éloigne sur la route de façon tout à fait asociale, alors que, dans le roman final, il a pris congé d'hôtes qui se proposaient de le reconduire en voiture à la gare. Il a préféré s'y rendre à pied : c'est peut-être devenu inhabituel, mais cela n'a rien d'inexplicable. Ce sont les circonstances qui l'amèneront ensuite aux « quatre bras » et à la « cabine » téléphonique déjà présents dans les notules : la gare est fermée et il ne se rend pas tout de suite compte qu'Orléans, la ville la plus proche, est en fait distante de dix-sept kilomètres. Sans doute, en pareil cas, devant les portes fermées de la gare, la plupart des voyageurs rebrousseraient-ils chemin et demanderaient-ils l'hospitalité pour la nuit à leurs amis. Néanmoins, le comportement du personnage apparaît justifié et s'il se retrouve de façon insolite en pleine nuit à un croisement de routes désert près d'une cabine téléphonique, c'est surtout dû à un concours de circonstances (le fait que la scène a lieu durant la nuit et non plus dans l'après-midi trouve d'ailleurs peut-être là son origine). Au contraire, le comportement asocial imaginé par Toussaint au moment de la rédaction de ses notes paraît beaucoup moins normal et rappelle le personnage en crise de *La Salle de bain*, qui quitte Paris et sa compagne sans raison apparente pour s'enfermer dans une chambre d'hôtel à Venise. Or, s'il est lui aussi angoissé, le personnage de *L'Appareil-photo* ne l'est pas autant que son alter ego de *La Salle de bain* et, quand ses attitudes sont tout de même insolites, elles n'expriment pas la même violence que, par exemple, le fameux lancer de fléchette au front d'Edmonsson dans la chambre vénitienne. Entre les deux romans comme entre la note et le texte définitif du second d'entre eux, un glissement s'est opéré : le décalage des situations propres aux romans de Toussaint n'est plus dans *L'Appareil-photo* le seul fait du personnage, il est passé au niveau de la narration elle-même : il provient davantage du narrateur et de sa façon de raconter ⁹.

Nuançons toutefois le propos : *La Salle de bain* présente déjà une narration par fragments, bien entendu, et cela à plusieurs niveaux : au niveau des paragraphes numérotés ainsi qu'à celui des trois parties du livre, « Paris », « L'hypoténuse », « Paris », qui jouissent chacune d'une relative autonomie ¹⁰.

9 Osera-t-on ici une hypothèse hasardeuse ? Cette différence entre *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* explique peut-être que, presque partout dans le monde, le premier des deux romans obtienne un succès nettement plus considérable que le second, pourtant sans doute plus abouti à bien des égards et d'une écriture mieux maîtrisée. Pour le dire d'une formule rapide, la description d'un personnage en crise a davantage de chance de toucher un large public que la démonstration de la crise du roman.

10 Comme la fin de « Paris [2] » ressemble et reprend plus ou moins exactement des phrases de « Paris [1] » (le § 49 p. 121 est proche du § 1 p. 15, par exemple), deux ordres de lecture sont théoriquement possibles : celle que propose le livre et qui suit l'ordre du récit « Paris [1] », « L'hypoténuse », « Paris [2] », et une autre, qui suit peut-être (rien n'est sûr) l'ordre de l'histoire : « L'hypoténuse », « Paris [2] », « Paris [1] ». Voir à ce sujet DELANNOI (Gil), « Cruel Zénon », dans *Critique*, n°463, décembre 1985, reproduit dans *La Salle de bain revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, pp. 12-13.

Mais cette fragmentation a tendance à se désigner elle-même : elle est spectaculaire et ostentatoire, notamment en raison de la numérotation des paragraphes. Les chiffres qui suivent chaque alinéa ont un double rôle : ils fonctionnent comme des signes du découpage du texte tout en proposant une manière de lien entre les parties, une scansion visible. La fragmentation mise en place dans *L'Appareil-photo* se passe des liens et des chiffres. Elle est plus discrète, plus souple, intériorisée, pourrait-on dire, et donc plus profonde.

Cela nous amène au second détail anecdotique que je voulais relever : les notes reproduites ici précisent que le narrateur-personnage avait été convié à un anniversaire, ce qui n'apparaît ni dans le roman final ni dans les différentes versions lisibles sur Internet. Il s'agit là d'une justification narrative et sa suppression illustre ce que je viens de tenter d'expliquer : la disparition de ce détail n'opacifie en rien le comportement du personnage, alors qu'elle rend la narration plus désinvolte et plus fragmentaire. Dans le même ordre d'idées, le récit ne s'encombrera pas du lien temporel qui ouvre la note : « Le week-end suivant ». La succession textuelle des paragraphes n'a pas besoin de la notation de la succession chronologique des jours.

L'Appareil-photo : aboutissement et transition

Par ailleurs, ce second détail appelle une remarque d'un tout autre ordre : on imagine aisément la scène drolatique à laquelle aurait pu donner lieu ce goûter d'anniversaire que le narrateur quitte en douce. La réception à l'ambassade de la première partie de *La Salle de bain* permet en effet de s'en faire une idée. Le mot « anniversaire » lui-même, dans sa grandiloquence extrêmement familière, aurait pu donner lieu à cette ironie, fréquente chez Toussaint, qui consiste à parler avec un sérieux excessif (ou une poésie outrancière) de phénomènes triviaux (on songe notamment aux passages sur le foot dans *La Salle de bain*, à la description épique d'une partie de boule dans *Autoportrait (à l'étranger)* ou, mieux encore, au « *Fuck you* » exemplaire qui clôt une phrase somptueuse et très culturellement ornée de *La Télévision*¹¹). Mais il n'en est rien : le motif potentiellement comique de l'anniversaire a disparu en cours de route.

Ce gommage n'a rien d'étonnant, dans la mesure où, à partir de la page 95 du roman, s'opère un changement d'état esprit : l'humour est totalement mis

11 Je ne résiste pas au plaisir de citer, au moins partiellement, en notes, ce morceau de bravoure : « On m'avait raconté qu'un jour, aux États-Unis, un journaliste d'une chaîne de télévision privée était parvenu à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête sur les raisons qui avaient pu expliquer son geste [...] et que le malheureux, étendu sur le trottoir et baignant dans son sang, aurait juste, en guise de réponse, dans un faible geste de la main tourné vers les cieux qui rappelait autant le geste auguste de Platon dans *L'École d'Athènes* que celui, plus énigmatique, du *Saint-Jean-Baptiste* de Léonard de Vinci, tendu péniblement le majeur de la main droite en direction de la caméra et murmuré *Fuck you*. » (Tv, 163)

en sourdine pour laisser place à un ton poétique. Jean-Philippe Toussaint s'en est expliqué dans un entretien qu'il m'a accordé naguère :

Oui, à partir de l'épisode de la traversée en bateau, le ton change. C'est la première fois dans mes livres qu'il y a un changement de ton. C'est aussi la première fois que j'emploie aussi longtemps une tonalité grave, sans contre-balancement, sans le « Olé ! » qui suit une réflexion sur le temps dans *La Salle de bain*... La gravité dans *La Salle de bain* est toujours nuancée par de l'ironie. Dans la dernière partie de *L'Appareil-photo* apparaît cette tonalité que je ne traiterai complètement que quinze ans plus tard, dans *Faire l'amour* et dans *Fuir*. Cette gravité, cette mélancolie ne m'habitaient pas particulièrement moi-même... Et il m'arrivait constamment d'écrire des scènes drôles, qui me faisaient rire, mais que je supprimais parce que ça ne correspondait pas à la tonalité plus grave ou plus poétique du passage. Je privilégiais la tonalité d'ensemble par rapport à la tonalité de détail.¹²

Il se pourrait donc que ce soit ce phénomène qui ait eu lieu ici : la tonalité poétique s'est traduite par un effacement de l'humour.

Par ailleurs, dans cette déclaration, Toussaint établit un lien entre les dernières pages de *L'Appareil-photo* et *Faire l'amour* ou *Fuir*. Ce rapprochement est tout à fait convaincant et il confère un double statut à *L'Appareil-photo*, qui apparaît à la fois, durant sa première partie, comme une sorte d'aboutissement de *La Salle de bain* et, dans sa finale, comme un lointain présage du virage dans l'œuvre que constituera *Faire l'amour*.

Chacun s'accorde pour considérer, en effet, ce dernier roman comme un nouveau départ dans l'entreprise romanesque de Toussaint. Il ne s'agit toutefois nullement d'une rupture totale. Outre les continuités (le narrateur, par exemple, présente partout à peu près la même complexion psychologique), il y a des prémisses, telles que la seconde partie de *L'Appareil-photo*.

Ce nouveau départ se marque, à mon avis, au moins de trois façons. La presse a remarqué d'emblée la plus visible d'entre elles, que je viens déjà d'évoquer – le transfert de souveraineté entre l'humour, qui domine les premiers romans, et une certaine poéticité, qui colore les trois derniers en date¹³. Deuxième élément : *Faire l'amour* présente une nouveauté qui va avoir une influence toujours croissante sur ce que l'on pourrait appeler la

12 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles le 13 mars 2007 », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. Double, 2007, p. 133.

13 Il faut, bien entendu, envisager *La Réticence*, roman plus angoissé que drôle, comme un cas à part : une parenthèse moderniste plus qu'une annonce de *Faire l'amour*. *La Télévision*, en revanche, est sans aucun doute le roman exploitant le plus en profondeur la veine humoristique de Toussaint.

« geste de Marie » : c'est l'apparition d'un véritable second personnage, en l'occurrence Marie, qui contrecarre l'omniprésence du narrateur. Marie, en effet, dont Jacques Dubois mesure ici avec brio l'ampleur, va jusqu'à éclipser son partenaire. Les personnages féminins antérieurs, Delon, Pascale, Anna ou Edmondsson, ne présentaient pas une telle densité d'être. Enfin, j'insisterai sur un troisième point, qui rejoint mes considérations sur l'ordre narratif dans *L'Appareil-photo* : le principe narratif même a changé. Les premiers romans étaient régis par le principe de ce que l'on peut appeler la « fausse anecdote » : une histoire se raconte bel et bien, mais elle se dénonce elle-même par sa propre insignifiance et crée un suspense dérisoire dont, bien souvent, le lecteur n'aura pas le dernier mot. La première page de *L'Appareil-photo* fonctionne à cet égard comme un petit manifeste :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. (*AP*, 7)

Dans *La Salle de bain*, *L'Appareil-photo* ou *La Télévision*, les temps forts sont donc systématiquement évités tandis que les temps morts, attente ou inaction, se voient portés à la dignité d'éléments narratifs. Des romans comme *La Vérité sur Marie* sont construits exactement selon le modèle inverse : ils sont constitués d'une succession de scènes fortes, qui paraissent comme autant de prouesses descriptives : se succèdent au début de ce dernier roman une scène d'amour ratée, le débarquement d'une équipe de secours médicaux, la mort d'un homme... La suite n'est pas en reste avec notamment la course éperdue d'un pur-sang dans l'aéroport, le décollage d'un avion dans la tempête, l'improbable vomissement du cheval dans sa soute, un violent incendie ravageant l'île d'Elbe et la scène finale du renouveau de l'amour... Par contre, les transitions, qui dans un roman traditionnel, servent non seulement à amener les scènes fortes, mais à les faire désirer par le lecteur, à leur conférer à la fois de la crédibilité et de la nécessité, ont presque totalement disparu ici. On assiste à une succession de scènes, certes appartenant à un récit global (l'histoire des amours complexes de Marie et du narrateur), mais n'ayant pas toujours de rôle à jouer par rapport à ce récit englobant (si l'incendie sur l'île d'Elbe favorise peut-être, rien n'étant sûr là non plus, le rapprochement charnel des deux protagonistes, le haut-le-cœur du cheval n'y participe en aucune façon). Les scènes fortes valent pour elles-mêmes, comme des motifs. Et celles qui n'ont rien à voir avec l'intrigue générale ne se présentent nullement comme des digressions.

C'est bien ainsi, en tout cas, que Toussaint raconte la genèse de son dernier roman : le point de départ en est, précisément, le vomissement de Zahir :

La première image que j'ai eue de ce livre, c'est un cheval qui vomit dans la soute d'un Boeing 747 en vol. J'ai construit le roman pour arriver à cette scène-là. Car la force poétique de cette image me plaisait. Il s'est trouvé que, dès que j'ai commencé à travailler, je me suis informé sur les chevaux et j'ai appris qu'ils ne vomissaient pas. Ça commençait mal... ¹⁴

Il peut paraître étonnant d'entendre un écrivain expliquer ainsi que le vomi de cheval est une image poétique : preuve que la poéticité dont il est question n'a rien de romantique ou du suranné. Toujours est-il que le point de départ du roman n'est pas un rebondissement narratif de l'histoire des amours de Marie, ni un point de sa personnalité, mais un motif pur, étranger à l'anecdote. Cette conception des scènes denses, fortes, « poétiques », qui suffit à justifier l'écriture, rejoint sans doute la notion d'« énergie romanesque » que Toussaint emploie depuis *Fuir* pour commenter son travail et sur laquelle réfléchit dans ce volume Pierre Piret. L'énergie romanesque serait cette force intime qui permettrait à une scène de fonctionner par elle-même.

Quoi qu'il en soit, c'est l'écriture par fragments, telle qu'elle est affinée dans *L'Appareil-photo*, qui permet ces juxtapositions de scènes autosuffisantes dans *La Vérité sur Marie*. Toussaint, à partir de la même matrice d'écriture, le fragment, a inventé deux modèles narratifs voisins et contradictoires.

Suppression dans *La Vérité sur Marie*

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint propose à l'observation une moire de nuances si subtile que toute affirmation à son sujet demande sans cesse à être revue et corrigée. Certes, les scènes de la geste de Marie sont détentrices de leur propre énergie romanesque et valent en soi, mais Toussaint n'hésite pas parfois, comme il le dit dans l'un des entretiens cités *supra*, à privilégier « la tonalité d'ensemble par rapport à la tonalité de détail ». Il est soucieux si pas de la structure de son récit, du moins de sa dynamique globale. J'en viens, pour commenter ce point, à l'extrait des brouillons de *La Vérité sur Marie* que je me proposais de citer et de commenter quelque peu. Il s'agit d'un passage que l'on retrouve dans quatre versions différentes ¹⁵. Je donne ici la plus récente et sans doute la plus aboutie. En deux mots, situons le contexte. Marie et Jean-Christophe de G., son amant, sont au pied de l'avion qui doit leur permettre de quitter le Japon pour regagner l'Europe.

14 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Entretien avec Laurent Demoulin le 26 mai 2009 », site « Culture » de l'Université de Liège, <http://culture.ulg.ac.be/jcms/prod_132357/entretien-avec-jean-philippe-toussaint?section=cdu_5042>.

15 Dans le fichier « État du manuscrit. Fin juin 2007 », « État du manuscrit. Fin juillet 2007 », « État du manuscrit. Octobre 2007 » et « État du manuscrit. Fin janvier 2008 ».

Mais l'engin est fermé, prêt à décoller et plus aucune passerelle ne permet d'y accéder – situation qui s'explique par les péripéties liées à la fuite de Zahir, le pur-sang de Jean-Christophe de G. Il pleut et Marie fait de grands gestes dans l'espoir d'attirer l'attention des pilotes. Après quoi :

Marie avait fini par s'asseoir sur sa grosse valise grise bombée, et elle attendait sous la pluie en regardant les portes de l'avion qui demeuraient fermées. Jean-Christophe de Quelquechose s'était éloigné pour téléphoner, il marchait lentement sous la pluie sur le tarmac dans son grand manteau en cachemire, une main dans la poche et le portable à l'oreille, jetant lui aussi un coup d'oeil en direction de la cabine de pilotage pour essayer d'attirer l'attention de l'équipage, non pas ostensiblement, en faisant des grands signes comme Marie, mais de façon plus détournée, en essayant de placer ouvertement son corps dans leur champ de vision. Il n'obtint pas plus de résultat que Marie et revint vers elle, finit par s'asseoir à côté d'elle sur la valise. Tu sais ce qu'on va faire ? lui dit Marie, on va manger quelques sashimis en attendant, et elle ouvrit le petit sachet de sashimis de fugu sur ses genoux. Elle sortit une barquette, déchira avec soin le film de plastique et observa attentivement les six fines lamelles de poisson à la chair blanche et argentée réparties au fond de la barquette. Elle défit le petit bouchon du minuscule flacon de soja en forme de poisson qui accompagnait les sashimis et nappa soigneusement les six tranches de fugu de quelques gouttes foncées, denses, brunâtres comme du sang, qui ne tardèrent pas à se décolorer, se diluant peu à peu sous la pluie qui continuait de tomber. Elle referma le flacon et expliqua à Jean-Christophe de Quelquechose que les viscères du fugu contenaient un poison très violent, hyper toxique, parfois mortel. Jean-Christophe de Quelquechose la regarda. Et tu es sûre que c'est sans risque, lui dit-il. Non, ce n'est pas sans risque (avec moi, rien n'est sans risque, lui dit-elle, et elle le regarda en souriant). Elle s'empara d'une fine lamelle de fugu et la déposa sur sa langue, la lui offrit comme un baiser. Elle lui donna ainsi trois fois la becquée (*corpus fugi*, pour le mithridatiser, qui sait), puis mangea une fine lamelle à son tour. Ils mangeaient ainsi tranquillement leur sashimis, assis sur une valise au pied de l'avion immobile dans la nuit ¹⁶.

16 TOUSSAINT (Jean-Philippe), « *La Vérité sur Marie*. État du manuscrit. Fin janvier 2008 », sur le site jptoussaint.com. Notons au passage que l'on voit ici que Jean-Christophe de G., l'amant de Marie, s'est d'abord nommé, « Jean-Christophe de Quelquechose » (ou « de Quelque chose » dans d'autres versions). Dans les deux cas, il s'agit, pour le narrateur-personnage, d'être de mauvaise foi et de dévaloriser ce rival amoureux en s'attaquant à son nom (et, pour l'écrivain, de dénoncer subtilement cette mauvaise foi auprès du lecteur), mais le trait gagne en subtilité avec la nouvelle appellation. Le changement de nom permet surtout, à cet égard, la trouvaille la plus drôle et la plus piquante, celle qui fait avouer au narrateur, avec une mauvaise foi confondante, qu'il s'est trompé : « En réalité, Jean-Christophe de G. s'appelait Jean-Baptiste de Ganay [...]. » (*VM*, p. 69)

Pourquoi ce passage, retravaillé à plusieurs reprises, a-t-il été finalement supprimé ? Il s'agit pourtant d'une scène charmante et insolite : on y reconnaît bien le personnage de Marie, qui, dans la plus inconfortable des situations, reste impériale et insouciant, provocatrice et radieuse, énervante et magnifique sous la pluie japonaise. Mais, précisément, le problème que pose cette scène est peut-être lié à l'équilibre entre les personnages. Jean-Christophe de G., que le narrateur jaloux n'avait eu de cesse de dénigrer jusque-là, vient de gagner des galons dans la scène précédente : c'est lui qui a réussi, finalement, à maîtriser le pur-sang que personne ne parvenait à ramener à la raison. Il a non seulement été efficace, mais il a agi avec élégance et fermeté et, chose rare, il a impressionné Marie. Or, dans cette scène des fugu, il est à nouveau le jouet de sa maîtresse.

Le travail de réécriture de Toussaint a peut-être, d'ailleurs, consisté à atténuer cet aspect de la scène. Le dialogue inséré dans la narration a en effet varié en ce sens d'un état à l'autre du texte. Antérieurement, c'est Jean-Christophe de G. qui demandait, craintivement, à Marie si le fugu n'était pas un poisson contenant du poison, alors que dans la version citée, cette information est donnée au lecteur par Marie elle-même, dans une ultime provocation. Il n'empêche que Jean-Christophe de G. demeure un peu penaud et qu'il n'a pas l'air à la hauteur de sa flamboyante maîtresse quand il lui demande « Et tu es sûre que c'est sans risque ». Et de recevoir la becquée comme un animal ou un bébé ne le grandit peut-être pas non plus.

La distribution des fugu posait donc peut-être un problème quant à l'équilibre des forces entre les personnages. Une seconde hypothèse consisterait à dire que la scène, à nouveau, est trop humoristique et qu'elle ne cadre pas avec les grands tableaux dramatiques qui l'entourent (la course éperdue de Zahir auparavant, le décollage dans la tempête et le vomissement de l'animal par la suite). Elle aurait brisé, en quelque sorte, le courant continu d'énergie romanesque qui circule à travers toutes ces pages et dont la maladie du pur-sang constitue le point d'orgue.

Les deux hypothèses convergent en tout cas pour donner à penser que ce n'est pas à cause d'un défaut propre que cette scène devait disparaître, mais parce qu'elle ne s'intégrait pas harmonieusement dans l'ensemble du texte.

En guise de conclusion

« Oui, la bêtise consiste à vouloir conclure, écrivait Flaubert. Nous sommes un fil et nous voulons savoir la trame. »¹⁷ La trame, riche et dense, des brouillons de Toussaint m'incite à éviter de conclure cet article vagabond par

17 FLAUBERT (Gustave), « Lettre à Louis Bouilhet », 4 septembre 1850, cité dans OSTER Pierre, *Dictionnaire de citations françaises* tome 2, Paris, Le Robert, collection « Les Usuels du Robert Poche », 1990, p. 403, citation n°4148.

des affirmations trop tranchées. Chaque observation n'éclaire qu'un coin du tissu, qui montre d'autres fils, croisés dans d'autres sens, dès que le regard se porte à un autre coin. Il ne nous reste qu'une certitude, au terme de ce premier voyage dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint : les romans, poétiques ou drôles, subtils, raffinés, intelligents, profonds, et merveilleusement écrits qu'il nous donne à lire et à relire ne sont pas tombés du ciel par un bienheureux hasard. Ils sont le fruit d'un travail à la fois patient, acharné et amoureux.