

## IV - Troisième chapitre - 'Le Cycle de Marie'

### 1. Une nouvelle phase dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint

Dans ce chapitre, nous passerons à l'analyse de la tétralogie intitulée 'Le Cycle de Marie'. Elle est composée de quatre volets: *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013).

'Le Cycle de Marie' ne portera plus sur des narrateurs qui s'intéressent à eux-mêmes, « en même temps [qu'ils] décrivent sans cesse leur banalité et leur inanité »<sup>444</sup> ni sur des personnages féminins qui renforcent « la solitude des premiers et [qui] ne contribuent qu'à creuser davantage le fossé entre le personnage-narrateur et son monde. »<sup>445</sup>

Le contraste entre les deux récits, *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* et 'Le Cycle de Marie' est incontestable. Nous passons d'un narrateur qui se repliait sur lui-même dans une coquille – cette « vérité de géométrie animale bien solidifiée »<sup>446</sup> – où apparemment tout faisait sens, à quelqu'un qui en sort pour devenir libre une fois que sa vie affective n'est plus un investissement fait exclusivement en lui-même mais ciblée vers un autre être vivant, l'être aimé ou *la figure du désir*<sup>447</sup>.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, les intentions du narrateur semblaient banales, floues; si le temps et l'espace étaient remplis par le vide de la routine; si la relation avec la femme était tantôt douce, tantôt monotone, parfois remplaçable par la lecture d'un livre, le 'Cycle de Marie' ne tournera plus autour de quelqu'un qui semble éviter à tout prix les conflits. La « carence sémantique et thématique »<sup>448</sup> disparaîtra. « [L]es événements [qui] se juxtaposent sans liens de causalité, (...) [l]es anecdotes et les micro-péripiétés [qui] concourent donc à parasiter le récit, à l'image du personnage lui-même »<sup>449</sup> seront remplacés par les rencontres/séparations entre le narrateur et Marie. Les lieux et les conditions

---

<sup>444</sup> Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 7.

<sup>445</sup> *Ibidem*.

<sup>446</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 134.

<sup>447</sup> Selon l'expression de Jacques Dubois, *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011.

<sup>448</sup> Gianfranco Rubino, *op. cit.*, p.71. Lors de ce colloque, seulement le premier tome de la tétralogie était sorti mais le contraste était déjà évident.

<sup>449</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 39.

atmosphériques auront un poids jamais vu, formant eux-mêmes des nœuds inextricables. Le narrateur suit, incessamment agité, son amoureuse partout où la géographie la mène: Tokyo, Kyoto, Pékin, Shanghai.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo* le narrateur manquait d'objectifs, et ses dits-projets côtoyaient des descriptions minutieuses, apparemment superflues, qui monopolisaient des séquences entières, désormais le narrateur du 'Le Cycle de Marie' se questionne sur les implications de ses gestes/actions et de ceux/celles de Marie. Ce qui était pacifique, stable, suscite à présent agitation, turbulence, violence. Les situations qui faisaient sourire le lecteur, diminuent drastiquement pour être remplacées par un humour plus léger qui n'apparaît qu'ici et ailleurs.

Cette tétralogie porte surtout sur une narration faite de ruptures constantes entre un couple amoureux. Les livres se métamorphosent en un jeu entre la mort et la vie, la vitesse et la quête désespérée d'une certaine sérénité. Le premier tome s'ouvre avec la présence d'un flacon d'acide chlorhydrique. Le geste de le vouloir lancer, n'est-il peut-être pas un geste de liberté, de rompre avec ses propres amarres, de briser les liens avec soi-même pour devenir homme et par conséquent avoir une vie conjugale ?

Dans 'Le Cycle de Marie', le narrateur éprouvera d'autres symptômes: l'incompréhension, la jalousie, l'angoisse, la révolte, l'amour. L'impassibilité, la lenteur, la plaisanterie de jadis disparaîtront. Souvenons-nous que le narrateur disparaissait de scène chaque fois qu'un stimulus externe le dérangeait car ce mécanisme de défense était son *modus vivendi*. Aujourd'hui, la volte-face sera l'apparition de Marie. Elle ne le laissera pas un instant, soit à ses côtés, soit de l'autre côté du monde. Il la suit, à un rythme frénétique, de peur de la perdre.

Qui est finalement Marie ? Nous tenterons de la définir dans les chapitres qui suivent, une fois que cet élément féminin ira, sans doute, répondre aux questions soulevées dans notre introduction.

Jean-Philippe Toussaint, lors de plusieurs entretiens concernant cette nouvelle phase, revient aux thèmes de la femme, de l'amour, du monde contemporain. Nous nous demandons donc si 'Le Cycle de Marie' n'inaugure-t-il pas une nouvelle écriture ? Nous nous demandons aussi si cet amour d'aujourd'hui, si cette énergie romanesque, n'affecteront-ils pas son écriture et de quelle façon Marie n'est-elle pas la raison

principale de ce nouveau rythme. Marie aura, sans aucun doute, une place fondamentale dans cette tétralogie. L'humour diminuera progressivement pour être remplacé non seulement par une certaine agressivité mais aussi par un ton plus mélancolique.

*Faire l'amour* sera le point de départ « d'une rupture infiniment triste »<sup>450</sup> qui nous plongera dans ce qu'il y a de plus beau et douloureux de l'amour. L'humour, encore présent, nous fera à peine sourire et c'est le rythme avec ses « déflagrations d'énergie langagière et affective »<sup>451</sup> qui remplira les pages, et c'est la passion en tumulte qui nous obligera à accompagner non plus un narrateur dont sa vie était « ponctuée de malaises, déchirée par l'angoisse, menacée d'effondrement psychique »<sup>452</sup> mais quelqu'un qui suit, avec ardeur, son amoureuse. Nous entrons, sans frapper et à flots, dans une trajectoire qui se caractérisera par une tension permanente des sentiments d'un couple amoureux.

Le narrateur et Marie – même si toujours en rupture – seront désormais le couple d'élection qui nous obligera à ne plus suivre un personnage mais deux. Or, cette rupture se présentera dès les premières lignes comme un fait acquis sans que, pour autant, il le soit clair pour les personnages. En ce sens, la rupture:

Loin de signifier que l'amour et le désir se sont émoussés avec le temps, cette dernière représente une nouvelle modalité de la relation sentimentale au début du XXI<sup>ème</sup> siècle où l'on peut s'aimer tout en se quittant<sup>453</sup>.

Et comme nous souligne Laurent Demoulin: « Fondamentalement, les intuitions des critiques se trouvent confirmées: *Faire l'amour* entame bel et bien une période

---

<sup>450</sup> Fabrice Gabriel, « Instantanés d'amour », in *Les Inrockuptibles*, 2002, la tiraille, à l'adresse <http://jptoussaint.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf>, (site consulté le 20 janvier 2017).

<sup>451</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *op. cit.*, p. 27.

<sup>452</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 31.

<sup>453</sup> Frédéric Clamens-Nanni, « L'oeil invisible dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in *Ostium*, 2015, § 1, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/52/Nanni.pdf>, (site consulté le 25 janvier 2018).

neuve.»<sup>454</sup>

Au moment où le premier volet du 'Le Cycle de Marie' est publié, des lectures inter-artistiques éparpillent partout. Des critiques le comparent à des peintures, des photographies, d'autres à des scènes de films. Sylvie Bourneau<sup>455</sup> fait un parallèle entre les deux premiers livres du 'Le Cycle de Marie' et le cinéma le plus contemporain réalisé par des réalisateurs chinois tels que Hou Hsiao-hsien, Wong Kar-wai ou Edward Yang; dans son Mémoire, Marie-Hélène Bolduc<sup>456</sup> élabore une étude comparative entre *Faire L'amour* et *Lost in Translation* de la réalisatrice américaine Sofia Coppola. Déjà dans son article «Ne fuyez pas ce Toussaint !», Guy Duplat<sup>457</sup> lie *Fuir* à des photographes contemporains, comme la française Sophie Calle, l'américaine Nan Goldin ou le canadien Jeff Wall. Éric Loret<sup>458</sup> et Christophe Kantcheff<sup>459</sup> associeront le troisième tome, *La Vérité sur Marie*, à des peintures. Le premier associe Jean-Philippe Toussaint à Turner, lors de la description du pur-sang, Zahir, dans un état d'agitation fébrile, aux côtés de Marie et son amant, Jean-Christophe de G. qui, inondés de sueur, sont foudroyés, engloutis, par une tempête d'une férocité impitoyable dans un Boeing 747 cargo de la Lufthansa; le second choisira Géricault et ses chevaux affolés d'effroi. Nelly Kapriélian parle de ce troisième tome comme « la plus longue rupture jamais enregistrée »<sup>460</sup>, où la tension entre le narrateur et Marie les approche en même temps qu'elle les éloigne. Jacques Decker associe les trois tomes à un opéra: « ...on est tenté de les comparer à des actes d'opéra, avec chaque fois leur registre, leur couleur,

---

<sup>454</sup> Laurent Demoulin, « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd cit., p. 150.

<sup>455</sup> Sylvie Bourneau, «Ecrivain contemporain», in *Les Inrockuptibles*, n° 507/511, 2005, p. à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/fff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 9 mai 2014).

<sup>456</sup> Marie-Hélène Bolduc, « L'intranquillité de la présence: à l'hôtel dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Lost in translation* de Sofia Coppola », Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2009, à l'adresse <https://archipel.uqam.ca/2888/>, (site consulté le 31 janvier 2018).

<sup>457</sup> Guy Duplat, « Ne fuyez pas ce Toussaint ! », in *La Libre Belgique*, 2005, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/fff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 18 mai 2014).

<sup>458</sup> Éric Loret, « Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles », in *Libération*, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 5 mai 2014).

<sup>459</sup> Christophe Kantcheff, « Comme dans un rêve », in *Politis*, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 5 mai 2014).

<sup>460</sup> Nelly Kapriélian, *op. cit.*, p. 8.

leur rythme propre. »<sup>461</sup> Lors de la sortie de *Nue*, Jérôme Garcin décrit le dernier volet comme “l’épilogue d’ [une] grande histoire d’amour sans cesse exaltée et contrariée, [rempli] de scènes inoubliables dont cet écrivain-cinéaste a le secret. »<sup>462</sup> En plus, Jean-Philippe Toussaint avait déjà porté plusieurs de ses livres à l’écran sous forme de films courts, expérimentaux et d’autres projets auraient lieu tout au long de la création de cette tétralogie. Il se voit clairement comme un écrivain du début du XXI<sup>ème</sup> siècle, contemporain, qui lutte contre une certaine rigidité de la littérature envers les autres arts. S’intéresser à l’art contemporain enrichit fortement son travail mais ceci ne veut pas dire que, pour lui, ses romans soient cinématographiques et il l’affirme avec conviction:

Le cinéma fait des images avec de la pellicule et de la lumière; en littérature, on fait des images avec des mots. C’est pourquoi je n’aime pas qu’on qualifie mon écriture de cinématographique.<sup>463</sup>

Il continue ses réflexions, cette fois-ci à propos de *Faire l’amour*:

Pour moi, un livre cinématographique est un livre dont le metteur en scène pourrait se servir pour créer lui-même des images, c’est-à-dire un livre avec une histoire. Or, la force de mes livres, ce n’est pas l’intrigue mais les images déjà construites. Cette impression cinématographique vient peut-être du fait qu’il y a peu de romans aussi radicalement visuels. C’est vrai que dans *Faire l’amour* j’ai consciemment fait de la lumière un élément aussi important qu’au cinéma.<sup>464</sup>

En fait, l’influence cinématographique est là et elle n’échappera pas au lecteur. Nous sommes face à un monde de plus en plus visuel, dont les visages en pleurs se

---

<sup>461</sup> Jacques Decker, « Un opéra en trois actes, un triptyque en trois tons », in *Le soir*, 2009, p. 22, à l’adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 7 mai 2014).

<sup>462</sup> Jérôme Garcin, « Je suis très connu, mais personne ne le sait » in *Le Nouvel Observateur*, n° 29, 2013, p. 2, à l’adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 20 mai 2014).

<sup>463</sup> Nelly Kapriélian, *op. cit.*, p. 8.

<sup>464</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.

reflètent dans les écrans des téléviseurs, les miroirs des chambres d'hôtel ou la baie vitrée qui donne sur Tokyo. Comme le souligne Isabelle Décarie:

[1] Il faut surtout remarquer que, dans une optique plus large, le récit contemporain, ses voix et ses discours, sont entièrement pétris d'une culture du spectacle et de l'image. Cela signifie que les emprunts faits aux médias, transposés dans la poétique d'une narration – un récit peut être filmique, théâtral; une description photographique, etc. –, déterminent le mode d'apparaître et de diffusion du sens<sup>465</sup>.

Dans *Fuir*<sup>466</sup>, par exemple, le mouvement est partout. Lors d'une conversation avec Cheng Tong, son éditeur chinois à Canton, l'auteur le contraste avec l'humour présent dans ses premières œuvres:

Les priorités sont à chaque fois différentes. Dans mes premiers livres, *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*, je proposais une littérature centrée sur l'insignifiant, le banal, le quotidien, que j'essayais de traiter sur le mode de l'humour, en proposant une vision du monde. L'humour, à ce moment-là, était une priorité. C'était même un critère esthétique pour juger la réussite d'une page. Une page, pour moi, était réussie si elle était drôle. La priorité, pour *Fuir*, est très différente, c'est ce que j'appellerais l'énergie romanesque, ce quelque chose d'invisible, de brûlant et quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre. (...) cette électricité qui fait légèrement

---

<sup>465</sup> Isabelle Décarie, « Une carte précise mais indéchiffrable » / *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, de Marie-Pascale Huglo, Presses Universitaires de Septentrion, « Perspectives », 184 p., in *Spirale*, n° 218, 2008, § 2, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n218-spirale1061701/10259ac/>, (site consulté le 27 janvier 2018).

<sup>466</sup> L'auteur finira par faire une adaptation de la scène centrale du livre. Lisons ce qu'il répond à la question posée par Gérard Henry: « Les critiques jugent votre style très cinématographique ? Qu'en pensez-vous ? Je suis un écrivain visuel, plutôt que cinématographique. Dans mes livres, je crée des images, mais ces images ne sont pas physiques, elles ne sont pas faites, comme au cinéma, avec des comédiens, avec de la pellicule et de la lumière, ce sont des images mentales, faites de mots, de verbes, d'adjectifs et d'adverbes, ce qui est éminemment littéraire. Si on veut se faire une idée de mon style cinématographique, il vaut mieux voir mes films, par exemple *La Patinoire* (le dernier film que j'ai tourné en 35 mm), ou l'adaptation que j'ai faite de la scène centrale de *Fuir* dans le cadre de l'exposition « Travelling », qui a été présentée à l'Espace Louis Vuitton à Paris l'été dernier », in Gérard Henry, « *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », in *Paroles*, n° 217, 2009, p. 1, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles\\_n%C2%B0\\_217\\_-\\_Fuir\\_-\\_Litt%C3%A9rature\\_et\\_Cin%C3%A9ma.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n%C2%B0_217_-_Fuir_-_Litt%C3%A9rature_et_Cin%C3%A9ma.pdf), (site consulté le 22 janvier 2018).

écarquiller la pupille au gré de la lecture, indépendamment de l'anecdote ou de l'intrigue.<sup>467</sup>

Jean-Philippe Toussaint, lui aussi, faisant partie de « toute une catégorie d'écrivains nés à l'heure de la massification et de la médiatisation de la culture »<sup>468</sup>, n'hésite pas à embarquer en Chine et au Japon. Son premier voyage en Chine se réalise en 2001 et, encore une fois, l'idée du contemporain devient vitale :

Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain de mon temps, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque et de la restituer. J'ai eu envie, dans *Fuir*, de faire un portrait de la Chine d'aujourd'hui, de la Chine des gares, des trains, des bars, des garages perdus au fond des hutongs, la Chine des téléphones portables et des bowlings, des grues et des marteaux-piqueurs, des travaux omniprésents dans les rues. La Chine représente le monde qui est en train de se transformer, le monde qui bouge, qui change, qui évolue. La Chine, pour moi, c'est le contemporain.<sup>469</sup>

---

<sup>467</sup> Cheng Tong, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 183.

L'auteur ira plus loin dans ses réflexions autour de ses films, qu'il tournera en Chine avec l'aide de son éditeur, Chen Tong, lors de la sortie de son livre *Made in China*, en 2017. A notre avis, le livre rend hommage à Cheng Tong dont sa présence est essentielle pendant de nombreux voyages que l'auteur fait en Chine. L'extrait qui suit pourra renforcer l'idée déjà mentionnée que, d'une part, ses livres – surtout 'Le Cycle de Marie' – pourraient être considérés cinématographiques et que, d'une autre part, le travail sur l'écriture est minutieux quand il s'agit de construire le personnage principal: « Je me souviens que j'avais voulu introduire un jour de la musique dans un de mes livres, lorsque le narrateur et Marie, dans *Fuir*, se retrouvent dans une petite crique isolée de l'île d'Elbe et qu'ils se mettent à danser lentement. (...) Je me souviens de ma légère frustration quand j'ai écrit ce passage, de ne pas pouvoir avoir recours à la musique pour accompagner cette scène si douce, si tendre, où les amants se retrouvent et s'enlacent sur cette crique, mais, à l'époque, il était impossible d'ajouter de la musique à un livre, et je me souviens alors d'avoir regretté le cadre limité auquel le livre est toujours contraint, muré en lui-même, comme une boîte hermétiquement close, dont il est impossible de s'extraire, *malgré la tentation que j'ai toujours eue de franchir les frontières du livre et de sortir physiquement de ses limites.* » In Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 186. C'est nous qui soulignons.

Cinq ans auparavant, lors d'une interview avec Sylvie Bourmeau, à propos de la disponibilité d'esprit pour écrire, l'auteur lui fait voir que les notions de cadre, frontières, limites sont aussi nécessaires, ce qui nous renvoie d'immédiat à ses premières oeuvres: «Oui. Il faut une totale disponibilité d'esprit, mais il faut quand même un cadre très strict. (..) Un livre, (...), il faut délimiter très strictement un cadre, des frontières, des limites, une colonne vertébrale, et tout le reste doit alors être inattendu, ça doit surgir, ça doit surprendre. J'aime cette idée de disponibilité, de liberté, d'ouverture. Pouvoir accueillir des choses qui, au départ, semblent ne pas avoir de valeur, peuvent paraître trop quotidiennes, trop prosaïques, mais qui, avec le temps, perdront la consistance du marbre. » In Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. Livre/Louvre*, éd. cit., p. 23.

<sup>468</sup> Paul Dirx, « L'œil sociologue », in *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, 2005, § 4, à l'adresse <http://www.fabula.org/revue/document992.php>, (site consulté le 22 mai 2014).

<sup>469</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p. 177.

L'écrivain prend ce qui vient, du contemporain, toujours passionnant et en ébullition:

C'est une exploitation littéraire de cette extraordinaire qualité d'ubiquité que permet désormais le téléphone portable. Cela m'a saisi, j'ai eu conscience en écrivant cela d'avoir trouvé quelque chose qu'aucun écrivain ne pouvait avoir réalisé auparavant. Voilà comment la littérature peut être contemporaine, en trouvant des réponses très littéraires à des situations nouvelles.<sup>470</sup>

Et sa maison d'édition, Les Éditions de Minuit, aussi:

Il existe un art romanesque, ou plutôt un art poétique des Editions de Minuit. Un tour de main commun aux écrivains qui ne répugnent pas à publier des récits d'un ton blanc, neutre, formatés selon une morale et une expérience éditoriale estimée. « Minuit », c'est parfois dans le courant de la mode, parfois non, ce n'est jamais « à côté. »<sup>471</sup>

Dans le troisième tome, *La Vérité sur Marie*, l'auteur renforce l'idée de l'énergie romanesque en mélangeant le désespoir et la mélancolie. L'humour arrive en dosages variables de plaisirs mais de peines aussi. Le narrateur se positionne différemment face à la vie. Ce n'est plus le « je » tourné vers lui-même dont les voix qui nous parvenaient étaient la sienne – un peu monotone, qui n'exprimait ni embarras ni surprise – et une autre, aussi la sienne, ironique, qui prenait un certain recul pour observer les autres. Maintenant ces voix deviennent plus sérieuses et angoissantes. Nous sentons le narrateur plus proche de son intérieur et par conséquent plus souffrant.

Son discours est totalement absorbé par Marie et cette énergie – un amour fait de séparations et de rencontres – gagne du terrain. Un amour en mouvement, entre l'Asie, l'Europe et l'Île d'Elbe, un amour qui froisse, qui provoque du souci. Ni tout est expliqué puisque le narrateur, gravitant autour de sa fleur pleine de nectar, éperdu,

---

<sup>470</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.

<sup>471</sup> François Nourissier, «Les caresses, le téléphone et la mort», in *Le Figaro magazine*, 2005, p. 12, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 23 mai 2014).

n'arrive parfois pas à tout comprendre. Dans ce tome, le temps atmosphérique prend définitivement de l'élan pour s'installer sans pitié. Le fracas du tonnerre ou l'éruption violente du feu parcourent le livre aux côtés de cette électricité sexuelle et mortelle qui pèse sur la terre. Tout devient majestueux, essentiel. Si la critique l'avait déjà étiqueté d'écrivain minimaliste, à présent elle va plus loin en l'appelant « minimaliste baroque » :

J'aime les fondamentaux: le yin et le yang, les quatre éléments, le sexe et la mort, ce sont des données universelles. J'aime affronter de face ces grandes choses et les mélanger avec des détails infimes, une description de chaussures par exemple, comme celle de Jean-Christophe de G. que je décris longuement. Il a disparu, foudroyé, et il ne reste que ses chaussures.<sup>472</sup>

Le détail est brutal dans *Nue*. C'est un quart de seconde d'hésitation de la part d'un mannequin, par exemple, qui nous fera traissailir de tout notre corps, qui nous coupera le souffle jusqu'à ce que le rideau tombe. Les phrases qui s'élancent dans des paragraphes pleins de détails nous déséquilibrent, et « les détails les plus infimes, si infimes qu'il y a même pas de nom pour les nommer, trop infinitésimaux pour être formulés, ces *détails de détail* »<sup>473</sup> troublent notre lecture:

[L]’œil interne se dilate et un monde fictif et merveilleux nous apparaît mentalement, nos perceptions sont à l'affût, les sens sont aiguisés, la sensibilité exacerbée, et le basculement s'opère, c'est un jaillissement, tout vient, les phrases naissent, coulent, se bousculent, et tout est juste, tout s'emboîte, se combine et s'assemble dans ces ténèbres intimes, qui sont l'intérieur même de notre esprit.<sup>474</sup>

Comme nous pouvons voir dans ce chapitre introductoire au 'Le Cycle de Marie', la tétralogie inaugure une nouvelle étape dans l'écriture de l'auteur. Pour voir

---

<sup>472</sup> Eléonore Sulser, « Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps », in *Le Temps*, 2009, p. 21, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 19 mai 2014).

<sup>473</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013, p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>474</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, éd. cit., pp. 42-43.

en détail de quelle façon elle va affecter les personnages, nous proposons l'analyse individuelle de chaque tome, à savoir *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et finalement *Nue*.

## **2. Premier tome : *Faire l'amour***

Nous diviserons l'analyse de ce premier tome en quatre parties.

La première partie nous emmènera au Japon, plus spécifiquement à Tokyo, où l'histoire d'une séparation sera influencée par les lieux et les conditions atmosphériques. Tout devient agitation, turbulence voire violence. Nous tenterons d'analyser les effets produits de la présence – et l'omniprésence – de Marie sur le narrateur.

Dans la deuxième partie nous serons encore à Tokyo où dans une nuit de tremblements de terre la séparation ne semble plus imminente. Nous analyserons en détail le comportement du narrateur et mettrons en relief non seulement la corrélation entre l'espace qui s'étend et les actions du narrateur mais aussi les formes que celui-ci se procure pour s'apaiser devant Marie qui vit dans une agitation permanente et parfois inconsistante.

La partie suivante est dédiée à la relation des deux protagonistes. D'un côté, Marie, l'énigmatique, qui le provoque. De l'autre côté, le narrateur qui la suit inconditionnellement. Le ton change. Une certaine désinvolture sera remplacée par une tension quasi permanente et la lenteur, la linéarité des mouvements seront remplacées par l'agitation, la frénésie des émotions. Les blancs qui séparaient les paragraphes et dont l'objectif était celui d'arrêter le récit, disparaîtront pour donner place à de longs paragraphes qui s'imposent au lecteur comme des torrents impétueux, sous formes d'acide chlorhydrique et de larmes.

Enfin, dans la dernière partie, nous décrirons le voyage soudain du narrateur à Kyoto. Nous réfléchirons sur l'importance de ce voyage et la raison pour laquelle il rentre à Tokyo. Les conditions atmosphériques, en particulier les tremblements de terre, pourront être considérées comme un troisième personnage qui traverse ce tome. Elles ébranlent leur courage et les deux, de façon différente, essaieront de récupérer leurs forces.

## 2.1. Allons-nous rompre au Japon ?

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, Roland Barthes décrit celui qui se sent défait par l'amour, celui qui est fatigué des séparations mais qui attend patiemment l'autre ou en désespoir, de loin, de près, puisqu'amoureux, de la façon suivante:

[C]'est le sujet amoureux qui (...) s'éloigne. (...) c'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, moi qui aime, par vocation inverse, sédentaire, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance*, comme un paquet dans un coin perdu de gare. L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part: *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent.<sup>475</sup>

Dans cette histoire d'amour, Jean-Philippe Toussaint mettra l'accent sur les ruptures, les déchirures, les blessures et les silences.

Si dans *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, le narrateur se trouve à Paris, baigné de tous côtés d'une atmosphère apparemment apaisante:

1) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer; non, *je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire*, parfois habillé, tantôt nu<sup>476</sup>,

ou

C'est à peu près à la même époque de *ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait*, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt<sup>477</sup>,

---

<sup>475</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », in *Œuvres complètes*, t. V., 1977-1980, Paris, Editions du Seuil, 1977, p. 41.

<sup>476</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd.cit., p.11. C'est nous qui soulignons.

cette situation se renversera dès les premières lignes de *Faire l'amour*:

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un.<sup>478</sup>

Il assume une position d'une violence extrême même s'il se sent « curieusement apaisé »<sup>479</sup>. Quelques lignes après, Marie lui demande si ce flacon ne serait pas destiné à elle, à quoi il répond:

Non, *je ne crois pas*, lui disais-je avec un gentil sourire de dénégation. Non, *je ne crois pas*, Marie, et, de la main, sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste.<sup>480</sup>

La répétition de l'expression « je ne crois pas » ne nous rassure pas de ses vraies intentions. La scène se passe à Tokyo et, pour le moment, nous savons qu'une des finalités du voyage était pour rompre:

Le jour même où Marie me proposa de l'accompagner au Japon, je compris qu'elle était prête à brûler nos dernières réserves amoureuses dans ce périple. N'eût-il pas été plus simple, si nous devions nous séparer, de profiter de ce voyage prévu de longue date pour prendre un peu de recul l'un envers l'autre ? Était-ce la meilleure solution de voyager ensemble, si c'était pour rompre ? Dans une certaine mesure, oui, car autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapprochés.<sup>481</sup>

Nous savons aussi que la relation dure « il y a sept ans et plus »<sup>482</sup> mais le flacon d'acide chlorhydrique d'un côté et Marie qui pleure depuis des semaines de l'autre côté invitent forcément le lecteur à se maintenir en alerte. Il suivra ce couple, en

---

<sup>477</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 7. C'est nous qui soulignons.

<sup>478</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 11.

<sup>479</sup> *Ibidem*, p. 11.

<sup>480</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>481</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>482</sup> *Ibidem*, p. 12.

tâtonnant un chemin qui lui est totalement inconnu, qui s'éloigne de la stabilité, de nature singulière, à laquelle il s'était déjà habitué. Citons Andrea Del Lungo qui nous décrit la façon dont le lecteur peut être piégé face à la prise de position de la part du narrateur:

[Le] piège (...) se fonde sur l'autorité de la parole d'un narrateur, sur son pouvoir de nous faire croire à la vérité et de nous emporter ailleurs, ou plutôt de nous *attirer*. Le commencement est un véritable lieu de perdition, qui envoûte le lecteur par l'irrésistible attraction de l'écriture, par une séduction ineffable, presque de l'ordre de la sensualité<sup>483</sup>.

Effectivement, cette histoire d'une séparation enivrante nous fera pénétrer dans les néons de la nuit de Tokyo pour émerger à Kyoto, où la saveur amère du soleil levant offusque le visage du narrateur; elle nous fera aussi revenir à Tokyo, là où « les quartiers de Shimbashi et de Ginza apparurent lentement aux fenêtres, illuminés de milliers de lumières d'hôtels et de panneaux publicitaires qui clignotaient dans la nuit. »<sup>484</sup> Nous assisterons ainsi à une course vertigineuse que le narrateur entame pour s'éloigner – ou s'approcher ? – de Marie, « cette femme aimée, trop aimée, mal aimée. »<sup>485</sup> Il se sent fortement attiré par cette femme qui pourtant le provoque; il se sent à la fois aimé et intoxiqué par sa sensualité. Malgré la longueur de l'extrait suivant, il est néanmoins assez pertinent de le transcrire une fois qu'il nous montre clairement la douleur, la fatigue et le malaise ressentis par un narrateur amoureux:

Plusieurs images de cauchemar me hantaient, fragments de visions récentes qui surgissaient dans des éclairs fugitifs de ma conscience, fulgurantes hallucinées qui se déchiraient dans des éblouissements de rouge et d'ombres noires: moi nu dans les ténèbres de la salle de bain qui jetais de toutes mes forces l'acide chlorhydrique à la gueule du miroir pour ne plus voir mon regard, ou moi encore, plus calme et beaucoup

---

<sup>483</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 14. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>484</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 140.

<sup>485</sup> Christine Marcandier-Bry, « Fuir ou faire l'amour ? », in *Médiapart*, 2009, § 5, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/040909/fuir-ou-faire-l-amour>, (site consulté le 22 mai 2014).

plus inquiétant, regardant le corps dénudé de Marie étendue sur le lit dans la pénombre bleutée de la chambre, ses jambes et son sexe nus devant moi, son visage bandé par les lunettes de soie, la douce respiration de sa poitrine endormie, moi qui luttai intérieurement, et qui, dans un mouvement ample et un hurlement, me détournant d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre d'une giclée d'acide qui bouillonnait sur le verre et se mettait à crisser et à fumer autour du cratère dans une mélasse gluante de verre fondu et boursoufflé qui dégoulinait sur la vitre en longues traînées sirupeuses et noirâtres.<sup>486</sup>

Muni – ou démuné – à peine d'un flacon d'acide chlorhydrique, il suit son aimée, indépendamment de comprendre les raisons pour lesquelles Marie l'avait invité. Il accepte, même en ayant pleine conscience de leurs rôles:

[D]es statuts respectifs qui seraient les [leurs] pendant ce voyage, elle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et [lui] sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte.<sup>487</sup>

Marie aura effectivement un rôle bien différent de celui des femmes des deux premiers récits. L'indépendante et joyeuse Edmondsson ou la captive et languide Pascale ne ressemblent finalement qu'à une ombre assez pâle face à l'énergie dévastatrice qui émane de Marie même en situation d'extrême fatigue ou douleur.

L'espace, lui aussi, n'est plus l'étroitesse d'une cabine téléphonique ou d'une salle de bain. Désormais, les deux personnages vivront des moments intenses, beaucoup d'entre eux en symbiose avec les saisons et les lieux. En arrivant à Tokyo, ils seront surpris par des tremblements de terre qui, légers ou terriblement forts, interfèrent dans leurs corps et états d'esprit. Ils sont violemment repoussés et jetés comme des poussières de particules. L'extrait suivant illustre bien cette violence:

---

<sup>486</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 36.

<sup>487</sup> *Ibidem*, p. 23. C'est nous qui soulignons.

[J]e vis les passants qui tanguaient comme sur le pont d'un navire soulevé par une vague énorme, brève et violente, certains perdant l'équilibre et luttant pour garder leur trajectoire en accélérant comme s'ils précipitaient à la poursuite de leur parapluie, d'autres s'accroupissant, la plupart s'arrêtant sur place, comme figés, paralysés, se protégeant la tête avec un bras, avec leur serviette, leur mallette. (...) – c'était la deuxième fois que la terre tremblait en quelques heures, et cela pouvait reprendre à tout instant, la menace était désormais permanente –, [e]t Marie, dans un cri étouffé, se précipita dans mes bras et se mit à trembler de tous les membres.<sup>488</sup>

Le narrateur et Marie résistent malgré l'extrême fatigue et faim qui exacerbent l'angoissante douleur dans leurs visages. Lorsqu'ils sont dans l'hôtel ou dans la rue, le décor influence énormément leurs vies, des fois de façon camouflée, d'autres fois agressivement. Lieu de rupture, l'Orient se transformera dans l'espace idéal pour troubler, de manière brutale, les réflexions et les réactions des personnages. Tokyo les appelle mais les éloigne. Tokyo les caresse mais les secoue.

L'hôtel les reçoit dans le silence de la nuit, la chambre leur offre la lumière des néons d'une ville endormie: Hôtel de Ville de Kenzo Tange, Shinjuku Sumitomo Building, Shinjuku Mitsui Building, Shinjuku Center Building, Keio Plaza Hotel. Cet empire, fait de « spiritualité (avec les églises), [de] pouvoir (avec les bureaux), [de] la marchandise (avec les grands magasins), [de] la parole (avec les agoras: cafés et promenades)»<sup>489</sup> finit par engloutir ce couple qui, sachant que la séparation serait éminente – mais dont l'éloignement devenait atroce –, choisit précisément un pays lointain pour la consommer. Cette séparation est consommée par le sexe, synonyme de destruction, anéantissement, sacrifice. Cette rupture, jamais finalisée, jamais cicatrisée, ira de pair avec une proximité qui, elle aussi, ne sera jamais totale. Les deux vivront en permanente tension, les corps en permanente blessure.

Dans *Faire l'amour*, le paysage, les lumières des villes, les hôtels, la foule, la fatigue ou le décalage d'horaire, tout un réseau d'interférences se présente devant le narrateur. Quant à Marie, elle n'est pas seulement la femme qu'il aime, dont les sentiments sont difficiles à décrire, mais aussi l'énigme, l'obsession. La comprendre

---

<sup>488</sup> *Ibidem*, pp. 72-73. C'est nous qui soulignons.

<sup>489</sup> Roland Barthes, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970, p. 43.

devient une tâche exténuante: tantôt elle pleure, tantôt elle se cache derrière des lunettes de soleil ou « de soie lilas de la Japan Airlines »<sup>490</sup>; tantôt elle a froid et faim, tantôt elle lui demande « de lui donner à boire, de l'eau ou du champagne. »<sup>491</sup> Styliste et plasticienne, créatrice de sa propre marque, *Allons-y Allons-o*, le narrateur la trouvera au milieu de ses robes.

Contrairement à Edmondsson et Pascale, Marie est intrinsèquement liée à l'espace et à ses éléments. Des fois nous la voyons comme une force déferlante qui déchire les océans et la terre, d'autres fois un murmure lointain, un son plaintif, un mélange de pleurs et chagrin, difficile à saisir. Si Edmondsson sautille de joie en entrant dans la salle de bain pour rejoindre le narrateur ou se promène à Venise, avide de visiter tous les musées et monuments, chaque fois qu'elle sort de scène, elle est rarement mentionnée ou si elle l'est, c'est de façon sporadique sans que cela affecte le comportement du narrateur, trop replié sur soi. Si Pascale le traîne derrière elle, elle le fait sans que cela l'inquiète puisqu'elle est aussi concentrée en elle-même. Aller chercher son fils à l'école, comme nous l'avions démontré, acheter une bouteille de gaz ou passer ses journées dans l'école de conduite semble être ses priorités et même si elle l'accompagne à Londres, même si le séjour est touché par des moments à deux, elle n'hésite pas à faire ce qu'elle aime bien: bâiller et dormir. Quant à Marie, affectant un air distant voire intouchable, bouleverse ceux qui l'entourent. Un exemple de ce pouvoir qui émane de Marie est ce mélange d'amour et de haine que le narrateur sent pour elle:

Je considérais dans la pénombre de la chambre toutes ces robes désincarnées aux reflets de flammes et de ténèbres qui semblaient faire cercle autour de son corps à moitié dénudé, et, las, moi aussi — très las maintenant, rompu par le décalage horaire —, je songeai de nouveau au flacon d'acide chlorhydrique qui se trouvait dans ma trousse de toilette.<sup>492</sup>

Marie sera toujours présente et omniprésente. Elle affectera, de manière brutale, les réactions du narrateur. Celui-ci la décrit comme un être irréalisable:

---

<sup>490</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 23.

<sup>491</sup> *Ibidem*.

<sup>492</sup> *Ibidem*, pp. 20-21.

[S]tar énigmatique, figure vaincue et ophélienne dans son lit mortuaire d'étoffes alanguies et de couleurs de cendres, les épaules enfoncées dans l'émolliente mollesse aquatique d'une de ses robes froissées, en soutien-gorge noir dont une bretelle lui tombait sur le milieu du bras et pantalon largement ouvert sur le haut de son slip transparent, la paire de lunettes en soie lilas de la Japan Airlines lui ceignant négligemment le visage.<sup>493</sup>

Elle n'aura jamais le besoin de s'exprimer une fois que son style sibyllin pénètre subrepticement dans la peau du narrateur dont chaque pore le boit passionnément et inexplicablement. Cette pénétration aura des effets néfastes pour les deux et renforcera un malaise intérieur, invisible aux yeux, et corrosif.

Nous arrivons ainsi à la fin de cette partie où nous avons cherché à montrer que le contraste entre les éléments féminins des deux récits déjà analysés et Marie est incontestable. Le lecteur est présenté face à un couple qui se déplace en Asie pour se séparer. La réalité est toute une autre: ce n'est plus la stabilité morne qui prédomine mais l'agitation incessante qui se mêle aux lumières de la nuit, aux bruits de la pluie et des tremblements de terre. Ce nouvel ensemble de signes offre au lecteur une sensibilité particulière, ou plutôt une véritable tension, difficile à déchiffrer pour le moment.

Cette accélération, ce dynamisme nous arrive aussi par le choix des mots, des phrases, des paragraphes, par le mouvement de l'écriture elle-même. Les protagonistes respirent à bout de souffle, les larmes de Marie se mêlent entre les

---

<sup>493</sup> *Ibidem*, p. 24. Ce côté « star » est aperçu par le narrateur plusieurs fois. Un de ces moments est quand un groupe d'hommes vient à sa rencontre dans le foyer de l'hôtel. La citation est assez longue mais, à notre avis, pertinente une fois qu'elle renforce cette étrange aura qui émane de Marie, ce côté déesse-martyre: « Au cœur du grand hall de marbre de l'hôtel, autour de nos bagages entassés sur plusieurs wagonnets dorés, attendait un groupe de cinq hommes en costume impeccable, avec des lunettes de soleil ou de vue, des parapluies et des attachés-cases. L'un d'eux (Yamada Kenji, le seul que Marie connaissait, il dirigeait la boutique *Allons-y Allons-o* de Tokyo) vint à notre rencontre à grands pas, avec un sourire d'autant plus enjoué que notre retard se montait à près de quarante minutes, une éternité au Japon. Il s'avança vers Marie pour lui souhaiter la bienvenue et lui demanda aussitôt si elle avait pu se reposer des fatigues du voyage, si elle s'était bien remise du décalage horaire, et Marie alors, avec ce sens du spectacle, cette outrance dont elle avait le secret, retira théâtralement ses lunettes de soleil au milieu du grand hall de marbre et présenta son visage à nu dans la lumière des lustres, n'ayant honte de rien, n'ayant rien à cacher, qui semblait dire à la cantonade « vous voulez le savoir, eh bien, regardez ! », comme si elle leur dévoilait là quelque odieuse cicatrice, une plaie pulvérulente, un herpès de la face. (...) Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures des regards. Mais moi aussi, je la regardais, Marie, je regardais son visage dans la lumière des lustres, et c'est vrai qu'elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite. » *Ibidem*, pp. 88-89.

phrases et le lecteur ne se tiendra plus à distance mais respirera un rythme exceptionnel.

Entrons maintenant dans la deuxième partie. Le scénario se maintient: Tokyo. Voyons en détail comment le narrateur réagit à l'agitation de Marie et les moyens dont il se procure pour se protéger.

## 2.2. Faire l'amour à Tokyo

Arrêtons-nous par des moments à l'incipit pour ensuite suivre la lecture de la première partie qui comprend trente-trois pages. Ce qui ressort à première vue est une réalité – celle du narrateur – perceptible surtout par le toucher, tantôt doux, tantôt abrupt. Ses émotions sont toutes à fleur de peau et ce qui était fondamental – arrêter l'instant pour freiner la course du temps – ne l'est plus. Marie sera le point névralgique où tout se précipite.

Dans *L'incipit romanesque*, Andrea Del Lungo met en relief les termes *incipit* et *attaque* de la façon suivante:

[J]e propose donc d'employer le terme (...) *incipit* pour désigner, à l'intérieur de l'espace de l'ouverture, la zone d'entrée dans la fiction proprement dite, à savoir la première unité du texte; et encore, à l'intérieur de l'espace de l'*incipit*, je propose le terme *attaque* pour indiquer les premiers mots du texte.<sup>494</sup>

En effet, la première phrase de *Faire l'amour* provoque dans le lecteur un mélange d'un sentiment d'attente angoissée et d'une respiration haletante dans la mesure où la présence d'un flacon d'acide chlorhydrique nous envoie à une sensation d'un danger imminent. Ce flacon est préparé pour être jeté « à la gueule de quelqu'un »<sup>495</sup> et il suffirait au narrateur de l'ouvrir, de le jeter dans les yeux pour produire l'effet désiré. A la quatrième phrase du premier paragraphe, Marie nous est présentée comme une femme inquiète, en pleurs, et, au troisième paragraphe, leur

---

<sup>494</sup> Andrea Del Lungo, *op. cit.*, p. 54. C'est nous qui soulignons.

<sup>495</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 11.

arrivée dans le foyer du grand hôtel de Shinjuku à Tokyo, escortée par des lustres, confirme le présage. Leur entrée est solennelle. Ils sont veillés par les lustres qui dansent au son d'un bruit sourd qui s'approche – ce sera le premier tremblement de terre –, et vacillants, ils sont conduits vers leur chambre dans des couloirs sombres. Toute son attention est dédiée à Marie qui est tantôt à Paris, dans ses souvenirs, tantôt à Tokyo, avec la certitude qu'il y aurait une séparation:

Je la rejoignis devant la porte et introduisis la carte magnétique dans la serrure pour entrer dans la chambre. Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois — et, la dernière, pour la dernière.<sup>496</sup>

Le narrateur nous surprend par ses mots, ses hésitations, ses sentiments devant Marie. Tout est dévoilé, sans aucune honte. Marie réagit, même ensommeillée et fatiguée, aux gestes du narrateur. Les deux, extrêmement épuisés, ont encore la force pour exprimer leur mécontentement, leur incompréhension, leurs remords, leur révolte; la nuit et les lumières de Tokyo, le silence et la pénombre de leur chambre les consommeront. A cet égard, nous rappelons le propos de Célia Novak:

[C]es éléments s'attribuent, non sans brutalité, une certaine exclusivité parmi les visions du narrateur: ils ne cessent de déstabiliser la continuité qu'il voudrait s'instaurer dans ses repères (...), dans ses pensées, dans ses amours.<sup>497</sup>

Tous les préliminaires et l'acte sexuel sont accompagnés d'une certaine agressivité physique de la part de Marie:

Pourquoi tu ne veux pas m'embrasser ? me demanda alors Marie à voix basse, le regard fixe, au loin, avec quelque chose de buté dans le visage. Je continuais de regarder dehors sans répondre. (...) Elle me regarda longuement devant la fenêtre. Allons dormir, Marie, lui dis-je, allons dormir, il est tard, et je vis un long frisson lui

---

<sup>496</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>497</sup> Célia Novak, *op. cit.*, p. 4.

parcourir l'épaule, de lassitude et d'agacement. Je faillis ajouter quelque chose, mais je ne dis rien, je me retins et lui posai doucement la main sur l'avant-bras, et *elle dégagea violemment le bras. Tu ne m'aimes plus, dit-elle.*<sup>498</sup>

Le lecteur les accompagnera dans ce déséquilibre émotionnel, il voyagera de Paris à Tokyo pour finalement atterrir dans la chambre de l'hôtel où les personnages feront l'amour et essaieront de récupérer le sommeil perdu d'un long voyage qui porte en lui un lourd fardeau, celui de confirmer leur séparation:

Nous étions en effet si fragiles et désorientés affectivement que l'absence de l'autre était sans doute la seule chose qui pût encore nous rapprocher, tandis que sa présence à nos côtés, au contraire, ne pouvait qu'accélérer le déchirement en cours et sceller notre rupture.<sup>499</sup>

Dans ce récit, le lecteur sera plus proche des pensées du narrateur. Parfois, elles arrivent sous forme de parenthèses: « (C'était trop tard, Marie, c'était trop tard maintenant.) »<sup>500</sup> D'autres fois, sans elles: « Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne sais pas, souvent. Souvent... »<sup>501</sup>. Mais elles ne seront plus un dédoublement de voix – « [à] celle du personnage décrivant ses actions se superpose celle du narrateur qui les commente »<sup>502</sup> – qui, à l'occasion, ne faisaient que distancier le lecteur de l'intériorité du personnage une fois que celui-ci se distancait aussi de lui-même:

Dans les débuts, de *La salle de bain* jusqu'à *L'appareil-photo*, la distance que le narrateur instaure vis-à-vis n'est pas critique, mais tient plutôt de la simple observation. Le « je » semble extérieur à ses propres agissements, qu'il décrit de manière quasi scientifique. Cette position est d'autant plus surprenante que beaucoup

---

<sup>498</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 17-18. C'est nous qui soulignons.

<sup>499</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>500</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>501</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>502</sup> Tamara Hannay, *op. cit.*, p. 97.

de ces comportements sont décalés par rapport aux normes de société et mériteraient donc une explication.<sup>503</sup>

Dans *Faire l'amour*, la lecture ne sera pas du tout passive. Cet élan est indéniablement significatif puisqu'il se manifestera de façon fulgurante pour ne s'arrêter qu'à la fin de la tétralogie. Voyons: le fait d'avoir préparé un flacon d'acide chlorhydrique peut être considéré comme une volte-face dans le style de Jean-Philippe Toussaint. Ce geste signifie que le narrateur est prêt à agir impulsivement et violemment sur quelqu'un qui l'aurait éventuellement perturbé. Ses décisions ou ses actes ne sont plus déterminés par lui mais par un facteur externe, encore inconnu au moment de l'incipit.

Dans ce premier tome, Marie entre en scène très tôt dans le récit, plus précisément à la quatrième phrase. Elle sera toujours là, aux côtés du narrateur, inquiète, en pleurs, énigmatique. Lui, il la suit jusqu'à Tokyo, au Japon. Pour Isabelle Dangy:

[L]e narrateur semble condamné à une sorte de passivité sinon d'aboulie. Sa volonté ne lui appartient pas, il est entraîné par des circonstances, des hasards, ou peut-être par les calculs d'autrui, ou par les caprices de Marie. Ainsi il se livre à des déplacements peu motivés, presque aléatoires, sinon à une errance pure et simple.<sup>504</sup>

Pouvons-nous vraiment le caractériser à partir des mots « passivité » et « aboulie » ? Si auparavant, il se mouvait dans un territoire qui lui était bien connu, désormais, le narrateur est obligé de reconnaître que ce nouveau terrain n'a rien de stable. L'apparente sérénité qui émanait de lui-même et qui impatientait les autres disparaîtra. Avant, la possibilité de s'éloigner de tout ce qui pourrait être considéré un péril lui était assez simple. Comme nous le dit Jacques Poirier: « Dans un univers privé de premier moteur, à l'énergie raréfiée, il convient en effet d'accepter *son peu de poids sur le monde, et de vivre à moindre coût.* »<sup>505</sup> Il insiste: « Spectateur de son

---

<sup>503</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>504</sup> Isabelle Dangy, « La mélancolie de l'éclairagiste », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 63.

<sup>505</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

impuissance, le héros déserte chaque fois que le risque est trop grand et qu'il lui faut répondre aux sommations de la vie (aimer, travailler, créer...). »<sup>506</sup> Le narrateur nous laissait entrevoir qu'aucune marge de négociation ne semblait possible puisqu'il s'enfonçait dans sa propre solitude.

Dorénavant, le narrateur est forcé d'aller dans un autre sens, de s'aventurer dans un champ qui ne lui est pas du tout familier. L'espace s'élargit énormément et devient partie intégrante du récit. « Les anedoctes et les micro-péripéties [qui] concour[aient] donc à parasiter le récit, à l'image du personnage lui-même »<sup>507</sup>, s'évanouissent et le narrateur se voit « devant un monde qui porte le signe d'un infini. »<sup>508</sup>

Dans le chapitre VIII, « L'immensité intime » de son livre *La poétique de l'espace*, Gaston Bachelard précise:

L'immensité est en nous. Elle est attachée à une sorte d'expansion d'être que la vie refrène, que la prudence arrête, mais qui reprend dans la solitude. Dès que nous sommes immobiles, nous sommes ailleurs; nous rêvons dans un monde immense. *L'immensité est le mouvement de l'homme immobile.*<sup>509</sup>

En lisant cet extrait, nous reconnaissons surtout le narrateur de *La Salle de Bain* et de *L'Appareil-photo* qui, dans son immobilité, essaie de se comprendre dans une solitude qu'il a cru avoir trouvée en s'isolant. Pour le narrateur de *Faire l'amour*, il découvrira que cette immensité est extérieure à lui et qu'elle lui arrive par la force de Marie et de la nature, comme nous l'avons déjà mentionné.

Auparavant, ce qui nous arrivait était un regard assez réduit du monde, ou plus précisément, de *son* monde. Les cibles qu'il ambitionnait n'étaient que des objets particuliers, telles les gouttes d'eau de la pluie et la façon dont elles tombaient dans le but « d'apprécier la finalité du mouvement: un mouvement qui tend vers

---

<sup>506</sup> *Ibidem*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

<sup>507</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>508</sup> Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 168.

<sup>509</sup> *Ibidem*, p. 210. C'est nous qui soulignons.

l'immobilité »<sup>510</sup> ou bien la séance dans le cabinet de pédicure pendant laquelle il observe le travail méticuleux exécuté par la jeune femme pour soigner ses doigts.

Cependant, des vestiges d'un sujet fragile ne seront pas effacés du jour au lendemain. L'état de son âme est désormais à découvert, c'est-à-dire les murs carrés et rectangulaires de la salle de bain ou de l'école de conduite s'ouvrent à deux battants et le voilà devant l'immensité de sa solitude. Enigmatique, lui aussi, il emportera un flacon d'acide chlorhydrique avec lui au Japon. Citons la façon dont il garde le flacon dans ses bagages, comme si l'équilibre qu'il désire lui était donné par la description un peu obsessive de l'endroit où il le cacherait. Ce passage mérite complète citation :

Finalemnt, sans plus de précautions particulières – son apparence neutre de flacon d'eau oxygénée était sans doute sa meilleure couverture –, je l'avais casé dans un des trois compartiments souples du flanc de ma trousse de toilette, délimités chacun par une petite lanière de cuir amovible, entre une fiole de parfum et un paquet de lames de rasoir. Ma trousse de toilette avait déjà souvent abrité de ces objets hétéroclites, dentifrice et coupe-ongles, du miel et des épices, de l'argent liquide dans des enveloppes de papier kraft, sans compter différents jeux de pellicules photos pas encore développées, petits rouleaux compacts noir et bleu de l'Ilford FP4, noir et vert de l'Ilford FP5, qu'il fallait sortir plus ou moins clandestinement de tel ou tel pays. Mais ce fut sans attirer l'attention de quiconque que le flacon d'acide voyagea entre Paris et Tokyo.<sup>511</sup>

Si, en général, nous noterons une diminution du temps dépensé à la description des objets au profit de la description du corps de Marie, ou un léger éloignement par rapport au détail (et l'un des indices peut être le début de la citation : « Finalemnt, sans plus de précautions particulières »<sup>512</sup>), le narrateur sentira encore le besoin de s'y attarder. L'espace n'est plus intime mais infime et un certain équilibre que l'anecdote ou l'insignifiant pourraient lui offrir se transforme en un climat énigmatique et indéchiffrable dès le moment où ils atterrissent à Tokyo. Paris est maintenant Tokyo, sa salle de bain devient *une* chambre d'hôtel; Edmondsson, celle qui voltigeait

---

<sup>510</sup> Mélodie Hanne, *op. cit.*, p. 59.

<sup>511</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 21-22.

<sup>512</sup> *Ibidem*, p. 21.

heureuse et décontractée autour de lui, est maintenant Marie, celle qui, abattue et crispée, prendra le devant de la scène. Comme un insecte rôdant sur lui, Marie gâche le repos du narrateur, ne lui permettant pas d'être complètement tranquille. Le regard du narrateur ne tourne plus autour d'une pièce mais se projette vers Marie qui envahit agressivement son espace. Ce ne sont plus des murs qui demeurent immobiles devant lui, avec leurs grumeaux, craquelures ou fissures. L'extérieur gagne de la vie et, sans demander de la permission, frappe à la porte:

Derrière la fenêtre, *les néons* continuaient de déchirer la nuit en de longues lueurs rougeâtres intermittentes, qui *pénétraient la pièce* et venaient se mêler à la pâle lumière dorée de la lampe de chevet.<sup>513</sup>

A l'intérieur de la chambre de l'hôtel, c'est Marie qui attire toutes les attentions. La pensée du narrateur oscille alors entre essuyer ses larmes, ne rien faire ou faire l'amour.

Attardons-nous ici pour quelques instants. Cette première partie est dominée par une fatigue qui les accable. La frontière entre le sommeil et le réveil est à peine perceptible et faire appel au raisonnement leur devient impossible puisque tout est véritablement imperceptible:

Cela faisait tant d'heures que nous n'avions dormi ni l'un ni l'autre, tant d'heures que nos repères temporels et spatiaux s'étaient dilués dans le manque de sommeil, l'égarment des sentiments et le dérèglement des sens.<sup>514</sup>

Comme nous dit Gaston Bachelard: « [L]espace de l'intimité et l'espace du monde deviennent consonants. Quand s'approfondit la grande solitude de l'homme, les deux immensités se touchent, se confondent. »<sup>515</sup> En se déplaçant à Tokyo pour suivre Marie, il doit finalement s'adapter, voire se soumettre aux oscillations de l'humour de son amoureuse. Tantôt ils sont intimement proches:

---

<sup>513</sup> *Ibidem*, p. 24. C'est nous qui soulignons.

<sup>514</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

<sup>515</sup> Gaston Bachelard, (1961), *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 228.

[N]ous faisons lentement l'amour dans l'obscurité de la chambre que traversaient encore de longues traînées de lueurs rouges et d'ombres noires, qui laissaient sur les murs de fugitives traces de leur passage.<sup>516</sup>

tantôt chacun se concentre dans son propre plaisir en faisant l'amour:

J'avais le sentiment qu'elle se servait de mon corps pour se masturber contre moi, qu'elle frottait sa détresse contre mon corps pour se perdre dans la recherche d'une jouissance délétère, incandescente et solitaire, douloureuse comme une longue brûlure et tragique comme le feu de la rupture que nous étions en train de consommer, et c'était sans doute exactement le même sentiment qu'elle devait éprouver envers moi, car, moi aussi, depuis que notre bras-le-corps était devenu cette lutte de deux jouissances parallèles, non plus convergentes mais opposées, antagonistes, comme si nous nous disputions le plaisir au lieu de le partager, *j'avais fini par me concentrer comme elle sur une recherche de plaisir purement onaniste.*<sup>517</sup>

Mais il y aura toujours un troisième élément: les lumières qui jaillissent de toute part, de l'extérieur et de l'intérieur de leur chambre, susceptibles de les blesser, au point de les empêcher de suivre leur étreinte:

Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien ne le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse qui affichait sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.*<sup>518</sup>

---

<sup>516</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.28. C'est nous qui soulignons.

<sup>517</sup> *Ibidem*, p.29. C'est nous qui soulignons.

<sup>518</sup> *Ibidem*, p.30. C'est l'auteur qui souligne.

Par la suite, nous assisterons à la montée d'une forte hostilité. Selon Irène Salas, « [l]a libido se retourne en agressivité [...] »<sup>519</sup> Tandis que le narrateur, étourdi, communique à Marie la réception d'un fax via téléviseur, celle-ci finit par l'insulter:

Je voulais dire quelque chose, m'expliquer, lui prendre le bras pour la calmer, lui caresser la joue, mais mes efforts pour la consoler ne faisaient que la hérissier davantage, le simple contact de mes mains sur sa peau lui faisait horreur. *Prise de convulsions sur le lit, elle me repoussait des pieds et des mains en me hurlant de foutre le camp. Tu me dégoûtes, répétait-elle, tu me dégoûtes.*<sup>520</sup>

A ce moment-là, nous pressentons que le narrateur éprouve la grandeur de sa solitude même s'il est accompagné par Marie. Rappelons encore une fois Gaston Bachelard: « [L]'écrivain sait d'avance, en kilomètres, la grandeur de sa solitude. »<sup>521</sup> Au fur et à mesure que nous plongeons dans cette histoire de rupture, il paraît effectivement que Marie s'éloigne, que le narrateur se place toujours dans les coulisses et que la distance entre eux augmentera. Néanmoins, même si nous sentons que l'immensité du vide dans un espace parcouru par les deux – et non pas à deux – augmente, nous sentons que le narrateur essaie de « vivre une *concentration de l'errance*. »<sup>522</sup>

Le taux de résistance à la rupture est assez élevé. Il y aura toujours des ponts, parfois extrêmement faibles, faits de filigrane, qui les uniront. Même si la rupture est imminente, même si chacun part de son côté, le sentiment de présence ne s'effacera pas et il leur guidera inconsciemment. Dès très tôt, nous nous apercevons que cette présence/absence est effectivement déconcertante mais vitale pour leur survie.

Les réactions de Marie sont parfois inattendues, brusques et il devra se confronter jour et nuit à cette « [f]ugitive, fragile, intermittente »<sup>523</sup> Marie. Comme nous dit Jacques Dubois:

---

<sup>519</sup> Irène Salas, « De l'acide à l'acédie », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 67.

<sup>520</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.31. C'est nous qui soulignons.

<sup>521</sup> Gaston Bachelard, (1961), *La poétique de l'espace*, éd. cit., p. 230.

<sup>522</sup> *Ibidem*, p. 230. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>523</sup> Emmanuel Samé, « Le paradoxe de Zidane », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, 2016, p. 53.

Soit la Marie liquide, la Marie ouverte, la Marie découverte. Même si on peut reconnaître en ces traits la marque de la styliste sophistiquée, c'est son intimité avec les choses de la nature qu'ils manifestent le mieux. (...). Voyons-la qui, de toute sa délicate personne, affronte la neige, l'orage, le feu. D'un mot, notre héroïne fait état d'une relation au cosmos qui est pour le moins intense. De roman à roman, on la voit même entraînée dans une ronde des perturbations climatiques que l'on dirait provoquées par sa seule présence. Risquons d'avancer que Marie est un être *élémentaire*.<sup>524</sup>

Comment donc survivre à ces avenues désertes, aux rues sombres, aux violents éclairages de toute une ville qui, sans demander la permission, saisit leurs corps affamés, épuisés et glacés ? Comment survivre dans un hôtel dont les portes, les issues de secours, les halls, les salles de gymnastique avec « les haltères et les appareils cardio-vasculaires, rameurs et tapis de course à l'arrêt, alignement de bicyclettes médicales sans roues »<sup>525</sup> semblent gagner de la vie ?

De son côté, le narrateur trouvera des moments sporadiques de tranquillité. Un de ces moments est quand il arrive au vingt-septième étage de l'hôtel et « Tokyo appar[âit] du coup devant [lui] dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d'ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine. »<sup>526</sup> Il occupera une place privilégiée pour assister à ce théâtre. Citons à peine une phrase d'une des scènes les plus tranquilles de ce premier récit, où l'acalmie est véritablement sentie par le narrateur, où le contact avec l'eau est synonyme de l'harmonie du corps, où la tension sentie dès l'ouverture de l'incipit s'évanouie<sup>527</sup>:

---

<sup>524</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style », in *Figures du désir: Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011, p. 49. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>525</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit, p. 38.

<sup>526</sup> *Ibidem*.

<sup>527</sup> Dans *Fuir*, nous assisterons aussi à cette dualité: des scènes d'acalmie suivront certaines scènes violentes, pleines d'énergie. Ces dernières ont la caractéristique d'épuiser les forces du narrateur et c'est l'eau qui lui permettra de les rétablir.

Si dans *Faire l'amour*, c'est dans la piscine qu'il rencontre la paix, dans *Fuir*, c'est en regardant la Méditerranée et en écoutant les vagues qu'il arrive à trouver le silence dont il avait envie depuis longtemps. Il y plongera plus tard pour rejoindre Marie.

Dans *Nue*, la Méditerranée sera de nouveau un élément important pour le narrateur. C'est en la traversant qu'il rejoint Marie sur l'île d'Elbe.

Très récemment, dans les Colloques de Bordeaux, en conversation avec Benoît Peeters, Jean-Philippe Toussaint fait une remarque par rapport au fait que les communications dans ces colloques n'avaient pas donné une grande importance à cet élément. Il ajoute que l'eau est presque une obsession personnelle. Écoutons-le: « ...alors que moi, j'aurais dit 'Marie, fille de l'eau', mais voilà, la présence de

Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que mes brasses lentes et silencieuses altéraient à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui offraient au regard des perspectives illimitées.<sup>528</sup>

Que de contrastes entre ce que l'eau signifiait pour les narrateurs des deux premiers récits et *Faire l'amour*. Les uns observaient l'eau; ici, il la sent. C'est à la fois la lenteur de mouvements en communion avec l'immensité du ciel qui lui donne une vision d'un infini à « perspectives illimitées.»<sup>529</sup> Il semble être en paix avec lui-même et comme réfère Jacques Poirier: « Alors que si souvent il se perd dans l'anecdote et dans l'insignifiance, le personnage se réconcilie soudain avec le cosmos. »<sup>530</sup> Pour Luciano Brito, le narrateur flotte dans l'univers et il trouve le calme en plongeant dans la nuit, par d'autres mots, l'eau l'éloigne de la peur qu'il sent, elle l'approche d'une « tranquillité magique »<sup>531</sup>:

La sensation de l'eau tiède et huileuse de la piscine et la vue des points lumineux de Tokyo convient à l'impression de flotter dans l'univers, un sentiment qui réduit la peur du désastre et transforme le blocage du narrateur de *Faire l'amour*, à l'égard du monde contemporain, à une affaire minimale, parfaitement gérable. Et c'est exactement ce qui manquait à ma première lecture de Toussaint, comme un impressionniste, et maintenant je comprenais que ce narrateur, il se serve du tourbillon matériel contemporain pour rééquilibrer le sens et qu'il finisse par obtenir une espèce de tranquillité magique qui transforme le sensible. (...) Il s'agit plus largement d'une façon d'être dans le monde.<sup>532</sup>

---

la mer, de l'eau comme quelque chose qui me semble être une sorte d'obsession personnelle, n'est pas apparue, (...) l'eau, je n'allais pas à me forcer, parce que c'est une obsession depuis *La Salle de bain*, l'eau est toujours présent. » In Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :10 :44 – 1 :11 :58]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>528</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 43.

<sup>529</sup> *Ibidem*.

<sup>530</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 41.

<sup>531</sup> Luciano Brito, « L'anti-social: pourquoi j'ai enlevé l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint de ma thèse », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, [1 :27 :30], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 1<sup>er</sup> février 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>532</sup> *Ibidem*, [1 :26 :54 – 1 :28 :35]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

Son regard change de perspective: ce n'est plus de l'extérieur vers l'intérieur, ce n'est pas dans l'horizontalité. Maintenant, son regard monte vers le haut. La piscine se trouve au vingt-septième étage de l'hôtel. Pour y arriver, il prendra l'ascenseur pour ensuite monter un escalier intérieur. Il suit l'odeur de savon et de chlore et son regard se projette vers le haut, en diagonale ascendante. Il verra Tokyo du haut:

Je longuai lentement le bassin, *le regard traînant en hauteur* sur la grande verrière du toit amovible qui laissait apparaître le ciel étoilé par les interstices de la structure métallique. Arrivé de l'autre côté du bassin, je m'avançai sans bruit jusqu'à la paroi de verre et me mis à observer en silence la ville endormie devant moi<sup>533</sup>.

La scène dans la piscine pourra être considérée le début d'un dépouillement physique et psychologique qui, doucement et harmonieusement, touchera le corps du narrateur:

Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. *De toutes parts, l'eau glissait sur mon corps, tiède et lourde, huileuse et sensuelle.*<sup>534</sup>

C'est le fait de plonger son corps dans cette piscine qui le fait libérer de sa colère: «Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement *en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers.*»<sup>535</sup> Les pensées, telles pétales délicates, le touchent, ici et là, en parcourant son corps, pour s'éloigner ou s'approcher doucement, suivant l'ondulation provoquée par ses mouvements. Le plaisir qui en émane l'excite:

J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elles s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur

---

<sup>533</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 39. C'est nous qui soulignons.

<sup>534</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 43. C'est nous qui soulignons.

<sup>535</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières<sup>536</sup>.

En sortant de la piscine, il n'a qu'une pensée: rencontrer Marie après l'avoir laissée dans un état déplorable dans leur chambre. Il la rencontrera dans le hall de l'hôtel. Il la décrit avec une netteté étonnante. Ce n'est plus une description qui se projette sur lui-même mais celle qui se dirige vers le corps de Marie, vers l'infinité de mouvements qu'elle exécute – consciemment ou inconsciemment –, comme si d'une déesse s'agissait. La description de sa façon de s'habiller et de se mouvoir, par exemple, nous transporte dans des scènes de films. Marie est là, elle est le centre, et même immobile, son regard pénètre dans l'intimité du narrateur. Il est fasciné par elle. Il la suit, la poursuit, la voit et son regard se pose sur son corps. Le narrateur s'approche d'elle, prudemment, ou la regarde à distance. Le lecteur se voit en face d'un langage visuel, cinématographique, comme si ce temps d'attente était beaucoup plus précieux que le dialogue:

Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du hall, la tête et les cheveux tombant en arrière, un bras ballant au sol, et vêtue – c'est ce qui me frappa immédiatement le plus – d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza, qu'elle avait passée n'importe comment avant de quitter la chambre, sans l'agrafer à l'épaule, ni l'ajuster aux hanches (je ne l'avais jamais vue porter une de ses robes, et cela ne présageait rien de bon). Pas maquillée, la peau très blanche sous le cristal des lustres, des lunettes de soleil sur les yeux, elle fumait posément une cigarette.<sup>537</sup>

Comme nous dit Roland Barthes, « *Toute pensée, tout émoi, tout intérêt suscités dans le sujet amoureux par le corps aimé.* »<sup>538</sup> Lisons la façon dont l'auteur identifie le langage au corps:

---

<sup>536</sup> *Ibidem*, pp. 43-44. C'est nous qui soulignons.

<sup>537</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 48.

<sup>538</sup> Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éd. cit., p. 101.

Le langage est une peau: je frotte mon langage contre l'autre. C'est comme si j'avais des mots en guise de doigts, ou des doigts au bout de mes mots. Mon langage tremble de désir. L'émoi vient d'un double contact: d'une part, toute une activité de discours vient relever discrètement, indirectement, un signifié unique, qui est « je te désire », et le libère, l'alimente, le ramifie, le fait exposer (le langage jouit de se toucher lui-même); d'autre part, j'enroule l'autre dans mes mots, je le caresse, je le frôle, j'entretiens ce frôlage, je me dépense à faire durer le commentaire auquel je sou mets la relation.<sup>539</sup>

En observant Marie, le narrateur pourra l'enregistrée éternellement dans sa mémoire. Le narrateur aspire le corps de son aimée par tous ses pores et soutient sa respiration. Finalement il n'articule que trois mots « Tu es là ? »<sup>540</sup> Le paragraphe suit son cours en s'arrêtant, encore une fois, sur le regard et le sourire de Marie. Elle le regarde. Les deux se regardent et selon lui, elle attend qu'il l'embrasse. Pour la première fois, nous sentons une complicité inexistante dans les couples *Narrateur/Pascale* et *Narrateur/Edmondsson*.

### 2.3. Urgence et patience

Marie est véritablement aux antipodes d'Edmondsson et Pascale. Marie est mouvement. Elle s'approche ou s'éloigne du narrateur, de façon subtile ou provocatrice. Elle l'excite, par son attitude ou langage. Elle l'inquiète, par son absence ou présence. Chevalier errant, sa raison d'être est cette femme dont l'explication donnée à son nom occupe tout un paragraphe. Lisons-le:

Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça M.M.M.M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes). Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de

---

<sup>539</sup> *Ibidem*, p. 103.

<sup>540</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 48.

Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformée en MoMA au moment de ses premières expositions d'art contemporain. Puis j'avais laissé tomber MoMA, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça).<sup>541</sup>

Le passage qui se suit est de Stéphane Chaudier dans lequel il analyse la façon dont la femme est vue par l'homme:

[V]ivre avec une femme, pour peu qu'on soit attentif à elle, c'est en effet apprendre à la connaître. (...) [V]ivre avec quelqu'un et le voir évoluer dans le temps sont une épreuve, un risque, dont on est récompensé par le gain de la connaissance. De fait, on peut assez souvent prédire les réactions de son ou sa « partenaire »<sup>542</sup>,

et, dans le cas de *Faire l'amour*, une fois que le narrateur la place au centre du jeu, Stéphane Chaudier ajoute:

Les répétitions du nom *Marie* sont autant de petits coups d'épingles verbaux qui fixent la connaissance de l'aimée sans pour autant empêcher sa chair de frémir. (...) [L]'amour (...) donne cette connaissance intuitive et comme divinatoire de l'autre: qui, mieux qu'un amant épris de son objet, connaît l'être aimé ? Parce qu'elle n'est pas celle d'un objet inanimé mais d'un vivant qui évolue, cette connaissance est concrète, procède de la vie<sup>543</sup>.

L'expression *objet inanimé* pourrait éventuellement être appliquée à la façon dont le narrateur cohabitait avec Edmondsson et Pascale. Les deux, quoique bien différentes l'une de l'autre – la première plus agitée et dynamique et la seconde plus lente, bâillant tout le temps de fatigue et d'ennui –, auront néanmoins un rôle très semblable. L'agitation, l'enthousiasme de la première mettront en évidence le besoin que le narrateur sent à s'immobiliser. C'est elle qui lui demande de faire l'amour, c'est

---

<sup>541</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>542</sup> Stéphane Chaudier (dir) « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *op. cit.*, p. 23.

<sup>543</sup> *Ibidem*, pp. 23-24.

elle qui pourvoit les besoins du foyer en travaillant, c'est elle qui décide les affaires de la maison tandis que lui, il s'éloignera petit à petit de tout et de tous, de façon à pouvoir jouir de ses propres incertitudes, en s'isolant, en s'immobilisant. Donc, pourrions-nous voir Edmondsson figure maternelle ou femme émancipée ? Quant à Pascale, son indifférence est beaucoup plus accentuée mais, malgré cette distanciation, le narrateur semble être amoureux: « ([C]'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal). »<sup>544</sup> Elle le suit par sympathie ou par complicité ? Rien n'est explicite. Il la suit, par amour ou par autoprotection, dans la mesure où cette relation, insipide, morne, ne sera-t-elle pas idéale pour revenir sur soi-même, encore une fois, en s'isolant ? Au fond, ces deux relations nous ressemblent plutôt à des personnages qui marchent côte à côte avec des intentions distinctes, sans que pour autant les moments affectifs et sexuels ne soient pas partagés. Jean-Christophe Torres aborde la question du couple et de l'individualisme de la façon suivante:

L'individualisme itinérant devient alors l'issue, ouvre à l'horizon d'un Moi en état d'insatisfaction et de frustration les voies d'une autre réalisation possible: non dans la recherche d'une stabilité impossible, mais dans la volonté d'assumer pour elle-même la nature instable de la quête. Le nomadisme conjugal assumé, la volonté de ne rien établir dans la durée, le rejet de tout caractère définitif attribué à la relation constituent les fondements nouveaux d'une vie affective narcissique.<sup>545</sup>

La vie à deux changera de perspective quand Marie entre en scène. Sa présence est une constante, dans ses pensées, dans son corps, même dans les moments où elle sera absente. Citons encore Stéphane Chaudier: « Le sujet cesse alors de fuir ou se fuir; il s'ouvre aux formes élémentaires du cosmos, dans un mouvement libérateur de fusion avec le flux de la vie et du temps. »<sup>546</sup> La présence de Marie le bouleversera physiquement et psychologiquement. Il est véritablement amoureux de cette femme et il vivra des sentiments qui, la plupart des fois, lui causeront de la souffrance. Isabelle Dangy fait référence à un « mouvement narratif en forme de plongée vers les

---

<sup>544</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 28.

<sup>545</sup> Jean-Philippe Torres, *op. cit.*, p. 183.

<sup>546</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction » à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

ténèbres, deuil ou rupture, suivie d'une remontée vers les parages d'une clarté fragile, d'un apaisement ou d'une réconciliation »<sup>547</sup> et effectivement, dans 'Le Cycle de Marie', Jean-Philippe Toussaint exploitera ce qui lui est très cher: la dualité *urgence - patience*. Si dans les deux premiers récits les actions du narrateur nous guidaient vers un autre type de dualité: *impatience - patience*, c'est-à-dire l'impatience que le narrateur provoquait dans les autres personnages et la patience que quelques-uns lui démontraient, sans que pour autant rien de significatif ne s'y produisait, dans 'Le cycle de Marie', l'urgence et la patience pourront caractériser Marie et le narrateur respectivement, qui, unité indissociable, créent définitivement une tension dans l'air. Si une certaine linéarité pourrait caractériser le narrateur de *La Salle de bain* ou de *L'Appareil-photo* dans la mesure où ses actions découlaient d'un fort « désintéret vis-à-vis de l'espace public »<sup>548</sup> et donc sa perspective de vie était tout simplement suivre un chemin délinéé par lui-même, dans 'Le Cycle de Marie', ce caractère linéaire sera remplacé par des mouvements qui brusquement montent et descendent dans toutes les directions.

Dans cette nouvelle phase, « [Jean-Philippe Toussaint] s'autorise, sur le mode de la confession, des digressions méta-poétiques, plus ou moins didactiques, dont le ton est à la fois passablement lyrique et extrêmement sérieux. »<sup>549</sup> Le narrateur n'est plus l'observateur de ceux qui l'entourent. Son attitude décontractée, ses moments de rêverie, ses esquives gracieuses auxquelles il nous avait déjà habitués, seront substituées par une seule mission, celle de suivre Marie. En vérité, « alors que le personnage devrait être en paix avec lui-même et avec le monde, des lignes de faille apparaissent »<sup>550</sup>. Si nous associons ces failles à des fissures dans une couche géologique, dans ce cas, non seulement ces failles seront des ruptures provoquées par des éléments naturels mais aussi par des déchirures de l'amour. Serons-nous capables de les séparer ? Difficilement, une fois que la présence des éléments – l'eau, le feu,

---

<sup>547</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 56.

<sup>548</sup> Jia Zhao, "L'éloge de l'oisiveté", in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 93.

<sup>549</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction » à la 3<sup>ème</sup> Partie: « Raconter, séduire: maîtrise et fantaisie narratives », in *op. cit.* 123-124.

<sup>550</sup> Jacques Poirier, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 39.

l'air, la terre – sera une constante et Marie en fait partie. Elle est accélération, mouvement, *larmes, négligence, désordre*<sup>551</sup>.

Le Japon est le lieu élu pour le moment. Leur arrivée est loin d'être pacifique. La nuit à Tokyo semble interminable. L'immense fatigue provoque en eux une certaine oscillation d'humeur, une certaine frénésie qui les empêche de se calmer. L'hôtel leur devient insupportable, irrespirable et les deux en sortent pour affronter la nuit: « Nous passâmes les portes vitrées coulissantes qui s'ouvrirent automatiquement sur notre passage »<sup>552</sup> comme si elles les expulsaient. Déjà, au moment où ils sont arrivés à l'aéroport de Tokyo, un sentiment de pesanteur et de solitude s'empare subtilement de chacun d'eux sans qu'ils ne s'aperçoivent:

[P]ersonne n'était venu nous attendre à l'aéroport. (...) nous fûmes obligés de gagner l'hôtel par nos propres moyens, dans deux taxis distincts, nous en occupions chacun un, image emblématique de notre arrivée au Japon, les deux voitures se suivaient au ralenti dans le pâle soleil grisâtre des embouteillages matinaux des autoroutes urbaines surélevées de la baie<sup>553</sup>

L'hôtel – espace assez impersonnel, voire fantasmagorique – les reçoit:

La réception de l'hôtel était déserte, l'ascenseur désert, qui montait lentement dans la nef centrale de l'atrium, et nous nous tenions silencieux dans la cabine transparente, côte à côte [...] (...) Le couloir de l'étage était silencieux, interminable, moquette beige,

---

<sup>551</sup> Ces trois termes apparaissent dans l'article d'Isabelle Dangy, intitulée "La mélancolie de l'éclairagiste" au moment où l'auteur parle des protagonistes du 'Le Cycle de Marie'. Pour elle, la mélancolie est un des traits principaux parmi d'autres symptômes: « [L]es larmes, la négligence et le désordre (par exemple le chaos de bagages dont Marie s'entoure fréquemment), l'agressivité destructrice ou autodestructrice dont l'emblème serait le flacon d'acide de *Faire l'amour* [...] » In Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 62.

A notre avis, les symptômes que le narrateur sentira, chaque fois que Marie n'est plus là ou chaque fois qu'elle y est, sont plutôt l'impatience, l'inquiétude, le nervosisme, parfois même un état fébrile. Marie émane une force qui fera le narrateur voltigeait autour d'elle sans s'arrêter. Cette agitation constante est finalement l'énergie qui lui avait toujours manquée, des fois synonyme de déchirure, des fois synonyme d'abandon.

<sup>552</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 51.

<sup>553</sup> *Ibidem*, p. 57.

plateau de room-service abandonné devant une porte avec des vestiges épars de repas,<sup>554</sup>

pour plus tard les lançait « sur le perron désert. »<sup>555</sup> Le mot « désert » est une constante dans cet épisode même s'ils se fondent avec la foule qui « glissait comme un torrent impétueux qui charriait dans son cours un flux ininterrompu de piétons dans un ondoisement d'anoraks sombres et transparents, de parkas, de pardessus et de parapluies. »<sup>556</sup> Ce ne sont pas ces gens qui font partie de la description de cette nuit à Tokyo mais les avenues, les réverbères, les courettes, les lanternes, les caissons lumineux, les enseignes de néons ou les colonnes d'idéogrammes ainsi que les « taxis isolés [qui] progressaient au ralenti (...) [ou] les lunettes arrière des voitures [qui] s'allumaient en jetant de dramatiques lueurs rouges alentour dans la nuit. »<sup>557</sup> La lumière et ses reflets se transforment en êtres vivants, c'est-à-dire la lumière prendra vie et fera partie de ce duel entre le narrateur et Marie. Comme nous dit Jean-Philippe Toussaint, lors d'un entretien avec Sylvie Bourmeau qui le questionne sur l'importance de la lumière dans cette tétralogie:

La lumière a toujours eu une place centrale dans mon travail. Je trouve le travail sur les néons particulièrement stimulants, parce que c'est à la fois un travail sur les mots – tels que je les utilise quand j'écris, tels que je les assemble, tels que je les manie – et sur la lumière, le mélange des deux en somme: le mariage des mots et de la lumière.<sup>558</sup>

Dans son article « La mélancolie de l'éclairagiste », Isabelle Dangy nous fait voir que le rapport entre la lumière et les corps est très proche et en même temps douloureux:

On assiste à une sorte de chimie de l'éclairage, à une métabolisation de la lumière qui permet à la fois d'en suggérer la nature corpusculaire et d'exprimer une inquiétude

---

<sup>554</sup> *Ibidem*, pp. 14-15.

<sup>555</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>556</sup> *Ibidem*, p. 65.

<sup>557</sup> *Ibidem*, p. 64.

<sup>558</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La main et le regard. Livre/Louvre*, éd. cit., p. 18.

philosophique relative au temps. C'est aussi parce qu'elle possède une consistance que la lumière entretient un rapport étroit avec le corps, qu'elle est susceptible de caresser, frapper ou déformer.<sup>559</sup>

Dû à « l'état d'extrême fatigue dans lequel [ils se trouvaient] »<sup>560</sup>, rentrer à l'hôtel, quoique très proche du lieu où ils étaient, ne sera pas une affaire simple: en quelques paragraphes, nous assisterons aux hauts et aux bas de ce couple qui part en Asie afin de se séparer. La difficulté à communiquer en japonais avec le chauffeur d'un taxi déclenchera une crise:

Il se produisit alors un incident mineur, qui aurait pu rester sans conséquence, mais qui, dans l'état d'extrême fatigue dans lequel nous nous trouvions, fut le détonateur d'une crise aussi brève que brutale.<sup>561</sup>

Le narrateur utilise les mots « incident mineur » aux côtés de « détonateur », « crise » et « brutale ». Ce ne seront pas les fléchettes qui provoqueront une scène violente mais un parapluie, objet lui aussi pointu. Celui-ci, même tombé par terre, leur fera perdre le contrôle, ils se regardent mutuellement comme des adversaires en même temps que la tension monte:

Ramasse-le, dit-elle. Je ne dis rien. Ramasse-le, répéta-t-elle. Je la regardai dans les yeux, lui plantai mon plus mauvais regard dans les yeux. Je ne bougeais pas. Nous étions arrêtés sur le trottoir, de chaque côté du parapluie renversé dans la neige [...] (...) Je ressentais des picotements aux tempes, j'avais envie de la frapper. (...) Ni Marie ni moi ne bougions. Il était impossible, de toute façon, qu'un de nous ramasse jamais ce parapluie à présent.<sup>562</sup>

C'est lui qui fait demi-tour, mais elle le suit et si les deux s'avouent vaincus, ils ne le verbalisent pas. La tension continuera à monter une fois que juste avant de

---

<sup>559</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 57.

<sup>560</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 65.

<sup>561</sup> *Ibidem*.

<sup>562</sup> *Ibidem*, pp. 67-68.

rentrer à l'hôtel, il y aura lieu un deuxième tremblement de terre. La panique est dans l'air et Marie se lance dans les bras du narrateur. Ils feront l'amour « parmi la foule qui continuait de passer près d[eux] sur le pont [jusqu'à ce que l]e jour se levait sur Tokyo»<sup>563</sup>.

La première partie de ce récit est dominée par la nuit, et ses lumières, l'extrême fatigue et le décalage horaire. Si le thème de la séparation est récurrent, le narrateur et Marie évitent à tout prix d'en parler puisqu'ils ont la pleine conscience du fait qu'une rupture définitive, dans un pays lointain, serait dévastatrice. Dès leur arrivée, rien ne semble progresser selon leur désir. Paradoxalement, le narrateur ne se sent soulagé qu'avec un flacon d'acide chlorhydrique. Les humeurs de Marie oscillent beaucoup. Tantôt elle pleure, tantôt elle insulte tous ceux qui l'entourent, tantôt elle se lance dans les bras du narrateur, tantôt elle le méprise mais les deux savent qu'ils dépendent l'un de l'autre une fois que, poussés vers l'extérieur, dans des espaces ouverts aux signes indéchiffrables, la nuit les saisira et les lumières les aveugleront. Nous concluons cette partie en citant, encore une fois, Isabelle Dangy à propos de l'importance de la lumière et la façon dont elle affecte les personnages:

Éblouissante, elle [les] enferme dans le noir des paupières refermées où se poursuit le jeu rémanent des phosphènes. (...) Mouvante, elle installe les personnages (...) dans un décalage perpétuel et dans une temporalité instable. Diffuse, elle construit un univers déréalisé de formes creuses et spectrales. Calligraphiée, elle parsème le décor de signes fascinants et indéchiffrables. Fulgurante, elle relève du cataclysme<sup>564</sup>,

et nous entrons dans la dernière partie de ce récit en mettant en évidence non seulement les lumières qui éclairent la nuit à Tokyo mais aussi jusqu'à quel point les conditions atmosphériques affecteront Marie et le narrateur. Cette partie se concentrera plutôt sur le narrateur. A la ressemblance du premier récit, *La Salle de bain*, le narrateur part abruptement mais, comme nous allons le voir, pour des raisons bien différentes.

---

<sup>563</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>564</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 64.

## 2.4. Guérir à Kyoto pour rentrer à Tokyo

Marie monte une exposition dans un musée d'art contemporain et une partie des préparatifs est faite à l'hôtel. Au moment où l'un des organisateurs, Yamada Kenji, lui parle du séisme et ses secousses de la veille, les larmes commencent à couler « de façon irrépressible sur les joues de Marie, avec la nécessité d'un phénomène naturel, comme monte une marée ou survient une pluie fine »<sup>565</sup>. Le narrateur sait la raison pour laquelle elle pleure et le lecteur s'appuiera en lui une fois que Marie, silencieuse, ne partagera qu'avec lui, plus tard, ce qu'elle ressentait: « [C]'était l'évocation du tremblement de terre qui les avait provoquées, car le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour. »<sup>566</sup> Marie sera suivie par ses fidèles sujets jusqu'au Musée pour prendre en charge « près de trois cents mètres carrés d'espace d'exposition répartis en quatre salles »<sup>567</sup>. Au début, toute l'organisation la suit mais, petit à petit, tandis que Marie s'approprie des salles, les autres s'éloigneront, le narrateur inclus.

Si pour Marie, la tristesse et les pleurs arrivent tout juste après la longue nuit à Tokyo, pour le narrateur, il lui faudra un peu plus de temps. Pendant la visite au musée, il se sentira fatigué et fiévreux. Il l'abandonnera pour rentrer à l'hôtel et à la fin du jour, il partira à Kyoto, chez son ami Bernard qui, à la similitude d'Yamada Kenji, lui demande s'il avait ressenti les secousses à Tokyo. Et c'est seulement à ce moment-là que le narrateur réagit:

Brusquement, l'évocation du tremblement de terre fait remonter à l'esprit une bouffée d'émotions désordonnées, et, bien qu'il n'y eût vraiment rien d'indiscret dans la question de Bernard – cela avait été à peine une question, et pas même personnelle –, je sentis mes yeux se brouiller, je me m'excusai un instant, je me levai et sortis prendre l'air dans le jardin.<sup>568</sup>

---

<sup>565</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 95.

<sup>566</sup> *Ibidem*.

<sup>567</sup> *Ibidem*, p. 100.

<sup>568</sup> *Ibidem*, p. 117.

La décision de partir à Kyoto est soudaine. Il s'éloigne sans une raison en particulier. Peut-être n'est-ce que pour renforcer l'idée que l'immobilité tellement voulue par lui pourrait éventuellement être saisie en mouvement, dans les transports publics, vers un autre pays. Audrey Camus explique la raison de ce mouvement:

[L]e sujet reconquiert un territoire personnel menacé dont il fortifie les frontières, tantôt se repliant sur lui-même dans un quelconque lieu inaccessible, tantôt, comme dans le voyage, ne laissant plus prise qu'aux interactions sans conséquences.<sup>569</sup>

Dans *Faire l'amour*, le narrateur est amoureux. Egoïste, Marie lui avait demandé d'attendre un peu plus, du moins pendant leur séjour au Japon:

Après un long moment, elle se tourna vers moi et me dit avec difficulté, d'une voix quelque peu étranglée, qu'elle était d'accord pour qu'on se sépare. Je ne répondis rien. Je la regardais, je mis les mains dans les poches de mon manteau et je sentis en tressaillant le contact du flacon d'acide chlorhydrique sous mes doigts. Mais, maintenant, je ne peux pas, me dit-elle, maintenant c'est trop dur. Pas maintenant, me dit-elle, pas maintenant [.] (...)Pas maintenant, me dit-elle, pas ces jours-ci. Ces jours-ci, j'ai besoin de toi.<sup>570</sup>

Cette demande ne lui est pas du tout facile. Les deux savent qu'ils sont trop loin de chez eux pour oser s'aventurer chacun pour soi; le narrateur a conscience qu'au moment où « la dynamique Marie – créatrice de la marque « Allons-y, Allons-o »... – a un programme très chargé, qui prévoit la visite d'un musée, une rencontre avec des journalistes, une séance de photos et des réceptions officielles »<sup>571</sup>, lui, il se questionnera si rester à Tokyo serait le plus souhaitable:

---

<sup>569</sup> Audrey Camus, « L'art de la conversation impossible », in Stéphane Chaudier (dir), *op. cit.*, p. 86.

<sup>570</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 96-97.

<sup>571</sup> Irène Salas, *op. cit.*, p. 67.

Je n'avais pas de perspectives. Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie.<sup>572</sup>

Mais plus tard, dans le train, il se questionnera, encore une fois, si partir à Kyoto aurait été raisonnable:

Je me croisai les bras sur la poitrine, fermai les yeux et essayai de dormir. Je somnolais, immobile sur mon siège, et je me demandais vaguement ce que j'allais faire à Kyoto.<sup>573</sup>

Irène Salas considère que les personnages s'éloignent parce qu'ils n'ont plus rien à dire, la distance entre eux s'accroît et leurs besoins sont divergents. Elle ajoute que Marie est synonyme d'énergie et vitalité et qu'« à l'inverse, le parcours du narrateur est marqué par l'errance, le vagabondage et la déambulation mélancolique »<sup>574</sup>. Mais en réalité, aller chez Bernard ne sera pas partir vers l'inconnu une fois qu'il l'avait visité il y a quelques ans. Son court séjour chez Bernard comprendra un long sommeil de presque trente-six heures et, coïncidence ou non, il en émergera en même temps qu'« [u]n large soleil entrait dans la cuisine, qui inondait le sol et [le] fit mettre la main en visière au-dessus du front pour [se] protéger les yeux instinctivement. »<sup>575</sup> Serait-il libre de Marie ? A-t-il finalement trouvé un sens/une fin pour sa souffrance ?

Effectivement, pour échapper à la nuit et aux tremblements de terre, ils ont été mis à l'épreuve. Le lendemain, les effets se sentaient encore. La ville était grise, un épais brouillard l'enveloppait et la pluie finira par frapper avec violence. Quant aux deux personnages, ils continuent exténués:

Notre fatigue était telle que nous avons failli entrer tous les deux dans la baignoire quand le bain fut coulé [...] (...) La tête levée et les yeux fermés, je laissais couler une

---

<sup>572</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 106.

<sup>573</sup> *Ibidem*, p. 111.

<sup>574</sup> Irène Salas, *op. cit.*, p. 67.

<sup>575</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 125.

eau tiède sur mon corps meurtri, endolori de froid, mon corps de naufragé qui retrouvait peu à peu une température normale.<sup>576</sup>

Donc, cette période d'hibernation chez Bernard sera la façon dont il trouve pour récupérer ses forces. Les heures passent, les unes après les autres, et il réussit à vider son esprit:

Les heures étaient vides, lentes et lourdes, le temps semblait s'être arrêté, il ne se passait plus rien dans ma vie. Ne plus être avec Marie, c'était comme si, après neuf jours de tempête, le vent était tombé. Chaque instant, avec elle, était exacerbé, affolant, tendu, dramatisé. Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, la saturation de l'espace dans les pièces où elle entrait. Et maintenant plus rien, le calme des après-midi, la fatigue et l'ennui, la succession des heures.<sup>577</sup>

Dès le moment où le narrateur part de Tokyo, le lecteur l'accompagnera de très près. La description exhaustive de l'échange d'argent à l'hôtel, du plan de métro, du voyage en train, de la rencontre avec Bernard, de la maison de ce dernier occuperont un nombre significatif de pages. La nuit tombe et nous enfoncerons notre regard dans le lit où le narrateur demeurera jusqu'à ce qu'il se guérisse. Le fait que le soleil brille au moment exact où il regagne ses forces, semble indiquer que se rétablir, voire ressusciter, serait synonyme de distance par rapport à la femme aimée. Néanmoins, ce qui se suit est le chaos des sentiments de rage et d'amour qui le font revisiter le passé à Kyoto et qui le font retourner à Tokyo dans l'espoir de retrouver Marie.

Voyons de plus près ses réactions et ce qu'elles peuvent signifier et pour le faire, partons des commentaires d'Isabelle Dangy qui considère que la passivité est une des caractéristiques du narrateur:

---

<sup>576</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 79-80.

<sup>577</sup> *Ibidem*, p. 124.

Sa volonté ne lui appartient pas, il est entraîné par des circonstances, des hasards, ou peut-être par les calculs d'autrui, ou par les caprices de Marie. Ainsi il se livre à des déplacements peu motivés, presque aléatoire, sinon à une errance pure et simple.<sup>578</sup>

Et elle ajoute:

[C]ette passivité est issue de la dépendance par rapport à Marie, elle est la résultante de deux forces simultanées qui le poussent à la fuir et à la rejoindre. Ces deux forces s'annulent et le laissent incapable d'agir.<sup>579</sup>

S'il est vrai que le narrateur est divisé entre disparaître et rester près de son aimée, il est aussi vrai que le sentiment qui prédomine est celui de la rejoindre, même s'il se sent étourdi par ses extravagances. Nous pouvons même ajouter que partir au Japon n'est pas un voyage arbitraire. C'est une sorte de pacte entre les deux: se séparer en voyageant ensemble et en faisant l'amour souvent pour la dernière fois. « [M]ême si Marie nous échappe bien souvent »<sup>580</sup>, nous comprendrons qu'elle joue – et jouera – un rôle fondamental dans la vie du narrateur:

En avait-elle conscience en me proposant de l'accompagner à Tokyo, et m'avait-elle invité sciemment pour rompre, je n'en sais rien, et je ne crois pas. D'un autre côté, je la soupçonnais d'avoir nourri au moins deux arrière-pensées légèrement perverses en me proposant de l'accompagner au Japon<sup>581</sup>.

Cet extrait n'est qu'un exemple de la façon dont le narrateur s'exprime par rapport à Marie. Même si celle-ci fait preuve de « grande continence verbale, une continence contribuant au sentiment d'irréalité qu'[elle] peut laisser »<sup>582</sup>, le narrateur ne nous laisse pas dans le vide auquel il nous avait accoutumé auparavant. Non seulement il sort de son univers mais il se voit forcer à embrasser l'aventure et

---

<sup>578</sup> Isabelle Dangy, *op. cit.*, p. 63.

<sup>579</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>580</sup> Jacques Dubois, « Marie Naïade de style », in *op. cit.*, p. 38.

<sup>581</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 22.

<sup>582</sup> Jacques Dubois, « Marie Naïade de style », in *op. cit.*, p. 38.

l'incertain, loin de chez lui. En plus, dès le début du récit, Marie oscillera entre douceur et agressivité envers lui, forçant celui-ci à se projeter hors de lui-même. Cette fois-ci, c'est lui qui essaiera de maintenir un certain calme. Reprenons Jacques Dubois qui avoue connaître Marie:

[L]a même Marie fait montre d'une expressivité abondante, comme si elle compensait son mutisme par d'autres formes de communication. Elle apparaît ainsi comme celle qui sans trêve « fait signe » sans ouvrir la bouche.<sup>583</sup>

Le narrateur nous inonde de détails qui semblent, à première vue, superflus ou accessoires, excessifs ou même exagérés, mais finalement, ils font tous partie intégrante de Marie. Dissocier la profession du personnage devient impossible. Elle est « la star sans doute, avec ses caprices qui alimentent en texte une image de l'éternel féminin. »<sup>584</sup> Citons à nouveau le moment où le narrateur a pleine conscience de leurs statuts: « [E]lle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et moi sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte. »<sup>585</sup> Mais c'est son état subalterne – il est tout en même temps qu'il n'est rien pour Marie – qui le fait rentrer à Tokyo<sup>586</sup>.

Analysons maintenant son retour à Tokyo. S'il est vrai que le narrateur, déjà guéri, déambulera par les rues de Kyoto, ses sens sont vigilants de peur de se perdre une fois que toutes les maisons n'ont aucune caractéristique qui puisse les distinguer:

La première fois que je quittai la maison, *je me retournais sans cesse* dans la rue, je craignais de ne plus pouvoir la retrouver, *j'essayais de poser des jalons visuels*, je repérais des poteaux télégraphiques, une maison en travaux, un fragment d'avenue

---

<sup>583</sup> *Ibidem*.

<sup>584</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>585</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 23.

<sup>586</sup> Et c'est son état subalterne – ou son état amoureux – qui le fera partir en Chine tout seul, à la demande de Marie dans *Fuir*.

qui s'éloignait en tournant à un croisement bordé d'un parapet, l'enseigne d'un magasin Toshiba. (...) Pour mon esprit peu familier à ce genre de nuances, c'était partout les mêmes façades en bois sombre striées de lattes verticales, les mêmes coulissantes, les mêmes fenêtres par des stores de bambou, les mêmes toits en tuiles bleues.<sup>587</sup>

En même temps, il a aussi le désir de revoir l'auberge où Marie et lui avaient séjourné. Nous voilà aux côtés du narrateur, en parcourant « Higashioji, long boulevard gris en courbe, pollué et bruyant »<sup>588</sup> ou en longeant le vieux canal qui le conduira à l'auberge. Les traces du passé sont maintenant identifiées comme « des ombres du passé »<sup>589</sup>. Au premier abord, le lecteur pourra se sentir, encore une fois, un peu appréhensif ne sachant pas si ce passé était suffisamment pénible pour ne plus vouloir être avec Marie. Mais la description du lieu où ils avaient pris une photographie mettra en contraste ce qui pourrait paraître une époque assombrie:

Il y avait, quelque part à Paris, une photo de Marie et moi sur ce banc, que Bernard avait prise, et, même une photo de nous trois prise le même jour sur le petit pont rouge orangé par une jeune inconnue, à qui Bernard avait confié l'appareil avant de courir pour nous rejoindre, et je nous revois très bien serrés tous les trois sur cette photo [...] *Marie au milieu, souriante et mutine, avec quelque chose de foncièrement assuré et heureux dans l'expression*, le regard embué d'un voile pensif, Marie contre moi, la tête légèrement inclinée sur mon épaule.<sup>590</sup>

Donc, au fur et à mesure que le narrateur trouve son chemin, sa pensée oscille entre de bons souvenirs et le moment présent:

---

<sup>587</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 126. C'est nous qui soulignons.

<sup>588</sup> *Ibidem*, p. 128.

<sup>589</sup> *Ibidem*, p. 129.

<sup>590</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

Je regardais la façade silencieuse de l'auberge, je guettais un signe du passé, un son, une odeur, un détail particulier, je restai là quelques minutes, les sens aux aguets, et finis par revenir sur mes pas, je n'avais rien à faire là.<sup>591</sup>

Il passe par le musée d'art moderne et le musée municipal des beaux-arts de Kyoto mais les deux ayant les portes fermées, il décide d'entrer dans une cabine téléphonique pour appeler Marie.<sup>592</sup> Si au début, l'un et l'autre assument qu'ils se sentaient mieux seuls, nous nous apercevons qu'ils veulent se convaincre que la solitude serait le moyen de trouver une certaine paix. En effet, même distants, ils agissent d'une façon différente. Il nous confesse:

[J]e voulais prolonger la conversation, la poursuivre interminablement, en suivre les boucles et les méandres, pour ne rien dire de particulier, pour le plaisir de me laisser bercer par la voix de Marie<sup>593</sup>.

Quant à Marie, elle le provoque:

J'avais fermé les yeux pour l'écouter, et j'entendis alors dans les profondeurs du combiné sa voix ensommeillée me dire qu'elle était nue. Tu sais, je suis toute nue dans le lit, me dit-elle dans un souffle.<sup>594</sup>

Et elle continuera à le provoquer, à l'exciter. Elle lui explique qu'elle s'habille et se déshabille une fois que sa chambre est tantôt surchauffée, tantôt glacée. Lui, il

---

<sup>591</sup> *Ibidem*, p. 130.

<sup>592</sup> Ce n'est pas la première fois que Jean-Philippe Toussaint reprend des scènes d'autres récits pour les exploiter différemment dans *Faire l'amour*. En les lisant, nous nous rappelons immédiatement des deux femmes, Edmondsson et Pascale. Néanmoins, ce qui change est l'attitude du narrateur. Il n'est plus centré en lui-même. Le centre d'intérêt devient Marie. Edmondsson et Pascale, chacune à sa façon, voltigeaient autour du narrateur. Si la première s'inquiète occasionnellement de le voir isolé et enfermé dans la salle de bain, la deuxième nous semble beaucoup plus détachée. Edmondsson sera même blessée par le narrateur et disparaîtra de scène ; il ne se sentira pas coupable mais victime ; Pascale se laissera traîner par les événements du jour au jour qui impliquent le travail de secrétaire dans une école de conduite ou aller chercher son fils à l'école, par exemple. Passer un weekend avec le narrateur ne semble pas l'impressionner au point de s'endormir maintes fois. Avec Marie, la perspective change. Le regard du narrateur est constamment posé sur elle. Marie, distante ou proche, douce ou violente, aura toujours son attention.

<sup>593</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 133.

<sup>594</sup> *Ibidem*, p. 134.

l'imaginer de l'autre côté de l'appareil vêtue ou toute nue après avoir pris une douche:

[S]e promenant pieds nus sur la moquette dans le grand peignoir blanc en éponge aux armoires de l'hôtel, la poitrine bientôt de nouveau luisante de sueur, les cuisses et les aisselles moites dans l'air chaud et chargé d'humidité, et toujours impossible d'ouvrir la fenêtre, finissant par ne plus supporter la chaleur et ôtant même le peignoir, pour se retrouver toute nue dans la chambre à tourner en rond comme une folle dans l'atmosphère saturée<sup>595</sup>.

Marie le pousse jusqu'à l'extrême, elle le manipule, en lui annonçant qu'elle lui avait écrit une lettre d'amour. Contrairement au narrateur de *L'Appareil-photo* qui ne sortira plus de la cabine et dont « les réflexions philosophiques et métaphysiques sur la pensée et le passage du temps »<sup>596</sup> occupent la majorité de son temps, ici, il y sort, très confus et extrêmement troublé:

Je ressortis de la cabine, bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi-même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants, tous mes repères étaient brouillés, je marchais dans l'air glacé de la nuit et je ne savais pas où j'allais, je regardais l'eau noire briller à la surface du canal et je me sentais happé par des pulsions contradictoires, exacerbées, irrationnelles.<sup>597</sup>

Nous voici devant quelqu'un qui n'est plus tourmenté par ses propres pensées mais par les attitudes de l'Autre. Beaucoup plus actif, le narrateur parvient à se décentrer. Amoureux, il trace son chemin selon les humeurs de Marie. La difficulté de vivre et le désespoir d'être « tombent en poussière parce qu'une femme rayonnante

---

<sup>595</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>596</sup> Laurent Demoulin, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 133.

<sup>597</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 136-137.

vient d'entrer dans le salon et (...) il en est pour toujours foudroyé. »<sup>598</sup> Et c'est ce sentiment qui parcourera 'Le Cycle de Marie'. Nous ne sommes plus devant celui qui se tient en retrait mais celui qui doit réagir face à l'imprévisibilité de *cette* femme.

Dès le début du roman, son intention était de jeter le flacon sur le visage de quelqu'un – probablement celui de Marie – mais une lecture attentive des moments où il le serre dans ses mains, sans le jeter, nous amène à croire qu'il est là pour contrôler ses émotions. Effectivement transporter un flacon d'acide est synonyme d'une extrême violence mais l'épisode des fléchettes dans *La Salle de bain* l'est aussi. Ce qui diffère est la canalisation des émotions. Le narrateur avait acheté le jeu des fléchettes pour se distraire dans la chambre de l'hôtel. Lors de sa visite, Edmondsson insiste qu'il arrête de jouer. Elle le regarde fixement. Ses commentaires deviennent agaçants et il est incapable de contrôler ses émotions. La force avec laquelle il envoie une fléchette dans le front d'Edmondsson démontre bien l'agressivité qu'il n'est pas capable de contenir: « Je lui envoyai *de toutes mes forces* une fléchette, qui se planta dans son front. *Elle tomba à genoux par terre.* »<sup>599</sup> Quant au flacon, il est présent dès la première ligne de *Faire l'amour* et traversera tout le premier tome. Le lecteur se rendra compte que le flacon apparaît quand le narrateur vit des émotions très fortes. Serrer le flacon dans sa main pourrait bien signifier ne pas prendre des mesures drastiques.

Son séjour à Kyoto représente l'éloignement qu'il croit nécessaire au moment où il sent que Marie, encore une fois, s'éloigne de lui. De son côté, elle n'a qu'un objectif: préparer son exposition. Ceux qui l'entouraient passeront à la suivre de peur de la distraire: « Nous la suivions à distance, parlant à voix basse, intimidés autant par l'ampleur des salles vides (...) que par *la présence forte, déterminée et silencieuse de Marie devant nous.* »<sup>600</sup> Quant au retour à Tokyo, le narrateur le fait pendant la nuit, rapidement – « dans [un] train étrangement silencieux qui filait à trois cents kilomètres-heure vers Tokyo »<sup>601</sup> – mais douloureusement:

---

<sup>598</sup> Alain Badiou, "Présentation", in *Éloge de l'Amour*, Paris, Collection Champs Essais, 2016, p. 9.

<sup>599</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., p.94. C'est nous qui soulignons.

<sup>600</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 100. C'est nous qui soulignons.

<sup>601</sup> *Ibidem*, p. 140.

Je n'avais trouvé de place assise que dans un compartiment fumeurs, et, au bout de quelques minutes, j'eus un malaise, je transpirais sur mon siège, j'avais mal au cœur, je me sentais barbouillé et nauséux. Je me levai et me rendis aux toilettes, que je fermai à clé, et, aussitôt, avant même de m'être penché vers la cuvette, je sentis ma poitrine se soulever et être prise par un violent haut-le-cœur. (...) J'essayais de vomir, mais rien ne venait, et je finis par glisser un doigt au fond de ma gorge pour m'y forcer. Alors, lentement, péniblement, difficilement, je vomis quelques gouttes de bile.<sup>602</sup>

Nous le voyons à nouveau marcher « quelque peu au hasard dans les rues de Tokyo »<sup>603</sup> pour finalement prendre un taxi qui le conduira au musée où il avait vu Marie pour la dernière fois, plus précisément dans la salle de contrôle. Il ne la verra plus; il la confondra avec l'homme qui l'interdit d'entrer dans le musée et qui apparaîtra derrière des écrans. Comme nous souligne Stéphane Chaudier, le rôle de la lumière et ses reflets perturbe assez fortement le narrateur car elle « ne guide pas, elle séduit ou sidère; ses jeux de reflets entraînent dans un monde d'apparences qui pourraient être bien des illusions. »<sup>604</sup> Isabelle Dangy voit la lumière comme un élément qui provoquera un changement dans le récit: « Les personnages évoluent ainsi dans un décor marqué par des surgissements plus ou moins arbitraires de lumière ou d'obscurité »<sup>605</sup> et l'auteur continue: « Il me semble que ces instants où la lumière advient ou se retire correspondent à des nœuds où le rapport au temps se dramatise jusqu'à l'implosion »<sup>606</sup>.

Les deux scènes dans la salle de contrôle – avant Kyoto et après son retour – nous font penser à la fragilité sentie par le narrateur et la façon dont il gère ses émotions. Offusqué par la luminosité, par les écrans, il décide d'abandonner le lieu et partir à Kyoto. Mais il fallait y retourner une fois que la probabilité de retrouver Marie était assez forte. Soudain, sur un des écrans, le narrateur s'aperçoit d'une forme qui se dirige vers lui à grands pas et, encore une fois, ce sera la lumière qui le déconcertera: « [L]a manipulation virtuose de l'éclairage transforme en « scènes » bon nombre

---

<sup>602</sup> *Ibidem*, pp. 138-139.

<sup>603</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>604</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

<sup>605</sup> Isabelle Dangy, « La mélancolie de l'éclairagiste », in *op. cit.*, p. 60.

<sup>606</sup> *Ibidem*.

d'épisodes, en représentation tragi-comique leur programme sentimental et en marionnettes les protagonistes, narrateur compris. »<sup>607</sup> Dans la même ligne, Stéphane Chaudier commente: « La lumière transforme les paysages de Toussaint en scénographies somptueuses, parfois déroutantes, et joue avec le réel qu'elle transfigure. »<sup>608</sup> Offusqué par ces jeux d'éclairages, attrapé dans une espèce de toile d'araignée, en panique, il ouvre enfin le flacon. Agité, flacon à la main sans le bouchon, il se lance dans les salles d'exposition pleines d'œuvres de Marie; le cœur serré, il sent la peur; il semble voir Marie dans la pénombre du clair-obscur du musée. Il l'appelle en vain. Finalement il se voit forcé à sortir du musée avant que l'agent de surveillance et la police ne l'arrêtent pour plonger dans la nuit. A bout de souffle, il s'arrête contre un arbre. Que faire avec le flacon ? Il fallait absolument le lâcher. La victime sera une fleur, synonyme de beauté, fraîcheur, virginité: elle « se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. »<sup>609</sup> Si ce geste, définitivement cruel, peut, lui aussi, être considéré synonyme de la détérioration de leur relation, en fermant ainsi un autre chapitre douloureux de leur vie, d'un autre côté, en se débarrassant de cet acide, toutes ses pulsions destructives, toute son agressivité, toute sa souffrance seront expulsées d'un coup sur une plante de petite taille, ce qui peut signifier espoir au contraire de ce que nous avons pu penser au début. Souvenons-nous que l'intention du narrateur serait celle de jeter éventuellement l'acide sur le visage de Marie. En effet, la séparation n'aurait pas lieu.

### 3. Deuxième tome : *Fuir*

Nous voici arrivés au deuxième tome, *Fuir*. Marie prendra le devant de la scène même sans y être pendant la plupart de ce récit. C'est elle qui provoquera le déséquilibre; c'est elle qui invitera le narrateur à se déplacer loin, très loin sans qu'il comprenne les raisons de ce déplacement. Le suspense, la tension, les moments de panique nous accompagnent jusqu'aux derniers mots du récit. Nous entrons dans un

---

<sup>607</sup> *Ibidem*, p. 59.

<sup>608</sup> Stéphane Chaudier (dir), « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *op. cit.*, p. 32.

<sup>609</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 146.

texte où tout est imprégné de connotations policières, où les réponses n'y arrivent pas. Nous pénétrons dans un texte où l'énigme, voilant la vérité – s'il y en a une – aiguise notre curiosité. C'est l'écriture – et Marie – qui accélèrent notre rythme cardiaque, qui provoquent de l'incertitude, de l'ambiguïté. Notre regard suivra les mots, les phrases, les paragraphes à une vitesse semblable à la fuite du narrateur en moto à Pékin, en Chine. Le manque de parenthèses et les paragraphes séparés par des blancs typographiques d'à peine une ligne nous empêcheront d'arrêter la lecture, même que par des instants.

Pour mieux exploiter ce jeu entre l'écriture et Marie, entre Marie et le narrateur, nous divisons l'analyse de ce récit en six parties.

Dans la première partie, le mystère est présent à partir des premières lignes. Des objets en feront partie: un téléphone portable et une somme considérable d'argent liquide. Deux personnages chinois complètent le scénario: Zhang Xiangzhi et Li Qi. La passivité du narrateur face à tout ce qui l'entoure et la vitesse de ses mouvements pour se sauver de l'incertitude nous lancent dans une ligne dramatique qui ne s'arrêtera qu'à la fin du tome.

La deuxième partie de notre analyse décrit le voyage en train où le narrateur et Li Qi auront une aventure amoureuse. Rien n'est laissé au hasard: c'est le téléphone portable qui réapparaît pour annoncer la mort du père de Marie au milieu même de la scène amoureuse dans le train; c'est toute une énergie narrative que nous sentons dû à l'anxiété et l'agitation du narrateur qui, immobile dans les wagons du train, s'abandonne au désespoir une fois que Marie se trouve à Paris et qui, désespérée, court dans les couloirs du musée du Louvre. La nuit dense entre Shanghai et Pékin et le soleil qui blesse les yeux de Marie au musée du Louvre sont à souligner. Le narrateur touche le corps de Li Qi mais sa pensée est ailleurs.

La troisième partie nous situe déjà à Pékin. Le narrateur est obligé à suivre Zhang Xiangzhi et Li Qi. Il est en ébullition et se sent piégé. La mort du père de Marie l'affecte énormément et le désir de la joindre lui consomme toutes ses énergies. Tous ses sens s'aiguisent. Le dégoût, la rage envers Zhang Xiangzhi et Li Qi augmentent. Les obstacles se placent l'un après l'autre devant lui. Le temps est suspendu momentanément, plus précisément dans deux moments, et la tension nous fait frémir.

La partie suivante sera peut-être une des parties les plus importantes. Nous l'intitulons 'La fuite'. Elle n'occupe que quinze pages mais le rythme devient hallucinant. La fuite en moto est synonyme d'accélération, d'adrénaline.

Dans la cinquième partie, le narrateur laisse la Chine et se prépare pour rejoindre Marie sur l'île d'Elbe. La traversée dans la Méditerranée est faite de souvenirs doux et tristes. Le narrateur laissera son corps engourdi loin, très loin, en Chine, et le dépouille de toute la tension accumulée pendant son séjour en Chine. L'attente se maintient dans l'air mais le choix des mots, des phrases nous fait plonger dans une atmosphère où le calme, la lumière, la beauté du paysage prévalent.

Nous entrons dans la dernière partie où les funérailles sont le thème central. Mais au moment où le narrateur arrive, la danse s'initie entre lui et Marie qui, déjà arrivée sur l'île, ne le verra qu'à la fin. Deux histoires nous sont racontées. Celle du point de vue du narrateur et l'autre du point de vue de Marie. Toute une énergie s'éparpille sur l'île jusqu'à ce que les deux amoureux finalement se rencontrent. C'est un jeu de lumière et ombre que la Méditerranée nous offre et ce jeu est réussi par le rythme des phrases, des pages qui se succèdent les unes après les autres, elles aussi à la recherche d'une beauté exquise que seulement l'île d'Elbe peut nous offrir.

### **3.1. La Chine en solo**

La question: « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » ouvre le deuxième tome du 'Le Cycle de Marie'. Les raisons derrière cette question nous sont encore inconnues mais, à notre avis, elle entraîne indubitablement une certaine fatigue physique et psychologique de la part du narrateur. Cette fatigue sera accompagnée d'une inquiétude et d'une tension qui nous font rappeler les dernières pages de *Faire l'amour* au moment où il revient au musée d'art contemporain pour retrouver Marie. Il fait tout pour la revoir et c'est en souffrance qu'il sort du musée sans y réussir. Le sentiment de malaise se maintiendra tout au long de ce deuxième tome.

Dès les premières lignes, *Fuir* nous invite à faire un autre voyage, cette fois-ci à Shanghai, Pékin et à l'île d'Elbe. Les deux premières parties auront lieu en Chine, tout d'abord à Shanghai, plus tard à Pékin. Le narrateur, seul, sera accueilli par Zhang

Xiangzhi à l'aéroport. Marie est restée à Paris et les deux ne se rencontreront que dans la troisième partie du récit, sur l'île d'Elbe, pour l'enterrement du père de Marie. Si le narrateur est seul pendant deux parties du récit, « Marie, en creux dans le roman, personnage longtemps *in absentia*, (...) sature pourtant le texte « *de sa présence exacerbée.* »<sup>610</sup>

Le flacon d'acide qui avait accompagné le narrateur pendant tout son voyage au Japon – dont l'objectif serait de le lancer éventuellement sur le visage de Marie –, sera désormais substitué par le téléphone portable. Cet objet parcourra le récit. Comme nous dit Italo Calvino dans une de ses *Leçons américaines*, notamment celle intitulée « Rapidité » :

Dès qu'un objet apparaît dans un récit, nous pourrions dire qu'il se charge d'une force particulière, qu'il devient semblable au pôle d'un champ magnétique, au nœud d'un réseau de rapports invisibles. Le symbolisme d'un objet peut être plus ou moins explicite, mais il n'est jamais absent. Dans un récit, pourrait-on dire, tout objet est objet magique.<sup>611</sup>

Effectivement, le téléphone portable apparaîtra à des moments cruciaux du récit, provoquant le suspense et le mystère. Jean-Philippe Toussaint considère qu'il offre du nouveau à la littérature :

J.-P.T: Oui, j'ai toujours eu une phobie du téléphone. Et, qu'il soit devenu portable n'a évidemment rien arrangé, au contraire, il peut sonner partout et n'importe quand... Dans la vie réelle, c'est une névrose légère, dont je m'accommode très bien. Mais, comme écrivain, je m'intéresse aux objets du quotidien et je m'interroge sur l'usage romanesque qu'on peut en faire. Dans *Fuir*, j'invente, je crois, un usage romanesque nouveau pour cet objet nouveau.<sup>612</sup>

---

<sup>610</sup> Christine Marcandier-Bry, *op. cit.*, p. 3. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>611</sup> Italo Calvino, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris: Éditions Gallimard, 1989, p. 64.

<sup>612</sup> Chen Tong, « Écrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 179. C'est l'auteur qui souligne.

De façon mystérieuse, cet objet lui est donné par Zhang Xiangzhi, relation d'affaires de Marie, responsable d'ouvrir des succursales de son magasin *Allons-y Allons-o* dans des villes chinoises: « *Present for you*, me dit-il, ce qui me plongea dans une extrême perplexité. »<sup>613</sup> Cet objet ira effectivement traverser le récit, tel le flacon. Léger, petit, il sera aussi porteur d'anxiété, de souffrance et de pesanteur:

Le téléphone est en effet l'objet de communication qui place le personnage dans un présent immédiat. Connecté, joignable, à la fois locuteur et interlocuteur, à la jonction du privé et du monde social. (...) L'objet dépersonnalisé, mal assimilé par le narrateur, est présenté comme corps étranger. A ce stade le téléphone portable ne joue pas le jeu de l'objet transitionnel. Censé faciliter la communication il est perçu comme un intrus, qui paradoxalement s'imisce et empêche les relations physiques d'aboutir.<sup>614</sup>

Si, d'un côté, le narrateur a conscience du rapport du téléphone portable à la mort:

J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort<sup>615</sup>,

il ne s'imaginera pas dans un voyage plein de surprises et mystère, telle une trame, tel un roman policier. La menace, l'attente sont dans l'air. Le narrateur suit le cours des événements sans vraiment questionner personne, dû surtout à l'obstacle de la langue:

---

<sup>613</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 12.

<sup>614</sup> Florence Zawierucha, « Faire l'amour et Fuir: « Réseaux artificiels, exotisme et plasticité littéraire », Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, pp. 10-11, à l'adresse <https://manualzz.com/doc/5079120/faire-l-amour-et-fuir---jean>, (site consulté le 12 mai 2018), pp. 10-11.

<sup>615</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 41.

« Nous ne disions rien, il ne parlait pas français et très mal anglais.»<sup>616</sup> Nous sentons sa perplexité en regardant les objets qui lui sont donnés ou les personnes qu'il ne connaît pas.

Le voilà de l'autre côté du monde, cette fois-ci, sans Marie. De Paris, elle lui avait demandé d'apporter de l'argent pour le rendre à Zhang Xiangzhi. Cette somme d'argent, assez élevée, est introduite dans la narrative comme s'il s'agissait d'un geste ordinaire, contrairement à la préoccupation qu'il avait eue au moment d'emporter le flacon d'acide chlorhydrique au Japon. L'argent sera donné à Zhang Xiangzhi sans que le lecteur sache la façon dont il l'a apporté. Tout simplement: « Je lui remis l'enveloppe en papier kraft que Marie m'avait confiée pour lui (qui contenait vingt-cinq mille dollars en liquide). »<sup>617</sup>

En fait, ce qui devient véritablement important est de faire ce voyage à la demande de Marie. Et l'argent n'est que le premier indice d'un voyage aux allures mystérieuses. La suite n'est pas claire mais le suspense est une réussite. Les vingt-cinq mille dollars en liquide surgissent du rien et nous nous demandons s'ils ne seraient pas pour acquérir de nouvelles vitrines pour les affaires de Marie. Le narrateur se pose la question sur la légalité ou l'inégalité des opérations immobilières de Zhang Xiangzhi:

Je n'ignorais pas que Zhang Xiangzhi menait depuis quelques années des opérations immobilières en Chine pour le compte de Marie, peut-être douteuses et illicites, locations et ventes de baux commerciaux, rachats de surfaces constructibles dans des zones désaffectées, le tout vraisemblablement entaché de corruption et de commissions occultes. Depuis ses premiers succès en Asie, en Corée et au Japon, Marie s'était implantée à Hongkong et à Pékin et avait souhaité acquérir de nouvelles vitrines à Shanghai et dans le Sud du pays, avec des projets déjà bien avancés d'ouvrir des succursales à Shenzhen et à Canton.<sup>618</sup>

Le narrateur entre dans le jeu. Il suit le cours des événements, même si cette attitude se retourne parfois contre lui-même. « [I] se trouve le plus souvent dans un état de réceptivité ou de passivité (souvent patient plus que sujet, largement enclin à

---

<sup>616</sup> *Ibidem*, p. 13.

<sup>617</sup> *Ibidem*, pp. 12-13.

<sup>618</sup> *Ibidem*, p.13.

se laisser transporter plus qu'à conduire). »<sup>619</sup> Paradoxalement, il sera incessamment en mouvement, il se déplacera en train, il restera dans des hôtels, il mangera dans des restaurants, il filera en toute vitesse en moto pour fuir. Fuir de quoi ? Fuir de qui ? Ou plutôt, rejoindre quoi ? Rejoindre qui ? Bernard Pivot nous en parle :

Les personnages, et donc le lecteur, sont toujours en mouvement: à l'avion, au train, à la moto déjà cités, s'ajoutent le bateau, le cheval, le corbillard, la voiture, et même la nage. (...) Aller et retour. Bougeotte et accélération. Le cœur ne connaît pas les décalages horaires. Le narrateur arrivera-t-il à temps à l'île d'Elbe pour participer aux obsèques du père de Marie ? Il transpire souvent. Rendez-vous ratés, attentes, disparitions, filatures.<sup>620</sup>

A ce propos, revenons à Florence Zawierucha qui nous explique que les déplacements ne seront peut-être pas la cause d'une certaine angoisse qui grandira tout au long du récit mais plutôt la façon dont le narrateur ne réussit pas à communiquer avec l'autre :

La fluidité des déplacements du narrateur, optimisés par une abondante offre de moyens de transport, et saturés de réseaux de communications ne résorbe pas les sensations d'étrangeté, les problèmes de mise en relation. Le monde de l'hyperconnexion repose le problème de la communication (dans la sphère du social et de l'intimité) et il soulève avec humour les soucis d'incompréhensions culturelles. L'anxiété du narrateur devant l'injonction à communiquer, la suspicion à l'égard d'objets numériques étranges, révèlent la crainte de la perte du subjectif dans l'engluement d'un réel insignifiant.<sup>621</sup>

Jean-Frédéric Hennuy associe cette angoisse au moment du départ où les personnages sont forcés à se déplacer vers un endroit qui leur est inconnu, ce qui peut aussi impliquer demeurer dans une situation ambiguë pendant tout le séjour :

---

<sup>619</sup> Florence Zawierucha, *op. cit.*, p. 4.

<sup>620</sup> Bernard Pivot, "Pour qui sonne le portable ?", in *Le Journal du Dimanche*, 2005, p. 8, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>, (site consulté le 12 mai 2018).

<sup>621</sup> Florence Zawierucha, *op. cit.*, p. 2.

Le départ constitue une mise en mouvement vers un espace extérieur, une mise à distance, voire même un arrachement, qui fait tomber le voyageur dans une neutralité libératrice qu'il ne comprend pas encore à ce moment précis. Le départ est angoissant car le déplacement physique qu'il engendre est aussi le passage vers une position de neutralité dans laquelle le voyageur perd une partie de 'lui-même', une part de son unicité, et lors même qu'il n'est pas encore étranger, autre à lui-même. Il prend la forme d'un troisième terme qui n'est ni l'un ni l'autre, il est voyageur, voyageur-professionnel toujours dans le passage, dans le mouvement, dans la traversée, l'entre-deux des frontières.<sup>622</sup>

Si nous ajoutons le fait que Marie est absente physiquement (même si elle continue dans son esprit: « Être là sans y être, ou y être mais avec distance [...] »<sup>623</sup>), nous sentons que, cette fois-ci, le narrateur se sent véritablement seul et pour faire passer le temps, erre dans la ville sans but. Il passera donc ses journées à Shanghai sans rien faire, ce qui nous fait rappeler quelques scènes de *La Salle de bain* où il passait ses journées allongé dans la baignoire de sa salle de bain où il méditait sur la meilleure façon de faire arrêter le temps. Plus tard, en Italie, il restera à l'hôtel, tel un habitué, au point de le connaître par cœur. Dans *Fuir*, il sort de l'hôtel mais le sentiment de solitude se maintient:

Depuis mon arrivée, je passais la plupart de mes journées seul à Shanghai, je ne faisais pas grand-chose, je ne connaissais personne. Je me promenais dans la ville, je mangeais au hasard, des brochettes de rognons épicées au coins des rues, des bols de nouilles brûlants dans des bouis-bouis bondés, parfois des menus plus élaborés dans des restaurants de grands hôtels, où je consultais longuement la carte dans des salles à manger kitsch et désertes. L'après-midi, je faisais la sieste dans ma chambre, et je ne ressortais qu'à la nuit tombée, quand l'air s'était quelque peu rafraîchi.<sup>624</sup>

Il est aussi forcé à suivre Zhang Xiangzhi. Si avant le lecteur ne comprenait pas vraiment le chemin que le narrateur suivait, une fois que ce dernier était

---

<sup>622</sup> Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, p. 353.

<sup>623</sup> Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture », *Textyles*, n° 38, 2010, § 19, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/289>, (site consulté le 17 mai 2018).

<sup>624</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 18.

essentiellement associé au hasard mais dont son sens d'humour pourrait éventuellement apaiser, en ce moment Marie est la cause du chemin choisi. C'est elle qui est en charge. Lui, il l'obéit. Même absente, elle est dans son esprit:

Accoudé au parapet, pensif, je regardais la surface noire et ondulante du fleuve dans l'obscurité et *je songeais à Marie* avec cette mélancolie rêveuse que suscite la pensée de l'amour quand elle est jointe au spectacle des eaux noires dans la nuit.

*Était-ce perdu d'avance avec Marie ? Et que pouvais-je en savoir alors ?*<sup>625</sup>.

Une autre conséquence est le fait qu'il devient plus vulnérable mais, paradoxalement, ferme dans certaines décisions.

Le séjour à Shanghai sera interrompu par un aller-retour à Pékin qui n'était pas prévu. À l'improviste, il se voit dans un vernissage. C'est là qu'il connaît Li Qi. Edmondsson et Pascale n'avaient pas eu de rivales. Dans *Fuir*, nous aurons la présence d'un autre personnage féminin. Remplacera-t-elle Marie pendant son absence ? La sensualité est dans l'air:

[J]e m'approchai d'elle, mais, plutôt que d'élever la voix pour couvrir la musique, je continuais de lui parler à voix basse en frôlant ses cheveux de mes lèvres, tout près de son oreille, je sentais l'odeur de sa peau, quasiment le contact de sa joue, mais elle se laissait faire, elle ne bougeait pas, elle n'avait rien entrepris pour se soustraire à ma présence – je voyais ses yeux dans le noir qui me regardaient au loin en m'écoutant – et je compris que quelque chose de tendre était en train de naître.<sup>626</sup>

La conscience que le pas suivant ne serait peut-être pas le plus adéquat lui vient à l'esprit mais, en même temps, une autre voix lui dit de profiter le moment:

[Li Qi] m'avait expliqué qu'elle devait se rendre à Pékin le lendemain pour son travail et m'avait proposé de l'accompagner, je ne pouvais rester qu'une ou deux nuits, rien ne m'empêchait de revenir dès le surlendemain à Shanghai, le train de nuit était

---

<sup>625</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>626</sup> *Ibidem*, p. 21.

confortable et ne coûtait pas cher – et, de toute manière, je n’avais rien de particulier à faire à Shanghai. N’est-ce pas ?<sup>627</sup>.

Cette question, est-elle pour Li Qi ? Lui-même ? Le lecteur ? Pourquoi fallait-il rester à Shanghai ? Qu’est-ce qu’il faisait à Shanghai ? Or la sensualité de cette femme est synonyme de douceur, de caresse enveloppante:

J’avais hésité, pas très longtemps, et je lui avais souri, je l’avais regardée longuement dans les yeux en m’interrogeant sur la nature exacte de cette proposition et de ses éventuels, implicites et déjà délicieux, sous-entendus amoureux.<sup>628</sup>

Et soudain, les voilà dans la gare de Sanghai avec Zhang Xiangzhi, dont sa présence est vraiment une surprise pour le narrateur une fois qu’il ne s’y attendait pas du tout.

Nous terminons cette première partie avec l’extrait suivant qui contient des interrogations dont les réponses resteront dans l’air. D’un côté, les questions que le narrateur se pose. De l’autre côté, les nôtres. Li Qi, est-elle la rivale de Marie ? Pourquoi apparaît-elle sur scène ?

Que faisait-il là ? Avait-il simplement accompagné Li Qi à la gare ? Certes, il n’y avait rien d’étonnant à ce que Li Qi et Zhang Xiangzhi se connaissent (c’était même par lui que j’avais fait sa connaissance), mais je ne comprenais pas comment il avait été mis au courant de notre voyage – et je fus encore plus désorienté quand Li Qi m’apprit qu’il venait avec nous à Pékin.<sup>629</sup>

La tension est dans l’air et le lecteur devient enquêteur.

---

<sup>627</sup> *Ibidem*, pp. 21-22.

<sup>628</sup> *Ibidem*, p. 22.

<sup>629</sup> *Ibidem*, p. 24.

### 3.2. De Shanghai à Pékin

Pendant une trentaine de pages, nous serons invités à entrer dans une aventure chinoise qui comprend une scène amoureuse entre le narrateur et Li Qi dans un voyage en train, la réapparition du téléphone portable, toujours présent dans des moments de grande tension. Sjef Houppermans résume ce voyage de la façon suivante:

La connivence entre Li Qi et le narrateur les mène de leur wagon-couchettes aux toilettes où l'intimité entre en concurrence avec l'exiguïté des lieux, mais où bientôt la scène érotique glisse vers l'absurde quand retentit le fameux téléphone portable.<sup>630</sup>

Voyons de plus près le moment où le téléphone portable interrompt et envahit l'intimité des amoureux pour prévaloir. Toute l'atmosphère est propice aux deux personnages malgré la présence de Zhang Xiangzhi. Ils commencent par prendre place dans le wagon-restaurant du train de nuit où Li Qi lève « les yeux de temps à autre pour [lui] adresser un bref regard complice qui échappait à Zhang Xiangzhi. »<sup>631</sup> Après le dîner, ils regagnent leurs couchettes. Quelques instants plus tard, Li Qi descend de la couchette supérieure et les deux, tels des fugitifs, en sortent. Bières à la main, ils chercheront un coin pour bavarder et s'embrasser. Le narrateur se sent enveloppé par une certaine aura, propice à cette aventure amoureuse. N'ayant aucune idée d'où il pourrait être, il se sent calme et excité de pouvoir être finalement seul avec Li Qi:

Au moment de repasser devant la porte de communication brisée que j'avais repérée au début du voyage, *je ressentis un agréable vent de fraîcheur me caresser le visage*, la vitre cassée faisait courant d'air, (...) et un souffle d'air tiède pénétrait dans le wagon. Nous nous installâmes là pour boire nos bières, dans cet espace intermédiaire, sorte d'étroit vestibule à l'entrée du wagon sur lequel donnaient les portes des toilettes et le local du contrôleur. *Nous avons pris place sur le sol et nous bavardions à voix basse*

---

<sup>630</sup> Sjef Houppermans, « L'autre fugitive », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 13 à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/320>, (site consulté le 18 mai 2018).

<sup>631</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 30.

*dans le train endormi. Et nous nous embrassâmes là, assis à même le sol, dans le vacarme du train qui filait dans la nuit.*<sup>632</sup>

La scène se poursuit dans le cabinet de toilette. Déshabiller Li Qi n'est pas une affaire facile mais finalement ils s'étreignent:

Dos à la porte, alors, immobile, elle m'attendait. Je m'avançai vers elle, passai les mains dans son dos et défis son soutien-gorge. Les bretelles tombèrent, elle n'avait plus que son amulette de jade autour du cou, ses seins étaient nus devant moi. Je levai la main et lui caressai doucement la poitrine, lentement, tandis que je sentais qu'elle se cambrait contre la porte, collait son bassin contre mon corps en gémissant.<sup>633</sup>

Cette scène est le point culminant de deux corps qui finalement s'unissent. Tout est mouvement, sueur, gémissements. En fond de scène, nous sentons le train qui « fil[e] tous feux éteints dans la campagne chinoise »<sup>634</sup> et dont le « courant d'air moite mêlé au grondement du train [leur] parv[ient] avec une force démesurée»<sup>635</sup> dans le cabinet de toilettes. Puis, soudain, ils ne bougent plus, ils se taisent. Le suspense est dans l'air. Quelqu'un voulait entrer dans les toilettes. Le paragraphe qui se suit est un exemple remarquable de la façon dont Jean-Philippe Toussaint joue avec les émotions:

Nous ne bougions plus, nous avons défait précautionneusement notre étreinte, les bras ballants le long du corps, et nous nous tenions face à face sans bouger, Li Qi posa un doigt sur mes lèvres pour m'engager à ne rien dire. Les visages immobiles, très près l'un de l'autre, nous nous regardions dans les yeux avec une lueur de complicité fiévreuse dans le regard.<sup>636</sup>

---

<sup>632</sup> *Ibidem*, p. 37. C'est nous qui soulignons.

<sup>633</sup> *Ibidem*, pp. 39-40.

<sup>634</sup> *Ibidem*, p. 38.

<sup>635</sup> *Ibidem*, p. 39.

<sup>636</sup> *Ibidem*, p. 40.

Nous voici devant une scène cinématographique. Ce moment de silence vient tout juste après la scène amoureuse. Après la danse des corps dans un espace extrêmement petit, ils doivent s'immobiliser. Mais le suspense ne disparaîtra pas. Un autre son sera entendu, le son du téléphone portable. Le narrateur sait aussitôt que Marie était de l'autre côté: « [J]e sentis mon coeur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. »<sup>637</sup> Citons Marine Gilbert qui nous parle de l'importance du corps comme langage verbal dans 'Le Cycle de Marie':

Autant le langage verbal est réduit au minimum, autant le plus infime geste, mouvement du corps est amplifié par la narration, pour en montrer à la fois les subtilités et la violence, (...) Le corps est donc au premier plan, et il prend la place du verbe. Pourtant, il est lui aussi instable, sujet à l'inquiétude, désorienté. Le corps est le lieu du doute, et est lui-même mis en doute.<sup>638</sup>

Pour Ernstpeter Ruhe, l'agitation, l'anxiété, les soucis du narrateur créent effectivement une énergie narrative. En d'autres mots, la lecture repose sur une tension permanente qui nous fait retenir notre souffle:

[D]epuis ses débuts, Toussaint structure ses textes sur la base de tensions qui agissent à tous les niveaux, des petites unités oxymoriques jusqu'à l'action qui est mise en branle par la décharge d'énergie contenue dans un état instable au seuil de la rupture d'équilibre<sup>639</sup>.

Sur ce point, et mieux que quiconque, dans son livre *L'Urgence et la Patience*, Jean-Philippe Toussaint nous explique comment il fait pour freiner ou accélérer notre rythme cardiaque sans que, pour autant, il s'arrête:

---

<sup>637</sup> *Ibidem*, pp. 40-41.

<sup>638</sup> Marine Gilbert, « Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint: une énergie romanesque du corps », *Mémoire de Master 2 recherche de lettres modernes*, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 31, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert\\_Marine.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert_Marine.pdf), (site consulté le 30 mai 2018).

<sup>639</sup> Ernstpeter Ruhe, "D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint", in *French Forum*, vol. 36, n. 1, 2011, p. 97, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/443216>, (site consulté le 28 mai 2018).

Il faut que [l]es phrases se fondent dans le cours du roman, sans nuire à sa fluidité, qu'elles s'enfouissent dans le texte, presque camouflées, de façon qu'elles brillent sans trop attirer l'attention. (...) [O]n peut ménager des accélérations à l'intérieur même des parties, on peut jouer avec les ruptures de rythme, on peut faire résonner la dernière phrase d'un paragraphe. Toutes ces choses se calculent, se dosent et se mesurent. Ce sont des questions techniques, c'est affaire de métier. Un livre doit apparaître comme une évidence au lecteur, et non comme quelque chose de prémédité ou de construit. Mais cette évidence, l'écrivain, lui, doit la construire.<sup>640</sup>

Effectivement *Fuir* met en évidence la fuite et la rencontre. Reprenons la scène dans le train. Le téléphone sonne au moment même où il faisait l'amour avec Li Qi. Le climax sera interrompu par le téléphone, tel le fax dans *Faire l'amour*. En écoutant sa voix, il se désoriente et ne pense qu'à sortir des toilettes:

Le téléphone sonnait toujours à l'extérieur du cabinet de toilette, résonnait dans mon cerveau, les sonneries me brûlaient les tempes, faisaient vibrer la surface de mes nerfs, me paralysaient les membres en même temps qu'elles me forçaient à agir, à bouger, comme un simple réflexe, un acte irréfléchi, le commandement inconscient qu'il y a de répondre quand on entend le téléphone sonner.<sup>641</sup>

De nouveau, le mouvement suit la paralysie. Rapidement, le narrateur oublie Li Qi pour se procurer un endroit où il pourrait mieux écouter Marie. Il se le procure, agité, en courant, de peur qu'elle ne soit plus là:

Je traversai en courant l'étroite passerelle qui tressautait sous mes pieds au-dessus du vide pour passer dans l'autre wagon, je ne parvenais pas à trouver la touche pour décrocher, cela faisait déjà un moment que je disais « allô », « allô » dans le vide, quand mes yeux tombèrent sur la grande tache de sang séché au coeur de la porte brisée qui séparait les compartiments, et que, parvenant enfin à avoir la

---

<sup>640</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Urgence et la Patience*, éd. cit., pp. 25-26.

<sup>641</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 42.

communication, les yeux fixés sur le fragment de plastique mal accroché qui battait furieusement au vent dans la nuit, j'entendis faiblement au loin la voix de Marie.<sup>642</sup>

Et c'est ainsi que la narrative avance, comme une longue cadence qui dure une éternité. Il s'agit d'un va-et-vient de gestes, de mouvements, d'événements, ici en Chine, là en France. Les corps sont loin mais le téléphone les unit, cette fois-ci pour communiquer la mort: « C'était Marie qui appelait de Paris, son père était mort, elle venait de l'apprendre quelques instants plus tôt. »<sup>643</sup>

Jusqu'à la fin de la première partie de *Fuir*, pendant une dizaine de pages, le narrateur et Marie sont à nouveau proches au travers du téléphone portable. Il sent Marie qui respire, exténuée et haletante, il la voit qui traverse les couloirs, grands, étroits, du Louvre, qui descend et monte des escaliers du musée pour en sortir; il la voit qui bouscule les visiteurs, qui demande aux gardiens le chemin de la sortie; il la voit fuir de la nouvelle qu'elle venait juste d'apprendre: la mort de son père. Elle essaie de trouver un coin, loin du soleil qui brille partout, qui la poursuit, qui la trouble, qui la heurte. Finalement, elle s'allonge sur un banc et, toujours au téléphone, elle apaise l'agitation de son esprit:

Elle ne bougeait plus, la nuque reposant sur le marbre, elle regardait la voûte sans plus penser à rien, elle regardait fixement un détail d'un plafond peint qui représentait plusieurs personnages en apesanteur dans une nébuleuse ascendante de nuages, elle souleva lentement le bras pour approcher le téléphone de sa bouche et commença à me décrire d'une voix douce et déchirante le plafond peint avec d'infinies précisions, me chuchotant au téléphone à travers les milliers de kilomètres qui nous séparaient la position des personnages et l'agencement des petits nuages dans le ciel bleu.<sup>644</sup>

Lors d'une conversation entre Jean-Philippe Toussaint et son éditeur chinois, Chen Tong, à Canton, le premier fera référence à cette scène et au choix du musée du Louvre:

---

<sup>642</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>643</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>644</sup> *Ibidem*, p. 46.

L'image initiale, c'est Marie qui fuit, désespérée, dans la Grande Galerie du Louvre, et je suis resté fidèle à cette image, c'était mon rêve – mon caprice ou mon fantasme –, et je n'ai pas voulu le modifier. Et puis, ce moment où Marie apprend la mort de son père est un moment dramatique, il y a une nécessité de sortir du Louvre, on se perd, on ne trouve pas la sortie, c'est un labyrinthe, on revient sur ses pas, je voyais très bien la scène mentalement, Marie, éperdue, le portable à l'oreille, qui court dans les salles du Louvre saturées de lumière.<sup>645</sup>

En Chine, le narrateur se sent enfermé, coincé, emprisonné dans le train, qui roule à grande vitesse; de l'autre côté du monde, Marie a de l'espace pour courir dans un endroit fixe. Mais le sentiment de malaise qui se fait sentir dans les deux corps est semblable: manque d'air. Il l'écoute, immobile:

[J]e me raccrochais à cette voix douce qui me berçait, je collais avec force l'appareil contre mon oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal, de me rougir le pavillon de l'oreille en plaquant le plastique chaud, moite, humide, de l'appareil contre ma tempe endolorie. Les yeux fermés et sans bouger, j'écoutais la voix de Marie qui parlait à des milliers de kilomètres de là<sup>646</sup>.

Amoureux, il souffre. Loin, il veut Marie près de lui. Désorienté, il serre Li Qi dans ses bras mais « dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée. »<sup>647</sup> Revenons à Marine Gilbert qui se penche sur la liaison entre le(s) corps et le(s) voyage(s) et de quelle façon le dernier produit une tension quasi permanente sur le(s) premier(s):

[Jean-Philippe Toussaint] implique ses personnages, par l'intermédiaire de leur corps et de leurs perceptions sensibles, dans le monde. Le corps devient ainsi le point de

---

<sup>645</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.180.

<sup>646</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 46-47.

<sup>647</sup> *Ibidem*, p. 49.

rencontre de l'individu et du monde, caisse de résonance d'une perte des repères et des codes.<sup>648</sup>

Et l'auteur continue:

[Le narrateur et Marie] éprouvent dans leur chair des environnements très divers, au gré des lieux et des phénomènes naturels plus ou moins extrêmes, qui entretiennent avec eux des rapports complexes, dans un jeu de tension permanente entre distance et proximité. Dépassés par un environnement qui les bouleverse profondément et qu'ils ne peuvent comprendre – aux deux sens du terme, à la fois « déchiffrer » et « contenir » - ils doivent composer avec la matière de leur corps et la matière du monde.<sup>649</sup>

En vérité, le narrateur essaie – en vain – de déchiffrer ce qu'il sent en écoutant la voix de Marie, à des milliers de kilomètres et en même temps si proche. Cette vague d'angoisse qui l'envahit sera constante. Elle lui inflige de la douleur, elle submerge son corps dans la turbulence, dans la pesanteur. L'instabilité est là pour y rester et même si le corps est immobile, l'esprit, lui, est incessamment agité mais, en ce moment, c'est cet esprit qui lui permet de tolérer l'insupportable – ne pas être aux côtés de son amoureuse. La distance n'empêche pas l'esprit de prendre les ailes:

[D]issociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, des sentiments et des états nerveux, se ravivent des douleurs, des émotions enfouies, des peurs, des joies, des sensations, de froid, de chaud, d'être aimé, de ne pas savoir, dans un afflux régulier de sang dans les tempes, une accélération régulière des battements du cœur, et un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous<sup>650</sup>,

---

<sup>648</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 43.

<sup>649</sup> *Ibidem*, p. 44.

<sup>650</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 47-48.

et même de se mettre dans la peau de Marie dans une espèce de symbiose. Il entend ses pas « dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, *je — ou elle —, je ne sais plus* »<sup>651</sup>, il la sent sortir des labyrinthes du Louvre, le soleil qui l'étouffe, qui lui fait mal. En Chine, c'est la nuit.

La tension, l'angoisse, l'impossibilité d'être de l'autre côté de l'univers près de Marie, le sentiment d'abandon sont présents tout au long de l'appel. Celui-ci nous semble long, voire interminable. Nous suivons de près tous les mouvements de Marie jusqu'à ce que la conversation s'arrête: « [S]es derniers mots interrompus dans leur élan brisé ne me parvinrent pas, (...) [ils] restèrent à jamais en équilibre entre les continents, suspendus entre le jour et la nuit. »<sup>652</sup> Dans le train, il fait un chaud insupportable. Désespéré, il essaie d'ouvrir une fenêtre pour respirer. Tout lui devient pénible, même le simple fait de respirer, comme nous souligne Marine Gilbert: « En mutation et en reconstruction permanente, l'environnement est inconnaissable, « inreconnaissable », et s'impose à l'être avec violence. »<sup>653</sup>:

Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent qui m'assailait, des grains de sable et de poussière pénétraient dans mes yeux, des éclats d'argile et d'infimes gravillons, ma vue commença de se brouiller, et, dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués concurent dans la nuit noire des larmes aveuglantes.<sup>654</sup>

Le désir de partir à sa rencontre devient clair dorénavant. Il aura beaucoup de doutes, il se questionnera maintes fois mais, en fait, il ne se sent pas complet sans elle, il se sent nu. Le contact physique avec Li Qi disparaît à vue d'œil. Même s'il la touche une dernière fois – ou plutôt même si Li Qi essaie de le baiser –, il n'est plus là, son esprit est plutôt ailleurs, avec Marie:

Je passai ma main sur ses épaules, caressais ses cheveux pour la reconforter. Li Qi releva la tête et rechercha mes lèvres dans le noir, *mais ma bouche se déroba*

---

<sup>651</sup> *Ibidem*, pp. 49-50. (C'est nous qui soulignons).

<sup>652</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>653</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 72.

<sup>654</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 53.

*instinctivement*, et, comme nos regards se croisaient, elle m'interrogea du regard pour savoir ce qui se passait, et, sans que je ne dise rien, je ne pouvais rien dire, ni bouger, ni lui expliquer quoi que ce soit, je me contentai de la regarder en silence, mon expression de détresse devait être suffisamment explicite sur la gravité de ce que je venais d'apprendre, et elle me laissa seul, je la regardai repartir dans l'obscurité bleutée du couloir, rouvrir la porte de communication et disparaître.<sup>655</sup>

Et c'est avec cet extrait que nous terminons cette partie. Il nous montre clairement l'angoisse du narrateur qui, à plus de huit mille kilomètres de distance, ne peut pas être aux côtés de celle qu'il aime. Le voyage en train termine mais l'aventure dans le sol chinois continue.

### **3.3. Pékin, comment s'échapper ?**

Le narrateur se sent véritablement angoissé et ce sentiment ira persister pendant son séjour à Pékin. Il lui devient même insupportable lorsque tous les trois se trouvent dans le restaurant. Tout autour devient nébuleux, comme endormi. Son silence, sa fatigue et son manque d'appétit l'éloigneront des deux autres personnages. Le narrateur voit un plateau circulaire s'arrêtant devant lui pour offrir du porc, des rognons, du poisson et des langues de canard. Soudain, son esprit saisit la réalité d'une autre façon:

Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau – (...) – il m'apparut qu'un changement de perspectives était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois (...) [e]t il m'apparut alors en les regardant manger en face de moi que, chaque fois que l'un ou l'autre déplaçait le plateau pour rapprocher un plat de ses baguettes, il composait en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun

---

<sup>655</sup> *Ibidem*, p. 49.

changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité<sup>656</sup>[,]

en même temps que ses sens, en particulier ceux de la vue et du goût, s'aiguisent:

[J]'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi – et cette image effrayante, que, sitôt apparue, je cherchai à chasser, vint ternir et comme envenimer le souvenir de douceur et de tendresse passées que j'avais gardé du contact réel de la langue de Li Qi dans ma bouche cette nuit dans le train, et, à ce souvenir pourtant délicieux, se substitua alors une sensation de dégoût, d'horreur, de révolusion physique, la sensation concrète et presque gustative d'avoir eu cette nuit dans la bouche, meuble et qui s'enroulait voluptueusement autour de ma propre langue, une de ces petites langues de canard effilées couleur rose brunâtre piquetées de papilles gustatives blanches et rêches.<sup>657</sup>

Ce moment peut être vu comme une des deux pauses dans ce voyage, comme un nœud qui s'entrelace, en ralentissant le mouvement frénétique dont le narrateur était assujetti. Le narrateur se rend compte que ce voyage est fait d'interrogations et mystère.

L'effet que la nouvelle de la mort du père de Marie a sur lui l'enveloppera dans une certaine paralysie mentale. Il suit Zhang Xiangzhi et Li Qi sans vraiment les questionner. La plupart du temps, ils les observent en silence et, tel un polar, il se questionne sur ce qu'il fait – sur ce qu'ils font – vraiment. Le fait de se déplacer vite d'un endroit à l'autre n'est pas suffisant pour se détendre. Pour reprendre une phrase de Marine Gilbert: « La narration relate donc des états des personnages, mais des états en mouvement, jamais synonymes d'immobilité ou de quiétude, et toujours fondés sur le corps. »<sup>658</sup>

En fait, la mort du père de Marie a un poids substantiel sur lui:

---

<sup>656</sup> *Ibidem*, p. 70.

<sup>657</sup> *Ibidem*, p. 71.

<sup>658</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 77.

Le front contre la vitre, et les sens à l'arrêt, j'avais simplement à l'esprit la phrase comme vide de sens: *Henri de Montalte est mort*, et je continuais de regarder fixement la nuit par la fenêtre. J'avais chaud, je transpirais, je sentais de la sueur bouger sur mon front, qui descendait lentement le long de mes tempes et que je ne prenais pas la peine d'éponger.<sup>659</sup>

C'est dans cet état d'anxiété, aggravé par le fait que son voyage en Chine est surtout un voyage fondé sur l'incompréhension des décisions prises par Zhang Xiangzhi et Li Qi, que le narrateur se rendra compte de signes qui surgissent, ici et là. Il essaiera de les interpréter, tel un détective, mais la rapidité dont les événements se suivent les uns après les autres ne lui permettra pas de s'arrêter pour se pencher sur la menace qu'il sent dans l'air. Il se pose beaucoup de questions mais il n'obtient pas de réponses. Pour reprendre les mots de Marine Gilbert:

La menace, en ce qu'elle implique un danger, est la réponse que le narrateur semble se donner dans son fantasme pour résoudre l'impossible équation du corps pris entre (...) fuite et inertie: c'est une manière de mettre le réel en danger, et donc de l'abolir pour s'en libérer.<sup>660</sup>

Ces signes sont présents dès le début: l'enveloppe en papier kraft avec vingt-cinq mille dollars en liquide que Zhang Xiangzhi reçoit du narrateur au moment où arrive en Chine, et qui sera par la suite remis à Li Qi en cachette par la suite:

[J]e ressentis un étrange malaise. Certes, il pouvait s'agir d'une autre enveloppe – mais j'en doutais, car je l'avais formellement identifiée, même couleur de papier kraft, même taille, même léger bombement du papier sous la pression des coupures –, et rien ne prouvait naturellement qu'elle contenait toujours les vingt-cinq mille dollars il pouvait, certes, avoir retiré l'argent et y avoir mis d'autres documents destinés à Li Qi. Sinon, *pourquoi aurait-il remis cet argent à Li Qi, et à quoi était-il destiné ?*<sup>661</sup>,

---

<sup>659</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 51. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>660</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 83.

<sup>661</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 66. C'est nous qui soulignons.

et le téléphone portable qui, lui aussi, sera toujours entouré de mystère:

Si je voulais téléphoner, il fallait toujours passer par l'intermédiaire de cette carte – toujours, dit-il –, et, me désignant le vieux téléphone fixe de la chambre d'hôtel posé sur la table de chevet, il me fit non de la main à distance, avec force, comme un ordre, un commandement. *No*, dit-il. *Understand? No. Never. Very expensive*, dit-il, *very very expensive*.<sup>662</sup>

Encore à Pékin, dans un après-midi caniculaire, avec Zhang Xiangzhi, le narrateur se confrontera avec un temps atmosphérique désagréable: « La chaleur enveloppait mon corps et engourdissait mon esprit, des gouttes de transpiration me coulaient sur les tempes et dans le cou. »<sup>663</sup> Il ouvre son sac pour trouver un mouchoir et il tombe sur un cadeau que Li Qi lui avait donné: un flacon de parfum. Il se sent coupable d'avoir séduit Li Qi mais en ouvrant le flacon, il sent le corps de Li Qi, sexuellement attirant, et cela lui devient pénible. La décision de se débarrasser du flacon est presque immédiate, tel le flacon dans *Faire l'amour*. Il profite du moment où Zhang Xiangzhi parle au téléphone et semble distrait. Il se débarrasserait ainsi de Li Qi. Nonobstant, la disparition de l'objet n'est qu'une illusion. Zhang Xiangzhi réapparaît, « comme un maffieux de roman noir »<sup>664</sup>:

Lorsque je ressortis [d'une minuscule boutique de souvenirs], je cherchai Zhang Xiangzhi des yeux, et je l'aperçus au loin, qui revenait vers moi dans un chemin dallé bordé de cyprès. Il me rejoignit sous le portique, et je ne le vis qu'alors – dans un éclat de bleu liquide qui étincela au soleil –, il avait le falcon de parfum à la main. *Don't fuck that*, me dit-il en me le rendant, et il eut un sourire de satisfaction ambigu.<sup>665</sup>

Et la menace continue dans l'air: « [Zhang Xiangzhi] cherche délibérément à signifier qu'il ne montrera rien, que l'essentiel restera caché. Il incarne la menace pour

---

<sup>662</sup> *Ibidem*, p. 66. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>663</sup> *Ibidem*, pp. 75-76.

<sup>664</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 95.

<sup>665</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 78. C'est l'auteur qui souligne.

le narrateur, menace insaisissable»<sup>666</sup>. Le péril se maintient dans la mesure où ce personnage semble contrôler les pas du narrateur – et celui-ci en est conscient – dès les premiers moments: à l'aéroport, lorsqu'il lui donne un téléphone mobile, l'interdisant d'en utiliser d'autres; en arrivant aux hôtels, c'est Zhang Xiangzhi qui prend en charge l'enregistrement de leur arrivée; en achetant des billets au marché noir pour partir à Pékin ou même lors de la visite dans la même ville où le narrateur n'est jamais laissé seul.

Cette menace se maintiendra pendant une trentaine de pages, jusqu'à la fin de la deuxième partie. Le narrateur est traîné dans des rues, des ruelles sans vraiment comprendre où Zhang Xiangzhi veut le mener. Il s'arrête devant un hangar plein de motos. Il finit par en choisir une et se mettent en route, en fuite, pour s'arrêter dans un salon de bowling. Les décisions de Zhang Xiangzhi semblent être aléatoires. Le fait de ne pas être chez lui aggrave toute la situation. Reprenons Jean-Frédéric Hennuy:

Ils ne sont pas uniquement des endroits où il est possible de s'adonner à la rêverie fugitive, mais ils sont surtout des endroits où les voyageurs perdent tous leurs repères spatiaux et temporels où ils se trouvent totalement désorientés et ne savent plus qui ils sont.<sup>667</sup>

La langue, elle aussi, est un autre obstacle à franchir. Le troisième obstacle sera la présence constante de Zhang Xiangzhi, tel une énigme à déchiffrer, et finalement la présence de Li Qi qui, elle aussi, entourée de mystère.

Comment ce voyageur récupéra-t-il l'élan pour sortir de Chine ? Le fait de se trouver dans un territoire inconnu le met aussitôt dans une position plus fragile. Pour Jean-Frédéric Hennuy, il s'agit surtout d'un « processus d'identification diasporique »<sup>668</sup>:

---

<sup>666</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 95.

<sup>667</sup> Jean-Frédéric Hennuy, *op. cit.*, pp. 353-356.

<sup>668</sup> *Ibidem*, p. 362.

[U]n immense et perpétuel bruissement animant d'innombrables appartenances qui éclatent, crépitent, fulgurent sans jamais prendre une forme définitive. L'identification diasporique est un processus de fragmentation à travers lequel l'identité individuelle devient une mosaïque aux frontières poreuses et où se met en place un jeu de possibilités d'appartenances et d'allégeances infinies<sup>669</sup>[,]

qui éventuellement ne disparaîtra qu'au moment où le *Je* termine le voyage. En d'autres mots, ce processus mènera le narrateur à s'arrêter plus que l'habituel pour observer une de ces mosaïques qui suscite un arrêt dû à son étrangeté, à sa nouveauté. Les voyages au Japon, en Chine sont remplis de ces moments et ils signifient précisément une interruption, une suspension, une paralysie dans le récit. Le narrateur a besoin de temps pour se rencontrer. La perception du moment acquiert une sensibilité extrême. Une fois qu'il ne comprend pas vraiment où il va, les moments d'une certaine acalmie lui permettront de cristalliser ses sens. Comme le souligne Warren Motte:

Le petit et la simplicité convergent vers la notion de réduction, qui est clairement un terme clé pour toute entreprise minimaliste. Pourtant, l'idée d'amplification est tout aussi importante. Et ici, le paradoxe théorique fondamental du minimalisme devient évident: par une réduction des moyens, les minimalistes espèrent obtenir une amplification de l'effet.<sup>670</sup>

Analysons maintenant le deuxième moment pendant lequel le narrateur s'arrête, s'immobilise dans l'espace, dans le temps. C'est le moment où le détail qui devient clair, pur, transparent, aux contours très précis; c'est le moment où le narrateur est capable de s'abstraire du drame qui avait atteint Marie, qui l'avait

---

<sup>669</sup> *Ibidem*, p. 362.

<sup>670</sup> "Smallness and simplicity converge on the notion of lessening, which is clearly a key term for any minimalist undertaking. Yet the idea of amplification is equally important. And here the basic theoretical paradox of minimalism becomes apparent: through a reduction of means, minimalists hope to achieve an amplification of effect." In Warren Motte, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, éd. cit., p. 4. Traduction faite par l'auteur de ce travail.

atteint. Au salon de bowling, le corps du narrateur s'arrête, paralyse, boule dans l'air jusqu'à ce que Zhang Xiangzhi crie: « *Play !* »<sup>671</sup>:

Depuis que je jouais [au bowling], j'étais transporté dans un autre monde, un monde abstrait, intérieur et mental, où les arêtes du monde extérieur semblaient émoussées, les souffrances évanouies. Peu à peu s'était tu autour de moi le turbulent vacarme de la salle, le tumulte de la musique et la vaine agitation des joueurs. J'étais seul sur la piste, ma boule à la main, le regard fixé sur l'unique objectif du moment, ce seul endroit du monde et ce seul instant du temps qui comptaient pour moi désormais, à l'exclusion de tout autre, passé ou à venir, *cette cible stylisée que j'avais sous les yeux, géométrique, et par là même indolore – car la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort –, pure construction mentale, rassurante abstraction, un triangle et un rectangle, le triangle des dix quilles blanches et rouges bombées que j'avais sous les yeux* et le rectangle de la longue allée de bois naturel presque blanc de la piste qui s'étendait devant moi, lisse et à peine huilée, comme une invitation à lancer la boule et la regarder rouler en silence, au ralenti, la suivre, l'accompagner et la porter en esprit au bout de la piste<sup>672</sup>.

Si après avoir reçu la nouvelle de la mort du père de Marie, le narrateur prépare d'immédiat son voyage de retour, il sait aussi qu'il lui faudrait encore rester avec Li Qi et Zhang Xiangzhi et être emporté par un flot d'événements, d'émotions qu'il savait au préalable qu'ils ne le fortifieraient pas mais certainement l'affaibliraient. Vider la pensée par des moments, s'éloigner de tous devient alors crucial pour récupérer les forces. Cet éloignement nous fait rappeler le narrateur des deux premiers récits, celui qui se positionnait en retrait, celui qui observait les autres, celui qui se sentait confortable dans son habitat. Ici, nous sommes face à un narrateur qui a besoin de s'arrêter un peu, de se concentrer dans le détail pour éliminer les agressions qui l'entourent, de séparer son corps de l'esprit, pour enfin suivre un itinéraire forcé dans une ville qui ne lui est pas du tout connue et dont les déplacements sont effectués selon le désir des autres, pour s'enfuir de cette mobilité hallucinante et effrayante à la fois. Comment s'en sortir ?

---

<sup>671</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 91.

<sup>672</sup> *Ibidem*, pp. 92-93. C'est nous qui soulignons.

La réponse lui sera présentée quelques instants plus tard, au travers du téléphone portable qui donnera le signe de partir vers l'inconnu avec des inconnus. Et la narration suivra la même ligne: celle du suspense, du mystère, toujours concentrée dans le personnage Zhang Xiangzhi qui, ensemble avec Li Qi, finit par perturber assez fortement le narrateur. Au téléphone portable s'ajoute l'argent (vingt-cinq mille dollars en liquide) et d'autres objets, comme un sac (dont le contenu n'est pas dévoilé et dont le regard jeté sur lui de la part de Zhang Xiangzhi lui confère encore une fois une touche mystérieuse), qui passent de main en main sans que le narrateur n'ait aucune idée sur le contenu. Le suspense est naturellement dans l'air, comme une vague qui vient et qui va, tantôt doucement, tantôt abruptement sans pour autant déferler. Le lecteur accompagne le narrateur dans ces moments de tension qui parfois finissent par se dissiper pour être surmontés par d'autres.

La scène de la fuite est le point culminant où tout lui échappe, où rien ne lui est dit, où le mouvement devient le personnage principal. Toute la narration sera appuyée dans cette articulation entre l'espace parcouru et la vitesse dont les événements arrivent, où tout semble voltiger autour de lui, où rien ne semble lui appartenir:

Au milieu de la mobilité, les individus semblent pris par un état existentiel particulier, « flottant », permis justement par la circulation. (...) La circulation désigne un état d'« apesanteur » (...) [et de] « flottement » [qui] sont rapidement connexes à l'inquiétude de la perte de soi, du vide, du creux ou à des états d'intranquillité, pouvant aller jusqu'à la panique<sup>673</sup>.

C'est entre un sentiment de peur et un état de sommeil anesthésique que le narrateur est forcé à suivre son chemin. De nouveau, le téléphone portable paralyse le récit par des instants – qui est de l'autre côté ? Quel est le message cette fois-ci ?:

J'entendis soudain un bruit derrière moi – un bruit à peine audible, vibrant, répétitif, comme étouffé sous une épaisseur de tissu –, le bruit d'un téléphone portable qui résonnait dans la poche de la chemisette de Zhang Xiangzhi. *Je me retournei, le cœur*

---

<sup>673</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité: 'inflexion contemporaine », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, n° 1, 2005, pp. 65-66, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.html>, (site consulté le 21 juillet 2018).

*battant, déjà conscient que cette nouvelle sonnerie de téléphone était porteuse de drames et de désastres, et ce fut comme à travers un voile de rêve et de cauchemar que j’aperçus Zhang Xiangzhi extraire le téléphone de sa poche, puis, sans même que son visage se décomposât, sans même qu’il exprimât cet affaissement livide des traits sous l’effet de la douleur, de la surprise ou de la peur, il était déjà debout et se précipitait sur moi pour me casser la gueule – je ne sais pas, je ne comprenais pas ce qu’il me voulait –, les yeux éperdus, qui me tirait par le bras et m’entraînait hors de la piste.*<sup>674</sup>

Cette partie prépare sans doute la suivante. La tension psychologique et physique dans laquelle le narrateur se trouve atteint la limite. Le narrateur se sent totalement nu, sans aucune défense. L’épisode suivant, la fuite en moto, peut être considéré le point culminant de ce récit. La vitesse est telle que les trois personnages sur la moto en font un; tout est en suspension sauf l’adrénaline du lecteur.

### **3.4. La fuite**

Après la scène au salon de bowling, les quinze pages qui se suivent nous décriront le mouvement en soi, un mouvement frénétique et troublant. C’est en fuyant que le narrateur ira encore plus loin dans ses découvertes, autrement dit, il découvrira une autre pièce du puzzle qui s’emboîtera, elle aussi, dans une autre pièce:

[J]e sus alors avec certitude, en le voyant protéger ce sac comme une enfant contre son sein, je sus alors avec une absolue certitude qu’il y avait là pour vingt-mille dollars en liquide d’héroïne pure ou de cocaïne, de stupéfiant ou de matière toxique, quelque chose de blanc et d’ultra concentré, je ne pourrais dire poudreux, peut-être gluant ou même liquide – je ne l’aperçus que plus tard, et seulement un instant.<sup>675</sup>

---

<sup>674</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 99-100. C’est nous qui soulignons.

<sup>675</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 101-102.

Nonobstant, ces moments de certitude n'ajouteront rien à son bien-être. Tout au contraire, ils réaffirment son incompréhension vis-à-vis Li Qi et Zhang Xiangzhi, son voyage et augmenteront sans aucun doute sa peur:

[J]e sentais mon coeur battre très fort dans ma poitrine, avec ce sentiment de peur pure et d'effroi, de panique d'autant plus effrayante et irrationnelle que je n'avais aucune idée de ce que nous étions en train de fuir ainsi éperdument.<sup>676</sup>

Tandis que ces deux personnages semblent avoir une histoire, lui, il est entraîné dans ce tourbillon qui n'emporte qu'une agitation désordonnée, inquiétante, et même le vertige puisque « [c]irculer, fuir, apparaît comme un moyen sûr de faire quelque chose, pourtant sans rien faire.»<sup>677</sup> En effet, il se voit contraint à réagir même contre sa volonté, il se voit contraint à faire partie d'un voyage qui ne lui était pas destiné, un voyage violent qui s'arrêtera d'une façon abrupte. Agnès Mannooretonil insiste sur le fait que les personnages de Jean-Philippe Toussaint parcourent un chemin sous le signe d'une certaine tension qui influencera définitivement leur psychologie. Cette tension n'est pas seulement provoquée par des éléments extérieurs:

Les éléments de la réalité contemporaine jouent aussi bien plus qu'un rôle accessoire: les gares de Shanghai et de Pékin, la salle de contrôle d'un centre moderne d'exposition, la fatigue des décalages horaires et les conversations au téléphone orientent ou perturbent véritablement le cours du récit et l'évolution des sentiments des personnages<sup>678</sup>,

mais aussi par d'autres personnages, dans le cas de *Fuir*. Dans une conversation avec Chen Tong, son éditeur chinois, Jean-Philippe Toussaint parle du poids qu'il donne aux deux personnages qui accompagneront le narrateur, notamment dans les deux premières parties:

---

<sup>676</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

<sup>677</sup> Anne Barrère et Danilo Martuccelli, *op. cit.*, p. 70.

<sup>678</sup> Agnès Mannooretonil, *op. cit.*, p. 82.

J.-P.T.: Zhang Xiangzhi et Li Qi sont des personnages que j'ai construits, en leur prêtant telle ou telle caractéristique (la séduction pour Li Qi, le caractère inquiétant pour Zhang Xiangzhi) (...) Au début du livre, j'ai clairement mis en place une situation romanesque, un triangle potentiellement porteur, avec les trois personnages qui vont prendre ensemble le train de nuit à la gare de Shanghai, le narrateur entouré des deux autres, comme les deux pôles opposés d'un aimant (l'un positif, féminin, attirant, Li Qi, et l'autre, répulsif, inquiétant, masculin, Zhang Xiangzhi).<sup>679</sup>

Le narrateur se trouvera donc coincé entre ces deux corps, physiquement et psychologiquement. Li Qi le séduit, il se laisse aller, elle l'appelle avec son corps, il l'observe, air langoureux; de son côté, Zhang Xiangzhi lui parle aux mots saccadés, il lui donne des ordres, il obéit. Mais la fuite en moto sera le point culminant de cette relation à trois qui n'aboutira à rien mais qui signifie mener sa fatigue, sa douleur jusqu'au bout de ses forces pour pouvoir en sortir. La fuite en moto, c'est la force de la nuit, de ses lumières, ses néons exerçant une pression sur son/leurs corps; c'est être au bord du précipice, corps immobile(s) sur la moto, esprit(s) en accélération. C'est voir les corps se transformer en un et l'accélération tellement puissante qu'ils semblent être frappés de paralysie, par d'autres mots, l'immobilité dans la mobilité :

[Ils] semblaient n'appartenir qu'à une seule créature tricéphale affolée et fuyante, aplatie sur cette vrombissante structure d'acier qui filait dans la nuit dans le rugissement ininterrompu du moteur, mais qui semblait ne pas vraiment s'éloigner des lieux que nous venions de quitter ni se rapprocher de ceux vers lesquels nous nous dirigeons, paraissant rester sur place sous l'immense voûte céleste qui enrobait l'autoroute, le vaste dôme incurvé d'un ciel d'été intemporel, comme si nous n'avancions plus et que c'était seulement les lumières des phares qui bougeaient autour de nous, qui nous croisaient et venaient nous aveugler, des traînées vertigineuses de blanc ou de bleu électrique qui filaient dans la nuit et montaient au ciel en faisant vaciller l'horizon.<sup>680</sup>

---

<sup>679</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.182.

<sup>680</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 104-105.

Les émotions s'enchevêtrent au point de laisser le narrateur sans réaction, pétrifié. Zhang Xiangzhi et Li Qi prennent le devant de la scène. Le premier conduit férocement, fuyant les sirènes de police; la deuxième, « absorbée par la furie du vent et l'urgence de la fuite »<sup>681</sup>, fixe son regard « dans la nuit dans cet instant immobile et sans fin. »<sup>682</sup> Tout devient plus dense, plus noir, sur l'autoroute et puis – ou déjà – sur une voie rapide à Pékin avec ses « silhouettes de bâtiments éteints, de ponts et de parcs dans les ténèbres »<sup>683</sup> jusqu'à la fin du périphérique. Soudain, le contraste: les voilà enfilés dans les rues, aveuglés par les lumières:

Nous étions entrés dans une rue animée de restaurants de crabes et d'écrevisses, où des centaines de lanternes rouges en papier, rondes, froissées, froncées, brillaient aux devantures des restaurants, points lumineux qui paraissaient vivants, épars et torsadés, qui tremblaient le long des façades comme des feux follets, *toutes ces lueurs éparses se fondant ensemble et paraissant accompagner notre fuite éperdue dans une immense traînée rouge continue.*<sup>684</sup>

Rouler à grande vitesse, freiner brusquement pour passer aux côtés d'une voiture de police – lentement – sans faire transparaître leur peur, reprendre le chemin à toute allure est pousser à la limite les forces physiques et psychologiques. Arriver à la fin de cette hallucination auditive, tactile, visuelle, d'« un monde fuyant, en mouvement, devenu indéchiffrable, dans lequel il est difficile de construire des repères, de trouver sa place »<sup>685</sup> devient urgent. C'est la respiration, c'est le geste, c'est le corps – les corps – à découvert – sur la moto qui lui font croire que la mort puisse être juste à portée de main:

[J]e sentais physiquement sur la moto, dans les tourbillons de vent tiède qui m'arrivaient au visage, nos propres souffles corporels se disperser dans l'air comme une exsudation immatérielle de peur, un suintement de terreur froide qui se séparait

---

<sup>681</sup> *Ibidem*, p.105.

<sup>682</sup> *Ibidem*, p. 106.

<sup>683</sup> *Ibidem*.

<sup>684</sup> *Ibidem*, p. 108. C'est nous qui soulignons.

<sup>685</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 6.

de nous pour rejoindre le ciel ou se perdre dans la terre où ils se transformaient en ces démons de la religion populaire chinoise qui propagent la mort et les maléfices.<sup>686</sup>

Les personnages traversent la foule en grande vitesse; la foule disparaît instantanément; et leurs corps avancent, immobiles, sur la moto dans l'espace:

L'impression physique se double d'une résonance narrative, puisque le narrateur, tout au long de l'épisode chinois, reste « pétrifié » dans l'inquiétude et l'incompréhension. Par ailleurs, cette tension entre mouvement et immobilité met en valeur et symbolise l'écoulement implacable du temps sur l'existence<sup>687</sup>.

Cette aventure terminera de façon abrupte. Zhang Xiangzhi se débarrasse du paquet de drogue, en le mettant dans le plafond d'un bar. Après avoir suivi Zhang Xiangzhi et Li Qi, « menacé par une mystérieuse volonté de persécution (...), englué dans la peur, incapable de la dépasser (...), mais suiv[ant] les autres, sans comprendre, sans parler, sans rien savoir »<sup>688</sup>. Les deux personnages lui donnent des ordres – il fallait prendre un taxi et rentrer à l'hôtel: « *Understand ? (...) Need money ?* »<sup>689</sup> seront les deux derniers mots de ceux qui l'ont accompagné dans cette fuite mystérieuse et le narrateur se voit soudain complètement seul dans la rue. Donc, les deux personnages disparaissent, pour ne plus en revenir dans le récit.

Nous tournons la page et nous voilà face à trois pages blanches avant de reprendre notre lecture, de plonger nos yeux, nos corps dans la Méditerranée. Le calme – est là, devant nos yeux:

La Méditerranée était calme comme un lac. D'infimes rides, comme d'une peau très jeune, parcouraient sa surface, dans un ondolement permanent de vaguelettes immobiles. J'écoutais les battements réguliers de l'eau contre la coque du navire, la

---

<sup>686</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 109.

<sup>687</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 76.

<sup>688</sup> *Ibidem*, p. 86.

<sup>689</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 115.

scansion de la mer, l'imperceptible clapotis des vagues. J'avais le sentiment d'être hors du temps, j'étais dans le silence – un silence dont je n'avais plus idée.<sup>690</sup>

La façon d'entrer dans cette dernière partie est faite par le moyen des blancs – trois pages – et des mots choisis pour décrire la mer Méditerranée. La lenteur de la mer prendra la place de la vitesse de la Chine. L'accélération donnera place au calme.

### 3.5. La traversée de la Méditerranée

Le contraste est frappant. D'un coup, l'agitation, la frénésie, le délire même, toute cette énergie accumulée seront expulsés de son corps, en une fois, quand le narrateur voit la Méditerranée devant lui.

(Souvenons-nous de la traversée en car-ferry de Newhaven au port de Dieppe. L'agitation intérieure est aux antipodes de son état d'esprit d'aujourd'hui. Auparavant, nous étions face à un narrateur solitaire, névrotique, qui marchait, à toute allure, vers le précipice. La traversée est faite pendant la nuit. Il pleut, il fait froid. Ses pensées sont noires, telle la nuit. Il se sentait mourir progressivement et sans la perspective de revenir à la surface et de se sauver:

Je m'étais accoudé au bastingage, le col du manteau relevé, et je suivais des yeux la progression du navire à la surface de l'eau. Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, *comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien*, je me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit<sup>691</sup>.

La descente sera son seul chemin, il atteindra le fond pour y rester, pour ne plus revenir à la surface. Aujourd'hui, le narrateur a effectivement plongé au fond de l'océan, ou peut-être au fond de la terre, en Chine, mais il parviendra à revenir à la surface de la Méditerranée.)

---

<sup>690</sup> *Ibidem*, p. 119.

<sup>691</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, éd. cit., p. 95. C'est nous qui soulignons.

Répetons-le: la disparité est frappante entre la Chine et la Méditerranée. Lisons ce que Jean-Philippe Toussaint dit à propos du choix des lieux, notamment la Chine et l'île d'Elbe:

J.-P.T.: Le choix des lieux est toujours très réfléchi, ce n'est évidemment pas un choix neutre de situer *Faire l'amour* au Japon ou *Fuir* en Chine. En ce qui concerne *Fuir*, ce n'est pas tellement la différence entre Pékin et Shanghai qui me frappe (je traite les deux villes comme deux grandes villes chinoises équivalentes), c'est plutôt le contraste entre la Chine et l'île d'Elbe, qui crée un grand déséquilibre entre le début et la fin du livre, mais c'est un déséquilibre dynamique, qui apporte une sorte d'harmonie du dissemblable. En même temps, dans les deux cas, il y a une description de la saison, de l'été, mais ce n'est pas le même été, ce n'est pas le même soleil, ce n'est pas la même chaleur. En Chine, la chaleur est lourde, moite, irrespirable, on est dans le bruit, la poussière, l'agitation et la tourmente, mais, dès qu'on passe à l'île d'Elbe, c'est soudain le calme et le silence, le ciel et la mer, la Méditerranée intemporelle.<sup>692</sup>

L'épisode en Chine disparaît en clin d'œil, sans aucune explication. Li Qi et Zhang Xiangzhi, ces personnages tellement ambigus, à la fois proches (par nécessité) et si lointains, s'évaporent pour ne plus être mentionnés. Finalement, quel a été l'objectif de cette aventure ? Éveiller tous les sens du narrateur, le secouer brutalement, le placer dans des situations extrêmes, cette fois-ci sans Marie ? Serait-ce Marie l'épicentre de cette trilogie, celle qui l'oblige à se décentraliser de son ombre ? Même lointaine, à Paris, à l'île d'Elbe, Marie continue à l'exciter, à exacerber ses sens. Même absente, elle occupera désormais son espace intime, de façon irréversible. En effet, c'est Marie qui fait avancer la narration. Les rôles s'inversent:

[P]lutôt que de faire de l'homme, du narrateur le personnage central, c'est-à-dire l'artiste ou la personne reconnue celui qui allait au Japon pour faire des interviews, etc., *j'ai inversé les rôles*, si on peut le dire, et c'est Marie qui est la créatrice de mode, c'est Marie qui était socialement le pôle le plus fort du couple, c'est Marie qui devrait

---

<sup>692</sup> Chen Tong, *op. cit.*, p.178.

répondre aux interviews, c'est Marie qui était invitée, c'est Marie qui était à la disposition, et le narrateur, lui, il était dans son ombre.<sup>693</sup>

Au fond, le parcours du narrateur passe par son exposition à la sensualité, au sexe et à la mort comme jamais avant. Marie est toujours présente, même absente. Marine Gilbert en parle:

Le corps et la présence de Marie sont donc démultipliés dans la narration, à travers le prisme du fantasme du narrateur qui la met en scène à travers des doubles, des prolongements de son propre personnage, qui diffusent l'énergie physique qu'elle irradie<sup>694</sup>,

et Jean-Philippe Toussaint insiste sur le rôle de la nuit et du jour, le jeu des contrastes qui finalement confirmeront la transition entre la Chine et l'île d'Elbe:

J'aime essayer d'aller à l'essentiel, et l'essentiel, ça peut être les quatre éléments, ça peut être les quatre saisons, ça peut être les choses qui nous concernent tous au plus intime, c'est-à-dire le sexe et la mort. Ça c'est un peu une sorte d'obsession (...), il y a ce goût pour la nuit, en même temps il y a aussi un intérêt technique, je dirai, dans l'écriture. C'est comme... je [donne] beaucoup d'importance à la lumière et j'essaie de faire apparaître les images dans l'esprit du lecteur, attachant une grande importance à la lumière. Il est évident qu'il y a beaucoup plus de possibilités la nuit que le jour puisqu'en pleine nuit, les lumières sont allumées, (...) et je pense que c'est une des choses qui m'intéresse dans la littérature, c'est de créer des images avec des mots et aussi créer des lumières.<sup>695</sup>

---

<sup>693</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, 2009, [0 :37 – 1 :05], à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>, (site consulté le 4 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail. C'est nous qui soulignons.

<sup>694</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 103.

<sup>695</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, [5 :41 – 6 :44], à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>, (site consulté le 4 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

Ce jeu de contraste est très bien réussi au niveau du choix des mots. C'est le corps du narrateur qui fera la transition entre la nuit et le jour, entre la Chine et la Méditerranée. D'une part, c'est sa transpiration, la poussière qui, mélangées, s'étaient collées dans sa chemise de façon gluante, visqueuse, et qui représenteront les derniers vestiges de ce voyage:

[M]a chemise blanche propre de la veille, qui tenait toute seule sur mon torse, amidonnée de crasse et de peur, qui avait tout connu, la poussière grisâtre de Pékin, les microscopiques dépôts de sable, de plâtre et de bitume qui s'étaient fossilisés dans son tissu, les gravillons qui l'avaient écorchée, la chaleur qui l'avait ramollie, distendue, relâchée, la transpiration lourde du jour et sèche de la nuit, les sueurs froides, les vents d'effroi et le souffle de la climatisation, les brusques bouffées d'air conditionné glaciales qui l'avaient hérissée et comme listralisée dans le brutal chaud et froid que j'avais ressenti dans l'avion entre Pékin et Paris.<sup>696</sup>

D'une autre part, c'est sa capacité d'endurance et ténacité qui lui permettra de rejoindre Marie. Nous renvoyons sur ce point à Jean-François Duclos:

[L]uttant contre la douleur d'une séparation, celle d'avec Marie, personnage tout aussi présent qu'absent [, le personnage], au lieu de faire de l'immobilité le but et de l'inaction un art de vivre, se [met] à courir, parfois vite et parfois loin, et parfois jusqu'au bord de l'épuisement. Le temps planétaire que la technologie contribue à imposer aux êtres fait se côtoyer le diurne et le nocturne (...) [D]es tensions extrêmes se nouent entre hommes et femmes, le désir de violence et de paix, le mouvement et l'immobilité, l'impériale force physique et l'impérieuse fatigue mentale.<sup>697</sup>

La traversée – faite « dans des taxis et dans des minibus, dans des zones de transit et dans des salles d'attente, (...) dans l'avion, (...) dans des chambres d'hôtels »<sup>698</sup> – peut être considérée comme un état de torpeur, de transition, pendant

---

<sup>696</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 119-120.

<sup>697</sup> Jean-François Duclos, « Le minimalisme a-t-il existé ? », in *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, 2012, §§ 21 et 23 à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document7211.php>, (site consulté le 05 août 2018).

<sup>698</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 122.

lequel le narrateur s'aperçoit du coucher du soleil, parcourt la nuit et ses néons, s'endort – les yeux ouverts –, jusqu'à l'aube, où rien n'est plus précis, où tout est plutôt vague.

J'étais, et je restai longtemps, dans cet état de suspension qu'on éprouve pendant la durée d'un voyage, dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre (...), mais où l'esprit, incapable de s'aligner sur ce modèle de transition lente et régulière, est, lui, tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige<sup>699</sup>,

où la notion du temps est finalement perdue, où arriver au lieu ne serait-ce possible que si le voyage dans le non-lieu le permettrait, ne serait-ce possible que si le narrateur s'éveille de cet état de rêve qui le sépare de la vie ou de la mort.

Marc Augé considère le lieu et le non-lieu comme des pôles qui fuient et l'individu qui les traverse finit par prendre connaissance d'un autre individu qui finalement n'est que lui-même. Lisons l'extrait suivant et voyons par la suite ce dont le narrateur de *Fuir* s'aperçoit « toujours à la surface de ces lieux transitoires »<sup>700</sup>:

Le lieu et le non-lieu sont plutôt des polarités fuyantes: le premier n'est jamais complètement effacé et le second ne s'accomplit jamais totalement – palimpsestes où se réinscrit sans cesse le jeu brouillé de l'identité et de la relation. Les non-lieux pourtant sont la mesure de l'époque; mesure quantifiable et que l'on pourrait prendre en additionnant, au prix de quelques conversions entre superficie, volume et distance, les voies aériennes, ferroviaires, autoroutières et les habitacles mobiles dits « moyens de transport » (avions, trains, cars), les aéroports, les gares et les stations aérospatiales, les grandes chaînes hôtelières, les parcs de loisir, et les grandes surfaces de la distribution, l'écheveau complexe, enfin, des réseaux câblés ou sans fil qui

---

<sup>699</sup> *Ibidem*, pp. 122-123.

<sup>700</sup> *Ibidem*, p.123.

mobilisent l'espace extra-terrestre aux fins d'une communication si étrange qu'elle ne met souvent en contact l'individu qu'avec une autre image de lui-même.<sup>701</sup>

Pendant cette distance – cet intervalle, cette pause entre deux lieux, ou plus précisément entre un lieu et un autre lieu qui n'est pas encore lieu – le narrateur éveille tous ses sens et analyse scrupuleusement un thème qui lui est cher: celui du passage du temps, en abandonnant son corps à une sorte d'anesthésie, – ou comme nous dit Roland Barthes: « [U]ne hémorragie douce qui ne coulerait d'aucun point de mon corps, une consommation *presque* immédiate, calculée pour que j'aie le temps de désouffrir sans avoir encore disparu »<sup>702</sup>:

C'était comme si ce voyage était la quintessence de tous les voyages de ma vie, des centaines d'heures passées dans des avions et dans des trains, dans des voitures et des bateaux, pour passer d'une terre à une autre, d'un pays à un autre, d'un continent à l'autre, où mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et destructrice, dans le temps. Car je sentais le temps passer avec une acuité particulière depuis le début de ce voyage, les heures égales, semblables les unes aux autres, qui s'écoulaient dans le ronronnement continu des moteurs, le temps ample et fluide, qui m'emportait malgré mon immobilité, et dont la mort — et ses violentes griffures — était la mesure noire<sup>703</sup>,

pour prendre conscience qu'au delà de la traversée, il allait joindre – force des circonstances – la mort:

Depuis le début de la traversée, j'avais le sentiment que ce n'était pas Marie, mais son père que j'allais rejoindre, que c'était pour lui que j'avais entrepris ce voyage, et qu'il serait là à m'attendre sur les quais à mon arrivée à Portoferraio comme quand il venait

---

<sup>701</sup> Marc Augé, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, pp. 101-102.

<sup>702</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 39. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>703</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 124.

nous chercher avec Marie pour nous conduire à la Rivercina en voiture lorsque nous arrivions en bateau.<sup>704</sup>

Cette traversée représente beaucoup plus qu'un simple voyage. C'est avoir survécu pour rencontrer son amoureuse, c'est pouvoir rencontrer la joie à ses côtés et partager sa douleur. C'est peut-être ce que Roland Barthes appelle la douceur:

[P]arfois, le malheur ou la joie tombent sur moi, sans qu'il s'ensuive aucun tumulte: plus aucun pathos: je suis dissous, non dépiécé; je tombe, je coule, je fonds. Cette pensée frôlée, tentée, tâchée (comme on tâte l'eau du pied) peut revenir. Elle n'a rien de solennel. Ceci est très exactement la *douceur*<sup>705</sup>,

puisqu'il est regrettable que regarder les côtes de l'île au loin est se souvenir du temps où il y allait avec Marie. Les premières images sont celles de la vie, quand le père de Marie allait les chercher au port pour les conduire à sa propriété; la nuit, laissée derrière lui, donne lieu à cette lumière dans la mer, et les voilà tous les trois « sur les quais [en] célébr[ant] les retrouvailles dans un tourbillon d'allégresse et d'embrassades »<sup>706</sup>; penser à Marie est un mélange d'émotions: émerveillement...Marie, telle une diva:

[E]t prenant place tous les trois à l'avant en se serrant sur les mauvais sièges à ressorts — Marie assise entre son père et moi, imperturbable, sa tarte de chez *Sanpierrez di Sabatini & Pilato* à la main, qu'elle portait devant elle par le nœud du ruban comme s'il s'agissait d'un précieux carton à chapeaux de *Dolce & Gabbana* — pour quitter le port et gagner la Rivercina<sup>707</sup>,

amour:

C'était sans doute là que Marie devait être en ce moment, dans cette vieille maison de pierre que son père avait retapée pour elle, ou au rez-de-chaussée de la grande

---

<sup>704</sup> *Ibidem*.

<sup>705</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>706</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 125.

<sup>707</sup> *Ibidem*. C'est l'auteur qui souligne.

maison silencieuse (...), ou dans le jardin, penchée sur les pots en terre cuite de plantes aromatique (...), agenouillée dans la terre fraîche (...), et j'eus alors une brusque bouffée de tendresse à l'égard de Marie, non pas simplement de compassion, mais simplement d'amour<sup>708</sup>,

et tristesse, cœur serré, en voulant la voir, de toutes ses forces, dans le port avec son père. Malheureusement, il sait que le scénario serait tout un autre:

Debout au bastingage, je regardais les quelques personnes dispersées sur les grands quais déserts et je *guettais* malgré moi la présence de Marie, je la *cherchais* des yeux, je *cherchais* son père aussi, près du petit édifice des bureaux de la capitainerie, là où il avait été si souvent quand il *venait* nous chercher, mais il n'y *avait* rien de tout cela, Marie *n'était pas* là et son père *était* mort.<sup>709</sup>

Il cherche/cherchait Marie mais elle n'est pas là; il cherche/cherchait son père qui avait l'habitude de venir les joindre; non plus, il n'est pas là. Nous nous laissons aller avec lui, nous suivons ses yeux, nous écoutons sa pensée et nous imaginons leurs arrivées en sachant que désormais tout serait différent.

Il s'approche de l'île au rythme de croisière et ses souvenirs sont de purs délices, comme des caresses qui touchent son corps. Nonobstant, il souffre déjà une fois que ses souvenirs, appartenant au passé, reviennent à l'esprit, ils s'actualisent avec une ombre sur eux:

Souvenir. Remémoration heureuse et/ou déchirante d'un objet, d'un geste, d'une scène, liés à l'être aimé, et marquée par l'intrusion de l'imparfait dans la grammaire du discours amoureux. (...) L'imparfait est le temps de la fascination: ça a l'air d'être vivant et pourtant ça ne bouge pas: présence imparfaite, mort imparfaite; ni oubli, ni résurrection; simplement le leurre épuisant de la mémoire.<sup>710</sup>

---

<sup>708</sup> Ibidem, pp. 125-126.

<sup>709</sup> Ibidem, p. 128. C'est nous qui soulignons.

<sup>710</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 268. C'est l'auteur qui souligne.

Cette traversée peut être considérée comme l'anticlimax de la partie intitulée 'La fuite'. C'est pendant la traversée que le narrateur laisse derrière lui l'aventure chinoise qui a pris en charge sa vie, celle qui s'est trouvée, pour ainsi dire, au bord du précipice. La traversée fera le pont entre la peur de mourir et la rencontre à la fois avec la mort (le père de Marie) et la vie, Marie. Elle peut être considérée comme une période où le narrateur récupère ses forces, telle la journée à Kyoto chez son ami Bernard.

C'est dans le calme et le silence de la Méditerranée que le narrateur retrouve l'image de Marie et de son père. C'est en traversant la Méditerranée qu'il se prépare pour les funérailles.

### **3.6. Les funérailles racontées deux fois**

Le narrateur arrive à l'île d'Elbe pour les funérailles. Marie s'y trouve déjà pour les mêmes mais la rencontre n'arrivera que presque à la fin du récit. Au fil des pages suivantes, le lecteur suivra le narrateur et Marie, dans une dialectique entre séparation et rencontre. Le scénario: l'île d'Elbe, en pleine Méditerranée ensoleillée, la chaleur blesse la vue, la fraîcheur « des ruelles silencieuses et fleuries »<sup>711</sup> de Portoferraio touche les corps; le jeu entre la lumière et la pénombre; la présence et l'absence, la proximité et la distance sont une suite incessante de gestes, de pas et de regards entre le narrateur et Marie qui parcourent La Rivercina, l'église, le cimetière, le port et l'hôtel à la recherche l'un de l'autre, dans une véritable danse.

A l'île d'Elbe, le portable sera toujours présent mais, paradoxalement, il accentuera la distance entre les deux. En d'autres mots, c'est le portable qui annoncera la présence du narrateur sur l'île mais l'intensité de l'absence augmente considérablement. Les deux savent qu'ils se trouvent sur l'île, ils sentent la présence l'un de l'autre, ils arrivent même à se voir dans l'église mais le moment n'est pas le plus adéquat pour qu'ils continuent à parler:

---

<sup>711</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 129.

J'entendais sonner dans le combiné, je retenais ma respiration, et je finis par entendre qu'on décrochait. Marie, dis-je à voix basse. Elle ne répondit pas tout de suite, puis, d'une voix hésitante, une voix très faible, très fragile, à peine audible, méconnaissable — comme si elle avait froid, qu'elle frissonnait —, elle me dit qu'elle ne pouvait pas me parler maintenant, que ce n'était pas possible<sup>712</sup>,

ou pour qu'ils s'approchent puisque trop solennel:

Marie était seule en face du cercueil, droite dans une chemise blanche et un pantalon beige strictement ceinturé, le regard dur, froid, sombre, avec quelque chose de buté dans l'attitude. Quand elle me vit, me reconnut, elle me dévisagea avec détresse, une bouffée de douleur envahit son visage, mais elle retrouva aussitôt son sang-froid, et redevint froide, digne, distante, elle me fit simplement signe de la main d'aller m'asseoir à l'écart sur un banc mais pas à côté d'elle, elle ne me dit pas de la rejoindre.<sup>713</sup>

Il leur faudra encore *attendre*. Comme nous dit Roland Barthes:

ABSENCE. Tout épisode de langage qui met en scène l'absence de l'objet aimé – quelles qu'en soient la cause et la durée – et tend à transformer cette absence en épreuve d'abandon<sup>714</sup>,

voire en épreuve de résistance. Si en Chine, le narrateur se trouvait loin de Marie et la fuite inexplicable en moto lui avait épuisé toutes ses forces, surtout physiques, à l'île d'Elbe, la présence/absence de Marie sur l'île ainsi que la présence/absence du narrateur donneront à la fin du récit toute une nouvelle énergie. Ce n'est plus l'énergie provoquée par le mouvement mais celle de l'angoisse d'être proche et si loin en même temps:

---

<sup>712</sup> *Ibidem*, p. 132.

<sup>713</sup> *Ibidem*, p. 134.

<sup>714</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 41.

Je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocution: tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi). Je sais alors ce qu'est le présent, ce temps difficile: un pur morceau d'angoisse.

L'absence dure, il me faut la supporter. Je vais donc la *manipuler*: transformer la distorsion du temps en va-et-vient, produire du rythme<sup>715</sup>.

Et le rythme n'est plus celui provoqué par le train, la moto, celui qui met en danger le corps mais celui de la proximité des amoureux au tournant des rues de Portoferraio, celui qui accélère le rythme cardiaque et l'angoisse de se sentir tellement proche sans pour autant l'être. C'est au fond cette énergie romanesque dont l'auteur en parle lors de l'entretien avec Sylvie Bourmeau:

Le mouvement, c'est fondamental. La priorité pour ce livre, ce n'était pas la vision du monde, l'humour ou les idées, et même pas seulement la recherche de la beauté. J'ai constamment pensé en écrivant que la priorité était la recherche de l'énergie romanesque.<sup>716</sup>

Nous sentons un crescendo dans cette énergie qui nous arrive par intermédiaire du regard et des mouvements de l'un et de l'autre. D'abord, le narrateur racontera son histoire; ensuite, ce sera Marie, au travers de l'imagination du narrateur, qui racontera la sienne. Nous voilà devant deux histoires, deux filtres de la même réalité. L'un qui cherche l'autre, sans y parvenir, en même temps qu'ils parcourent l'île. Lisons ce que Jean-Philippe Toussaint dit à propos de cette dernière partie de l'histoire racontée à la fois aux première et troisième personnes:

C'est vrai que c'est dans *Fuir* est esquissé cette disparition du narrateur qui, en fait, m'intéresse beaucoup d'un point de vue littéraire où se pose la question d'écrire à la troisième personne ou d'écrire à la première personne. (...) [A]vec ce personnage de Marie, je finis, avec moult précautions, par écrire à la troisième personne. (...) En même temps ça me pose d'énormes problèmes parce que ça ne me semble pas

---

<sup>715</sup> *Ibidem*, p. 43.

<sup>716</sup> Sylvie Bourmeau, *op. cit.*, p. 4.

vraiment naturel d'écrire à la troisième personne, mais grâce à Marie qui me prend la main, j'arrive lentement à écrire à la troisième personne et en tout cas à disparaître comme narrateur. Et c'est une des choses, d'un point de vue littéraire, à mon avis, la plus intéressante dans ce livre, c'est le jeu, [cette] apparition/disparition du narrateur<sup>717</sup>.

Nous serons donc menés à lire le point de vue du narrateur, du « je », pendant six longs paragraphes qui s'arrêteront dans un blanc correspondant à dix lignes, pour ensuite nous plonger dans l'histoire racontée par lui, dans la peau de Marie, à la troisième personne. L'histoire de Marie est plus longue, plus souffrante et angoissante, et le texte terminera, lui aussi, avec un blanc correspondant au même nombre de lignes. Comme le remarque Pierre Peret à propos de l'importance que Jean-Philippe Toussaint accorde aux blancs: « [C]eux-ci [ont] pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée »<sup>718</sup>. Effectivement, nous parcourerons la ville à pied aux côtés du narrateur pour, ensuite, à cheval et à pied, parcourir la ville aux côtés de Marie. Les paragraphes qui se suivent après le deuxième blanc correspondent à leur rencontre dans un pavillon isolé appartenant à l'hôtel. Le lecteur saute d'une histoire à l'autre, en s'arrêtant dans cet espace vide – les blancs du livre – pour prendre de l'élan. Ses yeux suivent les mouvements de l'un, puis de l'autre dans les mots, les phrases, les paragraphes qui nous offrent un jeu de lumière et ombre, telle Portoferraio au bord de la Méditerranée.

En sortant du bateau, il se dirige vers la vieille ville, à pied. Sa priorité n'est qu'une: s'installer dans une chambre à Portoferraio pour pouvoir téléphoner à Marie et annoncer son arrivée. Il finit « par trouver un hôtel en redescendant vers le centre, une belle bâtisse ancienne avec une terrasse et des persiennes vertes. »<sup>719</sup> L'hôtel est complet mais derrière le même, nous marcherons aux côtés du narrateur pour découvrir le pavillon:

---

<sup>717</sup> « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Bordeaux, Librairie Mollat, 2009, [10 :26 – 11 :42], à l'adresse <https://www.dropbox.com/s/l3lfhz45j121xn2/Mollat%20itw.mp3?dl=0>, (site consulté le 22 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>718</sup> Pierre Peret, *op. cit.*, § 23.

<sup>719</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 129.

Nous sortîmes de l'hôtel par l'arrière et traversâmes un jardinet, où se trouvaient une balançoire, une minuscule piscine gonflable ronde en plastique bleu, un désordre de petites pelles et de râteaux jaunes et rouges, passâmes une courette où séchait un peu de linge et gagnâmes un pavillon isolé (...). Derrière la porte se trouvait une grande chambre fraîche et ombrée, avec un lit en fer et un couvre-lit en cotonnade beigeasse, une porte-fenêtre entrouverte qui donnait sur un petit potager.<sup>720</sup>

Il essaie de contacter Marie mais il comprend qu'il fallait téléphoner à l'étranger pour y arriver. Encore ici, il s'arrête dans le détail:

Je laissai le téléphone sonner longtemps, mais il n'y avait personne. Je voulus alors appeler Marie sur son portable, mais, pour joindre son portable, il fallait passer par l'étranger, et je compris alors, en me heurtant en permanence à une sonnerie occupée, qu'on ne pouvait pas obtenir l'étranger depuis la chambre. Je dis alors à la dame que je devais téléphoner à l'étranger, que c'était absolument urgent. Elle me regarda, un peu surprise, plus circonspecte, mais toujours de bonne volonté, et nous regagnâmes ensemble la réception. Elle me fit passer dans la grande salle de restaurant qui jouxtait la terrasse et avança pour moi le vieux téléphone gris à cadran du comptoir. Je composai le numéro de Marie.<sup>721</sup>

Le détail – ou plus précisément, les détails: la description du pavillon, comment faire pour rejoindre Marie, le retour à l'hôtel, le vieux téléphone – augmente forcément le suspense. Le détail est à la fois un moment unique, d'une beauté extrême, comme si le narrateur préparait le chemin vers cette rencontre tellement désirée. Rappelons Pierre Piret qui reflète aussi sur l'importance du détail:

Le détail devient alors en lui-même signifiant. En résulte la poéticité caractéristique de l'écriture de Toussaint: (...) l'élément isolé irradie dans tous les sens. Il produit différents effets thématiques (illumination, éblouissement, cliquetis, etc.) aussi bien

---

<sup>720</sup> *Ibidem*, pp. 130-131.

<sup>721</sup> *Ibidem*, p. 131.

que stylistiques (l'écriture se met au diapason, produisant un cliquetis sonore), si bien que le paragraphe se transforme en véritable petit poème en prose.<sup>722</sup>

Mais il représente aussi une barrière: « Plus largement, il instaure une tension [...] (...) Et ce mouvement (...) renvoie lui-même à l'état d'esprit des personnages. »<sup>723</sup> Marie est là, juste à portée de main, et en même temps tellement lointaine, séparée par « l'atmosphère de silence et de recueillement qui règn[e] à l'intérieur »<sup>724</sup> de l'église, et par son attitude distante, qui reflète son chagrin:

Marie strictement immobile, qui emplissait tout l'espace et le saturait de sa présence exacerbée (...), Marie, en tenue d'équitation devant le cercueil de son père, le regard dur, froid, sombre, qui regardait le prêtre avec cette douleur contenue, butée, cette douleur furieuse et comme foncièrement exaspérée, les lèvres pincées, comme si elle avait eu une cravache à la main, un fouet, prête à le battre, à le gifler au visage, à cingler l'air irrespirable de cette église<sup>725</sup>.

Il prendra son temps à imaginer Marie en train de préparer les funérailles et son choix de monter à cheval pour se positionner devant le long corbillard noir, en forçant le convoi de ralentir. Dans son article « Avec Marie », Jacques Dubois insiste sur le fait que ce personnage a effectivement une façon d'être, à la fois obsessive et possessive, qui échappe à la compréhension du narrateur – et à celle du lecteur – sans que, pour autant, ni l'un ni l'autre ne l'abandonnent:

C'est que, même si cette Marie nous échappe bien souvent, nous ne pouvons faire autrement que l'aimer et en conséquence désirer la connaître [...] (...) Marie fait montre d'une expressivité abondante, comme si elle compensait son mutisme par d'autres

---

<sup>722</sup> Pierre Piret, *op. cit.*, § 25.

<sup>723</sup> *Ibidem*.

<sup>724</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 133.

<sup>725</sup> *Ibidem*, p. 136.

formes de communication. Elle apparaît ainsi comme celle qui sans trêve « fait signe » sans ouvrir la bouche.<sup>726</sup>

Effectivement, le narrateur la connaît assez bien pour l'imaginer, sur son cheval, altive, distante, froide en même temps que fragile:

Marie, très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté, les yeux exaltés, cheminant dans le soleil avec un sentiment de toute-puissance et d'intemporalité<sup>727</sup>,

mais aussi tellement fragile. Le narrateur la surveille. Il la voit – dans son imagination, dans son rêve – en entrant dans la ville, en parcourant, lentement, les rues de Portoferraio, en direction du port. Et c'est à ce moment-là que le narrateur imagine que les deux auraient pu se voir:

Marie avait traversé la piazza Citti et s'était engagée sur la via Vittorio Emanuele II, probablement au moment même où mon bateau arrivait en vue de Portoferraio, et elle avait dû m'apercevoir sur le pont alors, moi qui me rendais comme elle à Portoferraio pour les obsèques de son père, et nos esprits, un instant, avaient communiqué dans l'hommage et la douleur, s'étaient rejoints et enlacés dans l'azur.<sup>728</sup>

Dans son imagination, les deux auraient eu un moment de parfaite harmonie pendant lequel ils auraient pu s'embrasser dans le bleu du ciel et de la mer. Et c'est en ayant présent cette image que le lecteur est invité à s'arrêter dans un blanc, non plus considéré un obstacle qui l'empêcherait d'accompagner le narrateur (comme c'était le cas dans *La Salle de bain* où la construction du récit en paragraphes créait une lecture syncopée de façon à ce que le lecteur, coincé, désorienté face aux options du narrateur, restait en dehors des paragraphes, immobile), mais plutôt un blanc où les

---

<sup>726</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *Textyles*, n° 38, 2010, §§ 2-3, à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/193>, (site consulté le 26 août 2018).

<sup>727</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 138.

<sup>728</sup> *Ibidem*, p. 139.

yeux du lecteur peuvent se reposer et savourer ce moment d'union, d'équilibre avant d'initier le parcours à la troisième personne, celle du narrateur dans la peau de Marie.

C'est surtout dans 'Le Cycle de Marie' que Jean-Philippe Toussaint inaugure cette nouvelle phase: celle de la recherche de la beauté au travers de la forme et du rythme des pages du livre. Écoutons-le dans un entretien avec Alain Veinstein:

Il y a d'autres priorités plus proches, peut-être plus classiques dans ce qu'on attend de la littérature, dans la recherche de la beauté, de la poésie, et puis surtout de quelque chose que j'ai beaucoup réfléchi, à partir de *Fuir*, que j'ai appelé l'énergie romanesque et que finalement ce que je recherche le plus maintenant, ce que j'attends le plus de la littérature c'est qu'elle produise cette énergie.<sup>729</sup>

Dans *Fuir*, le lecteur non seulement sent un mélange de mélancolie, de tristesse, un « tumulte d'angoisse suscité par l'attente de l'être aimé, au gré de menus retards »<sup>730</sup> de la part du narrateur puisque Marie hante son esprit, le jour et la nuit, mais aussi, aux côtés du narrateur, il le suit, lui qui la suit, en sachant que chaque rencontre finit par être une convulsion de désespoir, de douleur physique et psychologique:

Il y a une scénographie de l'attente: je l'organise, je la manipule, je découpe un morceau de temps où je vais mimer la perte de l'objet aimé et provoquer tous les effets d'un petit deuil. Cela se joue donc comme une pièce de théâtre.<sup>731</sup>

La rencontre sera ajournée et le lecteur doit aussi attendre. Il doit suivre maintenant les pas de Marie. L'heure est arrivée pour que le lecteur imagine son histoire, ses pas dès qu'elle arrive à l'île d'Elbe, Marie qui, tellement près de lui, aurait dû le voir, dans le port, par de brefs instants, ou tout simplement, n'aurait dû voir que

---

<sup>729</sup> Alain Veinstein, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Du jour au lendemain*, France Culture - En Direct, 2009, [3 :27 – 3 :56], à l'adresse <https://www.dropbox.com/s/5wklyxk14og1fhu/Du%20jour%20au%20lendemain.%20Alain%20Veinstein.m4a?dl=0>, (site consulté le 24 août 2018). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>730</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 67.

<sup>731</sup> *Ibidem*.

le vide de sa présence dans l'église. Les suppositions sont nombreuses: soit elle l'aurait vu pendant l'office, soit à la fin du même ou peut-être « plus tard encore, seulement au moment des condoléances, reçues dans l'église même, en haut des marches de la sacristie»<sup>732</sup>.

Le narrateur disparaîtra pendant quatorze paragraphes. Néanmoins nous sentons sa présence, ici et là. Nous nous posons la question si c'est vraiment Marie qui, en sortant de l'église, va à la recherche du narrateur puisqu'elle ne le voit plus, tout de suite après l'avoir vu, ou ce n'est que l'imagination du narrateur pour que l'attente soit prolongée et la rencontre ralentit:

Le responsable de ses souffrances, ce devint moi, moi qui la tourmentais même en ne faisant rien — ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus —, moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi, ni à Paris quand elle avait appris la nouvelle de la mort de son père, ni à l'île d'Elbe, à son arrivée, quand il avait fallu régler seule toutes les questions pratiques de l'enterrement, et qui quand je lui étais finalement apparu, ce matin, à l'église, avais aussitôt disparu, avant même de lui parler, de lui dire un mot, de l'embrasser et de la serrer dans mes bras, de communier avec elle dans la douleur, la privant de ma présence en même temps que le la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier.<sup>733</sup>

Ou, peut-être encore, suivre Marie est se décentrer, voir la même réalité au travers de deux regards, c'est raconter la même histoire sous un angle différent, c'est renforcer cette tension-opposition entre le « je » qui ne prédomine plus et l'« Autre – Marie » qui prend une place prépondérante, c'est l'« Autre » qui – aussi – suit le « je »; ce sont les deux qui se perdent, qui se retrouvent, qui parcourent les mêmes endroits sans que ni l'un ni l'autre ne le sachent. Le narrateur sort de l'église et nous ne saurons plus ce qu'il fera jusqu'à ce qu'il retourne à l'hôtel, plus précisément, au pavillon. Nous suivrons Marie, avant que le narrateur n'arrive sur l'île, dans l'église, et tout ce qu'elle fera après – à la recherche du narrateur – jusqu'à ce qu'elle trouve le pavillon. Elle arrivera avant.

---

<sup>732</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 140.

<sup>733</sup> *Ibidem*, pp. 143-144.

Or, ce jeu imprime définitivement un rythme différent. Ce n'est plus l'un qui attend ou qui cherche l'autre mais les deux qui, décalés dans le temps, attendent ou cherchent l'un et l'autre. Effectivement, ce n'est pas seulement la forme et le rythme qui gagnent des contours différents dans 'le Cycle de Marie'. Jean-Philippe Toussaint va plus loin en plaçant le narrateur et Marie sur l'île d'Elbe. Ce n'est plus le Japon ni la Chine. C'est un lieu que les deux connaissent bien, c'est rentrer à la maison pour le décès d'un être cher, c'est se sentir submergés par des pensées et des sentiments contradictoires, c'est finalement vivre la mort. Et c'est au travers de cette distortion du réel, de cette vision décollée, que le lecteur pourra mieux comprendre l'impact que ces deux histoires, lues l'une après l'autre, mais en évoquant des actions presque parallèles dans le temps, auront sur lui.

La présence du narrateur et de Marie sur l'île à des moments distincts nous donnera la possibilité de voir la même réalité d'une perspective différente. La vision du narrateur nous arrivera à un rythme plus calme, plus sombre; celle de Marie sera parcourue de tension, de pensées incontrôlées:

Ce ne fut sans doute pas immédiatement conscient dans son esprit, mais l'immense douleur sans prise qui la plongeait pour l'heure dans le vide, *la passivité et l'abattement, finit par se transformer en une inquiétude diffuse centrée sur mon absence.*<sup>734</sup>

Marie restera dans l'église pendant quelques instants, « écoutant à peine les paroles de réconfort des personnes qui venaient l'embrasser et regardant avec détresse par-dessus leurs épaules pour [le] chercher des yeux. »<sup>735</sup> Nous la suivrons jusqu'au cimetière, « la jument à ses côtés, qu'elle tenait par la bride, en compagnie du prêtre et d'un enfant de chœur en aube blanche »<sup>736</sup>, des employés des pompes funèbres, de la longue limousine noire et son chauffeur. Toute la cérémonie prendra son temps. Il fait chaud, et le contraste entre le noir des vêtements, du corbillard, du cercueil et l'air chaud et le bleu de la mer est saisissant:

---

<sup>734</sup> *Ibidem*, p. 143. C'est nous qui soulignons.

<sup>735</sup> *Ibidem*, p. 140.

<sup>736</sup> *Ibidem*.

Derrière le mur d'enceinte, par-delà la ligne silencieuse des cyprès, on apercevait la mer, immense et bleue, parsemée de voiles blanches immobiles et de fines traînées d'écume que les bateaux de plaisance avaient laissées dans leur sillage comme autant d'éphémères cicatrices dans la mer.<sup>737</sup>

Nous verrons Marie et le cortège franchir des pentes pour y arriver, lentement. Nous écouterons le prêtre prononcer les « derniers mots d'adieu au moment de sceller la tombe. »<sup>738</sup> Et ce sera à la fin de la cérémonie qu'un sentiment de vide envahit Marie: « [!] n'y avait plus rien à régler pour l'organisation des obsèques, plus rien à décider, plus rien à faire ni nulle part où aller. »<sup>739</sup> Et le rythme change, il s'accélère. Marie devient de plus en plus nerveuse: « Et, s'il ne vient pas, je l'hallucine: l'attente est un délire. »<sup>740</sup> Pour l'accentuer, tous les paragraphes commencent par son nom – Marie –, ce qui intensifie cette tension, suivis de verbes de mouvement: « Elle marchait sans but (...), elle descendait des ruelles en titubant sur les dalles irrégulières »<sup>741</sup>; « De nouveau Marie me cherchait avec fièvre [.] (...) Elle marchait et revenait sur ses pas »<sup>742</sup>; nous la suivons, nous sentons ce qu'elle sent ou ce que le narrateur imagine qu'elle sent: « Marie avait chaud, elle avait soif, elle entra dans des bars et buvait des expressos au comptoir »<sup>743</sup>; « Marie se souvint alors que je lui avais parlé d'un hôtel (...), et elle se mit à pousser la porte des hôtels devant lesquels elle passait »<sup>744</sup>. Finalement, le nom de l'hôtel lui vient à l'esprit et la dame lui dit qu'effectivement elle l'avait vu. Et c'est à ce moment là que nous aurons accès à ce que le narrateur aurait fait le jour des funérailles. L'extrait nous fera reculer dans le temps et nous pourrons remplir ce que notre imagination n'avait pas pu le faire avant, et nous sentons que les deux personnages se rapprochent, sans le savoir:

Oui, elle m'avait bien vu ce matin. Oui, j'étais passé prendre une chambre vers onze heures (elle ouvrit un registre et sortit ma fiche de renseignements, qu'elle montra à

---

<sup>737</sup> *Ibidem*, p. 142.

<sup>738</sup> *Ibidem*, pp. 142-143.

<sup>739</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>740</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 69.

<sup>741</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 144.

<sup>742</sup> *Ibidem*, p. 145.

<sup>743</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>744</sup> *Ibidem*, p. 149.

Marie). J'étais même repassé un peu plus tard à l'hôtel pour prendre une douche, j'étais venu demander une serviette de bain à la réception et me faire expliquer comment fonctionnait l'eau chaude. Ensuite, elle ne m'avait plus vu, peut-être étais-je ressorti, mais peut-être étais-je toujours dans ma chambre, ma clé n'était pas à la réception.<sup>745</sup>

Marie se sent surveillée au moment où elle essaie d'entrer dans le pavillon. La tension augmente et elle entre en panique, elle pense le pire. Le suspense continue dans l'air. Toute pensée, mauvaise, funeste, lui vient à l'esprit:

Elle frappa à la porte du pavillon. Personne ne répondit. C'est moi, dit-elle. C'est moi, ouvre-moi. Rien, personne ne répondait. Elle frappa encore, plus fort. Pourquoi ne répondais-je, pourquoi ne voulais-je pas lui ouvrir ? Étais-je là ? Marie paniquait, secouait la poignée de la porte. M'étais-je arrivé quelque chose ? *Étais-je là, mort, sur le lit, derrière la porte ?*<sup>746</sup>

Elle revient à la réception pour demander un double de la clé et la dame et Marie « pressèrent le pas dans le jardin »<sup>747</sup> comme si quelque chose de terrible était arrivée. Cette vague de douleur est dans l'air et elle se dissipera quand Marie s'aperçoit que le narrateur n'est pas dans la chambre mais que celle-ci l'invite à s'allonger sur le lit. Les première et troisième personnes finissent par se joindre, tout d'abord, dans la pensée : « La chaleur enveloppait complètement son corps, elle trouva sa chemise, défit les boutons un par un, elle se sentait transpirer légèrement, *elle m'attendait, elle m'attendait dans la chambre* »<sup>748</sup>, pour ensuite se joindre physiquement. Le dernier paragraphe de l'histoire de Marie commencera par « elle », ce qui assouplit, sans aucun doute, la tension. Le narrateur y revient et c'est dans une chambre dont « les volets de la porte-fenêtre étaient mi-clos, [et] laissaient pénétrer une douce pénombre dans la pièce »<sup>749</sup> que les deux corps s'unissent.

---

<sup>745</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>746</sup> *Ibidem*, p. 151. C'est nous qui soulignons.

<sup>747</sup> *Ibidem*.

<sup>748</sup> *Ibidem*, p. 153. C'est nous qui soulignons.

<sup>749</sup> *Ibidem*.

Mais Marie est intempestive et son humour im-prévisible. Tantôt elle est calme, tantôt elle est un volcan. Le narrateur en a conscience depuis qu'il la connaît. Ils se retrouvent, ils se séparent, ils font l'amour comme si c'était la dernière fois, comme si c'était la première fois car ils ne vivent l'un sans l'autre. Finalement ils se retrouvent et l'étreinte devient synonyme de suffocation pour Marie. Les deux sont conscients que même si leurs corps se touchent, se caressent, ils ne peuvent pas s'aimer à ce moment-là. Ce ne sera pas le fax qui interrompt l'étreinte, ce ne sera plus la distance qui les sépare, c'est la douleur, la profonde tristesse que Marie éprouvait encore à la suite de la mort de son père.

Et c'est pour cette raison que Marie, d'une façon brutale, le rejette. Ce n'est pas la première fois – ni peut-être la dernière – que la scène se répète. Au Japon, le fax empêcherait le narrateur de continuer l'étreinte. Cette fois-ci, c'est Marie qui s'arrête mais les deux fois, c'est Marie qui, brutalement, ne le tolère plus et le repousse. Ce qui changera c'est le lieu où le narrateur se trouvera seul pour des instants. Au Japon, ce sera la salle de bain de l'hôtel mais à l'île d'Elbe, ce sera une terrasse. Au Japon, il se regarde dans le miroir, dans la pénombre de la pièce. Des images obscures, de la mort lui viennent à l'esprit tandis que Marie pleure dans la chambre. A l'île d'Elbe, il sort pour aller prendre l'air sur la terrasse.

Voyons les différences de ces scènes en particulier et ce qu'elles peuvent signifier. L'extrait de *Faire l'amour* est long mais il nous transmet, d'une façon claire, une certaine clôture égocentrique et la pesanteur de la situation une fois qu'ils étaient au Japon pour des raisons professionnelles de Marie et, en même temps, pour rompre leur relation. Le décalage horaire et la fatigue aggravent son état d'esprit:

De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà découvert. Son regard, pourtant, avait une

expression de calme et de défi serein. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main.<sup>750</sup>

Le contraste est marquant à l'île d'Elbe. Le narrateur laisse Marie seule dans la chambre et sort vers l'extérieur. Il ne se confrontera plus avec son image dans un miroir, tout au contraire, il décrira ce qui l'entoure, il se décentre, il y aura même une légère touche de son sens d'humour qui revient, soudain entre les parenthèses:

Je l'avais laissée seule, j'étais sorti de la pièce, je m'étais glissé entre les volets et j'avais été prendre l'air sur la terrasse, pieds nus, le pantalon défait, la chemise ouverte, je m'étais assis sur une chaise en plastique cassée, bancale, qui jouxtait une table de jardin blanche en bordure du petit potager. (...) J'avais mis mes jambes au soleil et je les regardais (une horloge solaire, en quelque sorte).<sup>751</sup>

Son état d'esprit ne sera plus dirigé contre lui-même mais vers la relation à deux. Il sait que la distance avait fait grandir leur amour mais la mort, le deuil ne feraient que les repousser, pour le moment:

Je l'aimais et je savais que je ne pouvais rien pour elle, que c'était impossible de s'aimer maintenant, de prendre du plaisir et de le rechercher, elle savait aussi bien que moi que nous ne pouvions pas nous aimer maintenant<sup>752</sup>.

De façon plus explicite, le narrateur nous confesse leur amour. Mais, comme nous le fait remarquer Jacques Dubois, une grande partie de leur relation est faite de hauts et de bas:

Il est sûr para ailleurs que Marie et son narrateur d'amant sont épris l'un de l'autre alors même qu'entre eux cela ne marche jamais vraiment: leurs étreintes sont

---

<sup>750</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., pp. 32-33.

<sup>751</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 155-156.

<sup>752</sup> *Ibidem*, p. 154.

sporadiques et inabouties et relèvent de la partie de cache-cache à laquelle ils se livrent d'un épisode à l'autre.<sup>753</sup>

Comment récupérer de la douleur, de la souffrance ?

En sortant de la chambre, Marie lui dit qu'elle veut aller nager. Ils prennent la vieille camionnette de son père et, avec le narrateur au volant, ils laissent Portoferraio derrière eux. Finalement ensemble, ils se dirigent vers la mer. La nuit au Japon sera ici substituée par le jour. La description qui nous arrive est éparpillée d'énergie, de soleil, de lumière, en plein jour:

Nous avons quitté la ville et suivions des routes en lacets ensoleillés – il n'y avait pas un souffle de vent, pas une vague. La nature était verte et bleue, le bleu du ciel et le vert de la végétation, le vert intense du maquis et le bleu de la mer immobile en contrebas, avec quelques silhouettes d'agaves en fleurs aux allures de hauts parasols qui nous faisaient cortège sur le bord de la route<sup>754</sup>,

et les moments de tendresse sont évidents. Il paraît que le couple est finalement uni:

Nous dansions sur place très lentement, étroitement enlacés, et nous approchions du bord de l'eau, mes pieds trébuchant dans les galets, et les siens me suivant, glissant aussi, parfois, imperceptiblement, sur de petites pierres rondes et incisives, dansant et nous rapprochant de la mer, du sable gris concassé où les vagues venaient mourir, nous dansions en silence dans cette crique déserte au pied de la montagne.<sup>755</sup>

Nonobstant, les dernières pages de *Fuir* nous mèneront dans un voyage au fond de la mer. Marie y entre et lui dit de la rejoindre, à pied, de l'autre côté de la montagne. Le narrateur prendra conscience que Marie veut, peut-être, se noyer – tel son père – juste au moment où il s'aperçoit qu'il ne la voit plus dans la mer. La vague de panique naît en lui, cette fois-ci, et le voilà qui court, désespéré, qui se blesse en

---

<sup>753</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 2.

<sup>754</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 158-159.

<sup>755</sup> *Ibidem*, p. 163.

même temps que le soleil se couche. La peur grandit en même temps que la nuit arrive. Soudain il sent ce que Marie aurait pu sentir auparavant, quand c'était elle qui le cherchait:

Je courus vers la mer, je longuai la côte déchiquetée le plus loin possible, me hissant de rocher en rocher, pour guetter l'horizon. Je me tenais là, en vigie, devant la mer, les chaussures détrempées, qui prenaient l'eau sur les gros rochers glissants, mais je ne voyais pas Marie à l'horizon, *et je compris alors le ressentiment de Marie à mon égard quand j'avais disparu cet après-midi, que je l'avais laissée plusieurs heures sans nouvelles, je compris son désarroi et son impuissance, son inquiétude immense, sans prises et sans recours.*<sup>756</sup>

Les battements cardiaques s'accélérent en même temps que la nuit et l'eau forme un bloc lourd, sombre, noir. Finalement dans l'eau, il reconnaît la silhouette et la manière de nager de Marie, il l'appelle, elle le reconnaît. Nager les derniers mètres pour enfin la toucher, l'embrasser semblera une éternité mais c'est juste au moment où ils se touchent que « Marie s'abandonne enfin à la douleur de son deuil »<sup>757</sup>:

[E]lle attendit le dernier mètre, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larme, m'embrassant et me frappant tout à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit, secouée de sanglots.<sup>758</sup>

Comme nous dit Jacques Dubois: « Voilà qui instaure Marie en femme liquide, requise par toute forme d'élément aquatique. C'est en naïade pacifiée qu'elle vient de rejoindre l'eau purifiante. »<sup>759</sup> Ce sera dans la mer que leur amour renaîtra:

Marie pleurant doucement dans mes bras, j'essuyais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui passant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses

---

<sup>756</sup> *Ibidem*, p. 167. C'est nous qui soulignons.

<sup>757</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 7.

<sup>758</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit, p. 170.

<sup>759</sup> Jacques Dubois, « Avec Marie », in *op. cit.*, § 8.

larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer.<sup>760</sup>

Arrivés à la fin de l'analyse de *Fuir*, nous nous rendons compte que la dernière partie inaugure une nouvelle approche au niveau du point de vue du narrateur.

C'est sur l'île d'Elbe que Marie et le narrateur se déplacent pour les funérailles du père de Marie. Nonobstant, leur arrivée sur l'île ne sera pas faite en même temps et le lecteur se confrontera à deux lectures différentes. La narration à la première personne sera celle du narrateur qui suit Marie au loin et de tout près, sans pour autant lui parler. Marie raconte son histoire aussi. Son point de vue est légèrement différent, plus tense, plus pessimiste, mais les deux histoires n'ont finalement qu'un objectif: attarder la rencontre. Les paragraphes deviennent plus grands, les phrases s'allongent, les verbes et les adjectifs nous plongent dans le suspense qui continuera dans le tome suivant, *La Vérité sur Marie*.

#### **4. Troisième tome : *La Vérité sur Marie***

Si la mort, le sexe et les conditions atmosphériques continuent de jouer un rôle important, les sentiments du narrateur s'aiguisent et il les verbalise de façon plus persistante. Amoureux, il doit gérer des émotions nouvelles comme celles de la jalousie et de l'angoisse. Marie prendra le devant de la scène, le narrateur s'éloigne mais leur amour – qui ne disparaît pas – est systématiquement mis à l'épreuve.

Si auparavant le narrateur centrait ses pensées sur le passage du temps, de la mort, ici, il est totalement épris et submergé par Marie. Marie oscille entre la rage, la tristesse, les pleurs et le sourire. Le narrateur s'adapte péniblement mais amoureuxment à ses humeurs puisqu'il l'aime. Isabelle Bernard en parle: « L'approche des liens affectifs s'avère des plus tourmentées: Toussaint a le don de composer avec le doux-amer. »<sup>761</sup> Et ce doux-amer représente les hauts et les bas dans leur relation qui est faite fondamentalement d'approches et d'éloignements. Chaque fois qu'ils s'éloignent, ils poursuivent leur chemin. Celui du narrateur nous paraît plus

---

<sup>760</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 170-171.

<sup>761</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 37.

discret. Nous ne savons pas ce qu'il fait, nous savons qu'il accepte collaborer avec Marie dans ses affaires. Quant à Marie, elle suit sa carrière de styliste, mouvementée, agitée. Cependant, face à l'inconnu, elle recourt au narrateur. Celui-ci abandonne ce qu'il fait pour aller la secourir. Au fond, sans qu'elle en prenne conscience, le narrateur se trouve un pas en arrière, attentif à ses mouvements.

Dans son livre *L'Urgence et la patience*, Jean-Philippe Toussaint considère que ces deux concepts vont de paire et ils travaillent ensemble dans son esprit, dans sa main d'écrivain: « L'urgence est un état d'écriture qui ne s'obtient qu'au terme d'une infinie patience. »<sup>762</sup> Nous oserons associer cette urgence et cette patience aux personnages une fois que le parcours que le narrateur entreprend est équivalent à celui d'une « quête », mot utilisé par l'auteur:

[L]urgence n'est pas un don, c'est une quête. Elle s'obtient par l'effort, elle se construit par le travail, il faut aller à sa rencontre, il faut atteindre son territoire. Car il y a bien un territoire de l'urgence, un lieu abstrait, métaphorique, situé dans des régions intérieures qui ne s'abordent qu'au terme d'un long parcours.<sup>763</sup>

Les rencontres ne sont pas toujours une réussite. Ils s'approchent, amoureux, ils s'aiment mais ils finissent par se séparer et leur histoire d'amour grandit au fur et à mesure que la douleur augmente elle aussi, comme si cette forme de vie était la seule qui pourrait être considérée acceptable, du moins pour le moment.

*La Vérité de Marie* renforcera donc cette dualité et pour la montrer, nous avons divisé son analyse en quatre parties.

Dans la première partie, Marie appelle le narrateur qu'elle ne voyait pas depuis leur retour du Japon. Des éléments nouveaux surgissent dans la narration: l'amant de Marie, Jean-Christophe de G., une bouteille de grappa, des chaussettes et des chaussures. Le narrateur essaiera de joindre les pièces de ce puzzle. Son monologue intérieur reflète le doute, l'incompréhension, l'angoisse mais surtout la jalousie.

---

<sup>762</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, éd. cit., p. 43.

<sup>763</sup> *Ibidem*, p. 41.

La deuxième partie est le moment où le narrateur, omniprésent, annonce qu'il ira reconstruire le séjour de Marie et son amant au Japon. C'est le moment aussi où il décide de s'éloigner de scène pour mettre en premier plan Marie et ses mouvements dans ce pays.

Dans la partie suivante, Marie et son amant rentrent en France en transportant un pur-sang dans un Boeing 747. Tous les préparatifs sont un exemple d'une écriture qui fait ressortir une énergie qui nous bouscule. Rien n'est laissé au hasard et le lecteur entre dans le monde des chevaux et de l'aéronautique, où le détail du détail est priorité. La lecture devient vertigineuse, notre respiration haletante, tel le pur-sang dans le Boeing dont l'air devient irrespirable.

Dans la dernière partie nous revenons à Tokyo, plus spécifiquement au jour des courses de chevaux où le narrateur, de retour de Kyoto, voit Marie avec son amant. Ils finissent par ne pas se parler. Marie disparaît de scène, elle monte sur l'escalator; le narrateur, lui, la voit s'éloigner. Ils ne se rencontreront que sur l'île d'Elbe où l'amour est, encore une fois, mis à l'épreuve.

#### **4.1. La mort et la jalousie**

L'incipit de *La Vérité sur Marie* nous plonge dans deux scènes amoureuses: Jean-Christophe de G. et Marie et le narrateur et Marie, une autre Marie: « [E]n repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaires, je me suis rendu compte que nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. »<sup>764</sup> Séparés depuis quatre mois, leur relation est loin d'être achevée. Nonobstant, par suite des circonstances, Marie surprend, provoque, excite le narrateur et, sans hésiter, il est sûr de la direction à prendre: la rejoindre.

Les premières lignes nous lanceront du côté d'une certaine vulnérabilité et les pages qui se suivent du côté de l'amour, du sexe, de la jalousie, de la mort:

---

<sup>764</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2009/2013, p.11.

Marie me téléphona en fin de matinée pour m'apprendre sa mort. Jean-Baptiste est mort, me dit-elle (et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe).<sup>765</sup>

Si le sens d'humour était vraiment prédominant dans les premiers récits de Jean-Philippe Toussaint, dans 'Le Cycle de Marie', il se maintient mais de façon plus subtile et étalé dans le temps. Auparavant, les moments humoristiques faisaient partie d'une narration qui se présentait comme monotone, morne, sans mouvement ni émotions. Dans cette tétralogie, l'humour nous arrive camouflé, au milieu de moments forts, pleins d'actions et de sexe: « L'humour ne disparaît pas mais se retrouve mélangé à des événements tragiques qui scandent le rythme du roman.»<sup>766</sup> C'est l'acide et le fax dans *Faire l'amour*, c'est un paquet plein d'argent liquide et un autre avec de la drogue, la mer et la nuit dans *Fuir* qui nous confondent, qui nous excitent. Dans *La Vérité sur Marie*, c'est la mort du nouveau compagnon de Marie, Jean-Christophe de G., c'est Zahir, un pur-sang dans un Boeing 747 cargo de la Lufthansa, ce sont les chevaux sur l'île d'Elbe et le feu qui continueront à donner à ce cycle un rythme très particulier. Ce ne sera plus un narrateur qui, assis ou couché, observe ceux qui circulent autour de lui, qui s'approchent ou s'éloignent. Ce sera plutôt un narrateur qui, amoureux, donne sa place maintes fois à Marie; ce sera un narrateur qui, omniprésent, nous mènera à suivre Marie en Chine, au Japon, à Paris, ou même sur l'île d'Elbe, même avant d'y arriver; ce sera un narrateur qui imagine Marie, qui la fait parler, qui la fait bouger, qui la fait faire l'amour avec son rival mais qui la fera disparaître aussi pour plus tard la rencontrer; il se sépare d'elle puisqu'ils se détestent, pour ensuite la rejoindre, quelque soit la place, puisqu'elle l'appelle, tout simplement.

Cette fois-ci, Jean-Christophe de G., s'évanouit dans la chambre où il avait passé la nuit avec Marie. Si sa première réaction a été celle d'appeler l'ambulance; si l'entrée des secouristes la reconforte une fois qu'ils font tout pour le stabiliser pour

---

<sup>765</sup> *Ibidem*, p.66.

<sup>766</sup> Ludwig Lejeune, « Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie. Critique génétique du cycle romanesque », Mémoire de Master en Langues et littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2016, p. 49, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/d/dd/Ludwig1.pdf>, (site consulté le 1<sup>er</sup> novembre 2018).

finalement l’emener à l’hôpital, Marie n’hésite pas à téléphoner au narrateur pour que celui-ci la joigne le plus vite possible.

C’est aussi quand ils ne sont pas ensemble que le narrateur nous raconte tout ce que Marie pourrait avoir fait pendant dans son absence. Comme nous le souligne Roger-Michel Allemand: « [L]e manque est extrêmement dynamique, porteur, dans la littérature. Plus il y a de manque, plus il y a de dynamisme et potentialités»<sup>767</sup> et, effectivement, le désir de se rencontrer augmente avec une intensité incontrôlable: « L’Absence est la figure de la privation; tout à la fois, je désire et j’ai besoin. »<sup>768</sup> L’absence origine des sentiments variés comme l’affliction, la tristesse, la souffrance mais, en même temps, elle éveille d’autres émotions: « [I]l y a création d’une fiction aux rôles multiples (doutes, reproches, désirs, mélancolies). »<sup>769</sup>

En recevant un coup de téléphone de Marie, il est envahit par des sentiments de culpabilité une fois qu’il était avec une autre femme. Rappelons l’épisode en Chine quand le narrateur se trouvait dans le train avec Li Qi où il apprend la mort du père de Marie:

[Q]uand, à peine quelques secondes plus tard, j’entendis le téléphone retentir à l’extérieur du cabinet de toilette, je compris aussitôt que c’était le téléphone portable qu’on m’avait offert qui sonnait dans mon sac à dos, et *je sentis mon coeur battre très fort, je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte*<sup>770</sup>,

pour lire l’extrait du récit que nous analysons à présent:

Le coup de téléphone de Marie — il était un peu plus de deux heures du matin, je le sais, j’ai regardé l’heure quand le téléphone a sonné — avait été extrêmement bref, aucun de nous n’avait eu envie, ou n’avait pu, parler, Marie m’ayant simplement appelé à l’aide, et moi *j’étais resté sans voix, paralysé par l’angoisse qui m’avait envahi en entendant le téléphone sonner en pleine nuit, sentiment encore renforcé, stimulé*

---

<sup>767</sup> Roger-Michel Allemand, « Jean-Philippe Toussaint: la forme et la mélancolie » in *Analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, p. 17, à l’adresse <https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/download/773/675>, (site consulté le 4 octobre 2018).

<sup>768</sup> Roland Barthes, « Fragments d’un discours amoureux », éd. cit., p. 44.

<sup>769</sup> *Ibidem*.

<sup>770</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., pp. 40-41. C’est nous qui soulignons.

*même, par l'émotion, irrationnelle, violente, qui m'avait submergé quand j'avais reconnu la voix de Marie — immédiatement l'embarras, la gêne, la culpabilité.*<sup>771</sup>

Cette voix le paralyse. Il sait aussitôt qu'il faut affronter des obstacles: le tempérament de Marie, ses demandes, mais aussi l'orage. Et c'est dans la nuit qu'il court, éperdument, pour la rejoindre.

Roland Barthes définit la nuit comme: « Tout état qui suscite chez le sujet la métaphore de l'obscurité (affective, intellectuelle, existentielle) dans laquelle il se débat ou s'apaise. »<sup>772</sup> Effet de l'habitude ou du hasard, le narrateur et Marie se déplacent pendant la nuit, l'un avec l'autre, ou séparément. Citons à nouveau Roland Barthes:

Le plus souvent, je suis dans l'obscurité même de mon désir: je ne sais ce qu'il veut, le bien lui-même m'est un mal, tout retentit, je vis au coup par coup: *estoy en tinieblas*. Mais, parfois aussi, c'est une autre Nuit: seul, en position de méditation (c'est peut-être un rôle que je me donne ?), je pense à l'autre calmement, tel qu'il est; je suspends toute interprétation; j'entre dans la nuit du non-sens; le désir continue de vibrer (l'obscurité est translumineuse), mais je ne veux rien saisir; c'est la Nuit du non-profit, de la dépense subtile, invisible: *estoy a oscuras*: je suis là, assis simplement et paisiblement dans l'intérieur noir de l'amour.<sup>773</sup>

Et nous le suivons, lui qui, à bout de souffle, regrette, en quelque sorte, l'option d'avoir quitté son appartement juste après le coup de téléphone:

[T]rempé de la tête aux pieds, encore en mouvement, ému, essoufflé, le souffle court, le cœur battant, mais ne courant plus, marchant, lentement, à contrecœur, de mauvaise grâce, comme si je retenais mes pas, ne voulant plus y aller, imaginant le pire, un accident, une agression nocturne, et, pensant alors à Marie dans un terrible élan d'angoisse et d'affection, il me revint en mémoire cette nuit où nous avons été réveillés en sursaut par une alarme qui retentissait dans la rue de La Vrillière.<sup>774</sup>

---

<sup>771</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 37-38. C'est nous qui soulignons.

<sup>772</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 213.

<sup>773</sup> *Ibidem*, p. 215. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>774</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 40-41.

Mais, soudain, et par quelques instants, la narration est suspendue. Citons Isabelle Bernard avant de nous pencher sur ce changement de registre:

[L]es intrigues se fondent sur le délitement d'un couple d'amoureux fragiles et désorientés affectivement. Si elles contiennent toutes les bribes d'un discours sentimental et les fragments d'une esthétique romantique animés par un *Je* nonchalant, parfois très amusant, elles sont néanmoins traversées par une tension dramatique pesante car (...) les narrateurs y sont fréquemment submergés par une vague de nostalgie et de tristesse.<sup>775</sup>

Ce moment de mélancolie aura la même toile de fond: l'appartement de la rue de La Vrillière:

*Côte à côte à la fenêtre*, nous avons vécu là de merveilleux moments de complicité et de tendresse silencieuses, je lui avais pris la taille et nous regardions les murs sombres de la Banque de France en face de nous en échangeant de temps à autre un regard amusé, (...) [J]e ne garde de cette nuit qu'un souvenir délicieusement sensuel de complicité silencieuse avec Marie.<sup>776</sup>

Et c'est dans cet appartement que la scène se répètera, quelques mois plus tard:

Marie m'avait entendu entrer dans la chambre, mais elle ne s'était pas retournée. Elle m'avait laissé venir à elle, et *nous n'avions rien dit, nous étions restés côte à côte à la fenêtre* et nous avons regardé l'ambulance repartir dans la nuit. Elle s'était éloignée vers la Seine, l'écho de la sirène avait décliné peu à peu, s'était amenuisé et avait fini par disparaître. Marie, alors, très lentement, s'était approchée de moi, sans force, somnambulique, m'avait touché l'épaule sans un mot pour me remercier implicitement d'être venu la rejoindre.<sup>777</sup>

---

<sup>775</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>776</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 41-42. C'est nous qui soulignons.

<sup>777</sup> *Ibidem*, p. 46. C'est nous qui soulignons.

En fait, depuis *Faire l'amour*, la relation entre les deux est toujours basée sur la tension. Marie qui domine, Marie qui pleure, Marie qui décide, Marie qui implore, soit-elle à ses côtés, soit-elle loin. Le narrateur et Marie finissent toujours par se rencontrer mais pour le faire, il leur faudra se déplacer d'un continent à l'autre, en fuyant de personnes ou de situations indésirables, en mettant en risque leurs propres vies, en épuisant toutes leurs forces, pour finalement composer un « cadre enchanteur et ensoleillé d'un délicieux jeu de la séduction toujours recommencé entre les ex-amants, tout en frôlements et élans de désirs refoulés, qui aigus[ent] leurs sens. »<sup>778</sup>

Cette fois-ci, comme nous le venons de mentionner, la rencontre est faite dans leur appartement. Le narrateur y revient cinq mois plus tard, à la demande de Marie. Ce sera une rencontre tumultueuse, associée à la mort.

La mort – les morts – touche véritablement Marie mais aussi le narrateur. Gérer les émotions de Marie quand ils sont proches ou quand ils sont loin l'un de l'autre constitue une tâche permanente. Gérer ses variations d'humour, ses moments de silence suivis par ceux agressifs ou mélancoliques, est se rendre compte que cet amour est exigeant. Malgré son attitude froide et distante, Marie est aussi vulnérable, et c'est cette vulnérabilité que le narrateur veut protéger. Il aime Marie puisqu'elle le déconcerte. En même temps, singulière coïncidence, les deux subiront des expériences pénibles, comme des tremblements de terre, des tempêtes, des orages, toute une série de secousses brusques qui finalement affecteront leur relation. La vitesse dont les événements prennent place, la violence que les deux éprouvent – seuls ou ensemble – finissent par les éloigner. Et c'est cet équilibre – déséquilibre – dont Minh Tran Huy parle à propos de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint:

Il s'intéresse à la fois à l'infiniment petit (le quotidien, le détail, les petits riens, la vie dans tout ce qu'elle a d'anodin) et à l'infiniment grand (le temps, la mort, l'amour, la vie dans tout ce qu'elle a de métaphysique).<sup>779</sup>

---

<sup>778</sup> Isabelle Bernard, *op. cit.*, p. 44.

<sup>779</sup> Minh Tran Huy, « Construire des rêves de pierre », in *Le Magazine Littéraire*, n° 409, 2009, p. 24, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 28 octobre 2018).

De son côté, Eléonor Sulser nous fait voir l'importance que Jean-Philippe Toussaint donne à une certaine harmonie aux allures de dysharmonie:

« J'aime les fondamentaux: le yin et le yang, les quatre éléments, le sexe et la mort, ce sont des données universelles. J'aime affronter de face ces grandes choses et les mélanger avec des détails infimes, une description de chaussures par exemple, comme celles de Jean-Christophe de G. que je décris longuement. Il a disparu, foudroyé, et il ne reste que ses chaussures<sup>780</sup>.

Que ce soit une tempête, un orage, les vagues, le feu ou les tremblements de terre, ils dominent le couple, ils sont la toile de fond de cette histoire d'amour. Quant aux énergies physiques du narrateur et de Marie, elles s'affaiblissent au fur et à mesure qu'ils subissent des épreuves mais leur passion paraît grandir face à ces contrariétés. Ludwig Lejeune en parle: « Histoire d'une rupture, la tétralogie met davantage en lumière les points agaçants et répulsifs des amants, tout en soulignant leur inlassable attirance. »<sup>781</sup> Cette attirance est le résultat d'une séduction qui plane toujours dans l'air.

Le fait d'avoir été appelé pour soulager la souffrance de Marie qui, « agitée, confuse, implorante »<sup>782</sup> demande de l'aide; le fait d'arriver chez elle en même temps qu'il voit des infirmiers qui sortent de son appartement avec « quelqu'un sur le brancard »<sup>783</sup>; le fait de ne pas comprendre d'immédiat si ce serait Marie sur le brancard, tout ceci provoque en lui la panique, le désespoir.

*La Vérité sur Marie* nous fera voir jusqu'à quel point les deux ont besoin l'un et l'autre. Même si le moment de le montrer n'est peut-être pas (ou peut-être jamais) le plus adéquat, c'est surtout le temps pendant lequel ils ne sont pas ensemble qu'ils comprennent que finalement ils ne peuvent pas exister l'un sans l'autre.

L'apparition d'un troisième élément – Jean-Christophe de G. – renforcera cet aspect en mettant en évidence des sentiments jusqu'à présent inconnus du lecteur,

---

<sup>780</sup> Eléonore Sulser, *op. cit.*, p. 21.

<sup>781</sup> Ludwig Lejeune, *op. cit.*, p. 57.

<sup>782</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 37.

<sup>783</sup> *Ibidem*, p. 43.

notamment la jalousie. Jean-Christophe de G. mettra le narrateur dans une position assez fragile. Si c'est sur le brancard qu'il le voit pour la première fois, si c'est plus tard qu'il apprend la nouvelle de sa mort, par contre, son omniprésence au travers des détails le bouleversera: d'un côté, les chaussures et les chaussettes, et de l'autre côté, la bouteille de grappa. La description sera un mélange d'ironie – ce qui nous fera sourire – mais aussi de jalousie – ce qui nous permettra de voir jusqu'à quel point le narrateur est gêné par la présence de Jean-Christophe de G., qui finalement avait tout un autre nom. Sommes-nous face à un refoulement ? Ne repousse-t-il pas l'image mentale de Marie et son amant dans le lit qui a été son lit auparavant ? Et quoi de mieux que d'inventer un autre nom pour celui qui a pris sa place ?:

En vérité, je m'étais mépris dès le début sur Jean-Christophe de G. D'abord, je n'ai cessé de l'appeler Jean-Christophe alors qu'il s'appelle Jean-Baptiste. Je me soupçonne même de m'être trompé volontairement sur ce point pour ne pas me plaire de déformer son nom, non pas que Jean-Baptiste fût plus beau, ou plus élégant, que Jean-Christophe, mais ce n'était tout simplement pas son prénom, et cette simple petite vexation posthume suffit à mon bonheur (se fût-il appelé Simon que je l'aurais appelé Pierre, je me connais).<sup>784</sup>

Chaussettes ? Chaussures ? Grappa ? Pourquoi Jean-Baptiste – ou Jean-Christophe – sera rappelé ainsi ? Commençons par les chaussettes de cet homme, personnage nouveau pour le lecteur, mais peut-être pas inconnu pour le narrateur qui, plus que jamais, nous surprendra par ses intuitions:

[C]'était un homme, je voyais ses chaussettes qui dépassaient de sous une mauvaise couverture qui recouvrait son corps. Je ne voyais que des détails, isolés, agrandis, sortis de leur contexte et attrapés au vol, les chaussettes, sombres, omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes<sup>785</sup>.

---

<sup>784</sup> *Ibidem*, p. 75.

<sup>785</sup> *Ibidem*, p. 44.

Quant aux chaussures, le narrateur les voit pour la première fois dans l'appartement de Marie:

En pénétrant dans la chambre, j'avais tout de suite remarqué la présence d'une paire de chaussures près du lit. C'était la seule trace qui demeurait de la présence de l'homme dans la pièce.<sup>786</sup>

Jean-Christophe de G. n'a pas encore un nom. Il est tout simplement 'l'homme'. L'utilisation de ce nom peut signifier, en ce moment là, une totale méconnaissance de la raison pour laquelle un homme était sorti sur un brancard de chez Marie. Son attention sera réduite au seul élément appartenant à cet homme: ses chaussures qui ont été laissées dans la chambre. La description qui se suit – la longueur d'une page – nous arrive comme si tout ce qui se trouvait dans la chambre disparaissait, comme si cette description paralysait, pendant des instants, le raisonnement du narrateur, une fois qu'il irait découvrir, tôt ou tard, le verdict final, c'est-à-dire que l'homme dans la chambre n'était pas n'importe quel homme:

Je regardais cette paire de chaussures au pied du lit, abandonnée et en désordre (l'une était droite et l'autre avait versé sur le parquet), des chaussures italiennes allongées, élégantes, puissantes et en même temps effilées, en peau précieuse, du cuir ou de la vachette, une paire de richelieux classiques à la fois fermes ou souples, sans doute très confortables, fidèles à la réputation d'excellence des chaussures italiennes dont les meilleures passent pour être de véritables gants de pied, une couleur indéfinissable, quelque chose de daim ou de chamois, les lacets très fins, durs comme du fil de pêche, l'empaigne veloutée, légèrement pelucheuse, étayée de multiples petites perforations décoratives qui soulignaient discrètement la ligne surpiquée des coutures, avec, tracée dans la doublure – la doublure neuve, qui devait encore garder une très légère odeur de cuir frais – une très discrète et quasi subliminale inscription dorée.<sup>787</sup>

---

<sup>786</sup> *Ibidem*, p. 45.

<sup>787</sup> *Ibidem*, pp. 45-46.

Marie, elle aussi, se sentira complètement exposée au moment où le narrateur jettera un regard sur un autre objet: la bouteille de grappa. Cette bouteille constituera la pièce du puzzle qui manquait au narrateur pour identifier Jean-Christophe de G.. Marie entre dans la chambre et au moment où elle voit le narrateur s'emparer de la bouteille, son regard l'incrimine:

En me voyant m'emparer de la bouteille de grappa, Marie avait dû se sentir devinée. Elle avait sans doute immédiatement compris que cette bouteille de grappa l'avait trahie, qu'il y avait une inconvenance dans la présence de cette bouteille de grappa cette nuit dans la chambre, une impudeur, une indécence foncière, car, m'étant aperçu de la présence de la bouteille de grappa, je ne pouvais plus ignorer maintenant qu'elle avait bu de la grappa cette nuit en compagnie de Jean-Christophe de G., je pouvais imaginer ce qui s'était passé entre eux dans la chambre.<sup>788</sup>

Extrait exhaustif, une fois que l'expression « bouteille de grappa » apparaît quatre fois et l'expression « dans la chambre », deux fois. Nous nous apercevons que le narrateur, en ne sortant pas de la chambre, devient presque obsessionnel dans la lecture des détails. Il se rendra compte que Marie aurait pu être avec quelqu'un d'autre dans leur chambre, où il avait vécu près de six ans. Tandis que Marie lui raconte – d'une « voix neutre, absente »<sup>789</sup> – comment elle avait connu Jean-Christophe de G., et que finalement il était marié et que ce qui l'inquiétait était le fait de ne pas pouvoir l'accompagner à l'hôpital, le narrateur se rend compte du poids que ces mots ont en lui: « Marie m'expliquait cela sans imaginer que cela pouvait m'être pénible à entendre, et je ne disais rien, je ne posais pas de question. »<sup>790</sup> Il se regarde dans le miroir et il ne voit pas son visage, comme s'il était devenu aveugle par un sentiment jaloux. Il le dit deux fois:

Je fis un pas en avant et je vis ma silhouette se déplacer à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, *mon*

---

<sup>788</sup> *Ibidem*, p. 51.

<sup>789</sup> *Ibidem*, p. 50.

<sup>790</sup> *Ibidem*, pp. 48-49.

*visage invisible* disparaissant dans l'ombre. La chambre, autour de moi, se fondait dans l'obscurité, on devinait les contours estompés des meubles, le bureau de Marie sur lequel l'ordinateur était resté allumé. Je me voyais là, *sans visage*, dans cette chambre où j'avais vécu près de six ans.<sup>791</sup>

Le narrateur souffre en réalisant que la chambre – *sa chambre, leur chambre* – aurait pu être occupé par un autre homme. Eviter reconnaître la présence de cet homme est, d'une certaine façon, retarder l'évident. Le temps entre la vérité et la non-acceptation aggrave son état d'esprit. Le moment de la découverte est fait pendant la nuit, synonyme d'obscurité où finalement rien n'est plus clair et tout devient plus lourd donc difficile à gérer. C'est le détail – la bouteille de grappa – qui non seulement renforcera ses suppositions par rapport au rôle de Jean-Christophe de G. mais qui exhibera, de façon cruelle, son existence:

[C]ette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, qu'à partir de ce détail, qu'à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais constituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre<sup>792</sup>.

La répétition des expressions « la bouteille de grappa », « le détail » et « à partir de » – reflète bien son état d'âme, son étonnement, son incrédulité.

Dès le moment où il avait vu le brancard à l'extérieur de l'immeuble de Marie, il a donné libre cours à son imagination en même temps que son anxiété augmentait. De son côté, Marie, trop centrée en elle et gardant toujours le même ton de voix, lui donne tous les indices nécessaires pour formaliser sa théorie. La vérité s'empare de lui, la douleur s'aggrave:

[J]'étais désormais en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle, et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en mon absence.<sup>793</sup>

---

<sup>791</sup> Ibidem, pp. 49-50. C'est nous qui soulignons.

<sup>792</sup> Ibidem, pp. 51-52.

<sup>793</sup> Ibidem, p. 52.

Nonobstant, il est forcé à reprendre ses forces puisque Marie entre dans un autre registre: elle attachera une importance particulière à la commode qu'elle appelle bahut. Cet objet appartenait au narrateur et soudain sa présence la gêne énormément. Il devient urgent de s'en débarrasser. Son regard pensif, lointain, est remplacé par une voix hautaine. Son attitude témoigne d'une exaltation exagérée:

[E]lle se releva d'un coup et voulut me faire déplacer le meuble, ma commode, tout de suite, toutes affaires cessantes. Cela n'avait que trop duré, cinq mois qu'elle supportait cette horreur dans sa chambre, on allait la descendre à la cave immédiatement, cela ne pouvait pas attendre une seconde de plus, souffrir le moindre délai supplémentaire. Ce n'était pas une suggestion, c'était un ordre.<sup>794</sup>

C'est au travers du narrateur que nous avons accès à sa voix, à ses mouvements. Dans un premier temps, Marie gesticule, enragée, puisqu'il fallait absolument que la commode sorte de la pièce pour la mettre dans la cave. Son tempérament, très flottant, l'épuisera complètement. Après quelques moments en silence, elle sera au comble de son irritation car le bahut est extrêmement lourd pour le déplacer. Très vite, elle ne sera plus capable de contenir son état d'énervement:

[I]l fallait le vider, et, ouvrant les tiroirs, elle commença à s'emparer de mes vêtements qu'elle se mit à jeter par terres à grandes brassées en me disant de dégager mes affaires, de virer mon bazar du bahut.<sup>795</sup>

L'accalmie viendra éventuellement: « Sa rage était devenue de l'abattement, une tristesse froide, un accablement passif, elle n'avait plus de force, elle renonçait, elle s'en remettait à moi »<sup>796</sup> et des moments tendres se suivront, tout d'abord au travers du regard:

---

<sup>794</sup> *Ibidem*, pp. 52-53.

<sup>795</sup> *Ibidem*, p. 54.

<sup>796</sup> *Ibidem*.

Il y avait non seulement de la complicité entre nous, mais déjà de la tendresse, et même davantage, un commencement de rapprochement, une attraction qui passait par les yeux et que nous sentions monter vers nos mains, un attrait invisible, une aimantation, très forte, lourde, puissante, inéluctable, comme si, depuis cinq mois que nous étions séparés, n'avait cessé de travailler en nous de façon souterraine l'énergie de l'élan irrésistible qui ne pouvait que nous jeter dans les bras l'un de l'autre cette nuit<sup>797</sup>,

ensuite au travers du désir du toucher:

Nous nous étions arrêtés dans le couloir, nous avons posé le meuble à nos pieds, et nous nous regardions dans la pénombre, nous ne disions rien, mais nous nous comprenions, nous nous étions compris<sup>798</sup>,

pour finalement se caresser:

[J]e lui caressais les épaules, je lui touchais les joues, le front, les tempes. Je passais mes mains sur son visage, et je la regardais. La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art.<sup>799</sup>

Nonobstant, cette proximité est loin d'être évidente ou définitive. Le moment de la rencontre n'est jamais un soulagement. Bien au contraire, ils se rencontrent sans que la dernière séparation ait été acceptée:

Nous avons fermé les yeux et nous nous enlacions, nous nous serrions éperdument l'un contre l'autre, mais nous ne nous embrassions pas, nous ne pouvions pas nous embrasser, un interdit nous en empêchait, une règle tacite, impérieuse, invisible, *trop*

---

<sup>797</sup> *Ibidem*, p. 56.

<sup>798</sup> *Ibidem*, p. 57.

<sup>799</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

*de choses survenaient en même temps, trop de sentiments, de douleur, d'inquiétude et d'amour, qui se mêlaient dans nos coeurs*<sup>800</sup>.

Cette première partie termine avec le retour du narrateur chez lui. Le lecteur ne saura jamais comment « Marie, l'autre Marie »<sup>801</sup> a réagi quand le narrateur est parti rejoindre Marie. La première disparaîtra de la narration, telle Li Qi dans *Fuir*. L'appartement est vide. En regardant sa main, il verra du sang menstruel, déjà sec, sur un de ses doigts et il fera une analogie entre la vie et la mort, et effectivement, plus tard, cette nuit-là, Marie lui téléphonera pour lui communiquer que Jean-Baptiste – et non pas Jean-Christophe – n'avait pas été capable de survivre à l'attaque cardiaque.

#### **4.2. « Basta avec moi maintenant »**

La deuxième partie de *La Vérité sur Marie* nous renvoie au Japon. Rappelons la fin de *Faire l'amour*. Le narrateur revient de Shanghai, où il avait passé quelques jours chez son ami. Il avait compris que Marie lui manquait et son premier arrêt à Tokyo serait au *Contemporary Art Space* pour la revoir mais le vernissage de son exposition avait déjà fini. C'est pendant la nuit de la mort de Jean-Christophe de G. que Marie lui confesse qu'elle l'avait connu alors. Et c'est dans cette partie, plus de quatre-vingt pages, que le narrateur, omniprésent, reconstruira le séjour de Marie et Jean-Christophe de G. au Japon, suivi de leur retour à Paris.

Jean-Christophe de G. est effectivement un adversaire:

Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant<sup>802</sup>,

en même temps qu'il nous révèle qu'il est le seul qui connaît Marie:

---

<sup>800</sup> *Ibidem*, p. 59. C'est nous qui soulignons.

<sup>801</sup> *Ibidem*, p. 63.

<sup>802</sup> *Ibidem*, p. 73.

Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d’instinct, j’avais d’elle une connaissance infuse, un savoir inné, l’intelligence absolue: je savais la vérité sur Marie.

Cette citation nous fait penser aux « Fragments d’un discours amoureux » de Roland Barthes: « L’autre est mon bien et mon savoir: moi seul le connais, le fais exister dans sa vérité. Quiconque n’est pas moi le méconnaît»<sup>803</sup>.

Pour la première fois dans ‘Le Cycle de Marie’, le narrateur exprime ses sentiments d’une façon plus spontanée, plus frontale. Ce sera l’apparition de Jean-Christophe de G. qui provoquera ce changement. Ce n’est que maintenant qu’il rassemble les pièces du puzzle; ce n’est que quand il voit la bouteille de grappa dans la chambre de Marie et que celle-ci lui confesse qu’elle avait connu Jean-Christophe de G. au Japon, qu’il comprend que l’homme sur le brancard était l’amant de Marie et qu’ils s’étaient connus en Asie.

Et nous voilà, soudain, au Japon, cette fois-ci au travers des yeux du narrateur. Nous nous déplacerons en avion, aux côtés de Marie, de Jean-Christophe de G. et d’un pur sang, nous subirons à nouveau le mauvais temps, cette fois-ci dans l’air. Nous serons conduits à poursuivre le pur sang dans l’aéroport. Nos pupilles ne seront pas accommodées, elles se dilateront, elles se rétréciront. Nos battements cardiaques s’accéléreront et cet état de tension ne sera expulsé qu’au moment où le pur sang vomit. Totalement absorbés par cet épisode, nous accompagnerons la souffrance du pur sang dès le moment où il arrive à l’aéroport. Nous le suivrons, à bout de souffle, nous retiendrons notre haleine au moment où il est pris au piège, au moment où il entre dans les soutes d’un Boing 747 cargo.

Les raisons pour lesquelles Jean-Christophe de G. doit partir plus tôt en France avec le pur-sang et la description du voyage prendront presque soixante-dix pages. Dans une sorte de prélude, qui occupera treize pages, le narrateur nous fait savoir que Marie accepte retourner en Europe plus tôt que le prévu et que, juste après la

---

<sup>803</sup> Roland Barthes, « Fragments d’un discours amoureux », éd. cit., p. 282.

nouvelle, elle sentira un vide une fois qu'elle rentrera à Paris sans le narrateur. La voilà, toute seule, debout, devant la grande fenêtre de la chambre de l'hôtel. Elle n'a pas les yeux mouillés, c'est la fenêtre qui est mouillée de la pluie:

La fenêtre de la chambre d'hôtel de Tokyo était mouillée, barbouillée de gouttes de pluie qui glissaient lentement sur la vitre en lignes pointillées interrompues, qui s'étaient arrêtées sans raison sur le verre, leur élan brisé net. Marie venait de raccrocher et elle se tenait immobile *devant la grande baie vitrée qui donnait sur le quartier administratif de Shinjuku*<sup>804</sup>[.]

Dans cette scène, le narrateur observe Marie. Il la voit – ou il l'imagine – « pensive, le visage grave, (...) les yeux perdus au loin, avec cette mélancolie rêveuse qui nous étreint quand on se rend compte que le temps a passé »<sup>805</sup>.

Le passage suivant nous présente un narrateur qui entre dans l'esprit de Marie. Il confirme ce qu'il nous avait déjà annoncé, qu'il connaissait véritablement Marie. Leur relation de plus de sept ans en contribuera mais au moment où il comprend que Marie l'avait substitué par quelqu'un d'autre, le narrateur change de registre. Il est convaincu que Marie serait hantée par lui et il nous l'avoue. S'il est capable de garder son sens d'humour, ce dernier diminue sans doute d'intensité tandis que le sentiment de jalousie augmente:

Marie aurait voulu ne plus penser à moi, ni maintenant ni jamais, mais elle savait très bien que ce n'était pas possible, que je risquais de surgir à tout moment dans ses pensées, comme malgré elle, de façon subliminale, une soudaine réminiscence immatérielle de ma personnalité, de mes goûts, un détail, ma façon de voir le monde, tel souvenir intime auquel j'étais indissolublement associé, *car elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées.*<sup>806</sup>

---

<sup>804</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 80. C'est nous qui soulignons.

<sup>805</sup> *Ibidem*.

<sup>806</sup> *Ibidem*, pp. 80-81. C'est nous qui soulignons.

Les dernières lignes de ce prélude nous donnent une idée claire que le centre de gravité n'est plus le narrateur mais Marie. Il hésite, il se met dans la peau de Marie. Il se pose des questions comme s'il était Marie pour finalement décider de ne plus parler de lui mais de Marie:

Où pouvais-je bien être à présent, elle n'en avait aucune idée. Étais-je encore au Japon, ou bien étais-je déjà rentré en Europe, ayant moi aussi avancé mon retour ? Et pourquoi ne lui donnais-je pas de nouvelles ? Pourquoi ne lui avais-je plus donné aucune nouvelle depuis mon retour de Kyoto ? Elle ne le savait pas, elle ne voulait pas le savoir. Elle ne voulait plus entendre parler de moi, compris, jamais — *basta avec moi maintenant.*<sup>807</sup>

A notre avis, les quatre derniers mots de l'extrait signifient un changement brusque dans la façon dont le narrateur voit le monde. Nous le connaissions aux côtés d'Edmondsson ou Pascale. Jamais avait-il eu le besoin de mettre la femme en première place. Le monde circulait autour de lui, non pas en fonction de l'Autre. Les personnages erraient sans un but apparent. Ici, Marie le défie. Il la suit. Il l'observe de loin. Il lui donne la parole, l'action, il lui donne sa place: « [B]asta avec moi maintenant. »<sup>808</sup>

### 4.3. Le pur-sang

Hasard ou coïncidence, un pur-sang et Marie se croiseront dans leur voyage de retour en France. Ils seront clos dans un Boeing au moment même où une tempête éclate. Leur tempérament est similaire, un désir de gesticuler, de s'enfuir quand ils se sentent menacés mais aussi un besoin de se recueillir, de s'éloigner.

Le pur-sang s'appelle Zahir: « Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lors qu'on l'a aperçu une seule fois. »<sup>809</sup> Marie, elle aussi, sera la femme dont le narrateur ne sera plus capable d'oublier.

---

<sup>807</sup> Ibidem. C'est nous qui soulignons.

<sup>808</sup> Ibidem.

<sup>809</sup> Ibidem, p. 106.

Essayons donc de faire le rapport entre Marie et ce pur-sang. Dans *Fuir*, pendant les funérailles de son père, Marie montera à cheval, sans même le savoir. Mais son obstination l'aidera à vénérer son père:

Elle avait sellé une jument de son père, et, dans un de ces gestes de folie dont elle était capable, de panache, d'audace et de bravoure, elle qui ne montait pas à cheval, elle qui n'était pas cavalière, elle avait accompagné le corbillard à cheval depuis la Rivercina jusqu'à Portoferraio pour rendre un dernier hommage à son père<sup>810</sup>.

Cette obstination se traduit dans son corps:

Marie, très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté, les yeux exaltés, cheminant dans le soleil avec un sentiment de toute puissance et d'intemporalité.<sup>811</sup>

Lisons maintenant l'extrait où le narrateur décrit Zahir comme un mélange de force et délicatesse:

Le chef d'escale de la Lufthansa, son talkie-walkie à la main, s'était approché du van et personne ne bougeait plus, ni le cheval, arrêté à mi-pont — immobile, furieux, impérial — ni les spectateurs, fascinés par la force brute de cet étalon immobile, ses muscles, longs et puissants, saillants, tendus, qui contrastaient avec le tracé gracieux des pattes, la finesse des paturons, minces, étroits, délicats comme des poignets de femme.<sup>812</sup>

Son caractère lui donnera de la force pour s'enfuir sur les pistes de l'aéroport:

C'était cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit. (...) Le cheval ne se laissait pas faire, rétif, tournait la tête pour se dégager, s'ébrouait, se débattait, des frémissements spontanés couraient le long de sa crinière

---

<sup>810</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 137.

<sup>811</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>812</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 101.

comme des ondes visibles de tension et de nervosité. Sa puissance physique était impressionnante, il émanait de lui une énergie animale électrique.<sup>813</sup>

Si le temps atmosphérique est, encore une fois, l'obstacle majeur qui transformera ce voyage dans un parcours assez mouvementé, si sous ce grand parapluie que représente la tempête qui, déferlant sur le Boeing, bouleversera les personnages, dans ce récit nous aurons aussi d'autres obstacles qui mineront leur énergie.

Commençons par le moment où Jean-Christophe de G. cherche Marie à l'hôtel:

[E]lle n'était pas prête, la chambre était encore en désordre, le lit défait, les valises ouvertes. (...) Jean-Christophe de G. dut l'appeler deux fois dans la chambre depuis la réception, la pressant, avec tact, de bien vouloir se hâter, insistant sur le fait qu'ils étaient pressés, que le cheval et les voitures attendaient.<sup>814</sup>

Marie comprend qu'il fallait se dépêcher. Et ses mouvements, son rythme se ressemblent à ceux d'un cheval:

*Marie fut alors animée d'un bref élan de hâte spontanée, se dépêchant et multipliant les gestes brouillons de rangement dans un éphémère accès de panique et de bonne volonté (...), puis, le naturel revenant au petit trot, elle reprit le cours indolent de ses préparatifs et acheva de remplir rêveusement ses valises sur le lit défait, réunissant nonchalamment les sacs près de la porte d'entrée<sup>815</sup>.*

Quand elle rejoint Jean-Christophe de G. dans le hall de l'hôtel, elle garde l'allure ferme que nous connaissons déjà. La seule différence est que, auparavant, le narrateur était à ses côtés:

---

<sup>813</sup> *Ibidem*, pp. 100-101.

<sup>814</sup> *Ibidem*, pp. 82-83.

<sup>815</sup> *Ibidem*, p. 83. C'est nous qui soulignons.

Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures des regards. Mais moi aussi, je la regardais, Marie, *je regardais son visage dans la lumière des lustres*, et c'est vrai qu'elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite.<sup>816</sup>

Il la sent, il la touche avec ses yeux. Aujourd'hui, à distance, le narrateur observe une scène, assez identique, une fois que l'hôtel garde les mêmes lustres et Marie la même attitude: « [Marie] avançait lentement, droit devant elle, *le visage absent et les yeux pâles dans la lumière des lustres* »<sup>817</sup>, mais, d'un autre côté, il nous semble que Marie est plus distante, presque anesthésiée, malgré le fait de rentrer chez elle. Avant même de sortir de l'hôtel, son regard devient lointain:

[E]lle se tenait immobile devant la grande baie vitrée qui donnait sur le quartier administratif de Shinjuku, *pensive*, le visage grave, elle regardait la ville qui disparaissait entièrement sous une brume pluvieuse, *les yeux perdus au loin*, avec cette mélancolie rêveuse.<sup>818</sup>

Le deuxième obstacle sera son passeport. Toute la documentation du cheval était en ordre mais le passeport de Marie ne l'était pas. Jean-Christophe de G. devient impatient jusqu'à ce qu'il la secoue pour qu'elle réfléchisse. Et, avec une légèreté surprenante, le voilà qui apparaît: « Elle sortit la mallette du coffre, et *trouva aussitôt son passeport*, qu'elle présenta au policier, qui le regarda à peine »<sup>819</sup>.

Ce qui devient intéressant dans l'épisode du passeport dit perdu, c'est la confusion qui s'installe dans l'esprit de Marie et sa réaction physique, tel Zahir qui est forcé à sortir de son van pour faire face à l'inconnu. Par d'autres mots, on leur demande d'aller au-delà de la limite normale. Nous connaissons suffisamment Marie, au travers du narrateur, pour savoir qu'elle n'aime pas du tout être contrôlée mais plutôt donner des ordres et les donner au gré de ses envies. La narration nous montre

---

<sup>816</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 89. C'est nous qui soulignons.

<sup>817</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 85.

<sup>818</sup> *Ibidem*, p. 80. C'est nous qui soulignons.

<sup>819</sup> *Ibidem*, p. 94.

clairement Marie atteinte de frénésie lorsque Jean-Christophe de G. lui demande où le passeport est. Le rythme du récit augmente, en lançant de l'anxiété dans l'air:

Marie avait toujours été incapable de trouver son passeport quand elle en avait besoin, et, sortant brusquement de sa torpeur, comme soudain prise en défaut, le visage anticipant déjà douloureusement la vanité des recherches à venir, elle fut prise d'un brusque accès de frénésie désordonnée, ce curieux mélange de panique et de bonne volonté qui la caractérise quand elle cherche quelque chose.<sup>820</sup>

Le troisième obstacle sera le trafic. Jean-Christophe de G. devient extrêmement nerveux:

Calé au fond de son siège, séparé de Marie par le large accoudoir amovible, il ne cessait de téléphoner, s'adressant, en anglais, à divers interlocuteurs, la cuisse agitée d'un mouvement imperceptible permanent, battant frénétiquement la mesure du bout de sa chaussure, puis, raccrochant — sans toutefois ranger le téléphone, déjà prêt à composer un nouveau numéro — adressant un sourire crispé à Marie et passant tendrement la main sur son bras dénudé, sans conviction, un peu mécaniquement, la jambe toujours agitée d'une onde de nervosité qu'il ne parvenait pas à contenir.<sup>821</sup>

Il lui fallait arriver à l'heure à l'aéroport, sinon toute la mission serait avortée:

En d'autres termes, soit le cheval arrivait avant dix-neuf heures à l'aéroport et ils pourraient prendre l'avion, soit ils arrivaient en retard, et le cheval resterait bloqué aux douanes dans la zone de fret de Narita, avec les conséquences imprévisibles que cela pourrait avoir.<sup>822</sup>

---

<sup>820</sup> *Ibidem*, p. 92.

<sup>821</sup> *Ibidem*, pp. 88-89.

<sup>822</sup> *Ibidem*, p. 89.

Marie reste dans son coin, soit en regardant le van derrière elle qui transportait « la présence vivante, frémissante et chaude, d'un pur-sang invisible »<sup>823</sup>, soit en demeurant remarquablement calme, en regardant dans le vague.

Arrêtons-nous quelques instants sur le personnage de l'amant de Marie. Si d'un côté la description que nous avons eue de ce personnage le favorisait fortement – l'histoire de l'écurie de Ganay, de sa famille et Zahir en particulier – au moment où le narrateur imagine Marie avec lui, où elle entame le voyage de retour en France avec lui, sa description prend d'autres contours. En même temps que Marie plonge dans une douce mélancolie, dans une nébulosité diffuse, comme si le narrateur, loin d'elle, voulait la protéger jusqu'à son arrivée (l'emploi du pronom personnel 'nous' – restera dans la chambre de l'hôtel, comme un souvenir d'un moment à la fois tendre et douloureux:

Maintenant, à l'heure de quitter Tokyo, Marie pensait à moi — moi qui avec elle avait rompu ici même, dans cette chambre d'hôtel que nous avons partagée le soir de notre arrivée au Japon, cette chambre où nous avons fait l'amour pour la dernière fois, ce lit où nous nous étions aimés, ce lit défait derrière elle où nous nous étions déchirés et étreints<sup>824</sup>[,]

l'amant – celui qui ne connaît pas la vérité sur Marie – gagne des défauts. Il s'énerve, ses gestes, ses paroles sont plutôt sévères. La tension qui émane de Jean-Christophe de G., et par la suite de Zahir, est une véritable péripétie. Nous sentons aussi le narrateur, plus distant qui s'efface et le récit, peu à peu, prendra une autre forme. A partir du moment où les passeports sont confirmés et le convoi peut entrer dans l'aéroport et les préparatifs s'initient pour faire sortir le pur-sang du van, notre regard sera focalisé en un point: Zahir. Le narrateur nous invite à plonger alors dans le monde de l'aviation et des aéroports. Les termes techniques de l'aviation envahiront le récit:

---

<sup>823</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>824</sup> *Ibidem*, p. 80.

Ils étaient remontés dans la limousine et le convoi avait pris la direction de la zone de fret de Narita, en suivant les indications fléchées de grands panneaux verts éclairés dans la nuit, Cargo Building n° 2, Cargo Building n° 3, ANA Export, Common Import Warehouse, IACT<sup>825</sup>,

et toute notre attention est détournée de Marie.

Pendant huit longs paragraphes les personnages qui entourent Zahir s'effaceront, eux aussi, une fois que le pur sang s'imposera sur la scène. Arriver à l'aéroport, passer par les bureaux des douanes, attendre l'arrivée de la stalle de voyage du cheval et de la remorque dans le hangar créera, effectivement, tout un autre espace, nouveau pour le lecteur. Pendant un temps significatif, nous n'accompagnerons plus Marie ni Jean-Christophe de G. mais Zahir. Ce ne sera pas le langage verbal mais le langage du corps de Zahir qui nous impressionnera :

Le corps est donc au premier plan, et il prend la place du verbe. Pourtant, il est lui aussi instable, sujet à l'inquiétude, désorienté. Le corps est le lieu du doute, et est lui-même mis en doute.<sup>826</sup>

Zahir est placé dans un terrain qui lui est assez désagréable. L'extérieur lui est inconnu et la densité de la nuit ne l'aidera pas à retrouver la confiance nécessaire pour entreprendre ce voyage. Pour aggraver la situation, ceux qu'il connaissait ne sont pas avec lui, telle Marie sans le narrateur :

Car depuis le limogeage de l'entraîneur de Zahir le matin même, non seulement de son entraîneur, mais de tout son entourage, y compris son premier garçon de voyage (...), le pur-sang n'avait plus de lad, il avait perdu son lad attiré, le lad de confiance qui l'accompagnait à l'étranger depuis sa naissance, celui qui avait toujours voyagé avec lui, qui le nourrissait pendant les déplacements et le conduisait au rond de présentation les jours de courses, celui, le seul, auquel il était habitué.<sup>827</sup>

---

<sup>825</sup> *Ibidem*, p. 94.

<sup>826</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 31.

<sup>827</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 98-99.

Et nous voilà qui entreprenons, aux côtés de Zahir, ce voyage dans un lieu – ou ‘non-lieu’ – hostile pour quelques-uns, excitant pour quelques autres, où toutes les actions, quoique déjà mécanisées par ceux qui les exécutent, doivent être respectées, voire contrôlées au moindre détail, où tous les mouvements se ralentissent dû à l’envergure de tout ce qui entre dans le périmètre de l’aéroport. L’arrivée de la stalle est un exemple clair de ce ralentissement. Elle nous est décrite comme une procession. Les noms ‘apparition’, ‘statue de procession’, ‘sillage’, ‘manœuvre’ ou même les verbes ‘trôner’, ‘immobiliser’ et ‘supervisionner’ nous transportent dans un monde où tous ceux qui assistent à ce défilé sont empreints de solennité:

La stalle de voyage du cheval fit alors son apparition sur le parking, trônant sur une remorque plate, telle une statue de procession, tractée par un petit véhicule électrique qui l’emportait dans son sillage. Le véhicule tracteur contourna les différentes voitures garées le long des entrepôts et alla s’immobiliser devant le minibus à l’entrée du hangar. La manœuvre était supervisée par le chef d’escale de la Lufthansa, un talkie-walkie à ma main,<sup>828</sup>

où enfin la rapidité, synonyme du monde de l’aviation, est interdite jusqu’à ce que l’avion survole la terre. Ce ‘non-lieu’ devient un espace où tous doivent – forcément – ralentir et le moindre changement devient soudain danger:

Les deux Japonais ne contrôlaient plus rien, ils se bornaient à circonscrire le rayonnement du cheval en le retenant par la longe, le pur-sang leur échappait, tournait sur lui-même dans des déhanchements de croupe et des claquements de sabots. Il divaguait sous la pluie entre les divers véhicules garés devant le hangar, entra soudain dans le faisceau des phares d’une voiture restés allumés sur le parking et prit brusquement la direction du hangar, obligeant les spectateurs à reculer et à se réfugier en vague à l’intérieur du bâtiment.<sup>829</sup>

---

<sup>828</sup> *Ibidem*, p. 99.

<sup>829</sup> *Ibidem*, pp. 102-103.

Zahir devient un animal enragé. Ses gestes sont violents, son désir de liberté brutal. Plus il se sent emprisonné, plus il fait souffrir violemment ceux qui veulent le mettre dans la stalle de voyage. Un des Japonais, qui avait essayé héroïquement de ne pas lâcher la longe, finit par perdre connaissance, l'autre boitait et soudain le chaos s'installe dans l'aéroport: Zahir disparaît dans la nuit.

Dans son article intitulé « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », Patrick Kéchichian donne son avis à propos de cet épisode, de ce voyage qui nous conduira dans l'air, dans ce voyage vers le haut qui semblera plutôt une descente vers les enfers:

L'hétéroclite étrangeté des situations, le bric-à-brac des objets et des sentiments, contribuent à créer un efficace climat de vacillement amoureux et existentiel. Mais il faut dire plus. Jean-Philippe Toussaint parvient à mettre en crise, au-delà du couple de ses héros, la réalité elle-même dans laquelle ils sont immergés.<sup>830</sup>

Après une longue fuite, qui terminera dans une extrémité de l'aéroport, Zahir est à nouveau emprisonné, en même temps que les tonnerres éclatent sans pitié sur lui et les lumières des phares et les klaxons des voitures l'aveuglent et l'assourdissent. Jean-Christophe de G. sera le seul capable d'apaiser Zahir.

Les quatre pages qui se suivent sont l'équivalent d'une période d'acalmie pendant laquelle Jean-Christophe s'approche doucement du pur-sang. Jérôme Garcin met en relief la sensualité de la scène: « Le nouvel amant a les mêmes gestes pour calmer les chevaux effrayés et faire l'amour aux femmes speedées.»<sup>831</sup> Jean-Christophe s'approche de son pur-sang par le regard et les mains, par la vue et le toucher:

---

<sup>830</sup> Patrick Kéchichian, « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », in *La Croix*, 2009, p. 14, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 17 février 2019).

<sup>831</sup> Jérôme Garcin, "Un roman d'amour et de mort. Temps de Toussaint », in *Le nouvel Observateur*, 2009, p. 15, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>, (site consulté le 18 février 2019).

Il avançait toujours, il ne le quittait pas des yeux et il lui présentait ses mains, blanches, vides, ouvertes, comme pour lui signifier qu'il n'avait pas d'arme, pas même de liens, de cordes, rien, les mains nues, le regard intense et les mains nues — la main et le regard —, sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer.<sup>832</sup>

Le pur-sang le reconnaît et accepte être touché, telle femme amoureuse:

[L]e cheval regardait ses mains, les reniflait, les naseaux humides collés aux doigts, dociles et humant prudemment, il avait peut-être reconnu une odeur, peut-être l'odeur de Jean-Christophe de G. lui était-elle familière. Il ne tressaillit même pas quand Jean-Christophe de G. posa sa main sur sa peau, et le toucha, le caressa, avec beaucoup de lenteur, et de délicatesse, comme s'il caressait une femme, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une femme.<sup>833</sup>

Jean-Christophe de G. sait garder sa présence d'esprit, sa maîtrise de soi. Marie observera cette scène, comme nous, en arrière-plan. Elle, qui n'aime pas du tout être dominée, se sent anesthésiée, saisie, voire surprise par cet homme. Et ce sera le narrateur qui dit ce que Marie ressent:

Elle venait de découvrir un aspect inconnu de sa personnalité. Elle avait été frappée par la manière dont il s'était imposé dans l'action pendant la poursuite du cheval, comment il avait pris les choses en main et avait donné des ordres à tout le monde, et à elle y compris, ce qui l'avait fortement impressionnée (car on ne donne pas d'ordre à Marie — au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère).<sup>834</sup>

Cet épisode se passe pendant la nuit, où la visibilité – tellement importante – diminue drastiquement. Les orages, les éclairs et du tonnerre illuminent les cieux, tous ralentissent les mouvements de ceux qui essaient d'embarquer le Boeing 747, tout devient plus lourd, plus difficile, tout devient moins net mais le désir d'arriver à bon

---

<sup>832</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 113.

<sup>833</sup> *Ibidem*, pp. 113-114.

<sup>834</sup> *Ibidem*, p. 117.

port et dépasser les obstacles que les personnages ne songeaient pas qu'ils iraient encore subir, deviennent, en effet, la priorité.

Si le cheval et l'avion peuvent être considérés synonymes de vitesse, les conditions atmosphériques feront ralentir cette vitesse; si Zahir et le Boeing 747 peuvent être vus comme des poids-lourd, leur légèreté ne disparaîtra pas. Comme nous dit Italo Calvino: « Le thème qui nous intéresse ici n'est pas la vitesse physique, mais le rapport entre vitesse physique et vitesse mentale. »<sup>835</sup> Le bruit de la pluie se superposera aux paroles, les gestes aux dialogues:

Prenant le relais d'une parole devenue caduque, le corps est donc balloté, malmené, dans le récit, tendu entre Eros et Thanatos, flottant, incertain. Mais il est là. Sa présence est démultipliée par la langue romanesque, qui utilise tous les moyens pour le mettre en scène dans ses pulsions fondamentales, et y puiser l'énergie de la narration.<sup>836</sup>

Et les voilà dans un espace clos. Marie essaie de trouver une place où personne n'obligerait à bouger: « Le cheval était calme et attaché, il semblait prostré, comme assommé par un puissant sédatif. Marie se faufila dans le box, longea le flanc du pur-sang dans la pénombre. »<sup>837</sup> A l'extérieur, le vent, les tonnerres, les éclairs, la turbulence continuent plus forts que jamais; dans l'avion, Marie se sentira de moins en moins confortable, tandis que Zahir, « (...) genou (...) ouvert, (...) chairs meurtries et (...) peau déchirée »<sup>838</sup> deviendra de plus en plus agité. Jean-Christophe de G. nettoiera sa blessure; de son côté, Marie essaie de ne pas être projetée contre Zahir. L'agitation et même la panique s'installent dans l'avion une fois qu'il entre, à nouveau, dans une zone de turbulence. Toutes les énergies de Zahir se concentrent en un seul objectif: celui de sortir de la mangeoire et celles de Marie, de sortir d'auprès de Zahir. Le ciel est en furie. Le bruit assourdissant. Marie et Jean-Christophe de G. essaient de garder péniblement l'équilibre mais ils vacillent, ils tombent, ils se relèvent pour

---

<sup>835</sup> Italo Calvino, *op. cit.*, p. 75.

<sup>836</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 35.

<sup>837</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 129.

<sup>838</sup> *Ibidem*, p. 129.

finalement se maintenir accroupis. Zahir finit par vomir, il perdra ses forces pendant le voyage, il se sent effrayé, abandonné, dans le noir. Ses gestes violents finissent par être substitués par des gémissements qui lui échappent du fond de son âme:

[!] Il n'émettait plus que des sons rauques, étouffés, plaintifs. Il tenait à peine debout, il transpirait, il bavait, la salive s'écoulait de sa bouche, il ne cherchait même pas à la retenir, une mousse blanchâtre dégoulinait le long de ses mâchoires. (...) Il demeurait immobile, prostré, les yeux ouverts, les naseaux dilatés. Il grattait misérablement le sol, il faisait un trou, régulier, inutile, dans la paille, de la pointe du sabot. Il ne faisait rien, il souffrait, une souffrance vague, légère, écœurante, et pas même souffrance, une simple nausée, plane, immobile, illimitée.<sup>839</sup>

Mais qui est celui qui désire vigoureusement de s'envoler, sortir de la boîte, du Boeing ? Marie ? Jean-Christophe de G., Zahir ? Ou ne serait-ce le narrateur et son désir de sauver Marie de ce cauchemar ? Toutes leurs énergies, canalisées dans ce cheval, s'épuisent comme si la mort s'approchait doucement. Et en réalité, la mort aurait lieu plus tard, à Paris, dans l'appartement de Marie.

La dernière fois que le narrateur et Marie auraient eu l'occasion de se voir avant de rentrer chez eux avait été le jour des courses de chevaux. De retour à Tokyo, après un bref séjour chez son ami Bernard, le narrateur décide de se rendre aux courses. La probabilité de se rencontrer aurait été infime mais, en effet, ils se seraient vus pour quelques secondes parmi la foule. Le tourniquet au départ et puis les marches de l'escalator seraient les deux obstacles qui les empêcheraient de se toucher. L'escalator monte et Marie s'éloigne peu à peu du narrateur, « vers l'au-delà, un au-delà indicible, un au-delà de l'amour et de la vie »<sup>840</sup>. Le regard prend le rôle principal. Si la tension existe entre les deux, c'est surtout la tristesse qui est dans l'air dans ces dernières pages de la deuxième partie. La vitalité de Marie, son énergie pour s'approprier de l'espace au moment où elle prépare ses expositions sont effectivement sa marque: « Marie met en code l'espace, lui donne un langage propre,

---

<sup>839</sup> *Ibidem*, pp. 135-136.

<sup>840</sup> *Ibidem*, pp. 148-149.

que le narrateur ne comprend d'ailleurs pas, restant en retrait, à l'écart que Marie fait sien »<sup>841</sup>, mais chaque fois qu'ils se séparent, ils s'arrachent le cœur, Marie perd les repères, sa confiance, sa fierté, voire sa supériorité. Avec un voile extrêmement fin de mélancolie autour d'elle, elle devient véritablement intouchable, ce qui finit par blesser le narrateur. Pour aggraver son agonie, il voit Marie accompagnée par Jean-Christophe de G. qui, le jour des courses, lui était encore complètement inconnu:

[J]e voyais Marie à une vingtaine de mètres de moi, immobile sur les marches de l'escalator, accompagnée d'un homme que je ne connaissais pas [...] (...) Elle n'était pas à son bras, mais elle était avec lui, *elle était violemment avec lui, la minuscule distance qui les séparait était plus violente que s'ils s'étaient touchés*, mais il n'y avait pas de contact entre eux, ils se frôlaient de l'épaule, un infime écart de vide demeuraient entre leurs manteaux.<sup>842</sup>

Le narrateur continue à exprimer son chagrin, sa douleur, sa passion. Ils sont plongés dans la foule, le bruit, la confusion, l'excitation des paris.

Comme par miracle, leurs regards se cherchent, se croisent, se rencontrent et les deux s'embrassent avec le seul sens qui leur reste dans cette bruyante multitude. C'est le regard qui rassemble la voix, l'ouïe et le toucher. C'est le regard qui rassemble tout un ensemble d'émotions, c'est le regard qui rassemble leurs coeurs brisés:

Je croyais, sur le moment, que c'était la dernière fois que je la voyais, je la regardais s'éloigner lentement sur l'escalator, et j'avais envie de la serrer une dernière fois dans mes bras pour un ultime adieu.<sup>843</sup>

L'éloignement est extrêmement douloureux une fois que le rythme de la montée est vraiment lent et que seul le regard leur est possible:

---

<sup>841</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 45.

<sup>842</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 147. C'est nous qui soulignons.

<sup>843</sup> *Ibidem*, p. 149.

Je voyais Marie s'éloigner de moi au rythme lent de l'escalator qui montait — Marie, immobile, de la détresse dans les yeux — je ne pouvais pas la retenir, je ne pouvais pas l'atteindre, j'étais bloqué au pied de l'escalator, et elle ne pouvait pas me rejoindre, elle ne me faisait aucun signe, le visage perdu, triste, qui s'éloignait de moi au rythme de l'escalator qui montait.<sup>844</sup>

Le narrateur imagine l'escalator comme un présage funeste, comme s'il menait Marie dans les cieux et lui, il resterait sur terre pour ne plus la voir:

[Il la] menait vers ces territoires mystérieux auxquels je n'avais pas accès, l'escalier roulant était le vecteur de [son] passage, un Styx vertical — marches métalliques striées verticalement, rampe en caoutchouc noir — qui les emportait vers l'Hadès.<sup>845</sup>

Marie Gilbert exprime bien cette idée de disparition:

Au-delà de l'atmosphère de violence qui marque leur relation de couple, cela renvoie à la peur fondamentale du narrateur de voir Marie lui échapper, physiquement et narrativement, de ne pas parvenir à l'atteindre, à la saisir dans sa complexité.<sup>846</sup>

#### 4.4. Revisiter l'île d'Elbe

Effectivement, Marie disparaîtra dans les cieux, dans un Boeing 747. Ils ne se rencontreront que sur l'île d'Elbe. Cette île nous apparaîtra comme un bon présage, et la traversée de la Méditerranée – « une mer d'huile »<sup>847</sup> – jouera un rôle apaisant. Si c'est la lumière du ciel ou la couleur de la mer, nous ne le saurons pas mais le voyage en bateau diminuera l'agitation dans laquelle le narrateur se rencontrait. Le bateau devient son refuge. C'est pendant cette traversée que le narrateur aura le temps de reconstruire, dans un état de demi-conscience, au rythme du mouvement du bateau, l'épisode de la mort de Jean-Christophe de G.. Cette reconstruction est faite par des

---

<sup>844</sup> *Ibidem*, p. 148.

<sup>845</sup> *Ibidem*, p. 149.

<sup>846</sup> Marine Gilbert, *op. cit.*, p. 87.

<sup>847</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 165.

bribes de phrases, de souvenirs. Il savait que de l'autre côté de la traversée, Marie serait là et que ni son père ni son amante pourraient le substituer. Le chemin serait libre et il l'avait toujours su: « Aussi curieux que cela puisse paraître, je plaisais à Marie, je lui avais toujours plu. »<sup>848</sup>

L'arrivée a une touche ironique. Le narrateur se met à vomir, tel Zahir. Si dans l'avion, Marie, l'air extrêmement troublée, essaie de mener le voyage jusqu'au bout, sur l'île, elle prend la situation en main. C'est elle qui conduit jusqu'à la propriété de son père, la Rivercina, et tandis que le narrateur vomit, Marie s'éloigne pour cueillir des fleurs, elle est dans son habitat, elle se sent libre, légère, totalement à l'aise. En arrivant à la Rivercina, elle est en charge de le conduire dans une chambre au rez-de-chaussée. Elle resterait au premier étage mais l'approche sera faite au fil de la semaine. Ils sont seuls dans la maison, ils en profitent pour passer les journées près de la mer.

Encore une fois, c'est l'eau qui prédomine, comme dans les dernières pages de *Fuir* quand Marie pleure la mort de son père dans l'eau.

Pendant le jour, ils partent nager et c'est dans l'eau que Marie se sent dans son univers, beaucoup plus que dans un autre quelconque environnement; c'est dans l'eau que Marie se déshabille et c'est dans l'eau aussi que le moment arrive de se toucher, moment longtemps souhaité par le narrateur:

Rien n'était avoué, rien n'était dit explicitement, mais, plus d'une fois, *nos doigts s'étaient touchés sans prendre garde, nos regards s'étaient croisés et enlacés dans l'eau*. Je sentais une complicité ancienne renaître entre nous, et j'étais envahi par un curieux mélange d'émotion et de timidité. J'avais envie de la prendre dans mes bras, de m'abandonner contre elle dans la mer, de serrer mon corps contre le sien dans l'eau tiède.<sup>849</sup>

Comme nous le dit Jacques Dubois:

---

<sup>848</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>849</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 176. C'est nous qui soulignons.

Dans le sens où l'entendait Gaston Bachelard, Marie est plus largement une rêveuse de la liquidité [qui] se traduit (...) en expansion de soi et de tout ce qui la prolonge, une expansion dynamique<sup>850</sup>.

Effectivement, le toucher et la vue sont les deux sens les plus remarquants dans Marie et, dans la mer, elle devient une nymphe, amoureuse de l'eau, des arapèdes, des bigorneaux, des moules, des oursins. C'est un va-et-vient entre l'eau, les rochers, le sable. Marie-enfant, elle plonge dans la mer, disparaît pour revenir pleine d'énergie et heureuse; Marie-amoureuse, elle invite le narrateur à partir nager et à toucher son corps:

Nous nous étions arrêtés l'un en face de l'autre, et nous nous sourions, je regardais Marie nue et masquée en face de moi. Je m'approchai d'elle et lui pris doucement l'épaule, elle se laissait faire,<sup>851</sup>

et ce jeu continuera pendant le temps qu'ils seront sur l'île. Ils s'approchent dans la maison, à l'extérieur, pendant le jour. Leurs corps se touchent, en se regardant, leur corps se touchent en dansant, leurs corps s'excitent par des odeurs de feuilles de sauge, leurs corps s'excitent pendant que la sauce tomate mijote sur le feu. Ce rapprochement est comme une danse sensuelle qui commence par un simple regard, suivi d'une caresse ici et là. Tout se joue autour du regard, de la main, des corps qui se frôlent, qui frémissent, qui s'éloignent pour ensuite s'approcher et finalement se toucher. Si « le bruit délicieux de la sauce tomate qui continuait de mijoter à gros bouillons derrière [eux] sur le feu »<sup>852</sup> excite le narrateur, il y en aura d'autres bruits qui l'exciteront encore plus. Si le narrateur est ébloui par toute cette scène de séduction, il sent aussi une paix si longtemps désirée: « Ce fut un simple instant de tendresse isolé, mais je compris alors que nous n'avions peut-être jamais été aussi unis que depuis que nous étions séparés. »<sup>853</sup>

---

<sup>850</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, pp. 40, 42.

<sup>851</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 177.

<sup>852</sup> *Ibidem*, p. 182.

<sup>853</sup> *Ibidem*.

La nuit, le narrateur entend Marie dans sa chambre, à l'étage supérieur et il se perd dans cette tendre rêverie. Son esprit se laisse captiver par les bruits que Marie produit, dès « les craquements de ses pas sur le parquet »<sup>854</sup>, « le grincement imperceptible du battant de l'armoire qu'elle ouvrait »<sup>855</sup>, les « bruits d'eau dans la salle de bain, bruits de robinets grinçants »<sup>856</sup> jusqu'aux « violentes tempêtes de draps qu'il lui arrivait de déchaîner vers trois heures du matin »<sup>857</sup>. Et, peu à peu, au moment où il croit que Marie s'endormit, il *pénètre* dans ses rêves :

[J]'entendais le murmure de ses rêves qui s'écoulait dans son esprit. Ou bien était-ce dans mon propre esprit qui s'écoulaient maintenant les rêves de Marie, comme si, à force de penser à elle, à force d'invoquer sa présence, à force de vivre sa vie par procuration, j'en étais venu, la nuit, à imaginer que je rêvais ses rêves.<sup>858</sup>

Si pendant le jour, les deux se touchent et la tension sexuelle augmente, quand la nuit tombe Marie part dans sa chambre, à l'étage supérieur. Elle arrive finalement en haut de l'escalator et, « passa[nt] le seuil [des] lourdes portes capitonnées de [sa chambre] privé[e] »<sup>859</sup>, garde sa distance habituelle. « « Marie-Méduse », (...) émotionnelle, impulsive, chaotique, d'humeur changeante, aimant le drame et les tourbillons »<sup>860</sup> mais en même temps, Marie-fillette, Marie-timide, Marie-souriante en contact avec la mer et la campagne, Marie-séduisante pourtant distante. Quant au narrateur, il ne lui reste qu'à imaginer son corps, ses mouvements, ses rêves, pendant la nuit, dans un mélange de regret et d'excitation mais aussi de tranquillité. Son esprit s'échappe en volant dans l'état supérieur. L'extrait est long mais il mérite toute notre attention. Il nous décrit un narrateur qui, empêché de toucher son amour, ne pourra le faire qu'au travers de son imagination :

---

<sup>854</sup> *Ibidem*, p. 183.

<sup>855</sup> *Ibidem*.

<sup>856</sup> *Ibidem*.

<sup>857</sup> *Ibidem*.

<sup>858</sup> *Ibidem*, pp. 183-184.

<sup>859</sup> *Ibidem*, p. 150.

<sup>860</sup> Annelies Schulte Nordholt, « « L'urgence et la patience », principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » in Stéphane Chaudier, (dir.), *op. cit.*, 2016, p. 138.

[J]e savais qu'elle dormait au-dessus de moi, et cette distance qui nous séparait, cet étage qu'il y avait entre nous était comme un infime empêchement, l'aiguillon subtil qui me la rendait encore plus désirable. Ne pouvant tendre la main vers elle et lui caresser doucement le bras au réveil, il me fallait imaginer sa présence à l'étage supérieur et la faire naître dans mon esprit. Alors, derrière mes yeux fermés, elle prenait corps progressivement, se détachant lentement de sa chrysalide pour apparaître dans mon esprit, étendue dans son lit, les yeux fermés et la bouche entrouverte, sa poitrine immobile, qui se soulevait et se gonflait, régulière, au rythme apaisé de ses respirations, une jambe sous les draps, et l'autre, nue, qui dépassait à l'extérieur, le creux du drap douillettement blotti entre ses cuisses.<sup>861</sup>

Les adverbes « doucement », « progressivement », « lentement », « douillettement » ainsi que les adjectifs « immobile » ou « apaisé » confèrent de la paix au narrateur. Il paraît que dès le moment où les deux arrivent sur l'île, l'atmosphère devient finalement plus calme. La poursuite de Zahir pendant la nuit, le vomissement du pur-sang dans le Boeing 747, la violence de la tempête sont déjà derrière eux. Une période d'accalmie est finalement arrivée et la réconciliation est éventuellement proche. Nonobstant, si le lecteur éprouve une diminution de la tension, ce ne sera pas pour longtemps. La surprise frappera à nouveau à la porte, et cette fois-ci, ce sera le feu. Comme nous le dit Annelies Schulte Nordholt:

Ce calme sera bientôt interrompu par un autre réveil au milieu de la nuit, et par la scène de l'incendie (...). Là encore, deux crises se suivent: la lutte contre l'incendie dans la propriété, et tout de suite après, la course en voiture vers le club hippique pour sauver le cheval préféré de Marie. »<sup>862</sup>

Le couple sera, à nouveau, pris au milieu d'une atmosphère pesante, étouffante, irrespirable voire toxique. Le feu apparaîtra une nuit mais les indices étaient déjà présents sur l'île:

---

<sup>861</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit, pp. 184-185.

<sup>862</sup> Annelies Schulte Nordholt, *op. cit.*, p. 145.

La mer était grise, (...) [l]’eau clapotait à peine, opaque, légèrement inquiétante, d’un gris de plomb, ou de lave, comme dans un bassin artificiel au voisinage d’une centrale nucléaire. (...) Il faisait lourd, l’atmosphère était étouffante, on percevait la nervosité des insectes qui venaient se coller à la peau. (...) Le bleu avait disparu, le bleu habituel, le bleu radieux, le bleu éclatant du ciel et de la mer, le bleu endémique de la Méditerranée, s’était évaporé de la nature. (...) Il n’y avait pas un souffle de vent, pas d’air, rien, pas la plus légère brise pour faire onduler un jonc dans la crique — comme si le vent accumulait ses forces pour la tempête qui se déclencherait dans la nuit.<sup>863</sup>

Le lecteur aura un espace en blanc pour reprendre son souffle, avant d’entrer dans une course contre le temps. Le feu devient le personnage central dans les dernières vingt pages du récit. Une fois que le feu détruit tout ce qui se trouve dans son chemin, nous pourrions associer le feu au mal. Nonobstant, ne pourrions-nous pas considérer cette séquence de phénomènes extrêmes comme synonymes de leur relation qui, elle aussi, est violente ? Pourquoi ce feu, n’est-il pas comme « le bien et le mal »<sup>864</sup> puisqu’en effet le couple fera l’amour, peut-être pour la première fois, lentement, tendrement comme à jamais vu, puisque finalement la distance entre les deux disparaîtra. Citon Gaston Bachelard:

Le feu est l’ultra-vivant. Le feu est intime et il est universel. Il vit dans notre cœur. Il vit dans le ciel. Il monte des profondeurs de la substance et s’offre comme un amour. Il redescend dans la matière et se cache, latent, contenu comme la haine et la vengeance. Parmi tous les phénomènes, il est vraiment le seul qui puisse recevoir aussi nettement les deux valorisations contraires: le bien et le mal. Il brille au Paradis. Il brûle à l’Enfer. Il est douceur et torture. Il est cuisine et apocalypse.<sup>865</sup>

Le feu qui faisait bouillir la sauce de tomate dans la cuisine se transformera en des flammes terrifiantes. La panique s’installe. Sans demander la permission, le feu

---

<sup>863</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., pp. 185-187.

<sup>864</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, Paris, Éditions Gallimard, (1949) [1992], p. 23, à l’adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf), (site consulté le 23 mars 2019).

<sup>865</sup> *Ibidem*, p. 23.

arrive avec toute sa puissance et les voilà, dans une « vieille camionnette break »<sup>866</sup>, s'enfuyant de la propriété. En vain, ils avaient essayé de la plonger dans l'eau à l'aide de tuyaux d'arrosage. Le feu, encore derrière eux, avait déjà produit des effets dévastateurs et devant eux une scène qui nous fait rappeler le tremblement de terre à Tokyo. Les lustres se transforment en des arbustes.

Comparons les deux passages. Le premier, à Tokyo:

[L]es lustres se mettant à osciller sur eux-mêmes comme des cloches de cathédrale s'ébrouant lentement sur notre passage dans un cliquetis de verre et de cristal qui accompagnait l'irrésistible grondement de détresse de la matière qui faisait trembler le sol et vibrer les murs<sup>867</sup>,

et le deuxième, sur l'île:

Marie avait pris place au volant et fonçait droit devant elle au milieu de nuages de poussière. On apercevait la ligne fantomatique, blanche et plâtreuse, de la piste dans la lumière des phares, tandis que des massifs d'arbustes tordus et tourmentés ondulèrent sur notre passage dans la nuit.<sup>868</sup>

Quelques mètres plus tard, le couple sera entouré par la fumée. Marie, désespérée, prendra une autre direction, celle qui l'emmènera au club hippique. Peppino, le gardien, était déjà là, essayant de sauver les chevaux, un par un. Elle commet un geste de folie en dépassant toutes les limites, toutes les barrières, et marche dans le feu. C'est Marie, impulsive, excentrique et aveugle, qui n'hésite pas à mourir pour sauver ce qui appartient à elle – ce qui appartenait à son père. Ce geste, celui de sauver les lieux de son enfance – les maisons de son père – aggravera son état. Marie, affaiblie, est sauvée tout d'abord par les pompiers et puis par le narrateur qui prend le volant. Le fait qu'ils essaient de s'enfuir du feu sur une île accentuera la sensation d'être coincés, comme s'ils étaient dans un labyrinthe. Le narrateur conduit

---

<sup>866</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 190.

<sup>867</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 14.

<sup>868</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 190.

dans toutes directions, mais en réalité le feu ne les laisse pas qu'ils s'éloignent vraiment du point de départ. Il est là, ténébreux, pour faire subir des épreuves, des pertes. Il se met devant eux, derrière eux, renforçant sa présence, d'une manière impitoyable.

Un peu plus tard, nous comprendrons la dimension du feu. En effet, ils étaient tous emprisonnés sur l'île, encerclés par une mer, elle aussi effrayante: « J'entendais la mer gronder en contrebas, noire, immense, houleuse, qui bouillonnait sur place dans des fureurs d'écume »<sup>869</sup>. Il leur fallait que les cieux – ou « la fureur des dieux »<sup>870</sup> – appellent à une trêve; il leur a fallu que le jour se lève, le vent se calme pour finalement pouvoir diminuer la tension. Cette tension passera par la reconnaissance des lieux qui se trouvaient complètement détruits. Ce sera une reconnaissance difficile surtout pour Marie. Encore une fois, elle soulage sa tension, sa peine au travers des larmes. Marie, « fille du feu »<sup>871</sup> devient Marie « fille de l'eau »<sup>872</sup>. Si dans *Fuir* elle se jette sur les bras de Maurizio, le seul qui pouvait la consoler au moment des funérailles de son père, maintenant, ce sera Peppino, celui qui était en charge des chevaux, en particulier de Nocciola qui devrait être abattue dû à la gravité des blessures:

[E]nsemble, à l'unisson, Marie et lui se mirent à pleurer, ils pleuraient dans les bras l'un de l'autre, des traînées blanches de larmes glissaient sur les joues noires de Peppino, qui les essuyait maladroitement de ses épaisses mains couvertes de suie, mais qui ne nettoyait rien, ne faisant que rajouter du noir au noir.<sup>873</sup>

La mort frappe à nouveau et c'est quand Marie devient plus vulnérable. Sa distance, sa supériorité, sa mélancolie disparaissent pour donner place à Marie-fragile, Marie dénudée de tout élément superflu, prête à franchir le seuil qui la séparait de celui qui avait toujours été présent, malgré les vicissitudes. Finalement Marie descendra

---

<sup>869</sup> *Ibidem*, p. 196.

<sup>870</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, p. 50.

<sup>871</sup> *Ibidem*, p. 47.

<sup>872</sup> *Ibidem*.

<sup>873</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La vérité sur Marie*, éd. cit., p. 203.

de « l'escalator » pour joindre le narrateur dans le rez-de-chaussée. Laissons ici les dernières lignes de ce récit:

Marie traversa la chambre pieds nus et se glissa dans mon lit, vint se blottir contre moi. Je sentais la chaleur de sa peau contre mon corps. Le jour était à peine levé sur la Rivercina, et nous nous serrions l'un contre l'autre dans le lit, nous nous enlacions dans la pénombre pour apaiser nos tensions, l'ultime distance qui séparait nos corps était en train de se combler, et nous avons fait l'amour, nous faisons doucement l'amour dans la grisaille matinale de la chambre — et sur ta peau et tes cheveux, mon amour, subsistait encore une forte odeur de feu.<sup>874</sup>

## 5. Dernier tome : *Nue*

La dernière partie de *La Vérité de Marie* termine à l'île d'Elbe. Le narrateur et Marie s'y déplacent pour les funérailles du père de la dernière. *Nue* terminera aussi sur la même île pour la même raison, des funérailles mais cette fois-ci de Maurizio. Coïncidence ou pas, leur séjour aura comme arrière-plan le feu, la première fois un incendie de forêt, cette fois-ci une chocolaterie.

Si la fin de *Nue* sent le chocolat, le début sent le miel. La sensualité est dans l'air dès les premières pages. Marie signe sa robe de miel, « appos[ant] sa signature sur la vie même, ses accidents, ses hasards et ses imperfections »<sup>875</sup>.

C'est arrivé le moment où Marie dévoile finalement sa beauté, sa personnalité, son secret à celui qui ne l'a jamais abandonnée. Pour le narrateur, la quête arrive à la fin. Il fallait tout simplement donner un sens, se donner une explication aux cailloux semés dans le chemin parcouru, seul ou accompagné. Tout devient plus clair même s'il voit la réalité au travers de la pluie ou de vitres. De l'autre côté, Marie laisse tomber, une par une, les « nombreuses strates de multiples lainages »<sup>876</sup> qu'elle avait portées tout au long de cette histoire d'amour. Écoutons l'auteur, lors des Colloques de

---

<sup>874</sup> *Ibidem*, p. 204.

<sup>875</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 24.

<sup>876</sup> *Ibidem*, p. 91.

Bordeaux, sur la notion de transparence qui peut très bien être associée au voile que Marie laisse finalement tomber:

Cette idée de transparence, je me suis souvenu qu'il y avait un moment, en fait, où Marie appose sa signature sur sa vie même et elle appose sa signature sur la vie même, c'est vraiment comme si on présentait une vitre transparente devant la réalité, moi comme écrivain, mon devoir est de recréer cette réalité et après en transparence, je la signe. (...) Je mets mon nom, où là en l'occurrence c'est Marie qui met son nom, mais c'est la même chose. (...) Je mets mon nom sur la vie même, en fait.<sup>877</sup>

La division de ce tome comprendra cinq parties. Dans la première partie, le lecteur est invité à un des défilés de Marie, le seul dans toute la tétralogie. Il visitera aussi les coulisses où aucun préparatif n'est laissé au hasard. La robe de miel représente à la fois l'apothéose et le macabre et Marie, hautaine ou insensée, assume toute responsabilité.

Dans la deuxième partie, le narrateur prend conscience que son amour envers Marie va au-delà du charnel. Nous l'accompagnerons dans une description exhaustive de la personnalité de celle qu'il aime.

C'est dans la partie suivante que le narrateur nous raconte son retour de Kyoto à Tokyo et sa tentative frustrée de rencontrer Marie au musée où le vernissage de son exposition aurait lieu. Il prononcera – en silence – son amour envers elle sur la toiture du musée. Ce qui pourrait être considéré un épisode plein d'humour se transforme en un plein de solitude, d'inquiétude mais aussi de tendresse et de plénitude.

Nous vivons une scène cinématographique lors de la quatrième partie. Le narrateur se rencontrera avec Marie dans un café, Place Saint-Sulpice. Inquiète, secrète, elle lui annonce qu'il fallait partir à l'île d'Elbe pour assister à des funérailles. La mort avait frappé, encore une fois à sa porte. Mais le narrateur pressent que Marie garde un secret.

---

<sup>877</sup> Benoît Peeters, *op. cit.*, [1:38:26 – 1:39:19.]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

La dernière partie sera sur l'île d'Elbe. Comme arrière-plan, l'incendie de la chocolaterie. L'air devient asphyxiant, les sens exarcebés. La fragilité de Marie vient au-dessus et le narrateur donne un sens à plusieurs épisodes jusque-là inachevés.

### 5.1. La robe de miel

Le dernier volet de cet ensemble romanesque s'intitule *Nue*. D'immédiat, nous pensons à Marie, celle qui aime bien se déshabiller, se jeter dans l'eau, telle nymphe, celle qui aime porter de larges chemises et des tongs, celle qui se sent véritablement libre sur l'île d'Elbe, dans la campagne ou dans de la mer. A ce sujet, Jean-Philippe Toussaint en parle:

Marie possède ce don, cette capacité singulière de trouver intuitivement un accord spontané avec les éléments naturels, avec la mer, dans laquelle elle se fond avec délices, avec l'air, avec la terre.<sup>878</sup>

Et il ajoute:

[...] et la terre, et je pense qu'il y a quelques descriptions dans la disposition océanique où évidemment il est beaucoup question de la mer mais aussi de la terre, Marie touche la terre et elle aime le contact de la terre dans ses mains.<sup>879</sup>

Pour le narrateur, Marie est un être singulier, en quelque sorte innocent, qui aime le monde:

Marie avait ce don, cette capacité singulière, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience<sup>880</sup>,

---

<sup>878</sup> Jérôme Garcin, « Je suis très connu, mais personne ne le sait », in *op. cit.*, p. 4.

<sup>879</sup> Benoît Peeters, *op. cit.*, [1 :12 :24 – 1 :12 :37]. Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>880</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 36.

différente de Marie-femme d'affaires qui ne laisse rien échapper à sa vigilance:

M. Tristani n'apportait pas beaucoup d'éléments de réponse aux multiples interrogations de Marie [...] Il restait résolument perplexe, répondait à côté, ou évasivement, aux questions techniques précises que Marie avait préparées à son intention (agenda ouvert à côté d'elle sur la nappe, liste de questions, qu'elle cochait à mesure),<sup>881</sup>

différente aussi de Marie-créatrice de haute couture qui réfléchit sur le concept d'un chef-d'oeuvre qui puisse être exceptionnel:

Menant une réflexion théorique sur l'idée même de haute couture, elle était revenue au sens premier du mot couture, comme assemblage de tissus par différentes techniques, le point, le bâti, l'agrafe ou le raccord, qui permettent d'assembler des étoffes sur le corps des modèles, de les unir à la peau et de les relier entre elles, pour présenter cette année à Tokyo une robe de haute couture sans couture.<sup>882</sup>

Au sujet de cette robe de haute couture sans couture, de cette réflexion théorique, l'intervention de Patricia Oster-Stierle s'avère très intéressante dans la mesure où elle mettra côte à côte l'écrivain et la couturière qui est Marie. Écoutons-la:

La création de Marie est à son tour une sorte de mise-en-abîme, la réflexion d'une macrostructure dans une microstructure. (...) La robe en miel colle littéralement sur la peau du mannequin et disparaît presque. (...) L'auteur la cache derrière le voile du texte tout au long de la tétralogie en évitant soigneusement de la décrire à l'intérieur de la fiction. (...) La couturière et l'écrivain ne se ressemblent pas seulement par la création de textures découpées et de voiles transparents et presque invisibles mais ils

---

<sup>881</sup> *Ibidem*, p. 15.

<sup>882</sup> *Ibidem*, p. 11.

ont aussi la même approche envers l'œuvre d'art dans leur attention aux détails les plus infimes.<sup>883</sup>

Effectivement, le lecteur sentira que *Nue* le mènera vers la fin. D'un côté, le narrateur fera des associations qui nous manquaient et, de l'autre côté, la couturière, Marie, en laissant tomber les tissus, les ciseaux, les épingles et les aiguilles, se déshabille au travers le mannequin, physiquement et psychologiquement. Si le lecteur a accompagné Marie dans ses voyages pour l'inauguration de ses expositions, dans *Nue*, il est finalement invité à participer à un de ses défilés qui aura une fin, sans doute, déconcertante, mais qui, en même temps, montrera une nouvelle Marie.

Si les premières lignes de *Faire amour* ont plongé le lecteur dans le suspense – à qui le narrateur allait-il jeté un flacon d'acide chlorhydrique ? –, si celles de *Fuir* dans l'étonnement – pourquoi le narrateur était-il parti à Sanghai à la demande de Marie alors qu'ils étaient séparés –, et celles de *La Vérité de Marie* dans la curiosité – le narrateur nous fait savoir que les deux faisaient l'amour en même temps, mais pas ensemble, pendant une nuit caniculaire –, *Nue* nous plongera dans le monde de la mode, plus précisément le jour d'un des défilés. Tous les préparatifs y sont décrits, jusqu'aux « détails de détail »<sup>884</sup>. La curiosité est lancée dans l'air et la surprise s'emparera du lecteur.

Comme d'habitude, Marie prend en charge toute l'affaire et si elle a besoin de parler à plusieurs apiculteurs – une fois que l'idée est de faire plonger une mannequin dans un pot de miel juste avant son entrée sur la passerelle pour qu'elle puisse être suivie par un vrai essaim d'abeilles – et leur demander de faire des démonstrations dans les bureaux de Tokyo, elle n'y hésite pas; si elle a besoin de parler à des avocats pour discuter « d'épineuses questions juridiques, d'assurances et de contrat »<sup>885</sup>, elle le fait; si la mannequin doit passer par toute une série de consultations médicales, elle agit. Et Marie crée *la robe*:

---

<sup>883</sup> Patrice Oster-Stierle, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, [4 :27 – 14 :07], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 2 février 2020). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

<sup>884</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 24. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>885</sup> *Ibidem*, p. 17.

[L]a robe sans attaches, qui tenait toute seule sur le corps du modèle, une robe en lévitation, légère, fluide, fondante, lentement liquide et sirupeuse, en apesanteur dans l'espace et au plus près du corps du modèle, puisque *le corps du modèle était la robe elle-même*.<sup>886</sup>

Le jour du défilé, l'excitation est à son comble. La tension ne sera pas dénouée, il n'y aura ni une pause ni une diminution du rythme. Tout commence dans les coulisses. La mannequin devrait être préparée avant de monter sur la passerelle. Il fallait qu'elle soit toute « nue, la peau lisse et le sexe rasé »<sup>887</sup>, comme une vierge immaculée. Les maquilleuses apportent un extrême soin à son corps, comme s'il s'agissait de la restauration d'un tableau. Elles la protègent en couvrant quelques parties de son corps telle la main habile d'un restaurateur devant la toile:

[E]lle ne portait plus qu'un string couleur chair d'à peine deux centimètres de large qui masquait son pubis, et plusieurs maquilleuses, debout à ses côtés, travaillaient sur les parties de son corps qui resteraient découvertes pendant le défilé, couvrant son visage et ses mains de poudre de riz qu'elles appliquaient à la houppette pour faire ressortir sur sa peau, par contraste, l'ambre de la robe de miel qu'elle ne portait pas encore<sup>888</sup>,

ou comme un spécimen, hermétiquement clos, dont les derniers préparatifs s'exécutent dans un laboratoire:

[A] côté d'étagères qui contenaient des alambics et des ballons en verre, des récipients à décantation, des creusets en graphite, un essaim d'assistants japonais androgynes s'activaient comme des laborantins autour de la cuve en inox qui contenait le miel, glissant des éprouvettes dans la substance gluante pour recueillir des échantillons dont ils étudiaient la couleur et la viscosité à la loupe, introduisant un thermomètre dans la

---

<sup>886</sup> *Ibidem*, p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>887</sup> *Ibidem*, p. 19.

<sup>888</sup> *Ibidem*.

cuve pour prendre la température du mélange afin que le miel eût l'exacte consistance souhaitée au moment d'être enduit sur le corps du modèle.<sup>889</sup>

Devant les assistants et les jeunes stagiaires, la jeune mannequin, toute nue, est prête à s'assujettir aux dernières touches à l'aide de pinceaux dont les touffes de poils effleurent sa peau, à l'aide de leurs doigts qui s'excitent:

Quand la mannequin fut prête, étonnant corps lunaire épilé et poudré, les mains, la face et le décolleté couverts de poudre blanche, les assistants, se mettant à l'ouvrage, commencèrent à la peindre au pinceau, répartissant le miel sur son corps, l'un agenouillé le long de sa cuisse avec une courte brosse en poils de martre, un autre debout sur un escabeau qui lui enduisait le dos et les épaules au rouleau, tandis que d'autres encore lissaient le miel sur ses chairs, tapotaient délicatement sa peau avec des compresses de gazes fines et humides et qu'une grappe de jeunes stagiaires en blouse blanche tournaient autour de son corps immobile pour unifier la couche fraîchement posée à l'aide de sèche-cheveux afin de donner une ultime touche de laqué à la robe.<sup>890</sup>

Et la voilà qui s'élance sur la passerelle, suivie de milliers d'abeilles. Sans le savoir, la mannequin est offerte en sacrifice au public. L'émerveillement se transformera en un spectacle macabre:

[E]lle trébucha sur le podium, s'écroula par terre, elle sentit le souffle bruyant des abeilles fondre immédiatement dans son cou et ce fut alors, à la seconde, la curée, les abeilles la piquèrent de toutes parts, dans le dos, dans les yeux, dans le sexe, à l'intérieur du sexe, la mannequin recroquevillée par terre qui se protégeait le visage des mains, se débattant, chassant les assauts des abeilles d'un bras impuissant, se redressant sur les genoux et fuyant à quatre pattes, mais retombant par terre, de nouveau vaincue, comme une torche vivante, immolée.<sup>891</sup>

---

<sup>889</sup> *Ibidem*, pp. 19-20.

<sup>890</sup> *Ibidem*, p. 20.

<sup>891</sup> *Ibidem*, p. 22.

A la fin du défilé, la créatrice de haute couture, Marie, entre en scène sans que rien ne la perturbe:

[L]e rideau s'était soulevé et (...) Marie, lentement, avait fait son apparition sur scène pour saluer le public, comme si elle avait tout orchestré, comme si c'était elle qui était à l'origine de ce tableau vivant, le top-model martyr entouré de multiples figures de douleur figées, les visages européens, asiatiques, interdits, ralentis, arrêtés, comme dans une vidéo de Bill Viola, avec, autour de la figure centrale du tableau toujours écroulée sur scène sous un essaim d'abeilles, les effigies casquées et lourdement costumées de l'apiculteur et des pompiers qui se faisaient face, leur extincteur à la main, les genoux fléchis, comme à jamais arrêtés dans un geste d'urgence interrompu.<sup>892</sup>

La question que nous nous posons maintenant est celle de comprendre le signifié de cette préface, la seule existante dans 'Le Cycle de Marie'. Elle est constituée par plusieurs tableaux – l'idée de créer une robe en miel, les difficultés pour la mettre en place, le choix du mannequin et sa préparation, l'apparition de Marie sur la passerelle. Néanmoins, si nos yeux s'arrêtent devant ces tableaux, les ingrédients mis à notre disposition nous font reculer pour apprécier une grande construction pictoriale. Le miel – blanc, vierge, sucré – nous accompagne dès les premiers lignes, comme si celles-ci ne formaient qu'un trait continue, tel mouvement d'un pinceau. L'encre, pâteuse, et le miel, matière visqueuse, se solidifient et le public se voit devant ce tableau pour l'apprécier et, en même temps, le consommer.

Quant à Marie, est-elle aussi consommée par le public ou est-elle digne et intouchable ? Son apparition, représente-t-elle l'apothéose ou le climax pour le public ? Marie, fait-elle partie de cette grande construction pictoriale, ou est-elle hors scène, comme le public, observant le mannequin entre la mort et la vie qui s'entrelacent dans cette danse macabre ?

A cet égard, Jacques Dubois explore les côtés humain et intangible de Marie:

---

<sup>892</sup> *Ibidem*, p. 23.

Marie affirme son appartenance dans la pratique d'«un art qui l'élève au-dessus des humains. (...) Elle tire spectacle des robes de beauté qu'elle conçoit et participe ainsi d'une discipline rare et fastueuse qui démultiplie la magnificence de son être. De plus, (...), son stylisme pratiqué en art à plein titre est maintes fois renvoyé au naturel et à l'élémentaire.<sup>893</sup>

Le récit nous dit aussi que la scène était sa création et qu'elle la signe – tel peintre qui apparaît dans un coin de son tableau mais dont la figure centrale est un autre personnage – et c'est dans l'inquiétude, l'angoisse mais aussi dans l'horreur que nous arrivons à la fin de cette préface:

[R]efusant de se laisser vaincre par la réalité, Marie avait assumé le hasard et elle avait revendiqué l'image, au point de jeter un doute dans l'esprit des spectateurs, comme si la scène entière qu'ils découvriraient sous leurs yeux avait été préméditée par Marie.<sup>894</sup>

Cette préface met à découvert Marie, avec toutes ses qualités et ses défauts. Par coïncidence ou pas, Marie invente une robe dont la modèle est la robe elle-même, dont la modèle doit exposer toute sa nudité.

Nous pourrions même dire qu'à partir de la première partie, le récit sera éparpillé d'indices qui nous indiqueront que le cycle se ferme doucement et que ce sera à nous de faire ces liaisons, aux côtés du narrateur qui, de son côté, nous offrira des éclaircissements. A chaque fois que le narrateur nous présente une nouvelle pièce de ce grand puzzle, notre mémoire fera instantanément des associations avec les tomes précédents et, ces mêmes pièces, flottantes, tomberont doucement au sol, telles cendres pulvérulentes, pour le fertiliser.

---

<sup>893</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style », in *op. cit.*, p. 51.

<sup>894</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit, p. 23.

## 5.2. Suis-je capable de déclarer mon amour ?

La première partie s'ouvre avec le retour du narrateur et Marie à Paris, après avoir passé « deux semaines heureuses »<sup>895</sup> à l'île d'Elbe. Même si chacun rentre chez soi, ils prennent le même taxi à l'aéroport en direction des hôtels ou de leurs appartements; soit ils ne disent rien puisqu'amoureux, soit ils ne disent rien puisqu'éloignés l'un de l'autre. Souvenons-nous du silence qui prédominait lors de leur arrivée à Tokyo:

*Nous ne disions rien* dans ce taxi qui nous reconduisit au grand hôtel de Shinjuku où nous étions arrivés le matin même, et *Marie pleurait en silence* à côté de moi,<sup>896</sup>

ou lors de leur arrivée à Paris:

Au moment de descendre du taxi (nous avons pris le même taxi depuis Roissy pour rejoindre Paris), je n'ai pas été capable d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie<sup>897</sup>.

Dans les deux occasions, la voix intérieure du narrateur reformule la même question, s'il serait capable de faire une déclaration d'amour une fois que Marie avait toujours été « superficielle, légère, frivole et insouciant »<sup>898</sup>. Sept ans avant: « — mais ne lui ai-je jamais fait de déclaration d'amour ? »<sup>899</sup>; sept ans après: « — mais en ai-je été capable ? »<sup>900</sup> C'est cette idée qu'Alain Badiou développe:

[!] y a un risque énorme qu'on fait endosser au langage. Il s'agit de prononcer une parole dont les effets, dans l'existence, peuvent être pratiquement infinis. (...) Les mots les plus simples se chargent alors d'une intensité presque insoutenable. Déclarer

---

<sup>895</sup> *Ibidem*, p. 29.

<sup>896</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 12. C'est nous qui soulignons.

<sup>897</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 29.

<sup>898</sup> *Ibidem*, p. 35.

<sup>899</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.12.

<sup>900</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 29.

l'amour, c'est passer de l'événement rencontre au commencement d'une construction de vérité. C'est fixer le hasard de la rencontre sous la forme d'un commencement.<sup>901</sup>

Comment déclarer l'amour pour qu'il soit, définitivement, un point de départ si leurs vies représentent une succession de séparations, d'arrivées et de départs ? Quelques gouttes de sens d'humour sont encore présentes, entre parenthèses, quand le narrateur confesse que si le chauffeur de taxi n'était pas présent, peut-être il aurait eu le courage de déclarer son amour:

Peut-être n'y eût-il pas eu de témoin à ce moment-là (le chauffeur de taxi qui attendait au volant pour continuer sa route vers la rue de La Vrillière), j'aurais pu laisser libre cours à l'émotion que je ressentais de devoir quitter Marie après les deux semaines heureuses que nous venions de passer ensemble à l'île d'Elbe.<sup>902</sup>

C'est le geste et le regard qui prédominent lors *des* séparations. Leurs corps, en friction permanente quand unis, représentent à la fois plaisir et douleur. Cette dernière ne disparaîtra pas le jour au lendemain, elle s'intensifiera, s'appropriera de leurs souvenirs. Comment préserver donc le plaisir chaque fois qu'ils se séparent ? En ne le verbalisant pas. Les mots deviennent muets, les prononcer signifierait, certainement, *la* séparation. Citons Lidea Cotea qui insiste sur cet aspect:

[T]out en étant unis, leurs corps s'instrumentalisent et se consomment pour vivre un plaisir corrosif, deux jouissances parallèles, agressives, non convergentes, et s'épuiser dans une étreinte qui n'unit pas, mais creuse un abîme infranchissable.<sup>903</sup>

L'auteur continue à développer l'idée que leur relation est vraiment complexe:

La distance affective et imaginaire (non pas physique) qui sépare les deux époux est immense et impossible à combler. L'image du corps est déchirée. (...) [C]ette

---

<sup>901</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 42.

<sup>902</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 29-30.

<sup>903</sup> Lidea Cotea, *op. cit.*, p. 146.

interaction amoureuse (...) n'est pas une interaction normale, car tout ressemble fortement sinon à un combat, au moins à une forme d'agression ressentie corporellement (...). On ne partage pas, mais on dispute un vécu et un plaisir commun, on se trouve plutôt à mi-chemin entre combat et abandon désespéré<sup>904</sup>.

Manifester son amour à haute voix serait, peut-être, accepter les oscillations de l'humeur de Marie ou oublier qu'un jour il avait eu le désir de jeter sur les yeux de quelqu'un – peut-être ceux de Marie – un flacon d'acide chlorhydrique. C'est aussi vrai que, plus que jamais, Marie lui manque et cette séparation l'affectera profondément une fois que ce sera la première fois qu'il laisse à découvert sa dépendance, son amour envers elle.

C'est dans ce tome aussi que le narrateur se concentrera beaucoup plus dans le sentiment de l'amour que dans la relation déconcertante qu'il a eu jusqu'à présent. Voyons la façon dont le narrateur mettra Marie en première place, la façon dont il fera des ponts avec *Faire l'amour* et les premiers récits de ce travail pour mieux saisir cette métamorphose.

Commençons donc par nous placer aux côtés du narrateur qui, immobile, debout, à la fenêtre de son appartement, partira à la recherche de réponses. Malgré le mauvais temps « — Paris, la grisaille, la pluie — »<sup>905</sup>, le séjour sur l'île, sous le soleil et le ciel limpide, est toujours présent. Il sent le désir de rentrer chez Marie, de ne plus vivre séparé d'elle, d'emporter ses possessions, une par une. Il imagine même que le déménagement pourrait être fait doucement et cela lui plaît: « [C]ette fois en douceur, par étapes, progressivement, vêtement par vêtement, livre par livre, un objet à la fois »<sup>906</sup>. Dans *La Poétique de l'espace*, Gaston Bachelard caractérise les tiroirs, les coffres et les armoires comme des espaces où l'ordre y domine:

L'armoire et ses rayons, le secrétaire et ses tiroirs, le coffre et son double fond sont de véritables organes de la vie psychologique secrète. (...) L'espace intérieur à l'armoire est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant. (...) Dans

---

<sup>904</sup> *Ibidem*, pp. 146-147.

<sup>905</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 31.

<sup>906</sup> *Ibidem*, p. 33.

l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. Là règne l'ordre ou plutôt, là l'ordre est un règne.<sup>907</sup>

Définitivement il ne veut pas s'enfuir de Marie, il la veut. La question qu'il se pose est celle de savoir si l'Autre est là, prêt à le recevoir. Le temps psychologique s'élargira énormément, une grande parenthèse s'ouvrira et le narrateur plongera dans un mouvement tourbillonnant où des sentiments contradictoires, comme le doute et la confiance, l'irritation et l'endurance, la résignation et la révolte, se manifestent presque en même temps, comme des vagues, qui vont et qui viennent, qui le confortent, qui le tuent:

[C]ette interminable demi-heure que je passai là devant la fenêtre à attendre vainement le coup de téléphone de Marie fut comme un condensé des deux mois d'attente que j'allais vivre en attendant un signe de sa part.<sup>908</sup>

Le narrateur prendra conscience que son amour pour Marie va au-delà du charnel. Il imprègne tous les pores de sa peau et de son esprit aussi. L'image de Marie le poursuit, les yeux ouverts, les yeux fermés. Son caractère le tourmente:

Dans les premiers instants, c'était encore la fièvre et l'impatience qui dominaient, (...), puis, à mesure que les minutes passèrent, les heures, les jours et les semaines, et bientôt le mois de septembre en entier, (...) mon impatience initiale fit place peu à peu au fatalisme et à la résignation<sup>909</sup>,

mais l'exaspère aussi. Comme nous dit Jacques Dubois:

Mentalement, oui, elle le tue, à force de vouloir qu'il vive au rythme de ses désirs non exprimés. Entre eux deux, d'ailleurs, c'est facilement la guerre. Deux gestes résument

---

<sup>907</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. cit., p. 105. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>908</sup> Jean-Philippe Toussaint, (2013), *Nue*, éd. cit., p. 33.

<sup>909</sup> *Ibidem*, pp. 33-34.

ces rapports belliqueux. Moments de ponctuation dans le récit, ils disent une violence soudaine de l'un envers l'autre.<sup>910</sup>

Toutefois, Marie le séduit. Ce paradoxe accentue la dynamique de la pensée du narrateur qui, à son tour, affectera forcément la dynamique de l'écriture. Par d'autres mots, le narrateur occupe son temps non plus avec lui-même mais avec Marie, et il s'enfermera en quelque sorte dans un dilemme: la peur de perdre Marie ou l'ardeur de l'oublier. Ce n'est plus le narrateur qui s'enferme dans son propre corps, éloignant toute approche de l'extérieur. Ce n'est plus celui qui est prisonnier de son propre corps mais amoureux d'un autre corps, celui de Marie. Séparés, il garde son souvenir et s'alimente de lui. Alors, il nourrira sa passion dans un voyage imaginaire, *debout à la fenêtre*. A cet égard, nous rappelons le propos de Jean-Philippe Toussaint, dans *L'urgence et la patience*, quand il nous décrit la descente au fond des océans et son arrivée dans un monde bien différent de celui de la surface:

[N]ous avons atteint le territoire de l'urgence, le monde des abysses, plus de 350 millions de kilomètres carrés d'obscurité et de silence où règnent des pressions écrasantes et où prolifèrent d'incessantes présences aveugles, d'infimes potentialités de vie en mouvement.<sup>911</sup>

Et c'est seulement en arrivant au fond, qu'il aura la distance idéale pour commencer à écrire. En d'autres mots, il faudra qu'il s'éloigne de la réalité pour entrer dans une autre sphère:

Ici — au cœur même de l'urgence —, tout vient aisément, tout se libère et se lâche, la vision réelle ne nous est plus d'aucune utilité, mais l'œil interne se dilate et un monde fictif et merveilleux nous apparaît mentalement.<sup>912</sup>

---

<sup>910</sup> Jacques Dubois, « Marie naïade de style » in *op. cit.*, p. 43.

<sup>911</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, éd. cit., p. 42.

<sup>912</sup> *Ibidem*.

Faisons maintenant l'analogie avec Marie. Il faut que le narrateur prenne une distance vis-à-vis Marie pour que son esprit parvienne à rassembler ces moments inoubliables:

[C]était ces images ensoleillées de Marie qui me revenaient à présent à l'esprit devant la fenêtre: Marie à demi nue sous une vieille chemise bleue de son père dans la propriété de l'île d'Elbe<sup>913</sup>,

ainsi que ceux qui prouvent que Marie était capable de le repousser violemment:

Mes sentiments à l'égard de Marie passèrent alors progressivement de la tendresse impatiente des premiers instants à une sorte d'agacement que j'essayais encore de contraindre. Le temps aidant, je ne retins plus rien et je finis par laisser libre cours à mon ressentiment. La dernière inconstance de Marie, de m'inviter ainsi à passer deux semaines avec elle à l'île d'Elbe pour me négliger ensuite et ne plus me faire aucun signe, n'était que l'ultime manifestation de sa radicale désinvolture.<sup>914</sup>

Ces sentiments contradictoires surgissent comme le mouvement des vagues. Soit il l'aime, soit il la hait. Si Marie était capable de l'agacer, si Marie était aussi capable d'agir comme femme d'affaires, il se souvient aussi de sa capacité de se prêter aux autres, ce qui l'attendrissait énormément. Nous laissons ici deux extraits qui nous montrent bien cette dichotomie. Commençons par celui qui nous décrit Marie-moderne:

Marie, femme d'affaires, Marie, chef d'entreprise, qui signait des contrats et faisait des transactions immobilières à Paris et en Chine, qui connaissait le cours du dollar au quotidien et suivait l'évolution des places boursières, Marie, créatrice de mode qui travaillait avec des dizaines d'assistants et de collaborateurs dans le monde entier,

---

<sup>913</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 39.

<sup>914</sup> *Ibidem*, p. 34.

Marie, femme de son temps, active, débordée et urbaine, qui vivait dans des grands hôtels et traversait en coup de vent des halls d'aéroports<sup>915</sup>,

mais aussi Marie qui est proche de tous, sans pour autant en avoir conscience:

Marie avait ce don, cette capacité singulière, cette faculté miraculeuse, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience (...) [,] cette disposition foncière qui seule la caractérisait entièrement, la *disposition océanique*.<sup>916</sup>

Marie le provoque sensuellement, sexuellement. La distance ne semble pas être un obstacle. Au contraire, elle s'intensifie dans son absence. Son esprit voyage dans la rêverie:

[J]e la laissais se mouvoir et s'animer dans mes pensées, tandis qu'elle se mettait à nager nue dans mes souvenirs (...) Je la revoyais alors dans le petit jardin de l'île d'Elbe, cette Marie dédoublée, *ma* Marie personnelle (...). Je m'approchais d'elle mentalement avec précaution<sup>917</sup>.

Nathalie Crom précise: « Qu'elle habite ses pensées, sa mémoire, ses fantasmes, ses projets. Que les images d'elle se multiplient sans cesse et à l'infini, changeantes, complémentaires, contradictoires. »<sup>918</sup> Nonobstant, au fur et à mesure que le temps passe, par d'autres mots, que cette grande parenthèse arrive à la fin – pendant laquelle il est devant la fenêtre dans son appartement à Paris –, le narrateur s'aperçoit qu'effectivement sa capacité de se souvenir de Marie devient de plus en plus limpide d'imperfections:

---

<sup>915</sup> *Ibidem*, p. 37.

<sup>916</sup> *Ibidem*, pp. 36-37. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>917</sup> *Ibidem*, p. 40. C'est nous qui soulignons.

<sup>918</sup> Nathalie Crom, « Rêvée, tendre, indifférente...Marie, l'insaisissable, réapparaît dans le quatrième volet d'un grand roman d'amour à la grâce limpide », in *Télérama*, 2013, p. 7, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 10 mai 2019).

Et je me rendais compte alors que j'étais en train de ressasser toujours les mêmes visions heureuses, que c'était toujours *les mêmes images estivales de Marie* qui me venaient en tête comme filtrées dans mon esprit, épurées des éléments désagréables, et *rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis mon retour.*<sup>919</sup>

Citons Norbert Czarny:

Vue par le narrateur – et l'on verra que le verbe voir est important –, Marie s'offre sous toutes les dimensions, en diverses strates temporelles. (...) Et c'est ainsi, par la relation entre ce qui est vu, senti, entendu, et ce qui est construit par l'imagination, que s'élabore *Nue*.<sup>920</sup>

Terminons cette première partie en citant, à nouveau, Gaston Bachelard:

Donner son espace poétique à un objet, c'est lui donner plus d'espace qu'il n'en a objectivement, ou pour mieux dire, c'est suivre l'expansion de son espace intime<sup>921</sup>,

par d'autres mots, « Marie qui, quoi qu'il en soit, présente ou absente – attendue, esperée –, occupe tout l'espace. »<sup>922</sup>

### 5.3. La toiture du *Contemporary Art Space* de Shinagawa

Encore dans la première partie, quelques pièces de cet ensemble romanesque seront placées au bon endroit et nous comprendrons, par exemple, que le narrateur déménage lors de leur retour du Japon et qu'ils ne se sont rencontrés que lorsque Marie lui demande de la rejoindre sur l'île d'Elbe. Lisons l'extrait:

---

<sup>919</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 41. C'est nous qui soulignons.

<sup>920</sup> Norbert Czarny, « L'imprévu vivifie », in *Télérama*, 2013, p. 16, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf), (site consulté le 10 mai 2019).

<sup>921</sup> Gaston Bachelard, *La Poétique de l'espace*, éd. cit., p. 228.

<sup>922</sup> Nathalie Crom, *op. cit.*, p. 7.

Nous étions partis ensemble au Japon, et nous étions rentrés séparément deux semaines plus tard, chacun pour soi, sans plus se parler, sans plus se donner aucun signe de vie. À mon retour à Paris, officialisant en quelque sorte notre rupture, je m'étais installé rue des Filles-Saint-Thomas, et nous nous étions à peine revus jusqu'à la fin de l'été, quand elle m'avait proposé de la rejoindre à l'île d'Elbe.<sup>923</sup>

Ceci dit, d'autres pistes se suivent. Nous aurons accès à cette information à l'aube, après avoir passé toute la nuit devant la fenêtre de son appartement. Graphiquement, le lecteur verra un blanc, correspondant à neuf lignes. Il nous communique qu'il ne sait pas exactement le temps qu'il aurait passé là-bas. Il s'éveille, soit-disant, et il s'aperçoit qu'il y a du mouvement à l'extérieur, en particulier dans un appartement en travaux qui le fait rappeler le Japon, le *Contemporary Art Space* de Shinagawa.

Cet espace artistique occupera une grande partie de ce volet. C'est là où il y avait eu lieu le vernissage d'une exposition de Marie. Au travers des yeux du narrateur, nous suivrons Marie, accompagnée de Jean-Christophe de G.. Nous reculons un peu plus dans le temps chronologique et comprendrons que ce ne serait pas dans les courses de chevaux que le narrateur aurait connu son rival, mais un peu plus tôt, lors de l'exposition. Nous avons accès à cette information maintenant car le narrateur nous révélera un secret que seulement il savait, comme s'il assumait un nouveau rôle, non plus celui d'escorter Marie ou de partir seul à sa demande mais celui de la suivre pour l'épier:

[C]e que Marie ignorait — et qu'elle ignore toujours — c'est que j'étais présent, moi aussi, le soir du vernissage de son exposition au *Contemporary Art Space* de Shinagawa.

Car il y a beaucoup de choses que Marie ignorait encore sur la fin de mon séjour au Japon.<sup>924</sup>

---

<sup>923</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 43.

<sup>924</sup> *Ibidem*, p. 44. L'intervalle entre les paragraphes est présent dans le livre.

Précisément, pendant une quarantaine de pages, le Japon et, en particulier, le *Contemporary Art Space* de Shinagawa seront la toile de fond. Il faudra se demander pourquoi le narrateur donne tellement d'importance à cet épisode. Effectivement, le narrateur avait disparu pendant une partie du volet *Fuir*. Dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur réapparaîtra et même s'il n'est pas le personnage principal, c'est au travers de ses yeux que nous suivrons Marie. Il nous confesse qu'il était revenu à Tokyo pour revoir Marie, après avoir passé quelques jours à Kyoto chez son ami Bernard, et qu'il resterait dans une petite chambre d'un hôtel: « Je suis resté là trois ou quatre jours seul à Tokyo, désœuvré, *passant la plupart de mes après-midi allongé sur le lit de cette chambre d'hôtel.* »<sup>925</sup>

Crainit-il revoir Marie ? La culpabilité d'être parti sans la prévenir est-elle tellement grande qu'il vaut mieux retarder la rencontre ? L'équilibre psychique qu'il a su maintenir pour tellement longtemps paraît avoir atteint sa limite. Autrement dit, tout au long du 'Le Cycle de Marie', le narrateur nous montre son côté flexible face aux changements d'humeur de Marie. Aujourd'hui, il semble que Marie, avec son caractère instable et exigeant, ébranle ses sentiments et il nous raconte finalement ce qui s'était passé lors de son retour de Kyoto. Effectivement, ses actions renforceront, sans aucun doute, son nouvel état d'esprit en accentuant un comportement qui se manifestera un peu orthodoxe.

Les lumières de la nuit, les néons nous sont familiaux ainsi que ses errances dans les rues. Mais désormais, le sentiment qui traîne est celui de l'inquiétude:

C'est alors que j'aperçus au loin dans la pénombre la façade sombre du siège social d'une grande société japonaise et que je fis un étonnant lapsus visuel, en voyant apparaître devant moi dans la nuit SORRY, plutôt que SONY, en lettres de néon bleutées au fronton du bâtiment.<sup>926</sup>

---

<sup>925</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons. Que de ressemblances avec la scène où le narrateur de *La Salle de bain* choisit de faire le même, dans une chambre d'hôtel à Venise: « Je me laissai tomber sur le lit. Je passai le reste de la matinée là, couché sur un flanc »<sup>925</sup> ou à Paris, quand il décide de passer le temps dans la salle de bain: « [J]e coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, parfois nu. »<sup>925</sup> In Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, éd. cit., pp. 57, 11.

<sup>926</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 46. Souvenons-nous de l'épisode dans *Faire l'amour* quand le narrateur voit le mot 'EXIT' au moment où il arrive à la piscine de l'hôtel, au dernier étage. Ne voulait-il pas s'enfuir de Marie une fois qu'ils étaient arrivés au Japon en pleine rupture et que quelques instants plus tôt il avait été assis près de Marie avec le flacon d'acide chlorhydrique?: « Arrivé au vingt-septième

La tension et le suspense sont dans l'air. Une fois qu'il n'avait pas un billet pour entrer dans le musée, il choisira, comme par hasard, la toiture du musée. Avant même d'arriver au musée, il devient trop conscient de tous ses mouvements, susceptible et peureux que quelqu'un puisse le reconnaître :

Certains invités s'étaient déjà engagés dans l'allée, et je m'étais mis à suivre le mouvement, je descendais le chemin en direction du musée, la tête baissée, craignant le regard des autres invités, même si je ne connaissais personne et que personne ne semblait s'intéresser à moi. Des bribes de conversations en toutes langues parvenaient à mes oreilles (...), en anglais, en français, en japonais (la plupart des langues me laissaient indifférent, mais chaque fois que j'entendais parler français, je ressentais une brusque bouffée d'inquiétude, et j'accélérais le pas, ou je ralentissais pour laisser le danger s'éloigner).<sup>927</sup>

Ce sera toujours au travers d' « instruments optiques »<sup>928</sup> que le narrateur verra Marie. Interdite l'entrée, il découvrira la salle de surveillance, plus précisément, « la cabine vitrée de la salle de contrôle dans le renforcement de hall »<sup>929</sup> qui ne lui était pas du tout inconnue. Devant les écrans, ses yeux bougent rapidement d'un écran à l'autre, comme frénétiques :

Où était-elle, Marie ? À quoi ressemblait-elle, Marie, ce soir ? Quelle était son expression ? Comment était-elle habillée ? Marie, sans visage. Marie, sans apparence. Marie, tellement absente ce soir.<sup>930</sup>

Son angoisse augmente :

---

étage de l'hôtel, je butai sur plusieurs portes closes, des issues condamnées. L'éclairage avait été coupé pour la nuit à l'étage, ne demeuraient dans le noir que les sigles verts fluorescents d'issues de secours qui brillaient dans leurs caches transparents, EXIT, EXIT, EXIT. » In Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.37.

<sup>927</sup> Jean-Philippe Toussaint, (2013), *Nue*, Paris: Les Éditions de Minuit, pp. 47-48.

<sup>928</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.* p. 2.

<sup>929</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 50.

<sup>930</sup> *Ibidem*, p. 51.

[J]e ne pouvais rien faire, je ne pouvais pas l'atteindre, je me trouvais arrêté par cette frontière symbolique, ce barrage virtuel que rien de rationnel, pourtant, n'aurait dû m'empêcher de franchir. Rien, si ce n'est, brûlante, *l'anxiété qui ne me quittait pas*.<sup>931</sup>

Comme nous signale Frédéric Clamens-Nanni:

Mu par une pulsion scopique, le narrateur franchit mentalement la distance qui le sépare des écrans. Mais son attention est vaine car son regard n'a pas la capacité de faire surgir Marie, fût-ce en image. *L'œil invisible se heurte alors au vide de l'absence*.<sup>932</sup>

Le gardien le reconnaît, l'alerte est donnée et le narrateur doit s'enfuir. La fuite ne durera que quelques instants, jusqu'à ce qu'il trouve un endroit sans aucune caméra. Dans le noir, il voit de la lumière sur les toits du musée et décide de gravir les marches d'un escalier de secours. En arrivant sur la toiture du *Contemporary Art Space de Shinagawa*, il voit le ciel de Tokyo devant lui, plein d'étoiles et, nonobstant la singularité de la situation, il s'arrête pour le contempler:

Je marquai un temps d'arrêt et observai ce collier de lumières bleues — un bleu cosmique, crémeux, saturé de blanc — qui scintillaient faiblement dans la nuit, avec la douceur d'un rayonnement d'étoiles.<sup>933</sup>

Cette image nous renvoie à celle où le narrateur se trouve aussi seul à Tokyo, où il décide de monter au dernier étage de l'hôtel pour plonger ses pensées obsédantes et violentes dans l'eau, comme celle d'asperger la fenêtre de la chambre d'acide chlorhydrique, en laissant Marie sur le lit. Si nous comparons les deux scènes, la première nous transmet l'exaspération du narrateur:

[M]oi qui luttais intérieurement, et qui, dans un mouvement ample et un hurlement, me détournant d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre d'une glicée d'acide qui

---

<sup>931</sup> *Ibidem*, p. 52. C'est nous qui soulignons.

<sup>932</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.*, p. 3. C'est nous qui soulignons.

<sup>933</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 55.

bouillonnait sur le verre et se mettait à crisser et à fumer autour du cratère dans une mélasse gluante de verre fondu et boursoufflé qui dégoulinait sur la vitre en longues traînées sirupeuses et noirâtres.<sup>934</sup>

Il se prépare pour plonger et le mouvement inverse – maintenant du haut vers le bas – le libérera de toutes les amarres:

Je m'assis au bord de l'eau, nu dans la pénombre, et, au bout d'un moment, tout doucement, je me laissai glisser à la verticale dans le bassin — et le tourbillon de tensions et de fatigues que j'avais accumulées depuis mon départ de Paris parut se résoudre à l'instant dans le contact de l'eau tiède sur mon corps.<sup>935</sup>

Aujourd'hui, il veut la revoir, même si cela signifie monter sur la toiture du musée et, au travers d'un hublot, l'épier. A cet égard, reprenons Frédéric Clamens-Nanni:

Le second instrument optique auquel recourt l'œil invisible du narrateur est un hublot sur le toit du musée (...). Il se trouve alors en position de voyeur, à l'extérieur, dans le noir, dissimulé derrière le hublot transformé en jalousie.<sup>936</sup>

Et c'est le regard qui sera en charge d'épier Marie, qui essayera, à tout prix, de la trouver en même temps que l'ouïe sera en charge de détecter des bruits. Son corps doit s'immobiliser et, si possible, disparaître dans le noir. Le seul mouvement qu'il se permet de faire est celui d'« [aiguiser] son regard comme s'il effectuait une mise au point sur l'objectif d'un appareil photographique »<sup>937</sup>, et ses pupilles bougeront frénétiquement jusqu'à ce qu'elles s'arrêtent sur l'objet aimé: Marie.

La tension est latente. Il ne peut pas être vu mais il veut voir. La scène est construite autour du suspense. Nous accompagnerons le narrateur dans sa mission: découvrir Marie au milieu de la foule. Ce travail n'est pas facile une fois qu'il est dans

---

<sup>934</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p. 36.

<sup>935</sup> *Ibidem*, pp. 42-43.

<sup>936</sup> Frédéric Clamens-Nanni, *op. cit.*, p. 3.

<sup>937</sup> *Ibidem* p. 3.

une position fortement défavorable: penché sur la toiture du musée. Il doit redoubler son attention:

Tout constituait pour moi une menace, les bruits évidemment, le craquement du vent dans les filins métalliques du toit, mais aussi les moindres déplacements de lumière que je surprénais dans l'obscurité, les pinceaux de phares que je voyais se déplacer dans la nuit et qui, plutôt que de s'éloigner à l'horizon, semblaient se diriger sur moi avec quelque chose d'inexorable<sup>938</sup>,

en même temps que son regard scrutine la salle. Si ce moment est effectivement source d'étonnement, une fois qu'être accroupi sur le toit semble inadéquat, l'accent est mis non seulement sur l'incohérence de la situation mais aussi, et surtout, sur l'angoisse vécue par cet homme qui croit avoir perdu Marie. La vision et l'ouïe sont troublées:

Accroupi sur le toit, penché sur le hublot, j'essayais de reconnaître Marie dans cette foule lointaine qui évoluait en dessous de moi. Le bruit des conversations me parvenait étouffé par l'épaisseur du vitrage, et je m'interrogeais sur la nature de la réalité que j'avais sous les yeux.<sup>939</sup>

En ayant présent les récits de Jean-Philippe Toussaint, Olivier Mignon définit l'acte de photographier comme une expérience intime, où le moment de capter l'image va au-delà d'un simple geste. Lisons quelques extraits de son article:

L'intention première, maladroite, sagement ravalée, suivie d'un instant de méditation, puis le geste lent et assuré du cadrage, la précision de la capture, cette longue maturation est comme achevée, contresignée par la photographie.<sup>940</sup>

---

<sup>938</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 57.

<sup>939</sup> *Ibidem*, pp. 58-59.

<sup>940</sup> Oliver Mignon, « Presque sans lumière », in *Textyles*, n° 38, 2010, § 18, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/296>, (site consulté le 08 juin 2019).

Et l'auteur continue:

[L]a photographie appartient à cette catégorie de signe en ce qu'elle atteste par définition de la présence d'un objet singulier en un moment bien précis du temps. (...) [T]oute capture d'image s'impose au préalable un cadrage « mental », « d'instinct » [, en] témoign[ant] autant des circonstances d'un lieu et d'un temps donné que de l'état singulier auquel le photographe s'est alors abandonné.<sup>941</sup>

Malgré un environnement dit propice à la prise de photos – l'obscurité, le manque presque absolu de bruit – le narrateur a son esprit en pleine ébullition et ce qui pourrait être le moment idéal pour prendre *la* photo – le « Je » se positionnerait en retrait pour mettre en relief l'« Autre » – ne l'est plus, c'est-à-dire la confrontation avec la réalité se rapproche au fur et à mesure que son esprit devient plus précis. Tout ce qu'il voit – plus précisément, tout ce dont il se souvient de ce soir sur la toiture du musée – n'est qu'une pièce d'un plus large assemblage de moments éparpillés dans le passé, sans aucune liaison apparente entre eux. Repérer Marie dans une salle pleine de personnes devient impossible et ses yeux se déconcentrent au lieu de fixer Marie. En se déconcentrant, la pensée devient plus aiguë:

Je ne savais quelle valeur accorder à ce réel ankylosé qui m'apparaissait comme à travers un voile cotonneux, cette réalité ouatée qui avait quelque chose d'une projection en trois dimensions d'une scène issu d'un passé oublié, (...) un monde proche et inatteignable, sur lequel je n'avais aucune prise, avec lequel je ne pouvais pas interagir, les personnages semblant évoluer non pas dans le présent mais dans un passé déjà résolu, dans des sortes de livres — avant la naissance, après la mort.<sup>942</sup>

La scène devient distante, comme celle d'une pièce de théâtre où les personnes deviennent des personnages, où le spectateur est assis, sans participer. Mais c'est grâce à cet éloignement que le narrateur joint le passé et le présent, que son travail à partir de détails devient précis:

---

<sup>941</sup> *Ibidem*, §§ 18 et 20.

<sup>942</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 59.

Et, observant l'animation de la salle d'exposition en dessous de moi à travers le hublot, je fus alors pris de vertige car je me rendis compte que le présent que j'avais sous les yeux avait toutes les apparences d'une scène issue du passé et que ce n'était que maintenant, dans l'avenir, que j'en prenais conscience.<sup>943</sup>

Et l'épisode sur la toiture du musée arrive presque à la fin. Le narrateur nous force à faire une pause, pour le trouver devant la fenêtre de son appartement de la rue des Filles-Saint-Thomas, à Paris:

*Ce n'était que maintenant, plus de sept mois plus tard, à Paris, debout à la fenêtre de ma chambre du petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas, que j'avais acquis le recul nécessaire pour appréhender toutes les composantes de la scène que j'étais en train de vivre.*<sup>944</sup>

Une des pièces manquantes de ce puzzle était celle d'être sûr que Marie avait connu son rival, Jean-Christophe de G., pendant le vernissage et qu'elle n'était pas exclusivement à lui, à ce moment-là.

Si nous reculons dans le temps, il y a sept ans, Marie confesse qu'elle était tombée amoureuse de lui dès les premiers instants. Elle se confie entièrement à lui, en le plaçant dans des circonstances assez douteuses: voyager au Japon avec elle en pleine séparation, partir en Chine pour régler une affaire dont l'argent et la drogue en faisaient partie, venir à son secours lorsque son père est mort ou lorsque son amant – son rival – était par terre, suite d'une attaque cardiaque.

La scène qu'il vit sur la toiture du musée – dont le comportement est loin des codes de conduite communs – ne sera plus à propos de Marie mais de « ses hésitations, son désordre mental, [s]es poussées inconscientes »<sup>945</sup> et le sang-froid dont il avait fait preuve jusqu'ici est remplacé par un mélange de mélancolie et de tension qui nous fait oublier le narrateur sur la toiture puisque Marie est l'élément absorbant:

---

<sup>943</sup> *Ibidem*, p. 60.

<sup>944</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

<sup>945</sup> Sjef Houppermans, *op. cit.*, § 9.

Marie ne disait pas un mot, elle semblait seule dans la salle d'exposition, elle recevait le bruissement des compliments avec indifférence, les yeux dans le vague, d'une cour bigarrée d'admirateurs et d'officiels, et *je perçus chez elle une fragilité, une douleur, une faille, secrète, souterraine*, peut-être liée à la situation de rupture dans laquelle nous nous trouvions de façon irréparable depuis quelques jours<sup>946</sup>,

et au travers de ses lèvres, il avoue ses sentiments envers elle, en silence, tout seul, sur la toiture du musée. L'extrait est long mais il mérite toute notre attention :

Je regardais Marie avec émotion dans la salle d'exposition, je regardais sa silhouette émouvante à travers le hublot, et j'entrouvis les lèvres, je murmurai doucement son nom dans la nuit, mais aucun son ne sortit de ma bouche, seulement une légère buée, une haleine hésitante que je vis stagner un instant devant moi, un petit nuage de vapeur flottant qui venait de dire « Marie » que je vis se dissiper lentement sous mes yeux dans l'air glacé de la nuit. Alors, remuant de nouveau doucement les lèvres en regardant Marie en contrebas, je lui dis que je l'aimais — je le dis à genoux. Je t'aime, Marie, lui dis-je, mais aucun son ne sortit de ma bouche, je ne m'entendis même pas le dire, peut-être n'avais-je pas ouvert la bouche, peut-être l'avais-je seulement pensé — mais je l'avais pensé.<sup>947</sup>

Ce paragraphe efface d'immédiat l'étrangeté de la scène. Même si, sur la toiture – ou devant la fenêtre de son appartement –, le narrateur trouve du temps pour décrire la scène, nuancée par une tonalité humoristique, où Jean-Christophe de G., entame une conversation avec Pierre Signorelli, celui qui l'a invité au vernissage, et celle qu'il croyait être Marie, l'inquiétude et l'angoisse senties par le narrateur deviennent plus fortes et le passage de l'humour à une certaine poéticité augmente considérablement.

Si cette déclaration d'amour nous arrive quand il est étrangement accroupi sur la toiture, ou si, quelques paragraphes plus tard, nous comprenons que la scène du vernissage de l'exposition est rappelée devant la fenêtre de son appartement, après être arrivé de l'île d'Elbe où Marie et lui avaient passé deux heureuses semaines, tout

---

<sup>946</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 81. C'est nous qui soulignons.

<sup>947</sup> *Ibidem*, pp. 80-81.

cela devient insignifiant. Au moment où le narrateur confesse son amour, il nous confère de la crédibilité et il nous redonne «le courant continu d'énergie romanesque qui circule à travers toutes ces pages »<sup>948</sup>. Alain Badiou décrit la déclaration d'amour de la façon suivante:

La déclaration d'amour est le passage du hasard au destin, et pourquoi elle est si périlleuse, si chargée d'une sorte de trac effrayant. La déclaration d'amour, d'ailleurs, n'a pas lieu forcément une seule fois, elle peut être longue, diffuse, confuse, compliquée, déclarée et re-déclarée, et vouée à être re-déclarée encore.<sup>949</sup>

Nous entrerons dans la dernière partie du 'Le Cycle de Marie' sans que cette déclaration soit faite à haute voix, sans que Marie soit présente. Il s'agit d'une déclaration d'amour qui est livrée à l'introspection, qui traîne de l'hésitation, de la crainte:

Je retenais ma respiration dans la nuit sur le toit du musée et je continuais de la regarder à travers le hublot. Accroupi dans l'ombre, je ne pouvais détacher mes yeux de sa bouche. Avec une appréhension croissante, le cœur serré, je fixais les mouvements de ses lèvres et je craignais, en l'observant ainsi à son insu, de surprendre soudain quelque révélation bouleversante, un secret, une information privée qui se fût rapportée à notre amour ou aux circonstances douloureuses de notre rupture<sup>950</sup>.

#### 5.4. Place Saint-Sulpice

Deux mois plus tard, le narrateur reçoit un appel de Marie. A sa demande, sans que le motif soit explicité, ils se rencontreront, plus tard, ce jour-là, dans un café, Place Saint-Sulpice. Il pleuvait, les magasins étaient fermés, les rues vides et le narrateur, lui

---

<sup>948</sup> Laurent Demoulin, (2010), « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *op. cit.*, § 31.

<sup>949</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 42.

<sup>950</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 82.

aussi, se sentait vide une fois qu'il ne savait pas comment réagir à cet appel court et énigmatique:

Ce vide qu'elle avait laissé dans la conversation — ce manque, cette absence — laissait place à toutes les hypothèses, et la plus banale à la plus tragique (...), et permettait toutes les conjectures, sans que rien permît d'en étayer aucune.<sup>951</sup>

Pendant douze pages, le narrateur enregistrera tous les détails de cette nuit avant de revoir Marie. Son arrivée à la Place, la pluie, son entrée au café avant Marie peuvent être considérés comme un préambule, comme s'il voulait retarder la rencontre pour se protéger d'une éventuelle déception. A ce propos, rappelons Roland Barthes:

[C]'est l'autre qui part, c'est moi qui reste. L'autre est en état de perpétuel départ, de voyage; il est, par vocation, migrateur, fuyant; je suis, immobile, à disposition, en attente, tassé sur place, *en souffrance* (...). L'absence amoureuse va seulement dans un sens, et ne peut se dire qu'à partir de qui reste – et non de qui part: *je*, toujours présent, ne se constitue qu'en face de *toi*, sans cesse absent.<sup>952</sup>

Marie arrive au café, non pas comme la styliste qui nous avait présenté une « robe de haute couture sans couture »<sup>953</sup> et qui monte sur scène à la fin de chaque défilé, triomphale, pour respirer le succès. Le narrateur, déjà dans le café, la reconnaît derrière les vitres de la voiture, les vitres de la porte du café. Elle le cherche du regard, elle s'approche doucement et s'assied. Elle se cache derrière plusieurs couches de vêtements, elle qui aime bien se déshabiller. Sa fragilité se manifestera par la position de son corps et son visage:

Elle semblait fatiguée. Elle n'était pas maquillée, elle n'avait plus ce hâle d'été qui donnait à sa peau une merveilleuse carnation abricot. Son bronzage avait disparu et

---

<sup>951</sup> *Ibidem*, p. 88.

<sup>952</sup> Roland Barthes, « Fragments d'un discours amoureux », éd. cit., p. 41. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>953</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 11.

avait laissé place à un teint pâle et à une mine éteinte. Ses yeux étaient petits, terne, endoloris, comme fragilisés<sup>954</sup>.

Elle lui annoncera que le gardien de la propriété de son père à l'île d'Elbe, Maurizio, était mort et qu'elle voulait assister à ses obsèques avec lui. Nonobstant, le narrateur sent que Marie n'était pas totalement transparente et que, derrière l'invitation, il y aurait un secret à dévoiler:

Je regardais la silhouette de Marie de dos à travers la vitre du café — elle était déchirante, cette nuit, sous la pluie —, et je compris alors, à ce moment-là, j'en eus la certitude, en un éclair, que ce n'était pas ça, la chose qu'elle avait à me dire — la mort de Maurizio et sa proposition de l'accompagner à l'île d'Elbe pour l'enterrement —, mais que ce qu'elle avait à me dire, elle ne me l'avait pas encore dit et qu'elle ne me le dirait pas ce soir, mais seulement quelques jours plus tard à l'île d'Elbe. Et quand, plus tard, je repenserais à cet instant, il se vérifierait que je ne m'étais pas trompé.<sup>955</sup>

Ce rendez-vous – deux mois après leur dernière rencontre et deux jours avant leur dernier voyage à l'île d'Elbe – peut être vu comme un moment singulier où tout est senti différemment par le narrateur. La pluie confère un air automnal à la place Saint-Sulpice et une ambiance plutôt intime au café. A la fin du rendez-vous, Marie sort quelques instants et, encore une fois, il la reconnaît de l'autre côté des vitres. Ce n'est pas Marie qui plonge dans la mer, c'est la pluie qui tombe sur Marie. Malgré les vitres et la pluie, le narrateur, tel un réalisateur, voit de façon distincte sa diva, dont les gestes sont fragilisés, derrière les lumières transformées en projecteurs. Ses yeux la décrivent délicatement. Le passage mérite complète citation:

[E]lle était assise dehors sur une banquette en osier, le dos collé à la vitrine, qui fumait une cigarette dans la nuit, immobile dans le vent et la pluie. Elle était là, dehors, au seuil de la place Saint-Sulpice illuminée dans la nuit, qu'elle observait fixement, sa cigarette à la main, le bras légèrement relevé, le poignet désaxé, de la fumée s'élevait

---

<sup>954</sup> *Ibidem*, p. 91.

<sup>955</sup> *Ibidem*, p. 98.

très lentement dans les aires en volutes hésitantes, et j'apercevais le bout rouge incandescent de l'extrémité de sa cigarette qui s'intensifiait à chaque fois qu'elle tirait une bouffée. Je voyais sa chevelure de dos, ses cheveux emmêlés dans le vent et la pluie qui tombait sans discontinuer devant elle. Des gouttelettes, à l'occasion, éclaboussaient son visage, et son long manteau était trempé, ainsi que son écharpe qu'elle avait remise pour sortir.<sup>956</sup>

Ses pensées envers Marie deviennent plus souples. Sa rage contre son attitude altive diminue. Pour la première fois, Marie semblait être dénudée et affaiblie, plus proche du narrateur sans pour autant le manifester au travers de la parole. C'est le geste qui prend un rythme particulier, c'est le silence qui dénonce une certaine inquiétude.

Le narrateur et Marie arriveront à l'île d'Elbe après un long voyage en avion, train et bateau. En attendant le bateau, Marie lui prend la main. D'un côté, ce geste peut signifier l'extériorisation de ce que Marie sentait en ce moment, comme si la distance entre eux avait disparu, comme si le jeu de ruptures-rencontres, une succession d'épisodes pénibles, semblait s'effacer de leur horizon. De l'autre côté, « ce geste si inattendu »<sup>957</sup> – ce besoin de se rassurer qu'elle ne serait pas seule – pourrait aussi signifier un présage, un obstacle qu'ils devraient, à nouveau, surpasser, une fois que la mer qu'ils allaient faire face était violente et ni la traversée ne serait pacifique, comme en été dernier, ni leur arrivée serait paisible:

La mer était mauvaise ce matin, et le navire commença à tanguer dès la sortie du port. Le pont arrière était désert, balayé de pluie et d'embruns, les bancs de croisière abandonnés dans le vent. (...) L'atmosphère était brouillée de pluie [...] (...) Aujourd'hui, on faisait à peine la différence entre le ciel et la mer, la côte paraissait sauvage [...] (...) Je regardais la ligne régulière des collines à l'horizon, et je me rendis compte alors — je ne l'avais pas tout de suite remarqué tant la fumée se confondait avec les nuages —, qu'une colonne de fumée s'élevait au-dessus de l'île d'Elbe.<sup>958</sup>

---

<sup>956</sup> *Ibidem*, pp. 96-97.

<sup>957</sup> *Ibidem*, p. 102.

<sup>958</sup> *Ibidem*, pp. 103-104.

Dans *La psychanalyse du feu*, Gaston Bachelard écrit: « Par le feu tout change. Quand on veut que tout change, on appelle le feu. »<sup>959</sup> Suivons alors ce feu et son signifié. En effet, il occupera une place assez importante de ce volet. Dès leur arrivée, ils seront informés par Giuseppe, l'un des fils de Maurizio, que la chocolaterie Monte Capanne aurait brûlé pendant la nuit.

En parcourant les mêmes lieux – l'arrivée à la maison de famille de Marie, la Rivercina, l'hôtel où le narrateur avait séjourné la dernière fois pour les obsèques du père de Marie et le cimetière – nous irons revivre quelques scènes. Ce sera au travers de son souvenir que le narrateur nous transportera tantôt vers le passé tantôt vers le présent et nous serons invités à comparer le moment d'hier et celui d'aujourd'hui. Renforçons cette idée avec le propos de Julie Carvalho:

Utiliser le souvenir plutôt que les sens comme support de création — ou de lecture — ajoute une dimension des plus importantes au récit que l'on (s') en fait: le sentiment. L'émotion a une influence fondamentale sur la façon dont on rapporte et dont on reçoit les choses. Faire de son roman, en quelque sorte, un roman à trous, permet au lecteur d'y expérimenter une réelle expérience cathartique.<sup>960</sup>

Reprenons donc la question du feu, cette fois-ci en hiver, et l'impact qu'il aura sur le couple. L'odeur de brûlé pénétrera dans les pores de la peau et prendra d'autres odeurs au fur et à mesure que le couple parcourt l'île. L'odeur devient sensuelle et excite l'imagination du narrateur:

Mais cette odeur de brûlé, au départ indifférenciée, que j'avais simplement constatée sans pouvoir vraiment la définir, commença à se préciser dans mon esprit depuis que j'avais appris que c'était une usine qui avait brûlé, et mon cerveau, aidé par cet indice, parvint à en prendre la mesure et à la reconstituer, à l'affiner, à la cerner complètement, je commençai même à lui trouver des nuances plus douces, presque

---

<sup>959</sup> Gaston Bachelard, *La psychanalyse du feu*, éd. cit., p.96.

<sup>960</sup> Julie Carvalho, *Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint: un témoin du contemporain?*, Mémoire de Master 2 de Littérature Française, Générale et Comparée, Université de Strasbourg, 2018, p. 13, à l'adresse [http://www.jptoussaint.com/documents/f/f3/Julie\\_Carvalho.pdf](http://www.jptoussaint.com/documents/f/f3/Julie_Carvalho.pdf), (site consulté le 19 juin 2019).

sucrées, pour faire naître dans mon imagination une vraie odeur de chocolat subjective et veloutée.<sup>961</sup>

et celle de Marie qui réagit jovialement:

Tu as vu, ça sent le chocolat, me dit Marie en souriant, et elle se mit à humer l'air, le nez en l'air, à inspirer, ostensiblement, les mains dans les poches de son manteau, tandis que nous regagnions la voiture.<sup>962</sup>

Le feu se dissipera peu à peu mais les odeurs qui émanent continuent et contribueront pour que Marie révèle son secret. Nous y reviendrons par la suite.

Entre l'arrivée du couple sur l'île et ce que nous pourrions appeler le climax de cette partie du volet – la scène dans le cimetière à la fin de laquelle Marie révélera son secret –, il y a un moment auquel il nous faut attarder quelques instants: le refus de Marie de passer la nuit à la Rivercina puisque quelqu'un y avait dormi dans son lit. Ils passeront la nuit dans le même hôtel où le narrateur avait séjourné lors de leur dernier séjour. Nous sommes face à une nouvelle Marie, fragile et dépendante du narrateur, qui n'est plus capable de rester à la Rivercina, maison plein de mémoires de son père et de son enfance:

Je sentais que, pour Marie, la mort de Maurizio avait ravivé douloureusement en elle les blessures de la mort de son père. Ici, à la Rivercina, la mort de Maurizio n'était plus une abstraction, une information lointaine. Non, ici, Maurizio avait vécu, Marie l'avait croisé tous les étés dans ces lieux depuis plus de vingt ans.<sup>963</sup>

Partir de la Rivercina accentue la tension narrative. Dès les premiers instants, Guiseppe, celui qui les reçoit sur le port, devient le suspect du feu. Le récit est éparpillé d'indices, comme dans les romans policiers, qui n'aboutiront à rien mais qui ont la

---

<sup>961</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 110-111.

<sup>962</sup> *Ibidem*, pp. 132.

<sup>963</sup> *Ibidem*, p. 124.

fonction de ralentir le récit, une fois que les mouvements de Guiseppe constitueront une histoire parallèle à celle du couple. Le mouvement incessant, ce va-et-vient des personnages, n'est pas par hasard. L'espace est réduit et les conditions atmosphères renforcent une sensation de clôture. De la part du narrateur, ce n'est plus sortir de Tokyo pour passer quelques jours à Kyoto, tout seul, pour donner du temps à la séparation. Quant à Marie, ce n'est plus rester à Tokyo avec Jean-Christophe de G., et partir en avion pour rentrer chez elle. Aujourd'hui, le narrateur et Marie sont confinés *dans l'île*.

Si c'est vrai que Marie prendra en charge les préparatifs du voyage et certaines décisions une fois que c'est elle qui connaissait Maurizio depuis plus de vingt ans, si c'est aussi vrai que le narrateur la suit, comme d'habitude, la fragilité de Marie viendra, plus que jamais, à la surface:

Je la sentais absolument sans force, sans volonté, vide, découragée, incapable de lire, incapable de faire quoi que ce soit. Elle me sourit avec douceur, et je perçus une demande d'aide dans ses yeux, d'assistance, quelque chose d'implorant, une immense lassitude, du découragement, du renoncement.<sup>964</sup>

Dans un premier temps, les deux personnages – et non pas seulement Marie, comme dans *La Vérité sur Marie* –, se perdent et ne savent plus où les obsèques de Maurice auraient lieu; dans un deuxième temps, le narrateur – et non pas le narrateur omniprésent, comme dans *La Vérité sur Marie* –, la suit de près, l'observe et voit que Marie est en tension, désorientée.

Marie vivra un moment de panique, et le cimetière, avec ses allées de cyprès et ses niches funéraires, l'odeur forte à feu-chocolat, l'hiver, la pluie et les nuages contribuent indiscutablement à l'intensification de la scène:

*Marie, imperceptiblement, s'inquiétait, elle regardait autour d'elle, désorientée, elle craignait de s'être trompée d'heure et partait dans différentes directions, revenait sur ses pas. (...) Nous n'avions aucune idée de l'endroit où avait lieu l'enterrement de*

---

<sup>964</sup> *Ibidem*, p. 125.

Maurizio, et Marie, qui me devançait dans le cimetière, *avançait, perdue*, dans la monotonie des allées, son bouquet à la main, *hésitante, regardant autour d'elle*.<sup>965</sup>

Ce qui se suit est une invitation aux couleurs et aux sens, à l'odorat et à la vue. Le chocolat se métamorphose et devient résine pour envelopper le manteau de Marie, « pour le napper, lentement, l'enrober, le saupoudrer d'une fine pellicule chocolatée »<sup>966</sup>, telles les glaces qu'elle mangeait, l'une après l'autre, lors de l'enterrement de son père ou la collection de robes en sorbet ou robe de miel. Elles se transforment en liquide, soit parce qu'il fait chaud, soit parce qu'il pleut. Reculons dans le temps et ravivons notre mémoire avec la lecture de l'extrait sur les robes en sorbet dans *Fuir*, où le mélange de certaines couleurs associées à l'été explosent devant nos yeux, en même temps que d'autres couleurs, plutôt associées à l'automne, les perturbent, en laissant un pressentiment dans l'air:

Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles, avait décliné les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et les sirops, quelques mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets aux corps, dans une fantaisie de couleurs et de tons chair, mangue, citron, mandarine, pêche, melon, *pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orage qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noir, le cassis, les mûres, et la myrtille*.<sup>967</sup>

Ce pressentiment sera repris dans ce volet, de façon tranchante. L'atmosphère est étouffante dans le cimetière. Le mélange de la pluie et de l'odeur du chocolat nous fera aiguïser l'odeur liée à la mort:

[C]ette odeur qui avait radicalement changé de nature et qui était devenue maintenant écœurante, qui se mêlait à l'odeur abstraite de mort qui régnait dans le cimetière, une odeur de décomposition, de putréfaction, une odeur organique de

---

<sup>965</sup> *Ibidem*, pp. 135, 137. C'est nous qui soulignons.

<sup>966</sup> *Ibidem*, p. 141.

<sup>967</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, éd. cit., p. 147. C'est nous qui soulignons.

corps mort, cette odeur de chocolat suave, douceuse, fétide, qui allait nous suivre tout l'après-midi, dont nous ne pourrions plus nous défaire, et qui, mêlée maintenant à la pluie qui tombait, qui se fondait à la pluie, qui nous collait à la peau et aux cheveux, qui mouillait nos vêtements, pénétrait nos yeux et dégoulinait sur nos joues.<sup>968</sup>

La longueur des phrases nous fait entrer dans cette atmosphère étouffante comme si, nous aussi, nous étions empêchés d'en sortir:

Tout autour de nous — l'air, le sol, l'obscurité elle-même —, semblait s'être fluidifié, fondu, liquéfié, pour nous enrober de sa viscosité dans un déversement continu de pluie fine, tenace et chocolatée. Les mausolées ruisselaient de pluie et on voyait monter des vapeurs de chocolat de la pierre mouillée des tombes, tandis que, du marbre des sépultures mouillées, semblaient sourdre les sucs organiques des défunts.<sup>969</sup>

L'odeur, tellement forte, provoque la nausée à Marie. Le narrateur lui demande ce qui se passe. Elle lui répond qu'elle était enceinte.

Les dernières pages de ce volet offriront au lecteur la clef de l'énigme de plusieurs épisodes inachevés. Elles nous conduiront vers *la* déclaration d'amour de ce couple qui, pendant longtemps, était proche sans effectivement l'être. En effet, les séparations et les rencontres faisaient partie de leur dynamique. Paradoxalement, être ensemble signifiait souffrance, être séparé signifiait en quelque sorte une distance reposante et le narrateur l'affirme:

Cette irritation nouvelle, cet agacement plus foncier, qui était en train de prendre naissance là devant la fenêtre tandis que j'attendais son coup de téléphone, était peut-

---

<sup>968</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 141.

<sup>969</sup> *Ibidem*, p. 142.

être le signe que *j'étais en train de me préparer à notre séparation et que je commençais insensiblement à m'y résoudre.*<sup>970</sup>

En prononçant les mots: « Mais je suis enceinte »<sup>971</sup>, la distance entre les deux disparaît définitivement. Leur séjour sur l'île prendra désormais d'autres contours. Le narrateur pourra finalement faire des associations. Entre des moments du passé et du présent en même temps qu'ils parcoureront les mêmes lieux du dernier séjour sur l'île mais dans le sens inverse (l'arrêt chez Maurizio où ils rencontreront sa femme, Antonina, l'hôtel où il avait séjourné lors des funérailles de la mort du père de Marie, et finalement la Riverciana où Marie avait passé son enfance), le narrateur arrivera à des conclusions, même si partielles:

Je continuais à réfléchir, tant de choses qui m'avaient paru étranges ces derniers temps s'éclaircissaient soudain, tandis que tant d'autres s'obstinaient à me demeurer obscures. Et, me tournant alors vers elle, je lui dis, dans une intuition soudaine: « C'était ça, en fait, la chose que tu me voulais dire quand tu m'as donné rendez-vous dans ce café à Saint-Sulpice ? »<sup>972</sup>

Si l'arrière-plan se maintient – celui de la mort, une fois que leur présence sur l'île était pour assister aux funérailles de Maurizio –, il nous semble aussi que les deux personnages, chacun à sa façon, s'approcheront doucement l'un de l'autre. Comme nous le dit Warren F. Motte: « La distance demeure mais le rapport à la distance et la manière dont la distance structure l'expérience change. Et cela change en un clin d'œil. »<sup>973</sup>

Revenons au cimetière où Marie lui dit qu'elle est enceinte. C'est là où les morts et les vivants se côtoient. Nous le saurons par la suite que les obsèques auraient

---

<sup>970</sup> *Ibidem*, p. 35. C'est nous qui soulignons.

<sup>971</sup> *Ibidem*, p. 143.

<sup>972</sup> *Ibidem*, p. 144.

<sup>973</sup> Warren F. Motte, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, [15 :54 – 16 :06], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 19 juin 2019). Transcription faite par l'auteur de ce travail.

lieu à l'extérieur du cimetière et que le couple arriverait à la fin des mêmes. Alors, le dernier adieu à Maurizio ne serait pas dans un lieu clos mais dans une petite chapelle, près de la Rivercina, et il serait enterré « *un peu plus haut [de la pente], dans un tombeau familial caché dans la végétation* »<sup>974</sup> comme si le vert et la hauteur signifieraient la vie et non pas la mort. Le narrateur se souvient alors d'un épisode qui lui était arrivé lors d'une visite au cimetière pendant lequel il n'avait pas pu rencontrer la tombe de son oncle:

Je m'étais dirigé vers sa tombe, mais, m'étant égaré dans les allées, je ne l'avais pas trouvée, et j'étais ressort du cimetière sans l'avoir vue. (...) [J]e m'étais rendu compte que cette mésaventure révélait dans le fond la vraie nature de toute visite dans un cimetière, c'est que, quand on va voir quelqu'un dans un cimetière, il est naturel qu'on ne le voie pas, il est normal qu'on ne le trouve pas, car on ne peut pas le trouver, jamais, c'est à son absence qu'on est confronté, à son absence irrémédiable.<sup>975</sup>

Et si, selon lui, il y a des similitudes entre les deux événements, il ajoute un fait qui renforcera l'idée que Marie ne voulait vraiment pas faire face à la mort:

Et je pensai alors que, si Marie n'avait pas trouvé cet après-midi la tombe de Maurizio, si elle s'était trompée de cimetière alors que nous étions venus spécialement de Paris pour l'enterrement, c'est qu'elle n'avait pas voulu trouver le bon cimetière, et si elle n'avait pas voulu le trouver, *c'est parce que ce n'était pas de mort qu'elle voulait m'entretenir lors de ce séjour à l'île d'Elbe — mais de vie.*<sup>976</sup>

L'étonnement et la tendresse substitueront les moments d'ironie qui nous faisaient sourire ainsi que l'immobilité qui caractérisait les premiers récits. Le narrateur ne se contemple plus dans le miroir ou même dans la radiographie de son crâne, comme dans *La Salle de bain*; il ne s'éloigne plus de ceux qui l'entourent. Laurent Demanze synthétise bien son comportement:

---

<sup>974</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 145. C'est nous qui soulignons.

<sup>975</sup> *Ibidem*, pp. 150-151.

<sup>976</sup> *Ibidem*, p. 151. C'est nous qui soulignons.

Pour penser, rien ne vaut se tenir cloîtré dans son espace mental, aidé en cela par une capacité d'abstraction, de détachement et de désintéressement. Dès lors que le personnage se met à l'écart des échanges sociaux, il se tient pensif, ce qui confine à la surdité, en transformant la parole des autres en simple pâte sans signification.<sup>977</sup>

Sa quête pour atteindre l'immobilité sera substituée par un mouvement continu physique et mental. Dans un mouvement assez frénétique, il suit Marie dans le cimetière, il entre dans la voiture que Marie conduit, pour y rentrer ou en ressortir chaque fois qu'elle démarre ou qu'elle s'arrête, il la voit gesticuler ou « perdue dans ses pensées »<sup>978</sup>, il la voit pleurer ou rire. Il n'est non plus celui qui suivait Marie à Tokyo, celui « sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte. »<sup>979</sup> Aujourd'hui, il la protège, il prend des décisions, en les verbalisant.

Le narrateur parcourt leur passé pour le joindre au présent dans l'espoir de le comprendre. Un de ces moments est précisément dans l'hôtel où ils ne pourront pas séjourner une fois que les radiateurs étaient en panne. L'extrait suivant nous fait rappeler, encore une fois, le temps où il s'allongeait sur le lit ou dans la baignoire, mais aussi quand il se trouvait seul au Japon:

[J]e regardais le plafond, non pas directement, mais légèrement en biais, et cette façon particulière de regarder le plafond, (...) me rappela alors (...) l'état d'esprit dans lequel je me trouvais à ce moment-là, pendant ces heures interminables, où je demeurais étendu sans rien faire dans cette chambre d'hôtel de Tokyo, à méditer cette vérité amère qui s'affirmait à moi chaque jour avec davantage d'acuité, que les journées sont toujours affreusement longues et la vie dramatiquement courte.<sup>980</sup>

Se souvenir des scènes du passé pour les incorporer dans le présent est un besoin nouveau. Tout au long du 'Le Cycle de Marie', le narrateur s'était interrogé sur

---

<sup>977</sup> Laurent Demanze, « « Pensivement »: le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », in Stéphane Chaudier, (dir), *op. cit.*, p. 254.

<sup>978</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 149.

<sup>979</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, éd. cit., p.23.

<sup>980</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 153. C'est nous qui soulignons.

le rôle qu'il aurait aux côtés de Marie mais les réponses demeureraient ouvertes. Aujourd'hui, en envisageant un avenir possible avec Marie, il se rattache à un passé vécu ensemble pour répondre à des situations présentes. Aujourd'hui, « allongé sur le lit de cette chambre d'hôtel de Portoferraio »<sup>981</sup>, il fait une autre association d'images, au moment où il voit Marie allumer une cigarette. Il se souvient d'immédiat d'elle à l'extérieur du café de la place Saint-Sulpice et il considère ce moment comme le négatif d'une photo qui n'a pas encore été révélée:

[L]orsque je me souviendrais plus tard du moment où Marie m'avait annoncé qu'elle était enceinte — et je m'en souviendrais sans doute toute ma vie, car ce sont des moments que l'on n'oublie pas —, *ces deux scènes se superposeraient dans mon esprit, aussi pertinentes, aussi légitimes l'une que l'autre, la scène virtuelle, à Paris, dans ce café de la place Saint-Sulpice, où j'avais deviné qu'elle était enceinte sans avoir réussi à déposer le mot exact sur son état (...), et la scène réelle, à l'île d'Elbe, il y a quelques heures, où Marie m'avait vraiment annoncé qu'elle était enceinte.*<sup>982</sup>

Il va plus loin dans ses associations. Il pense à Marie comme un personnage des représentations des *Annonciations* de la Renaissance ou même une image contemporaine, telles les photographies de Nan Goldin ou les peintures d'Edward Hopper, où la fin du jour, la pluie et la nuit mettront en relief le personnage principal qui se positionne, par hasard, près de la fenêtre en fumant:

Devant nous, on voyait les lumières orange des lanternes accorchées aux maisons, dont les halos commençaient à marquer l'atmosphère encore diurne de la place. Marie avait allumé une cigarette, et elle fumait en silence à la fenêtre. Je voyais sa silhouette en manteau qui me tournait le dos, son poignet légèrement désaxé, et sa main, fine, qui tenait la cigarette entre ses doigts. *C'était la même image, exactement la même* — l'attitude, la fixité du visage, la cigarette immobile de laquelle s'élevait lentement la

---

<sup>981</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>982</sup> *Ibidem*. C'est nous qui soulignons.

fumée — que celle de Marie dans le café de la place Saint-Sulpice deux jours plus tôt, quand je l'avais observée dans la nuit derrière les vitres.<sup>983</sup>

Des vestiges de *La Salle de bain* y sont présents: « Nous bavardâmes encore ainsi une dizaine de minutes dans la chambre, *elle toujours debout* en manteau à la fenêtre, *et moi allongé sur le lit.* »<sup>984</sup> Ce tableau nous fait rappeler la verticalité et l'horizontalité de quelques scènes, mais ce n'est plus la distanciation que le narrateur prenait vis-à-vis des autres qui l'intéresse maintenant, ce n'est plus se concentrer en lui-même. Comme nous dit Laurent Demanze à propos de quelques-uns des récits de l'auteur (nous pensons aux deux premiers récits de notre corpus) qu'il appelle « traités de méditation »<sup>985</sup>: « Il faut avant toute chose l'immobilité et le silence pour ne pas distraire la concentration ou l'attention de l'esprit, qui requiert un mouvement d'intériorisation. »<sup>986</sup> Maintenant, la pensée n'est plus sur lui mais sur la possibilité d'*être* finalement avec elle:

Lorsque Marie avait parlé de notre retour à Paris, j'avais relevé le « notre », « notre retour », et j'eus le sentiment alors que notre relation était en train de prendre un tour nouveau.<sup>987</sup>

Si auparavant leur relation était « faite d'intermittences, d'attraction et de répulsion, de crises et d'accalmies »<sup>988</sup>, si nous faisons face à un rythme vertigineux, beaucoup de fois provoqué par des changements climatiques, comme les tremblements de terre au Japon, des orages dans les cieux ou le feu sur l'île d'Elbe, cette fois-ci, malgré le feu, Marie arrive à l'île d'Elbe épuisée. Donc, ce « personnage flamboyant: émotionnelle, impulsive, chaotique, d'humeur changeante, aimant le drame et les tourbillons »<sup>989</sup>, devient beaucoup plus calme et pensif.

---

<sup>983</sup> *Ibidem*, pp. 153-154. C'est nous qui soulignons.

<sup>984</sup> *Ibidem*, p. 159. C'est nous qui soulignons.

<sup>985</sup> Laurent Demanze, *op. cit.*, p. 253.

<sup>986</sup> *Ibidem*, p. 254.

<sup>987</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., pp. 158-159.

<sup>988</sup> Annelies Schulte Nordholt, *op. cit.*, p. 138.

<sup>989</sup> *Ibidem*, p. 138.

Si auparavant, le narrateur avait besoin de la comprendre, en « fai[sant] effraction, à distance, dans les pensées et les émotions de Marie afin de représenter des événements auxquels il n'a pas assisté »<sup>990</sup>, aujourd'hui, Marie répondra à ses doutes dès le moment où elle lui annonce qu'elle était enceinte. Un autre rythme s'installe. Marie devient plus douce, plus mélancolique et aussi plus effrayée. Lisons deux extraits qui nous montrent clairement ces changements. Le premier met en relief le regret:

Marie roula encore quelques kilomètres sans rien dire, toujours perdue dans ses pensées, avant d'aller se garer sur une petite esplanade qui dominait la mer. Elle coupa le moteur. Elle continuait de regarder droit devant elle pensivement, le visage grave, fermé. *Elle me prit le bras alors, avec douceur, et me dit qu'elle était désolée de m'avoir annoncé la nouvelle de sa grossesse aussi brutalement tout à l'heure.*<sup>991</sup>

Le deuxième extrait, déjà dans l'hôtel, Marie continue à s'isoler dans ses pensées:

J'allais retrouver Marie dans la chambre. Elle n'avait pas enlevé son manteau et elle regardait pensivement l'armoire à double battant qu'elle avait ouverte, où quelques cintres pendaient dans le vide.<sup>992</sup>

Le feu s'était depuis longtemps dissipé mais dans l'air, il nous reste encore le suspense créé autour de Guiseppe. Quelques moments après avoir abandonné l'hôtel, le couple le voit être emporté par des carabinieri en uniforme tandis que sa mère, Antonina le regarde aussi, « sur le pas de la porte, petite, raide, le visage dur, fermé, avec une expression de dignité et de douleur contenue »<sup>993</sup>.

Finalement, ils rentreront à la Rivercina. Cette maison représentera la mort mais aussi la naissance. C'est là où le père de Marie est mort mais c'est là où Marie a

---

<sup>990</sup> *Ibidem*, p. 146.

<sup>991</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Nue*, éd. cit., p. 151. C'est nous qui soulignons.

<sup>992</sup> *Ibidem*, p. 152.

<sup>993</sup> *Ibidem*, p. 165.

passé son enfance et l'enfant à venir a été conçu. Dans la dernière partie de ce récit le narrateur évoque des scènes du passé, fait des ponts de liaison avec le présent et prend son temps à les comparer comme s'il s'agissait d'un négatif d'une photo qui attend être développée: «[L]e négatif de la scène en quelque sorte, déjà impressionnée dans mon esprit mais pas encore développée»<sup>994</sup>.

La dernière scène aura lieu dans la même chambre où Marie et le narrateur avaient fait l'amour. Les circonstances et les gestes se répètent, les saisons changent:

Les lieux étaient les mêmes, les personnages les mêmes, nos sentiments les mêmes, seule la saison avait changé, l'automne s'était substitué à l'été, nous portions des manteaux à présent, alors que Marie était nue sous son tee-shirt quand elle m'avait rejoint sous les draps l'été dernier.<sup>995</sup>

Ce sera, peut-être, la première fois que leurs corps s'unissent pour ne pas se séparer. La tension, la rispidité de Marie seront remplacées par sa fragilité et la tension accumulée depuis longtemps se libérera de leurs corps comme une décharge électrique:

Nous nous embrassions dans le noir, avec élan, avec détresse, avec confiance, avec amour, je sentais la fragilité de Marie dans mes bras, nous nous serrions éperdument dans les bras l'un de l'autre, comme deux mois plus tôt dans ce même lit, joignant nos corps, unissant nos vies, égalisant nos âmes, pour apaiser nos tensions, pour libérer les angoisses qui nous oppressaient depuis longtemps<sup>996</sup>.

Les deux sont finalement proche l'un de l'autre. Le cycle se clôt avec Marie qui, étonnée, pose une question au narrateur: « Mais, tu m'aimes, alors ? »<sup>997</sup> et nous, nous terminons l'analyse de ce tome avec, d'une part, une citation d'Alain Badiou à propos de l'amour:

---

<sup>994</sup> *Ibidem*, p. 155.

<sup>995</sup> *Ibidem*, p. 168.

<sup>996</sup> *Ibidem*, p. 169.

<sup>997</sup> *Ibidem*, p. 170.

L'amour est toujours la possibilité d'assister à la naissance du monde. La naissance d'un enfant, si elle est dans l'amour, est du reste un des exemples de cette possibilité<sup>998</sup> [,]

et de l'autre part, une qui accentue la contemporanéité de Jean-Philippe Toussaint:  
« C'est un amour ancré dans le XXI<sup>ème</sup> siècle mais l'amour à caractère intemporel. C'est un regard sur le monde contemporain.»<sup>999</sup>

---

<sup>998</sup> Alain Badiou, *op. cit.*, p. 29.

<sup>999</sup> Alain Veinstein, *op. cit.*.

## Conclusion

L'analyse du *corpus* littéraire choisi pour ce travail a suivi l'ordre chronologique de la publication des livres. Dans les deux premiers romans, *La Salle de bain* et *L'Appareil-photo*, cette linéarité nous a menés à suivre un personnage-narrateur qui s'exprime à la première personne, et dont la relation avec les autres personnages et le monde extérieur était caractérisée par la désintégration des rapports sociaux et la rupture des liens affectifs. Le personnage toussaintien s'enfermait en lui-même pour donner toute son attention au détail, au déroulement du temps, dont l'objectif ultime serait celui de l'épuiser et l'arrêter, et son corps s'immobilisait, horizontalement, dans des espaces clos, jusqu'à ce qu'un facteur externe le pousse à en sortir. Au moment de la tétralogie, 'Le Cycle de Marie', la relation avec les autres et l'extérieur subit une transformation. Le positionnement s'inverse et la verticalité, la mobilité deviennent prioritaires. Par d'autres mots, le narrateur ne peut plus échapper à l'extérieur puisqu'il ne cesse de voyager pour rejoindre Marie – ou pour se séparer d'elle.

Aussi cette linéarité a-t-elle pu être analysée par rapport à la construction des récits eux-mêmes. Si dans *La Salle de bain*, les paragraphes numérotés, avec des sauts de ligne entre eux, nous invitaient à faire une lecture syncopée du réel, à nous arrêter par des moments comme si, assis dans un musée, nous regardions des tableaux; si dans *L'Appareil-photo* les paragraphes, séparés par des blancs de six lignes, signalant ainsi des séquences, contribuaient cette fois-ci à percevoir la réalité comme si elle était un négatif d'une photographie, ce retard, cette stabilité voire cette constance se dilueraient dans 'Le Cycle de Marie'.

Effectivement, Jean-Philippe Toussaint met en scène une dynamique entre l'immobilité et la mobilité, entre l'envie de mourir et de vivre au travers de la danse des corps qui, à l'abri ou exposés des intempéries, essaient, désespérément ou mélancoliquement, de donner un sens à leur existence, à comprendre leur position face à l'univers. Marie, femme à la fois inaccessible et exténuante mais aussi fragile et sensible, aura un rôle important dans l'effacement d'une léthargie indolente dans laquelle le narrateur se trouvait. Le côté plutôt maternel d'Edmondsson et la totale passivité de Pascale seront substitués par Marie qui invitera le narrateur à vivre dans un état de permanente agitation. Celui-ci tombe amoureux de cette femme d'affaires,

artiste, connectée au monde contemporain et la posture de distanciation, de procrastinateur, à laquelle nous nous étions habitués, gagne d'autres formes. Son désir d'immobiliser le temps devant le miroir, ou s'enfermer dans sa chambre ou dans une cabine téléphonique, sera violemment brisé par l'apparition de cette femme. Marie arrache le narrateur de la banalité de son quotidien décourageant. Le vertige du voyage s'installe. Il suit Marie et désire que le temps passe pour la rencontrer. La séduction, la sexualité, l'intime, l'amour enfin prennent le devant de la scène.

Parallèlement, puisque la femme et l'écriture vont de pair, cette dernière subit des changements. Les paragraphes numérotés, dont la fonction était celle de freiner la lecture, les parenthèses des premiers récits, dont l'objectif était celui de nous faire sourire seront substitués par l'expansion de la phrase et l'introduction de longs tirets. Dès les premières lignes de la tétralogie, Jean-Philippe Toussaint nous invitera à prendre de l'élan pour faire face à un texte qui ouvre la voie au suspense, aux péripéties mais aussi à l'émotion, au désir. Si dorénavant nous sommes pris par l'accélération de la modernité, si nous devenons addictifs de la vitesse, de la puissance des tremblements de terre, des feux, de l'eau de la Méditerranée, des pleurs de Marie par les procédés d'écriture de l'auteur, nous glissons aussi, subtilement et doucement, vers la sensibilité, la sérénité et le sentiment poétique du monde.

Notre étude a sûrement bénéficié de recherches antérieures et nous savons que certains aspects sont loin d'avoir été approfondis à l'exhaustivité. C'est en arrivant au terme de ce travail, en ayant présentes les interventions les plus récentes des critiques – notamment Les Colloques de Bordeaux de 2019, en lisant les dernières œuvres de Jean-Philippe Toussaint, à savoir *Made in China* de 2017 et *La Clé usb* de 2019, mais surtout en l'écoutant, que nous nous sommes rendu compte que de nouvelles perspectives d'analyse et de nouvelles voies s'esquissent. Pour ce qui concerne notre recherche, et en tenant compte les questions posées lors de notre introduction, apporter des éléments complémentaires à la problématique d'une écriture rigide voire géométrique des premières œuvres de l'auteur et de quelle façon cette composition architectonique se dilue dans la tétralogie s'avèrerait intéressant. Une étude plus détaillée autour de la ponctuation, de la construction de la phrase et ses différents rythmes et l'effet qu'elles peuvent produire dans le lecteur, l'association

entre les parenthèses ou les tirets et la pensée du narrateur, le choix des mots qui nous force à retarder, à attendre le dénouement de la scène ou qui nous plonge drastiquement dans un rythme qui ne s'arrête qu'à la fin du récit sont à souligner. Les interventions de Jimmy Poulot-Casajouz<sup>1000</sup> ou Laurent Demoulin<sup>1001</sup> seront certainement un ajout pour de futurs travaux. N'oublions pas non plus la question autour du rythme extraordinaire auquel le narrateur est assujéti lors de la tétralogie. Si nous l'avions analysé, plusieurs fois, en le contrastant avec la lenteur et la procrastination des premiers récits, à peine avons-nous effleuré l'idée que cette dualité est aussi présente dans 'Le Cycle de Marie' au travers de la Méditerranée, de l'île d'Elbe, par exemple, et que la disposition océanique, une des plusieurs caractéristiques de Marie, n'est-elle pas finalement une disposition océanique qui embrasse à la fois le couple et les éléments. Pour cet aspect de l'accélération versus la lenteur, les interventions de Frédérique Toudoire-Surlapierre<sup>1002</sup> et Luciano Brito<sup>1003</sup> sont à souligner.

En guise de conclusion, nous aimerions laisser ici deux défis. Le premier serait une réflexion autour de la compilation de la tétralogie en un tome intitulé *M.M.M.M.* Pour Arcana Albright<sup>1004</sup>, par exemple, le titre est clairement la déclaration d'amour à la fois brutale et fragile et le spectacle développé autour de *M.M.M.M.* est sans doute à explorer; le deuxième défi serait autour de Jean-Philippe Toussaint, auteur à multiples visages. Etant écrivain-narrateur, écrivain-essayiste, metteur-en-scène, photographe, et même auteur-lecteur, il offre toute une panoplie de choix à ceux qui veulent travailler le contemporain.

---

<sup>1000</sup> Jimmy Poulot-Casajouz, *op. cit.*, [De 35 :34 à 56 :56]

<sup>1001</sup> Laurent Demoulin, « La tension phrastique dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 6, [De 26 :42 à 52 :57], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

<sup>1002</sup> Frédérique Toudoire-Surlapierre, « *L'échappée belle* ou l'accélération comme processus d'écriture chez Jean-Philippe Toussaint », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 2, [De 0 :14 à 25 :27], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

<sup>1003</sup> Luciano Brito, *op. cit.*, [De 1 :09 :53 à 1 :31 :01]

<sup>1004</sup> Arcana Albright, « Jean-Philippe Toussaint: La Littérature à l'âge des écrans », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, [De 21 :31 à 44 :47], à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>, (site consulté le 9 février 2020).

## Bibliographie

### Corpus de référence

- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2013.
- \_\_\_\_\_, *La vérité sur Marie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2009/2013.
- \_\_\_\_\_, *Fuir*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2005/2009.
- \_\_\_\_\_, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009.
- \_\_\_\_\_, *L'Appareil-photo*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1989/2007.
- \_\_\_\_\_, *La Salle de bain*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1985/2005.

### Autres ouvrages de Jean-Philippe Toussaint

- TOUSSAINT, Jean-Philippe, *Made in China*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.
- \_\_\_\_\_, *Football*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2015.
- \_\_\_\_\_, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012.
- \_\_\_\_\_, *La Main et le Regard Livre/Louvre*, Paris, Le Passage, 2012.
- \_\_\_\_\_, *La Télévision*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1997/2002.

### Ouvrages

- AUGE, Marc, *Non-lieux, introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.
- BACHELARD, Gaston, *La psychanalyse du feu*, (1949) [1992], Paris, Éditions Gallimard, à l'adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf).
- BACHELARD, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, Les Presses universitaires de France, (1957) [1961], in <http://www.philo-online.com/TEXTES/BACHELARD%20Gaston%20La%20poetique%20de%20l%20espace.pdf>.
- \_\_\_\_\_, *La psychanalyse du feu*, (1949) [1992], Paris, Éditions Gallimard, à l'adresse [https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse\\_du\\_feu.pdf](https://gastonbachelard.org/wp-content/uploads/2015/07/psychanalyse_du_feu.pdf).
- BADIOU, Alain, *Éloge de l'Amour*, Paris, Collection Champs Essais, 2016.

- BARONI, Raphaël, *La Tension narrative, Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- BARTHES, Roland, *La Chambre Claire*, in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Éditions du Seuil/Éditions de l'Étoile et Gallimard, 1980.
- \_\_\_\_\_, *Fragments d'un discours amoureux*, in *Œuvres complètes*, t. V, 1977-1980, Paris, Editions du Seuil, 1977.
- \_\_\_\_\_, *L'empire des signes*, Paris, Flammarion, 1970.
- BLANCHOT, Maurice, *L'espace littéraire*, Paris, Éditions Gallimard, 1955.
- BLANCKEMAN, Bruno, HAVERCROFT, Barbara (éds), «Préface », in *Narrations d'un nouveau siècle: romans et récits français (2001-2010)*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- BOSMON DELZONS, Christine, RUYTER-TOGNOTTI, Danièle et HOUPPERMANS, Sjeff Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008.
- CALVINO, Italo, *Leçons américaines. Aide-mémoire pour le prochain millénaire*, Paris, Éditions Gallimard, 1989.
- CAMUS, Audrey, « L'art de la conversation impossible », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 83-92.
- CHARLES, Sébastien, « L'individualisme paradoxal. Introduction à la pensée de Gilles Lipovetsky », in Gilles Lipovetsky et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- CHAUDIER, Stéphane (dir), « Jean-Philippe Toussaint et la question de la vérité: « olé » ! », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université Jean Monnet, 2016, pp. 15-27.
- \_\_\_\_\_, « Introduction », à la 1<sup>ère</sup> Partie: « Survivre à la mélancolie: le sujet fragile à l'épreuve du réel », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 31-33.
- \_\_\_\_\_, « Introduction » à la 3<sup>ème</sup> Partie: « Raconter, séduire: maîtrise et fantaisie narratives », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 123-125.

- COTEA, Lidea, *À la lisière de l'absence: L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013.
- COUSSEAU, Anne, "Postmodernité: du retour au récit à la tentation romanesque », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 359-370.
- DAIREAUX, Simon, PACAUD, Amélie, *Nouvelles formes du récit, Parcours dans la littérature contemporaine*, Paris, Editions Gallimard, 2013, p. 12.
- DAMBRE, Marc, BLANCKEMAN, Bruno (éds.), *Romanciers Minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2002.
- DANGY, Isabelle, « La mélancolie de l'éclairagiste », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 55-64.
- DEL LUNGO, Andrea, *L'Incipit Romanesque*, Paris, Editions du Seuil, 2003.
- DELZONS, Christine Bosman, RUYTER-TOGNOTTI, Danièle et HOUPPERMANS, Sjef Houppermans (dir.), *Territoires et terres d'histoires: perspectives, horizons, jardins secrets dans la littérature française aujourd'hui*, Amsterdam/New York, Editions Rodopi, 2008.
- DEMANZE, Laurent, « « Pensivement »: le suspens mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 251-259.
- DEMOULIN, Laurent, « La fougère dans le frigo », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 81-92.
- \_\_\_\_\_, « Pour un roman infinitésimaliste », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 133-141.
- \_\_\_\_\_, « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », in Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2002/2009, pp. 149-159.
- DUBOIS, Jacques, « Marie naïade de style », in *Figures du désir: Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2011, pp. 37-54.

- GENETTE, Gérard, *Figure I*, Paris, Coll. « Tel Quel », Editions du Seuil, 1966 à l'adresse <http://manierisme.univ-rouen.fr/spip/IMG/pdf/genette-gerard-figures-i-du-seuil-1966-2-gerard-genette.pdf>.
- GONTARD, Marc, « De l'extrême contemporain », in *Écrire la crise: l'Esthétique postmoderne*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- HUGLO, Marie-Pascale, *Le sens du récit*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Éditions Gallimard, 1983.
- LIPOVETSKY, Gilles, CHARLES, Sébastien, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- MOTTE, Warren, *Small Worlds Minimalism in Contemporary French Literature*, USA, University of Nebraska Press, 1999.
- MOUGIN, Pascal, « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster: une tentation problématique », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 205-215.
- OCHSNER, Beate, « Littérature minimaliste – cinéma minimaliste? Jean-Philippe Toussaint et la déviance minimale », in Wolfgang Asholt et Marc Dambre, (éds), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010.
- PETRILLO, Maria Giovanna, *Le malaise de l'homme contemporain dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Fasano: Schena Editore, 2013, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/5/57/Petrillo.volumetoussaint.pdf>.
- POIRIER, Jacques, « Exister », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 35-42.
- \_\_\_\_\_, « Le Pas grand-chose et le presque rien », in Bruno Blanckeman, Aline Mura-Brunel et Marc Dambre (dir), *Le roman français au tournant du XXIe siècle*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2004, pp. 371-380.

- RUBINO, Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint: une narrativité paradoxale », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-80.
- RUFFEL, David, « Les romans d'Éric Chevillard sont très utiles », in Marc Dambre et Bruno Blanckeman, (éds), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presse Sorbonne Nouvelle. 2012, pp. 27-32.
- SALAS, Irène (2016), « De l'acide à l'acédie », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 65-75.
- SAMÉ, Emmanuel, « Le paradoxe de Zidane », in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 43-54.
- SCHAEFFER, Jean-Marie, « Avant-propos », in Raphaël Baroni, *La Tension narrative: Suspense, curiosité et surprise*, Paris, Éditions du Seuil, 2007.
- SCHULTE NORDHOLT, Annelies, (2016), « « L'urgence et la patience », principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* » in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Université de Saint-Étienne, pp. 137-147.
- TONG, Cheng, « Ecrire, c'est fuir », in Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Paris: Les Éditions de Minuit, 2005/2009, pp. 175-185.
- TORRES, Jean-Christophe, *Du narcissisme. Individualisme et amour de soi à l'ère postmoderne*, Paris, L'Harmattan, 2011.
- ZHAO, Jia, "L'éloge de l'oisiveté", in Stéphane Chaudier (dir), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 93-100.
- \_\_\_\_\_, *L'ironie dans le roman français depuis 1980. Echenoz, Chevillard, Toussaint, Gailly*, Paris, L'Harmattan, 2012.

## Articles

- ALLEMAND, Roger-Michel, « Jean-Philippe Toussaint: la forme et la mélancolie » in *Analyses*, vol. 6, n° 1, 2011, pp. 1-20, à l'adresse

<https://uottawa.scholarsportal.info/ojs/index.php/revue-analyses/article/view/.../675>.

ARCANA, Albright, « Jean-Philippe Toussaint: La Littérature à l'âge des écrans », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

BARRÈRE, Anne, MARTUCCELLI, Danilo, (2005), « La Modernité et l'imaginaire de la mobilité: 'inflexion contemporaine' », in *Cahiers internationaux de sociologie*, vol. 118, n° 1, 2005, pp. 55-79, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-cahiers-internationaux-de-sociologie-2005-1-page-55.html>.

BERNARD, Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint » in *Thélème. Revista Complutense De Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, pp. 27-44, à l'adresse <http://revistas.ucm.es/index.php/THEL/article/view/39554>.

BERTHO, Sophie, « Temps, récit et postmodernité », in *Littérature*, 92, 1993, pp. 90-97, à l'adresse [http://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1993\\_num\\_92\\_4\\_2305](http://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1993_num_92_4_2305).

BOURMEAU, Sylvie, « Ecrivain contemporain », in *Les Inrockuptibles*, n° 507/511, 2005, pp. 2-5, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.

BOUTINET, Jean-Pierre, « L'adulte immature », in *Sciences humaines*, n° 91, 1999, à l'adresse [http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature\\_fr\\_10638.html](http://www.scienceshumaines.com/l-adulte-immature_fr_10638.html).

BRULOTTE, Gaëtan, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », in *Liberté*, vol. 32, n° 1, (187), 1990, pp. 126-130, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/liberte/1990-v32-n1-liberte1033701/31855ac.pdf>.

CLAMENS-NANNI, Frédéric, « L'œil invisible dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint », in *Ostium*, 2015, pp. 1-11, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/5/52/Nanni.pdf>.

CROM, Nathalie, « Rêvée, tendre, indifférente...Marie, l'insaisissable, réapparaît dans le quatrième volet d'un grand roman d'amour à la grâce limpide », in *Télérama*,

- 2013, p. 7 à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- CZARNY, Norbert, « L'imprévu vivifie », in *La Quinzaine littéraire*, 2013, pp. 16-17, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- DÉCARIE, Isabelle, « Une carte précise mais indéchiffrable » / *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, de Marie-Pascale Huglo, Presses Universitaires du Septentrion, « Perspectives », 184 p., in *Spirale*, n° 218, 2008, pp. 53-54, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/spirale/2008-n218-spirale1061701/10259ac/>.
- DECKER, Jacques, « Un opéra en trois actes, un triptyque en trois tons », in *Le soir*, 2009, p. 12, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- DEMOULIN, Laurent, « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 121-133, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/322>.
- DEMOULIN, Laurent, « « La Salle de bain » aujourd'hui », *Revue de presse*, 2005, à l'adresse [http://iptoussaint.com/documents/c/cd/051186\\_i\\_salle\\_bain.pdf](http://iptoussaint.com/documents/c/cd/051186_i_salle_bain.pdf).
- DENIS, Sophie, « Entre deux portes: garder contenance », in *Fabula / Les colloques*, Le début et la fin. Roman, théâtre, B.D., cinéma, 2007, à l'adresse <https://www.fabula.org/colloques/document751.php>.
- DION, Robert, « Les romanciers de Minuit », in *Nuit blanche*, n° 47, 1992, pp. 60-62, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/nb/1992-n47-nb1103838/21654ac.pdf>.
- DIRK, Paul, « L'œil sociologue », in *Acta fabula*, vol. 6, n° 3, 2005, à l'adresse <http://www.fabula.org/revue/document992.php>.
- DUBOIS, Jacques, « Avec Marie », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 13-23, à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/193>.
- DUCLOS, Jean-François, « Le minimalisme a-t-il existé ? », in *Acta fabula*, vol. 13, n° 7, 2012, à l'adresse <http://www.fabula.org/acta/document7211.php>.

- DUPLAT, Guy, « Ne fuyez pas ce Toussaint ! », in *La Libre Belgique*, 2005, p. 13, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.
- GABRIEL, Fabrice, « Instantanés d'amour », in *Les Inrockuptibles*, 2002, pp. 2-7, à l'adresse <http://iptoussaint.com/documents/1/16/Fairelamour-revue-de-presse-2002.pdf>.
- GABRIEL, Jean-Benoît, « Fuir l'image avec désinvolture », *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 47-56, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/289>.
- GARCIN, Jérôme, « Je suis très connu, mais personne ne le sait » in *Le Nouvel Observateur*, n° 29, 2013, pp. 2-6, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier\\_de\\_presse\\_NUE.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/5/54/Dossier_de_presse_NUE.pdf).
- \_\_\_\_\_, « Un roman d'amour et de mort. Temps de Toussaint », in *Le nouvel Observateur*, 2009, p. 15, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- HENNUY, Jean-Frédéric, « 'Examen d'identité': voyageur professionnel et identification diasporique chez Jean-Philippe Toussaint et Abdelkébir Khatibi », in *French Studies*, vol. 60, n° 3, 2006, pp. 347-363, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/208191/pdf>.
- HENRY, Gérard, « *Fuir* de Jean-Philippe Toussaint », in *Paroles*, n° 217, 2009, pp. 1-2, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles\\_n%C2%B0\\_217\\_-\\_Fuir\\_-\\_Litt%C3%A9rature\\_et\\_Cin%C3%A9ma.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/8/8f/Paroles_n%C2%B0_217_-_Fuir_-_Litt%C3%A9rature_et_Cin%C3%A9ma.pdf).
- HOUPPERMANS, Sjef, « L'autre fugitive », *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 109-120, à l'adresse <http://journals.openedition.org/textyles/320>.
- HUGLO, Marie-Pascale, LEPIIK, Kimberley, « Narrativités minimalistes contemporaines: Toussaint, Tremblay, Turcotte », in *Voix et Images*, vol. 36, n° 1, 2010, pp. 27-44, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/vi/2010-v36-n1-vi3972/045233ar/>.
- KANTCHEFF, Christophe, « Comme dans un rêve », in *Politis*, 2009, pp. 16-17, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.

- KAPRIÉLIAN, Nelly, (2009), «Le plus fort dans un roman c'est ce qui manque», in *Les Inrockuptibles*, n° 721, 2009, pp. 8-9, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- KAUSS, Anja, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint » in *Interval(le)s*, vol. I, n° 1, 2004, pp. 139-143, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/8/8b/Kauss.pdf>.
- KÉCHICIAN, Patrick, « Toussaint, le feu, la terreur et l'amour », in *La Croix*, 2009, p. 14, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- KIBÉDI VARGA, Áron, « Le récit postmoderne », in *Littérature*, n° 77, 1990, pp. 3-22, à l'adresse [https://www.persee.fr/doc/litt\\_0047-4800\\_1990\\_num\\_77\\_1\\_1506](https://www.persee.fr/doc/litt_0047-4800_1990_num_77_1_1506).
- LOIGNON, Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 89-98, à l'adresse <http://textyles.revues.org/308>.
- LORET, Éric, « Marie a tout pris. Jean-Philippe Toussaint met le feu au troisième épisode de ses amours impossibles », in *Libération*, 2009, pp. 6-7, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- MANNOORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint Ou l'art délicat de l'infinitésimal » in *Etudes*, n° 4208, 2014, pp. 73-82, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/1/1b/Mannooretonil.pdf>.
- MARCANDIER-BRY, Christine, « Fuir ou faire l'amour ? », in *Médiapart*, 2009, à l'adresse <https://blogs.mediapart.fr/edition/bookclub/article/040909/fuir-ou-faire-l-amour>.
- MIGNON, Oliver, « Presque sans lumière. Du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 67-76, à l'adresse <https://journals.openedition.org/textyles/296>.
- NOURISSIER, François, « Les caresses, le téléphone et la mort », in *Le Figaro magazine*, 2005, p. 12, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.

- OST, Isabelle, « Regard d'auteur, regard d'aveugle: l'iconographie ou les yeux vides de l'écriture », in *Interférences littéraires*, nouvelle série, n° 2, 2009, à l'adresse <http://www.interferenceslitteraires.be/index.php/illi/article/view/819/669>.
- PIRET, Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 35-46, à l'adresse: <http://journals.openedition.org/textyles/214>.
- PIRET, Pierre, DEMOULIN, Laurent, « Introduction », in *Textyles*, n° 38, 2010, pp. 7-11, à l'adresse <http://textyles.revues.org/176>.
- PIVOT, Bernard, "Pour qui sonne le portable ?", in *Le Journal du Dimanche*, 2005, pp. 8-9, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/f/ff/Fuir-revue-de-presse-2005.pdf>.
- POIRIER, Jacques,, « Malaise dans la signification », in *Études françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 109-124, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/etudfr/2009-v45-n1-etudfr2906/029842ar/>.
- RUHE, Ernstpeter, "D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint », in *French Forum*, vol. 36, n. 1, 2011, pp. 95-114, à l'adresse <https://muse.jhu.edu/article/443216/pdf>.
- SOMMIER, Jean-Claude, « *La Salle de bain*: l'immobilité cinétique », in *Cinémas*, vol. 4, n° 1, 1993, pp. 103-104, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/cine/1993-v4-n1-cine1493237/1000114ar/>.
- SULSER, Eléonore, (2009), « Jean-Philippe Toussaint, tisseur de temps », in *Le Temps*, 2009, pp. 20-21, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- TRAN HUY, Minh, « Construire des rêves de pierre », in *Le Magazine Littéraire*, n° 409, 2009, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/documents/4/4b/LaVerite-revue-de-presse-2009.pdf>.
- VIART, Dominique, « L'oeuvre en dialogue », in *La Langue à l'oeuvre, Le Temps des écrivains à l'Université*, co-édition Maison des écrivains / Les presses du réel, 2000 à l'adresse [http://www.fabula.org/atelier.php?De la litt%26eacute%3B%20rature%20contemporaine%26agrave%3B%20l%27universit%26eacute%3B%3A%20une%20question%20critique](http://www.fabula.org/atelier.php?De%20la%20litt%26eacute%3B%20rature%20contemporaine%26agrave%3B%20l%27universit%26eacute%3B%3A%20une%20question%20critique).
- VIDAL, Jean-Pierre, "L'inquiétante familiarité" in *Tangence*, n° 52, 1996, pp. 9-24, à l'adresse <http://id.erudit.org/iderudit/025913ar>.

- WYNANTS, Jean-Marie, « Un voyage envoûtant entre musique et littérature », in *Le Soir*, 2016, p. 32, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/1/11/Le\\_Soir.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/1/11/Le_Soir.pdf).
- XANTHOS, Nicolas, « La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint: le réel comme oubli de soi », in *Revue-analyses.org*, vol. 4, n° 2, 2009, pp. 80-104, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/9/92/XanthosPDF.pdf>.
- \_\_\_\_\_, « Le souci de l'effacement: insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », in *Etudes Françaises*, vol. 45, n° 1, 2009, pp. 67-87, à l'adresse <http://www.erudit.org/revue/etudfr/2009/v45/n1/029840ar.pdf>.
- ZBIERSKA-MOSCICKA, Judyta, « À propos du difficile chemin vers soi-même dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », in *Studia Romanica Posnaniensia*, Adam Mickiewicz University Press, Poznań, vol. 38, n° 1, 2011, pp. 103-109, à l'adresse [https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38\\_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf](https://repozytorium.amu.edu.pl/bitstream/10593/2592/1/38_1%2008%20J.%20Zbierska-Mo%C5%9Bcicka.pdf).

## Thèses et Mémoires

- BENFANTE, Carole, « Jean-Philippe Toussaint: nouveau "nouveau romancier" ? », Mémoire de Master en Langues et Littératures françaises et romanes, Liège, Université de Liège, 2009, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/2/27/Memoire\\_Carole\\_Benfante.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/2/27/Memoire_Carole_Benfante.pdf).
- BOLDUC, Marie-Hélène Bolduc, « L'intranquillité de la présence: à l'hôtel dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint et *Lost in translation* de Sofia Coppola », Mémoire de Maîtrise en études littéraires, Montréal (Québec, Canada), Université du Québec à Montréal, 2009, à l'adresse <https://archipel.uqam.ca/2888/>.
- CARON, Marie-Andrée, « Affaiblissements narratifs: personnage, agir et récit chez Jean-Philippe Toussaint, Patrick Nicol et Régis Jauffret », Mémoire de Maîtrise en lettres, Québec, Université du Québec à Chicoutimi, 2015, à l'adresse [http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron\\_uqac\\_0862N\\_10057.pdf](http://constellation.uqac.ca/2991/1/Caron_uqac_0862N_10057.pdf).
- CARVALHO, Julie, (2018), « Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint: un témoin du contemporain ? », Mémoire de Master 2 de Littérature Française,

- Générale et Comparée, Strasbourg, Université de Strasbourg, 2018, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/f/f3/Julie\\_Carvalho.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/f/f3/Julie_Carvalho.pdf).
- CROIS, Elien, « La question de la métaphysique dans les premières oeuvres de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Maîtrise, Gent, Universiteit Gent, 2011, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/9/9b/Elien\\_Crois\\_M%C3%A9taphysique\\_dans\\_premi%C3%A8res\\_oeuvres\\_de\\_Toussaint.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/9/9b/Elien_Crois_M%C3%A9taphysique_dans_premi%C3%A8res_oeuvres_de_Toussaint.pdf).
- GILBERT, Marine, « Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint: une énergie romanesque du corps », Mémoire de Master 2 recherche de lettres modernes, Paris, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013, à l'adresse [http://www.iptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert\\_Marine.pdf](http://www.iptoussaint.com/documents/2/21/Gilbert_Marine.pdf).
- HANNAY, Tamara, « Quand Toussaint (Posture de Jean-Philippe Toussaint: approche socio-littéraire) », Mémoire de Licenciée, Université de Liège, 2007, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/1/1e/M%C3%A9moire-Hannay.pdf>.
- HANNE, Mélodie, « La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint », Mémoire de Master, Université de Genève, 2017, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/8/8c/M%C3%A9lodieHANNE.pdf>.
- LEJEUNE, Ludwig, « Jean-Philippe Toussaint à l'épreuve de Marie. Critique génétique du cycle romanesque », Mémoire de Master en Langues et littératures françaises et romanes, Université de Liège, 2016, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/d/dd/Ludwig1.pdf>.
- NOVAK, Célia, « *Faire l'amour* au cœur des interférences », Université de la Sorbonne Nouvelle, 2005, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/documents/a/ab/Interf%C3%A9rencesNovak.pdf>.
- ROBIN, Régine, « L'Énigme du texte littéraire » in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, pp. 5-20, à l'adresse <https://www.erudit.org/en/journals/crs/1989-n12-crs1516226/1002054ar.pdf>.
- \_\_\_\_\_, « Le retour du lisible dans la littérature française aujourd'hui », in *Cahiers de recherche sociologique*, n° 12, 1989, pp. 63-76, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/crs/2008-n45-crs1516226/1002058ar/>.

ZAWIERUCHA, Florence, « Faire l'amour et Fuir: « Réseaux artificiels, exotisme et plasticité littéraire », Paris: Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, 2015, à l'adresse <https://manualzz.com/doc/5079120/faire-l-amour-et-fuir---jean>.

## Colloques

BRITO, Luciano, « L'antisocial: pourquoi j'ai enlevé l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint de ma thèse », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 5, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

DEMOULIN, Laurent, « La tension phrastique dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 6, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

MOTTE, Warren, « Au loin », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 3, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

OSTER-STIERLE, Patrice, « Toussaint. Tisseur. Haute couture dans *M.M.M.M.* », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

PEETERS, Benoît, «« La parole est à l'écrivain »: Jean-Philippe Toussaint en conversation avec Benoît Peeters », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 7, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

POULOT-CAZAJOUS, Jimmy, « Dans le combat entre toi et la phrase, sois décourageant », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », Les Colloques de Bordeaux # 1, Partie 1, 2019, à l'adresse <http://www.iptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

TOUDOIRE-SURLPIERRE, Frédérique, « *L'échappée belle* ou l'accélération comme processus d'écriture chez Jean-Philippe Toussaint », in « Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », », Les colloques de Bordeaux # 1, Bordeaux, Mollat-Station Ausone, du 17 au 22 juin 2019, Partie 2, à l'adresse <http://www.jptoussaint.com/colloques-de-bordeaux.html>.

### **Interviews et rencontres avec Jean-Philippe Toussaint**

« Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Bordeaux, Librairie Mollat, 2009, à l'adresse

<https://www.dropbox.com/s/l3lfhz45j121xn2/Mollat%20itw.mp3?dl=0>.

« Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », Brest, Librairie Dialogues, 2009, à l'adresse

<https://www.youtube.com/watch?v=BWQdF7LARol&t=102s>.

VEINSTEIN, Alain, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in *Du jour au lendemain*, France Culture – En Direct, 2009, à l'adresse

<https://www.dropbox.com/s/5wklyxk14og1fhu/Du%20jour%20au%20lendemain.%20Alain%20Veinstein.m4a?dl=0>.

### **Ouvrage de référence**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL) – Ortolang : Outils et Ressources pour un Traitement Optimisé de la LANGue in <https://www.cnrtl.fr/definition/>.