

Faculté de Philosophie et Lettres

JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT À L'ÉPREUVE DE
MARIE

CRITIQUE GÉNÉTIQUE DU CYCLE ROMANESQUE

sous la direction de : LAURENT DEMOULIN

Ludwig LEJEUNE

Mémoire présenté en vue de l'obtention du titre de
Master en Langues et littératures françaises et romanes,
orientation générale à finalité approfondie

Année académique 2015-2016

Mes remerciements vont à mon promoteur, Laurent Demoulin, pour ses conseils, sa patience et son soutien.

A mes lecteurs, Sémir Badir et Jean-Marc Defays, pour le temps qu'ils ont bien voulu accorder à ce travail, et pour leur patience.

Je voudrais également remercier Tom, William et Kévin, pour leur aide, leur relecture attentive, sérieuse et leurs éclats de rire.

Merci à Jean-Claude et Marie pour l'asile et leur aide inestimable.

Mes remerciements les plus sincères et les plus profonds à Inès et à sa maman, pour leur soutien moral et indéfectible, ainsi que pour toutes ces choses que je ne saurais compter tant elles sont nombreuses.

J'aimerais également remercier la société belge et ses structures étatiques pour m'avoir permis de réaliser ce cursus jusqu'au bout.

*Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule !
Lui, naguère si beau, qu'il est comique et laid !
L'un agace son bec avec un brûle-gueule,
L'autre mime en boitant, l'infirmes qui volait !*

Baudelaire, « L'Albatros »

INTRODUCTION

Jean-Philippe Toussaint est un auteur reconnu et ses romans sont traduits dans le monde entier. Il a consacré un cycle de quatre romans à Marie Madeleine Marguerite de Montalte et, avant celui-ci, était connu pour ses romans à forte teneur ironique. Les changements qui se produisirent à l'arrivée de Marie constituent un vrai revirement. La matière des romans se fait plus romanesque, une histoire d'amour se joue et l'intrigue fait son grand retour chez un écrivain pourtant publié aux Éditions de Minuit, siège du Nouveau Roman.

Une question se pose donc : qu'est-il advenu de cet humour qui faisait la renommée des livres de l'écrivain ? Le retour du romanesque a-t-il tout changé ? La critique ne s'y trompe pas et avec la sortie du deuxième roman, la direction semble bien confirmée :

L'ironie, partout présente en 1985, est singulièrement plus discrète en 2005, quasiment réduite à l'état de traces sarcastiques. Il serait évidemment absurde de faire de ce constat l'indice d'une évolution générale, du passage d'un âge ironique à un âge pathétique, mais le fait est que *Fuir*, centré autour d'un deuil et d'un double ratage amoureux, est un livre dans lequel les effets de pathétique – ce terme s'entendant ici sans nuance péjorative – sont prédominants¹.

Sept ans plus tard, après les publications de *Fuir* et *La Vérité sur Marie*, Laurent Demoulin revient dans sa postface consacrée à l'édition de poche de *Faire l'amour* sur ce tournant et son identification par la critique, tout en nuancant l'effet de rupture et en remarquant une continuité entre le cycle de Marie et les romans précédents. Pour lui, « les ingrédients de *Faire l'amour* se rencontraient en effet déjà dans *La Salle de bain* ou dans *L'Appareil-photo*, mais ils sont distillés désormais dans d'autres proportions. Et d'être prolongés aujourd'hui, en amont ou en aval, par *Fuir* et par *La Vérité sur Marie* [auxquels il faut désormais ajouter *Nue*], ces ingrédients gagnent encore en souplesse et en profondeur »².

¹ PEREZ (Claude-Pierre), « D'une hégémonie alléguée : remarques », *Fabula / Les colloques*,

² DEMOULIN (Laurent), « *Faire l'amour* à la croisée des chemins », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2002], p. 159.

Dans le même laps de temps, Jean-Philippe Toussaint met à disposition, sur son site internet, ses brouillons. Il fait ainsi un appel du pied à la critique génétique³, tout en conservant le contrôle sur ce qu'il donne ou non. En témoigne une interview publiée sur sa page « cahier d'archives »⁴ où il s'exprime sur les éditions génétiques d'*Échecs*, *Les Draps de lit*, *Rideau* et *La Faute de frappe* – en préparation.

L'auteur présente son site comme « La mise en ligne de mes brouillons peut être considérée comme le hors-d'œuvre de cette réflexion sur l'archive »⁵.

C'est donc dans l'air du temps que le présent travail trouve corps, car il se propose d'étudier à l'aide de la critique génétique les brouillons du cycle marial⁶, dans le but de déceler dans le mouvement de l'écriture les variations de traitement du comique toussaintien.

Pour ce faire, nous commencerons par nous intéresser au comique et à la critique génétique, ensuite nous étudierons en quatre chapitres les brouillons de chaque roman. Chacun de ses chapitre sera suivi d'une conclusion qui reprend les principaux apports du chapitre. Enfin, nous finirons en essayant de réaliser des liens entre les quatre romans.

³ Une partie du site – la page « métasite » – a d'ailleurs pour vocation de recenser les critiques et/ou publications concernant le site lui-même. Une autre page recense les ouvrages critiques, études, thèses et mémoires dédiés à l'œuvre de l'écrivain.

⁴ URL : <http://www.jptoussaint.com/cahiers-d-archives.html>

⁵ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Mettre en ligne ses brouillons », dans *Littérature*, n°178, 2015/2, p. 119.

⁶ C'est ainsi que nous dénommons le « cycle de Marie ». Bien que nous apprécions le jeu sur le génitif objectif ou subjectif de la formulation, nous lui préférons l'adjectif « marial » pour son évocation culturelle et le sérieux qu'induit la dévotion à ce personnage, ainsi que pour ses connotations mythiques.

CHAPITRE 1 : MÉTHODOLOGIE

1. Le comique

1.1. Le comique en général

Tenter de définir le comique et ses procédés relève de la gageure, et le souligner semble devenu un rituel obligé, de préférence en citant ses prédécesseurs ou en leur adressant un clin d'œil amusé. Tout lecteur marquant un intérêt pour la question s'en apercevra, le plus souvent dès les premières pages, et ne manquera pas de s'égailler de cette répétition des discours scientifiques qui, tout occupés de leur objet, paraissent en prendre les traits.

Il serait peut-être plus sage d'éviter la question, de ne pas « se hasarder sur ce pont aux ânes de la théorie littéraire »⁷ et de contourner l'écueil de la définition scientifique, complexe et controversée lorsqu'elle est appliquée à un objet si fuyant, si subjectif. Pour tenter de voir plus clair dans cette constellation typologique, un bref historique paraît être un bon point de départ, une base concrète sur laquelle appuyer notre démarche.

La difficulté tient dans une part essentielle à la pluralité des approches disciplinaires ; les portes d'entrée dans le monde du comique sont nombreuses et tant les philosophes que les physiologues, psychologues, psychanalystes, ethnologues, anthropologues, sociologues ont tenté de cerner le sujet.

Mais comment étudier le comique ? De nombreux penseurs se sont attachés à sa manifestation visible : le rire. Bien que cela nécessite d'emblée des précisions – tout rire n'est pas comique, et tout comique n'entraîne pas nécessairement un rire marqué – les grandes théories classiques, selon Éric Smadja⁸, qui se sont attachées aux causes du rire peuvent être réparties en quatre catégories, que nous reprendrons ici :

1) Le rire témoignerait du *sentiment de supériorité* du rieur et de la *dégradation* de l'objet risible. Cette dévaluation serait rendue possible par la « laideur » de l'objet,

⁷ WAGNER (Frank), « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne) », dans *vox-poetica*, 18 mai 2011, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html#_edn1 (page consultée le 5 août 2015).

⁸ SMADJA (Éric), *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1993, pp. 27-32.

que ce soit du point de vue physique, intellectuel, moral ou social. Cette théorie est la plus ancienne, partagée par Platon et Aristote, reprise par les piliers de l'éloquence que sont Cicéron et Quintilien. Cette théorie relève du cadre social où le rieur peut laisser libre court à son penchant narcissique et ses pulsions destructrices.

2) Le rire serait provoqué par la perception d'une contradiction ou d'une absurdité. Ce *contraste*, cette *incongruité* joue sur l'effet d'attente et sur la différence entre l'abstrait et le concret. Kant, Schopenhauer, Hobbes, Spencer et Bent défendent cette théorie qui s'intéresse aux facteurs cognitifs du rire.

3) Une approche plus neurophysiologique est envisagée par Spencer. Sa théorie de la *décharge* explique que le rire survient lors du passage d'un état psychique intense à un autre bien moindre. Ce surplus est donc écoulé via le rire. Freud reprendra à son compte cet aspect dans sa théorie de l'économie du rire.

4) La théorie *sociale* de Bergson qui envisage le rire comme une sanction, qui corrige les raideurs, automatismes et inadaptations des individus, d'une certaine manière, la vie sociale du groupe.

Ces différentes théories seront remises en cause, et aucune n'a emporté l'adhésion totale des chercheurs. Elles ne sont pourtant pas contradictoires, bien plus elles se complètent. Certains chercheurs ont tenté de synthétiser ces approches et de proposer une théorie les englobant toutes. Parmi eux, Émelina propose dans son ouvrage une triade d'éléments nécessaires mais non suffisants pour provoquer le rire. Il convoque le concept de *distance* – mise à distance de soi –, *d'anomalie* et *d'innocuité*. Selon lui, « est comique ce que je considère, à tort ou à raison, comme une anomalie, une étrangeté, selon les critères implicites qui sont, ici et maintenant, les miens. »⁹ et c'est la distance qui permet de prendre la mesure de l'anomalie, tout en distinguant, d'une certaine façon, le comique de l'affect puisque « toute anomalie sans distance s'émeut »¹⁰. Il souligne enfin qu'il ne faut pas qu'il y ait de conséquence pour le sujet, car « l'élément tragique (lutte, cruauté, souffrance, mort) est difficilement compatible avec le comique vécu »¹¹. Cette approche synthétique et mesurée paraît utile pour

⁹ ÉMELINA (Jean), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 1996, pp. 48-49.

¹⁰ *Ibid.*, p. 52.

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

évaluer les relations qu'entretient le comique avec le drame, le poétique – ce qui se rapproche de notre sujet.

On le voit, donner une définition du comique n'est pas aisé, car il est nécessairement pluriel et présente de multiples facettes. Il convient, cependant, de s'entendre sur ce que nous considérons comme *comique*. Nous l'identifierons donc, ainsi que le propose Jean-Marc Defays, comme « le terme générique désignant tous les phénomènes verbaux et non verbaux qui ont la propriété de provoquer le rire [... et qui] doit être délibéré et non accidentel »¹². L'avantage de cette désignation est double : elle permet, de prime abord, de considérer tous les procédés humoristiques reconnus de Jean-Philippe Toussaint – notamment sa facette la plus visible et commentée : l'ironie – comme faisant partie d'un tout. D'un autre point de vue, elle semble s'appliquer particulièrement au matériau de notre étude – les brouillons, leur écriture et plus particulièrement les réécritures successives matérialisées par les variantes relèvent de choix délibérés de la part de l'auteur¹³. Celui-ci présente d'ailleurs l'humour « comme l'objet d'une recherche minutieuse et calculée »¹⁴.

Sans conteste, les extraits présentés tout au long de ce travail témoignent d'un choix, et donc d'une subjectivité. Pour tenter de tempérer celle-ci, et par égard pour l'objectivité scientifique, nous confronterons donc nos choix, en aval, aux études précédemment réalisées sur l'humour de Jean-Philippe Toussaint. Celles-ci permettent de dresser un inventaire des procédés comiques dans lequel nous puiserons, en comparaison de nos choix, afin de les valider. L'intérêt est d'éloigner, le plus possible, l'écueil de la subjectivité et du jugement de valeur.

¹² DEFAYS (Jean-Marc), *Le comique*, Paris, Seuil, 1996, pp. 8-9.

¹³ Il n'est pas question, ici, d'entrer dans le débat sur l'intentionnalité de l'acte d'écriture. Depuis le fameux article de Roland Barthes intitulé « La mort de l'auteur », de nombreux débats et articles se sont penchés sur le sujet. Les études génétiques, quant à elles, ont fort bien démontré que l'écriture n'est pas uniquement programmatique mais repose également sur des « accidents » qui la stimulent. Voir, par exemple « Accidents exogènes et endogènes : la tache d'encre de Joyce et le jet d'eau de Stendhal », dans FERRER (Daniel), *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011, pp. 54-61.

¹⁴ HANAY (Tamara), *Quand Toussaint. Posture de Jean-Philippe Toussaint : approche socio-littéraire*, Mémoire de Licence en Langues et littératures romanes, Université de Liège, 2007, p. 59.

1.2 Le comique, le ludisme, l'humour, l'ironie de Toussaint

L'aspect comique des productions de Jean-Philippe Toussaint ne fait pas de doute, quelle que soit la typologie employée ou la dénomination sous laquelle on le désigne. Ainsi, à peine quelques années après sa parution, son premier roman *La Salle de bain* est repris dans l'anthologie de Denise Jardon comme une « parodie du Nouveau Roman »¹⁵ et en 2002 est publié un mémoire intitulé « L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint »¹⁶.

L'œuvre de l'écrivain a su, en effet, susciter la curiosité intellectuelle et plusieurs études se sont intéressées à l'humour que recélaient ses ouvrages¹⁷. Celles-ci permettent de recenser, dans une certaine mesure, les procédés humoristiques qui composent les romans de l'écrivain. Il est également à noter que ces travaux s'intéressent aux livres parus avant le cycle de Marie. Des critiques se sont penchés sur le changement que constitue *Faire l'amour* et les romans suivants, et notamment sur la place qu'y occupe l'humour désormais, en regard de ce qui est communément considéré comme la première partie de l'œuvre du romancier¹⁸.

S'ils aiment à souligner les lignes de continuité qui traversent les romans de l'auteur, certains considèrent que l'écriture humoristique des premiers tomes agit comme une sorte de cache qui dissimule les noires abîmes de l'angoisse et la gravité. Frank Wagner note ainsi qu'il n'est « somme toute guère surprenant que ces obsessions morbides, au premier rang desquelles figure la hantise de l'inexorable écoulement du flux temporel, apparaissent parfois en pleine lumière, sans plus se dissimuler derrière les tours et les détours de l'écriture humoristique »¹⁹.

¹⁵ JARDON (Denise), *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988, p. 278.

¹⁶ FRECH (Patricia), *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Maîtrise en Lettres modernes, Université de Bourgogne, 2002.

¹⁷ Voir par exemple le mémoire de Patricia Frech cité plus haut et disponible sur le site de l'auteur ou encore le livre de BESSARD-BANQUY (Olivier), *Le roman ludique. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Éric Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

¹⁸ Bien que ce découpage soit sujet à caution et nuancé, comme le fait par exemple remarqué WAGNER (Frank), « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne) », *op. cit.*

¹⁹ WAGNER (Frank), « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'œuvre toussainienne) », dans *vox-poetica*, 18 mai 2011, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html#_edn1 (page consultée le 5 août 2015)

Ce basculement de l'humour, qui s'efface ou non selon l'avis du critique, est bien l'objet qui nous occupe présentement.

1.3 Son Ludisme pré-marial

Il n'est pas question ici, bien entendu, de réduire l'architecture des romans au seul mur porteur que serait l'humour. La production pré-mariale relève autant de celui-ci que du jeu et de préoccupations plus métaphysiques – notamment le temps, l'être et la mort. L'observation des gouttes de pluie dans *La Salle de bain*, ponctuée d'un « Olé ! » éloquent ou « le désespoir d'être » présenté dans *L'Appareil-photo* en sont quelques exemples devenus canoniques.

Cette ambivalence bien balisée par la critique est reconnue comme une marque de fabrique de l'auteur et est incorporée à l'architecture romanesque. Selon Bessard-Banquy, « l'euphorie n'est en effet jamais loin de la dépression, la béatitude de l'angoisse »²⁰ et le jeu est ainsi : « la soupape du personnage aux confins de la dépression, il est le rictus du roman incapable de se prendre au sérieux »²¹.

Dérision, détachement, rire jeté à la face de la dérélliction, le narrateur toussaintien est considéré comme un observateur du monde, pouvant être sérieux tout en se payant la tête d'autres personnages ou du lecteur. Il faut dire que les cibles ne manquent pas : on dirait bien que « l'auteur se moque à la fois de lui-même, de la littérature romanesque en général et du lecteur »²². Ce *Monsieur*, ma foi, est plein de puissance vexatoire. Il ne s'interdit aucune pique, aucune allusion bien sentie. Le rire n'est jamais loin de la pensée, et, pour le personnage toussaintien, penser n'est pas si éloigné de pisser (de rire). Il semble que ce comique romanesque a ceci de particulier que, alors même qu'il nous fait rire, il invite à une réflexion sur nos propres conditions d'existence. « Le ton léger de Toussaint, volatile et ambivalent, travaille précisément à ne jamais séparer drôlerie et gravité »²³.

²⁰ BESSARD-BANQUY (Oliver), *Le Roman ludique. Échenoz, Toussaint, Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003, p. 196.

²¹ *Ibid*, p. 176

²² DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 81.

²³ BESSARD-BANQUY (Oliver), *Le Roman ludique*, op. cit., p. 64.

Le rapport au monde est amplement étudié dans l'ouvrage de Bessard-Banquy, pour qui ce narrateur incarnerait « l'attitude comme cristallisée du héros d'aujourd'hui face à l'ordre des choses »²⁴. Cette attention se marque notamment par un goût prononcé pour l'anecdote qui serait « avant tout un goût de l'inépuisable incongruité du monde »²⁵. Ce rapport au monde est vu comme un jeu : « ce n'est pas la littérature qui est devenue jeu mais la question du sens des choses, le rapport au monde »²⁶.

Le jeu sur la langue est également une facette prégnante du comique toussaintien. L'auteur en joue « comme d'un instrument quelque peu incongru, on ne compte plus chez lui les combinaisons amusées bâties sur le modèle d'un "bureau de poste moderne" ; dans *La Salle de bain*, on parle d'acheter "un quotidien presque tous les jours", de "se cantonner à Kant", tout en "citant Soutine" »²⁷. Patricia Frech y consacre d'ailleurs tout un chapitre dans son mémoire.

Parmi les thèmes propres à provoquer le rire, une attention particulière est accordée au sexe et à la trivialité : « L'intimiste et l'universel en tout cas ne se séparent que très rarement chez Toussaint, la gauloiserie n'y est jamais loin de la subtilité »²⁸.

Autre élément sur lequel il convient de s'arrêter est l'usage de la parenthèse dans les romans de Toussaint. Celles-ci recèlent de l'ironie mais également sont le « lieu de surgissement de l'intime dans l'œuvre »²⁹. L'ironie de Toussaint est sans doute un facteur clé qui permet au lecteur de définir la production de l'auteur et de le ranger mentalement dans une case de son imaginaire, un élément indubitable de son succès en tant qu'auteur qui fit sa notoriété.

²⁴ BESSARD-BANQUY (Oliver), *Le Roman ludique, op. cit.*, p. 20.

²⁵ *Ibid.*, p. 48.

²⁶ *Ibid.*, p. 257.

²⁷ BESSARD-BANQUY (Oliver), *Le Roman ludique, op. cit.*, p. 124.

²⁸ *Ibid.*, p. 125.

²⁹ RICHIR (Alice), « L'intime entre parenthèse. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique* 2012/4 (n°172), p. 469.

2. Le drame du cycle de Marie

Cette composante que nous nommerons « dramatique » est celle qui nous paraît se déployer dans le cycle de Marie. Ce terme n'est pas choisi par hasard et, s'il peut paraître plus commode de le nommer « tragique » – pour reconduire l'opposition classique –, celui-ci paraît trop fort pour parler d'une histoire d'amour.

Les critiques ont, de plus, souligné l'opposition entre le drame et le comique. Denise Jardon note ainsi que « le premier geste d'un écrivain comique est de dédramatiser le traitement du sujet »³⁰. Bergson nous enjoint à « [se détacher] maintenant, [à] assiste[r] à la vie en spectateur indifférent : bien des drames tourneront à la comédie »³¹.

Cela fait aussi référence à l'implication du lecteur ou du regardant, qui tranche entre comique et drame. L'histoire d'amour du cycle de Marie constitue la véritable trame narrative, et cette fêlure dans la rupture que l'on suit au fil des tomes, page après page, efface sans doute la distance nécessaire à l'effet comique : on s'implique, ou on rejette l'implication ; on rejoint la trame, ou on l'éloigne. La distance n'implique plus l'humour mais le rejet du roman. Ainsi le choix de raconter une histoire d'amour met déjà *de facto* à l'écart le comique.

3. La critique génétique

3.1. jptoussaint.com

C'est par l'intermédiaire d'un site internet, réalisé par Jean-Philippe Toussaint et par l'informaticien Patrick Soquet, que nous avons accès aux brouillons et manuscrits qui composeront notre corpus de travail.

jptoussaint.com s'ouvre sur une carte du monde, où scintillent quelques grandes villes et capitales, symboles du succès international du romancier et des nombreuses traductions de ses livres, qui font surtout office de liens vers l'œuvre, chaque page est

³⁰ JARDON (Denise), *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988, p. 26.

³¹ BERGSON (Henri), *Le rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 [1940], p.4.

différente, chacune étant gérée par un bénévole issu du groupe linguistique correspondant. Le cycle de Marie figure en bonne place, les quatre romans qui le composent sont les seuls romans indiqués sur la carte : *Faire l'amour* s'ancre au Japon, *Fuir* en Chine, *La Vérité sur Marie* dispose de son propre vol parcourant l'Asie et *Nue* semble situé aux alentours de l'île d'Elbe. Valorisation de la quadrilogie, de l'ensemble romanesque ? Occultation de la première partie de son œuvre ? Répondre par l'affirmative à la première question ne semble pas présenter grand risque, sans chercher à développer ou questionner ici cette préférence ; quant à la seconde, le nombre de manuscrits ou brouillons qui concernent la production pré-mariale fait pâle figure comparée aux multiples fichiers repris sur les pages des quatre romans du cycle, et, bien qu'on puisse objecter que les conditions technologiques de l'époque n'étaient pas aussi favorables aux sauvegarde informatisées d'états du manuscrit³² – mais, par ailleurs pourquoi le faire et pour qui ? – il est clair que lorsqu'on affiche et met en lumière une partie de l'œuvre, une autre reste dans l'ombre.

Le site consacré à l'œuvre de l'écrivain semble donc privilégier une certaine part de celle-ci : la plus récente. Y sont mis à disposition les documents de genèse, qui président à la création du site, comme le déclare Jean-Philippe Toussaint dans ses entretiens³³. Mais, démarche originale, l'auteur mêle à la création de ce site une démarche réflexive sur la particularité d'Internet, sorte de recherche sur une forme qui lui serait propre. *Exit* le blog d'écriture, l'interactivité, la page *Facebook* – même si, ultérieurement, celle-ci fut créée. Tels étaient les trois critères *non gratae*. L'accès aux brouillons est présenté comme une des choses rendues possibles par Internet ; pour Toussaint, le fait que tout soit disponible, cliquable relève de sa spécificité.

Le site Internet permet également bien d'autres choses, comme l'initiative du *Projet Borges*, un projet interactif qui propose aux internautes d'écrire la nouvelle apocryphe de Borges évoquée dans *La Vérité sur Marie*, ou la publication électronique d'éditions génétiques – consacrées au premier roman non publié de

³² En témoigne *Monsieur*, *L'Appareil-photo*, *La Réticence* et leurs fichiers dactylographiés.

³³ Par exemple dans TOUSSAINT (Jean-Philippe) et MAZZINI (Miha), « Le site internet d'un écrivain, œuvre ou complément de l'œuvre », Ljubljana, 20 septembre 2010 ou plus récemment TOUSSAINT (Jean-Philippe) et DEMOULIN (Laurent), « La mayonnaise et la genèse (*entretien*) », dans *NRF*, n°610, novembre 2014, pp. 114-125.

Toussaint, à des pièces de théâtres – présentées comme des réflexions sur l’archive, ce qui rejoint celle menée sur le libre accès aux brouillons.

On le voit, le site est riche et concentre à lui seul une recherche sur la spécificité formelle d’Internet, sur l’archive, sur l’interactivité. Il se constitue ainsi, d’une certaine manière, comme une création, une œuvre et non pas seulement une extension de l’œuvre de l’écrivain.

Cette mise à disposition des manuscrits de travail est une véritable aubaine – nul besoin d’attendre la mort de l’écrivain et/ou le don des manuscrits papiers – mais pose néanmoins question. L’appel du pied à la critique génétique est, en effet, on ne peut plus évident. Par la mise en ligne des brouillons d’une part, par la constitution d’éditions génétiques d’autre part. Cette accessibilité présentée comme « libre » est pourtant fortement encadrée en amont, par un travail de tri ou « d’édition »³⁴ comme le dit Toussaint. Ainsi, par exemple, alors qu’il annonce disposer dix-sept versions de *Nue*, il n’en livre que huit³⁵. Bien que, par définition, un dossier génétique n’entend pas atteindre l’exhaustivité et comprendre l’ensemble des documents qui ont présidé à la genèse, il n’en demeure pas moins que l’analyse des matériaux disponibles, par la sélection préalable qu’en fait l’auteur, est fortement encadrée et, de ce fait, délimitée et/ou orientée, selon la sincérité qu’on veuille bien prêter au romancier.

Ces considérations prises en compte, notre analyse du corpus repose sur des bases soumises au changement et toute publication ultérieure de documents génétiques pourrait affiner notre recherche, approfondir notre réflexion. Gardons cela en mémoire.

3.2. Le dossier de genèse

Dans un article récent, Jean-Philippe Toussaint explique comment il a organisé et classé les fichiers mis à disposition sur son site :

Concrètement, pour chacun de mes derniers livres, nous [Patrick Soquet et Jean-Philippe Toussaint] avons défini trois sections, une première qui s’appelle *États du manuscrit*, qui propose les étapes intermédiaires de la rédaction d’un livre (il peut y en avoir jusqu’à huit selon les livres), une section appelée *Plans, variantes, débris*, et une section appelée plus spécifiquement *Brouillons, manuscrits*, où sont présentées

³⁴ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Mettre en ligne ses brouillons », dans *Littérature*, n°178, 2015/2, p. 118.

³⁵ TOUSSAINT (Jean-Philippe) et DEMOULIN (Laurent), « La mayonnaise et la genèse (*entretien*) », *op. cit.*, p. 117.

des pages de brouillons scannées où l'on peut voir les ratures, les repentirs et les innombrables corrections faites à la main. Il y a aussi, à l'occasion, des plans d'ensemble, des bribes, des bouts de phrases, des notations manuscrites³⁶.

Nous avons donc repris dans un tableau (voir annexe 1) l'ensemble des fichiers mis à disposition, ainsi que leur nom. Les dates étant indiquée à côté de chaque version, il sera aisé de les classer chronologiquement

Lorsque les datations sont similaires pour les « états du manuscrit » et les « plans, variantes, débris », nous avons considéré que les seconds précédaient les premiers, ceux-ci étant des mises au net qui statuaient et reléguaient dans les débris les variantes non conservées. Autrement dit, nous considérons que les « états du manuscrit » sont des mise au net rédigées en fin de session de travail, et que les « plans, variantes, débris » recensent les étapes antérieures à cette mise au net.

3.3. Problèmes posés (informatique et rature)

Si l'analyse des brouillons est une tâche ardue, si l'on prend en compte le déchiffrement de l'écriture de l'auteur, il semblerait que les pages bien nettes rédigées grâce au traitement de texte soulagent d'un poids le généticien. Cependant, nous verrons que cette analyse des brouillons informatisés pose elle aussi un certain nombre de problèmes.

Si les ouvrages critiques sur cet objet ne sont pas rares³⁷, la question du ou des changements que produit le traitement de texte sur l'écriture reste irrésolue. C'est que l'utilisation du traitement de texte par les écrivains reste à explorer. Comment les écrivains s'approprient-ils ce nouvel outil qu'est le traitement de texte ? L'utilisent-ils, comme l'ont envisagé certains chercheurs³⁸, comme une simple machine perfectionnée ou son emploi est-il plus spécifique ? Aussi, comment observer cette écriture en train de se faire, quelles traces suivre ?

C'est en effet tout le défi qui s'offre au généticien : les traces de la genèse, et plus particulièrement la rature, disparaissent du brouillon. La critique génétique s'est donc intéressée de près à ces questions, comme en témoigne une récente controverse,

³⁶ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Mettre en ligne ses brouillons », dans *Littérature*, n°178, 2015/2, pp. 118-119.

³⁷ Que l'on pense à l'ouvrage de ANIS (Jacques) et LEBRAVE (Jean-Louis), *Texte et ordinateur : les mutations du lire-écrire*, Paris, Éditions de l'Espace européen, 1991.

³⁸ LEBRAVE (Jean-Louis), « Comment écriront-ils ? », dans *Diogène*, n°196, 2001/4, p. 164

à coup d'articles et de lettres ouvertes dans la revue *Genesis*³⁹, où, si l'on devait résumer en simplifiant quelque peu l'événement, trois grands noms de la discipline s'affrontent. Pierre-Marc de Biasi prête une sorte de profession de foi à l'informatisation de l'écriture. Il considère son champ d'étude comme un jumeau temporel de cette innovation technologique et la présente comme une clé qui permet l'accès à la psychologie de l'acte créateur, vieux rêve fondateur de la critique génétique. Cet enthousiasme fondé sur des écarts méthodologiques lui sera reproché par Louis Hay et Jean-Louis Lebrave.

Et même s'il existe des ouvrages consacrés à l'outil de traitement de texte, à sa description rigoureuse et ses applications théoriques⁴⁰, il n'y a, à notre connaissance, aucune étude qui fasse la somme des pratiques qu'en font les écrivains, et donc aucune méthode qui nous permettent d'analyser solidement les brouillons mis à disposition. Ce n'est pas pour autant que ce sujet soit délaissé. Grésillon⁴¹ ainsi que Lebrave⁴² appelèrent à plusieurs reprises, en l'espace de dix ans, à effectuer une enquête comparable à celle que Rambures avait réalisée auprès des écrivains durant les années 70⁴³.

Pour mieux comprendre pourquoi la disparition de la rature est si problématique, il semble pertinent de rappeler que celle-ci est d'une importance capitale pour la discipline, car elle concentre l'avant et l'après, elle permet à ces deux moments d'être saisis ensemble par l'œil du chercheur. En passant à la sortie papier nette et sans rature, à l'écriture sans mémoire de l'écran, c'est toute l'étude des productions génétiques qui est menacée. Lebrave a proposé une piste originale pour sortir de

³⁹ Pour plus d'informations, nous renvoyons aux articles concernés : BIASI (Pierre-Marc de), « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », dans *Genesis*, n°30, 2010, pp. 163-175 et HAY (Louis) et LEBRAVE (Jean-Louis), « Lettres ouvertes. Une génétique sans rivages ? (par Louis Hay) Post-scriptum – L'ordinateur, Olympe de l'écriture ? (par Jean-Louis Lebrave) », dans *Genesis*, n°31, 2010, pp. 151-159

⁴⁰ Citons à cet égard l'excellent ouvrage d'ANIS (Jacques), *Texte et ordinateur. L'écriture réinventée ?*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Méthodes en sciences humaines », 1998.

⁴¹ GRÉSILLON (Almuth), *La mise en oeuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Editions, coll. « Textes et manuscrits », 2008, p. 285.

⁴² LEBRAVE (Jean-Louis), « Comment écriront-ils ? », *op. cit.*, p. 171 et LEBRAVE (Jean-Louis), « La critique génétique et les sciences cognitives », dans *Genesis*, n°30, 2010, p. 134

⁴³ RAMBURES (Jean-Louis de), *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978.

l'impasse : l'informatique légale⁴⁴ qui permet, entre autres, de collecter toutes les manipulations effectuées sur un ordinateur. Mais elle requiert des technologies fort onéreuses et pose plusieurs problèmes, comme le chercheur le souligne dans un article qu'il consacre à la question⁴⁵. Il y évoque également une autre voie : l'histoire des pratiques d'écriture, comparable en ce sens à l'histoire de l'imprimé ou de la lecture.

Une troisième piste reste à explorer: l'étude de cas. Elle permet, en effet, de baliser le terrain à parcourir et de se centrer sur l'utilisation particulière du traitement de texte par un écrivain. Par exemple, Irène Fenoglio a proposé une analyse de l'usage de cet outil par Pascal Quignard et a appelé à des études similaires, consacrées à d'autres écrivains afin de pouvoir établir une « typologie de son usage et de ses effets »⁴⁶. Bien que ses conclusions ne soient pas d'une portée générale, et restent au contraire très spécifiques à l'usage qu'en fait l'auteur, cet article nous laisse entrevoir qu'une analyse, même privée partiellement ou totalement de la rature est possible.

3.4. Choix méthodologiques

3.4.1. De la sélection des extraits

La présélection partielle de l'auteur appelle à la prudence. C'est la base de la critique génétique de ne pas considérer le manuscrit comme exhaustif, le dossier de la genèse peut toujours être incomplet ; ici c'est une certitude, comme le prouvent les nombreuses interviews où l'auteur le mentionne lui-même. (cf. mayonnaise et genèse).

Parmi le vaste champ de texte en friche que nous avons à moissonner, nous nous sommes concentrés sur les passages comiques, et avons suivi leur trace au fil des différentes versions mises à disposition. Nous avons également été attentif aux passages présents dans les débris ainsi qu'aux liens entre les différents romans.

Puisque ce travail s'attache au devenir de l'humour toussaintien dans le cycle de Marie, nous avons pris le parti de nous concentrer sur ces parties comiques tant que

⁴⁴ Notons que celle-ci a depuis été explorée par une équipe de généticiens, à grands renforts de séminaires.

⁴⁵ LEBRAVE (Jean-Louis), « *Computer forensics* : la critique génétique et l'écriture numérique », dans *Genesis*, n°33, 2011, pp. 137-147.

⁴⁶ Voir FENOGLIO (Irène), « Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard », dans *Genesis*, n°27, 2006, pp. 73-93.

faire ce peu, afin de déceler le(s) processus à l'œuvre dans ce virage remarqué par la critique.

3.4.2. De la transcription

Quant à la transcription, c'est peu dire que nous n'avons pas vraiment eu de travail à réaliser sur ce point. Il y avait peu de brouillons manuscrits et les éléments que nous avons relevés pour notre étude ne sont pas compris dans ceux-ci. L'écriture sur traitement de texte impose d'autres outils de transcription et nous avons fait le choix de la transcription diachronique linéarisée non codé⁴⁷ sous forme de tableaux. Les annexes recenseront les passages cités en contexte plus large, afin de ne pas alourdir le mémoire. Dans le même ordre d'idée, quand après avoir mentionné une annexe, nous citons des éléments du texte sans les référencer, c'est qu'ils font partie de ladite annexe citée précédemment.

3.4.3 Des notes en bas de page

Lorsque nous mentionnons un brouillon en note de bas de page, celui-ci sera codé avec une lettre et un chiffre, la lettre renvoyant au type de manuscrits, le chiffre au numéro repris dans cette catégorie. La virgule sépare le repérage du manuscrit et sa page. Sauf mention contraire, il s'agira toujours du brouillon relatif au chapitre en cours. Par exemple, dans le chapitre consacré à la genèse de *Fuir*, si telle citation renvoie à « B1, 3 », il faut comprendre que, dans le dossier de *Fuir*, dans la section B intitulée « Plans, variantes, débris », nous nous référons au fichier n°1, à savoir « Mars 2002 », à la page 3. Pour se repérer dans les différents fichiers, consultez l'annexe 1.

Dans ce mémoire, nous utiliserons également les abréviations suivantes dans les notes de bas de page, lorsqu'il nous faudra référencer un passage tiré d'un des quatre romans.

Faire l'amour : FA.

Fuir : Fu.

La Vérité sur Marie : VM.

Nue : N.

⁴⁷ BIASI (Pierre-Marc de), *Génétiq ue des textes*, Paris, CNRS Editions, coll. « Biblis », 2011, p. 144.

3.4.4. De l'analyse

L'interprétation des brouillons se fera donc sans l'aide de la rature. Pour ce faire nous procéderons donc en comparant les différentes versions du texte sans écarter l'hypothèse selon laquelle il puisse exister des versions intermédiaires. Nous tenterons ainsi de dégager des observations plausibles et d'analyser les effets des variantes et leur impact sur l'économie du texte.

CHAPITRE 2 : FAIRE L'AMOUR

Avec ce premier roman de ce qui deviendra une tétralogie, Jean-Philippe Toussaint propose un retour du romanesque dans ses œuvres. Il déclare dans une entrevue avoir décidé vouloir mettre moins d'humour dans son écriture :

Après *La Télévision* j'avais fait le tour des choses légères, j'avais besoin de quelque chose de plus acide, et plus corrosif, moins d'humour, un peu plus de Faulkner, de Dostoïevski, alors, je me suis pris au mot : la bouteille d'acide. C'est la première phrase que j'ai écrite, je ne savais pas encore que le livre se passerait au Japon, dans la première version je sortais (tiens voilà que je me prends pour mon narrateur), je lui faisais sortir le flacon toutes les trois minutes, après je me suis calmé⁴⁸.

Nous n'avons pas eu accès à la version où le narrateur faisait sortir le flacon d'acide tous azimuts, si tant est qu'elle existe et que ce ne soit pas une exagération de l'auteur. Par contre, ce projet d'un livre plus « acide » se retrouve bien dans les brouillons : « Le livre : quelque chose d'écorché, d'incandescent, d'halluciné »⁴⁹.

Ce remplacement du fil conducteur change en quelque sorte la machine bien huilée qu'il avait tenue en parfait état de marche jusqu'alors. Ceci impactera son style, et les parenthèses sont effectivement moins nombreuses, tant dans l'édition originale que dans les brouillons – où il y en a tout de même un peu plus. Lors de la session 2016 du Collège des Traducteurs de Seneffe, l'auteur déclara que « son usage des parenthèses sert en général un décalage d'ordre comique. Mais, dans le cycle de Marie, comme le ton se fait plus grave, il préfère utiliser les tirets »⁵⁰.

À l'aide des brouillons, nous allons isoler quelques extraits qui nous permettent d'appréhender ces changements dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint et de tenter de déceler comment ce rapport de force s'organise entre l'humour et le drame.

⁴⁸ HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.

⁴⁹ En B2, 12.

⁵⁰ Dans le compte rendu de la séance du 2 août 2016, réalisé par Volodia Piotrovitch d'Orlik), disponible en ligne à l'adresse suivante et consulté le 5 août 2016 :

http://www.jptoussaint.com/documents/3/32/Seneffe%2C_2_ao%C3%BBt.pdf

1. Paris, premier baiser

Dès les premières pages du premier état du texte, le flacon d'acide chlorhydrique mentionné plus haut marque le roman de son empreinte. Après cette entrée en matière sous tension, le registre employé se rapproche du drame romantique, avec des détails et décors convenus comme la pluie, les amoureux isolés au milieu d'une place, à attendre de s'embrasser (voir annexe 2.1). La scène se déroule à Paris, ville des amoureux – mais pas que –, où les deux amants prennent un taxi sur la place de la Comédie.

Cette introduction sera supprimée assez rapidement, nous n'en trouvons plus trace dans l'état du texte suivant, bien que nous puissions observer ce passage dans les « premiers débris » :

Las de tergiverser avant de s'embrasser pour la première fois, nous avons fini par prendre un taxi sur cette place de la Comédie à Paris, déserte et sous la pluie, les pavés mouillés luisaient sous les flaques de lumière jaunâtre des réverbères⁵¹.

Cette variante donne l'idée d'un ou plusieurs remaniements, et ainsi de la pérennité du choix initial. L'abandon de cette place pourrait donc être un signe tangible du changement d'orientation de l'œuvre, ou du moins un effacement progressif des signes évidemment comiques. La place de la Comédie, de plus, n'existe pas à Paris, pas sous ce nom ; Jean-Philippe Toussaint, qui nous a habitués à une esthétique plutôt réaliste, n'aurait-il pas voulu déroger à cette constante, ce qui pourrait expliquer la suppression tout en soulignant la portée symbolique du nom ? Cependant, en parcourant les brouillons de *La Vérité sur Marie*, une petite note vient nous éclairer : « je traversai en courant la place de la Comédie, qui ne s'appelle pas comme ça, mais moi je l'appelle comme ça, (?) »⁵². Après avoir évoqué quelques hypothèses lors d'une discussion informelle avec l'auteur, il paraît probable que cette place soit celle où se tient la Comédie Française, à savoir la Place Colette.

Ce gommage du mot « comédie » pourrait être interprété comme une sorte de passage conscient et assumé vers le drame. En effet, Toussaint a opté pour un autre lieu, toujours à Paris, mais qui oriente différemment le sens du passage, tout en

⁵¹ Voir B1, 4.

⁵² Voir VM, B1, 2.

changeant de registre. Puisqu'il s'agit de l'incipit du roman, le lecteur est amené à projeter ses attentes de lecture et à imaginer un tout autre développement. La Seine, et plus particulièrement ses quais, n'évoquent ni ne convoquent le même univers référentiel. L'irruption de l'élément aqueux ramène inévitablement, dans l'œuvre de Toussaint, à l'évocation du temps qui passe et à la mélancolie du narrateur, sa difficulté de vivre et son désespoir d'être. Ce changement de lieu initial pourrait ainsi marquer la volonté de se distancier des connotations comiques et de présenter un aspect plus dramatique ou sérieux dès l'entame du roman, afin de marquer le coup et planter le décor.

Ce lieu, Paris, la ville des amoureux, est également approfondi dans un passage supprimé (voir annexe 2.1.1), où est relaté le moment précédant le premier baiser. L'angoisse du narrateur est remarquable et évoque des figures où suinte le pathos : la pluie, le fleuve, l'amoureux transi incapable de passer à l'action. Le lieu choisi – le Quai aux Fleurs – installe par son nom une atmosphère mièvre où les regards furtifs évoquent autant ceux des amants que ceux du lecteur. L'eau est omniprésente : dans la pluie, dans le fleuve, dans les larmes ; le caractère romanesque en est renforcé et laisse entrevoir l'élément dominant de leur relation. Ce décor digne d'un film⁵³ était peut-être trop stéréotypé et aurait prêté d'autant plus le flanc aux critiques de « roman à l'eau de rose, pétri de pathos »⁵⁴ dont il a fait l'objet. Il n'empêche que d'emblée, l'élément aqueux semble lié à la relation amoureuse qu'entretient le narrateur avec Marie, et donc est inévitablement lié à la belle.

2. À la piscine

2.1 Marie endormie

Cette présence aqueuse est couramment mise en rapport, on le sait, avec des réflexions sur le temps, son écoulement, et contient une portée métaphysique qui se retrouve incarnée dans l'épisode de la piscine – ce qui le place dans la continuité de *La Salle de bain*.

⁵³ N'oublions pas que Jean-Philippe Toussaint est également cinéaste.

⁵⁴ Claudel (Philippe), « Faire (ou défaire) l'amour. Géographie de l'éros dépité », *op. cit.*, p. 137.

Les brouillons présentent une introduction originale à cette réflexion (voir annexe 2.2.1). Le narrateur, en laissant Marie dans la chambre, évalue mentalement le paradoxe tragique qui existe entre leur « grande proximité géographique » et le fait qu'elle « reposait à des années-lumière de [lui] en cette nuit de rupture ». Il se demande ensuite ce « qu'était cette distance à l'échelle de l'univers ? », noyant cette considération dans un relativisme angoissant. Ce grand écart entre monde physique et psychique étant initié dans la première version, la seconde remplace alors la géographie par les dimensions de « l'espace et [du] temps ». La métaphore cosmique est amplifiée et ses effets démultipliés, ce qui prépare la nage métaphysique, car si le narrateur se noie dans cet amour insupportable, il est pourtant enclin à prendre soin de Marie. Le passage recèle de marques d'affections pour l'endormie, comme « mon amour » ou « s'étant recouvert les épaules d'une couverture pour ne pas prendre froid, la respiration paisible ». L'affirmation de son amour lui fait espérer des lendemains radieux où « le sommeil réparateur [efface] toutes les fatigues du voyage et les drames de la nuit », ce qui lui permettrait de « retrouver [Marie] au réveil, capricieuse et bougonne, tuante, incomparable »⁵⁵.

2.2 Au sortir de l'eau

Après la baignade, le narrateur entreprend de se sécher et part à la recherche d'une serviette de bain. Il arrive alors dans la salle des douches collectives (voir annexe 2.2.2). Apparemment apaisé par sa nage, le protagoniste entreprend de se raser à l'aide d'une lame jetable trouvée sur place, tout en se moquant légèrement des intitulés des lotions de soin. Se rase-t-on souvent dans des douches publiques ? Il est permis d'en douter, mais l'auteur nous a déjà habitués à pareille situation, dans *La Salle de bain* ou *L'Appareil-photo*⁵⁶ par exemple, où le narrateur se rase dans le bureau d'un mécanicien devant plusieurs personnes. Une réflexion portant sur « l'âge mûr » du narrateur, dont il reconnaît les traces dans le miroir, clôt le fragment. Quoi de plus dramatique que cette évocation de la vieillesse, associée au temps qui passe et qui conduit indubitablement à la mort ?

⁵⁵ Toutes les citations reprises dans ce paragraphe sont issues de l'annexe 2.2.1.

⁵⁶ Respectivement aux pages 26 et 62 des rééditions de la collection « double ».

La rupture de ton qu'incarne la scène de la réception n'en serait que plus forte. Pourtant, une version retrouvée dans les « débris » reprend, dans la fin de ce fragment, une parenthèse comique qui se place à la fin de la baignade :

et descendis les quelques marches de pierres recouvertes d'eau du petit bassin, lentement, j'entrai dans l'eau de la piscine — et dans ce tourbillon de difficultés, de fatigue, de douleurs et de peurs dans lequel je me débattais depuis tant de semaines, je vécus alors un de ces instants de grâce miraculeuse [*sic*], hors de l'emprise de l'espace et du temps, simple accomplissement de l'heure présente qui se dilue dans l'éternité : le contact de l'eau sur ma peau. (Dans le fond, je n'étais pas si difficile)⁵⁷

3. À la réception

Ce moment métaphysique, détaché du monde, contraste avec la scène qui le suit directement. Celle-ci se tient à la réception de l'hôtel et présente un jeu sur la langue, basé sur l'incompréhension entre le réceptionniste et le narrateur, faute d'un langage commun (voir annexe 2.3). L'humour est perceptible autant dans la réponse de l'employé de l'hôtel que dans le parallèle effectué par le narrateur entre la langue et les mathématiques – l'anglais étant leur plus petit dénominateur commun. La réécriture efface très vite ces marques et les remplace par une variante plus sérieuse et méprisante : le narrateur explique directement en anglais son affaire, d'un ton sec.

Pourtant, ce jeu sur la langue véhiculaire semble avoir été abondamment travaillé, comme en témoignent les extraits repris dans l'annexe 2.3.1. C'est toujours la même question qui est posée – parle-t-on français ? – et la même réponse qui est apportée – *yes* –, mais le cadre change légèrement. Dans la première colonne, le narrateur est accompagné de Marie, et la scène prend place au moment où ils arrivent à l'hôtel, ce qui aurait mis ce moment comique en concurrence avec la description du lustre. L'emploi du mot « infinitésimal » y est intéressant, surtout quand l'on sait que ce terme sera repris à la fin du roman et, quelques années plus tard, dans un interview⁵⁸ où l'auteur l'utilisera dans un cadre théorique pour qualifier ses œuvres.

La deuxième colonne présente plusieurs variations comiques, certaines varient la chute et d'autres la langue utilisée, ce qui permet au narrateur une réflexion sur les formules de politesse qui sont figées dans le langage. Ce gag protéiforme aurait pu

⁵⁷ B1, 8.

⁵⁸ DEMOULIN (Laurent), « Pour un roman infinitésimaliste », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 2007, pp. 128-141.

recevoir bon accueil et aurait détendu une atmosphère oppressante, mais il aurait également modifié l'équilibre des scènes fortes qui encadrent la réception.

3.1 Marie Madeleine Marguerite de Montalte

Le passage où est développé le nom de Marie apparaît dans les débris de février 2001 et dans l'état du texte daté de fin juin 2001 (voir annexe 2.3.2). C'est-à-dire qu'il fut retenu dans l'état du texte, placé à propos juste après la scène de la réception – ce qui explique peut-être la nécessité de ne pas faire d'humour à ce moment, d'un point de vue romanesque. L'extrait a surtout subi des réductions au niveau de la partie qui justifie le surnom de Marie, formé par ses collaborateurs par synopes successives : Marie de Montalte devient Mademont, puis Mamont et enfin Mamo.

Une annotation dans les brouillons attire également l'attention : « s'il fallait décliner son nom complet à la manière de certains seigneurs castillans ou noble portugais »⁵⁹. La référence à la péninsule ibérique évoque dans notre imaginaire le Cid et son amour pour Chimène. Le caractère noble ajoute au caractère exceptionnel du personnage et à son unicité. Cette comparaison permet également d'imaginer, en parallèle, l'aspect physique de Marie.

Revenons sur le placement de cet extrait. Situé à la réception, entre la demande du fax et son obtention, le passage se justifie par l'attente du narrateur. Seul, il est enclin à penser et, ayant prononcé le nom de Marie, à élaborer une réflexion sur celui-ci ou, comme le dit l'auteur lui-même : « C'est purement de la littérature dans le ton de mes livres précédents, ce que vous appelez "des blagues", mais il faut trouver sa place à une page comme celle-ci, cela ne peut pas être gratuit »⁶⁰.

4. La lecture du fax

Le fax qui tomba si mal, que le narrateur va chercher à la réception, est tout d'abord présenté dans les débris du texte. Dans les débris, deux scènes sont en concurrence ; elles ont en commun de poser l'hôtel comme lieu où le narrateur prend connaissance du contenu de la télécopie (voir annexe 2.4.1). Dans le premier extrait

⁵⁹ Voir B1, 11.

⁶⁰ HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.

repris, c'est Marie qui tend l'enveloppe au narrateur, dans le second c'est le réceptionniste, preuve que l'auteur a essayé de placer à plusieurs reprises ce passage à l'hôtel avant d'opter pour un déplacement.

C'est en effet au restaurant que le narrateur finira par lire ce fax (voir annexe 2.4.2).

Une parenthèse constante dans trois versions du texte constitue le commentaire d'un verbe sur un ton humoristique : « s'encourir ». Le narrateur y explique la signification du terme, avec un brin de lyrisme. Dans un interview, l'auteur nous apprend que ce mot est un belgicisme⁶¹ ; celui-ci semble avoir été « traduit » dans la quatrième version du texte, la parenthèse expliquant le sens du mot, devenu désuet, supprimée. L'édition originale revient pourtant au terme initial, mais sans la parenthèse humoristique – libre au lecteur de se renseigner sur la signification du verbe s'il lui est inconnu. Une autre parenthèse prend place et fait directement référence aux deux amants : le logo de la maison de couture de Marie, en effet, représente un couple qui « prend la fuite », et dont le narrateur se demande s'il ne les représente pas.

Cette interrogation rend plus palpable un signe discret qui, par l'usage du belgicisme, camoufle quelque peu le sens. Par cette miniature en « ombres chinoises », c'est une figure prophétique qui entre en jeu : le logo, antérieur à leur séparation, annonce en quelque sorte l'inéluctable mouvement du roman, du couple et, pour le lecteur de *Nue*, le cycle marial.

5. Le douanier zélé

Faire l'amour est un livre de voyages. Il n'est donc pas anormal d'y découvrir une scène se déroulant dans un aéroport (voir annexe 2.5). Tout d'abord construit comme un épisode unique, il sera finalement scindé en deux parties, l'une prenant place aux pages 67 à 69 de *Faire l'amour* et la deuxième aux pages 100 à 102. Envisageons à présent la genèse de cette deuxième partie.

⁶¹ « S'encourir signifie partir en courant, c'est un belgicisme, les Français y verront peut-être une préciosité liée à mes origines mais c'est un mot que j'employais enfant dans la cour de récréation » dans HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », *op. cit.*

La question qui se pose concerne le développement de l'aspect comique. Même si les aspects dramatique et romanesque sont présents dès la première version – par la présence de l'acide chlorhydrique –, celui-ci tient en une seule ligne. Pour le reste, Marie est obligée d'ouvrir tous ces bagages face au zèle du douanier et le comique de situation est déjà fort développé jusqu'à sa chute : la robe faite de prises de courant et de câbles électriques laisse dubitatif le fonctionnaire ; Marie, plus très sûre d'elle, penaude, a bien du mal à convaincre.

À la fin, pourtant, c'est cet aspect dramatique et tendu qui, par son amplification, atténuera la portée de l'humour – dont la force comique sera amoindrie dans un mouvement inverse. La chute est retravaillée et, si l'on peut rire de l'air dépité de Marie, « plus très convaincue à présent, devant la force de l'évidence, la démonstration de la preuve », si l'on peut se moquer de son air penaud quand elle ajoute, entre parenthèses, être la conceptrice de cette robe, les considérations d'universalité et les valeurs invoquées dans l'édition originale laissent un peu plus de marbre. Le changement se situe dans l'attitude de Marie, qui reste sûre d'elle : c'est ce douanier qui n'est pas au fait de la mode, et qui ne peut donc pas reconnaître une robe quand il en voit une. La Marie des brouillons, au contraire, affirme que c'est une robe car elle ne sait pas comment dire « néon » en anglais, et ainsi expliquer ce que contient la malle. Elle entreprend donc d'y aller au culot et de considérer qu'elle renferme une robe. Mais comme une petite fille démasquée et prise la main dans le sac, elle se fait moins assurée, tout en maintenant sa version des faits.

L'écriture de cette scène a donc suivi un double mouvement où, si le comique était la base textuelle sur laquelle se déployait l'élément dramatique de l'acide chlorhydrique, il finirait par s'atténuer, par la simple suppression de l'élément perturbateur – l'ignorance de la traduction du néon – et le changement de la chute. Dans le même temps, le motif du flacon d'acide est développé et apporte une touche de tension qui corrompt l'humour.

6. Trinquons

Le roman de la rupture présente aussi des moments très doux où les deux amants se rapprochent plus qu'ils ne se déchirent (voir annexe 2.6). La scène a lieu pendant la nuit, où le narrateur achète deux cappuccinos brûlants. Dans la première version du

texte, c'est Marie elle-même qui choisit cette boisson, parmi une multitude d'autres que propose le distributeur. Les marchandises sont d'ailleurs supprimées de l'état du texte suivant, et on en retrouve la trace dans les débris : « (parmi d'autres boissons chaudes que proposait le distributeur, différentes sortes de café, thé vert, anglais ou au jasmin) »⁶².

Ce qui est frappant lorsque l'on compare les deux versions successives à notre disposition, c'est leur différence de longueur. Initialement, cette scène était très courte, le rapprochement plus discret. Peut-être l'écriture de ce moment intervient-elle en fin de session d'écriture, puisqu'il se situe dans les dernières pages du fichier. Ce qui nous importe, cependant, c'est que cette expansion visible dans l'état du texte de juin 2001 ait été beaucoup plus longue, dans une version que nous ne pouvons dater, faute de pouvoir la consulter.

L'annexe 2.6.1 permet d'avancer cette hypothèse. Le narrateur y développe une réflexion sur le geste qu'il vient d'esquisser – son invitation à trinquer – et prolonge la scène. Il y fait mention d'un acte « fondateur de [leur] amour », qui évoque l'épisode des premières pages du livre, le moment où Marie tombe amoureuse de lui à la suite de ce geste qui est « un concentré d'intelligence, de douceur et de style »⁶³. Notons que cette formule est également reprise dans l'annexe, bien qu'elle lui soit postérieure. L'auteur aurait-il repris, consciemment ou non, ce passage ? Aurait-il voulu faire écho au début de son livre ? Cela aurait sans doute créé une boucle narrative, comme un serpent qui se mord la queue, image fort à propos lorsqu'il s'agit de définir cette histoire d'amour.

La suite du passage décrit un questionnement sur le titre même du livre, sur ce qu'est « faire l'amour ». L'amour serait, selon le narrateur, une consolation à l'échelle de l'univers. L'action, contenue dans le verbe, ne renverrait pas seulement à une dimension physique mais aussi à une « communion » des êtres. Ce détachement du corps, tout en favorisant l'esprit, évoque une vision très platonique de l'amour, avec tous les déboires modernes qu'on lui attribue.

6.1 Et pissons

⁶² En B2, 8.

⁶³ FA, p. 20.

Le comique de Jean-Philippe Toussaint est réputé pour ses anecdotes savoureuses mais totalement futiles. Les brouillons ne sont pas dénués de ces histoires drôles, comme le montre l'annexe 2.6.2.

Ce passage supprimé, mais repérable dans les débris, n'a pas trouvé sa place dans l'économie du roman. Il semble pourtant très abouti, à titre individuel, et l'hétérogénéité des tons qu'affectionne l'auteur est remarquable. L'envolée poétique, à la fin du paragraphe contraste avec la platitude du sujet et mime l'apothéose de la créatrice de mode – qui, somme toute, ne fait que se rendre aux toilettes dans une « robe en satin et soie bleue nuit étoilée, laine chinée et organsin ».

7. Conclusion

Le tournant romanesque effectué par *Faire l'amour* est bien marqué dans les brouillons, et le côté dramatique est présenté dès les premières versions, notamment avec l'épisode de l'acide chlorhydrique.

L'humour n'est pas pour autant mis de côté, mais ses traces sont progressivement relayées au second plan, atténuées ou purement supprimées au gré de l'avancement de l'écriture. Une attention toute particulière du narrateur pour le personnage de Marie donne lieu à des scènes touchantes, qui côtoient des réflexions plus détachées du monde.

Cela ne veut pas dire que l'humour s'efface complètement, bien sûr, mais il doit partager un espace qu'il occupait (presque) seul. Certains thèmes travaillés humoristiquement dans les romans précédents, comme le rasage, sont traités de manière plus angoissante, relayant ainsi les thèmes du temps et de la mort. Les scènes avec un noyau comique fort, comme les anecdotes, sont pour ainsi dire phagocytées par un élément corrosif qui se déploie et pèse sur l'ensemble de l'épisode. L'aspect humoristique du texte s'atténue donc avec l'amplification de ses côtés dramatiques, et se réalise dans le projet d'une cohérence narrative, mettant en place une atmosphère plus tendue.

Le retour du romanesque impose ainsi une réattribution des rôles. Le comique, n'étant plus le pilier qui maintient debout le roman, doit partager la place privilégiée qu'il occupait avec la nouvelle venue, Marie, ainsi que dans son sillage, le drame qui la suit.

CHAPITRE 3 : *FUIR*

L'année 2009 voit paraître, à quelques mois d'intervalle, *La Vérité sur Marie* et la réédition de *Fuir* dans la collection « double » aux Éditions de Minuit. Le second roman de la tétralogie se voit accompagné d'une revendication théorique : *l'énergie romanesque*. Les critiques avaient distingué une rupture – dans la continuité ou non, selon les points de vue – dans l'œuvre du romancier, celui-ci la redéfinit à sa manière :

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 de 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 livre⁶⁴.

Le roman est donc désigné *a posteriori* comme le point d'orgue d'un changement de priorité dans l'écriture.

Dans l'étude des brouillons, nous allons tenter de déceler les mouvements qui témoignent de ce changement, repéré par la critique et revendiqué après coup par l'auteur, qui le théorise et se l'approprie par ce concept « d'énergie romanesque ». Pour ce faire, nous avons sélectionné différents épisodes qui, s'ils peuvent sembler n'avoir que peu de liens entre eux, au premier abord, participent toutefois à l'élaboration de ce virage scriptural.

1. Langue et quiproquo

Tout lecteur se souvient de l'effroyable et inquiétant Zhang Xiangzhi. Taiseux, sa maîtrise de l'anglais, langue véhiculaire, est rudimentaire, ce qui donne lieu à quelques échanges savoureux, lors d'une partie de bowling ou lors de l'abandon du cadeau de la belle Li Qi. Point caractéristique de cette magie des accents: *forget* se prononce *fuck*. De là à servir de prétexte à quelques vannes sexuelles, il n'y a qu'un pas que la variante retenue pour l'édition originale franchit avec calme et tempérance

⁶⁴ « Écrire, c'est fuir. Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009 », dans Toussaint (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009, p. 183.

– il faut bien avouer qu’un billet de train n’est pas des plus attirants, ni des plus utiles en la matière.

Les brouillons à disposition présentent pourtant une toute autre aventure (voir annexe 3.1.1) et envisagent une toute autre cible à cet humour graveleux : Marie.

La première occurrence relate avec humour comment le narrateur prit conscience de ce défaut de prononciation, ce que l’on peut aisément rapprocher de l’anecdote chère au héros toussaintien. Le bon mot est explicité et renforcé par moult détails burlesques tels que « avec beaucoup de conviction dans la voix », « pour me jurer ses grands dieux », accompagnés de l’inoubliable parenthèse qui participe à l’absurdité du quiproquo. Le dénouement – ou la chute, si l’on peut dire – vient achever la scène éminemment comique – et le lecteur, par la même occasion.

Quant à la deuxième occurrence, elle aura la destinée la plus illustre, puisqu’on y retrouve en germe l’essentiel de la version telle que présentée dans l’édition originale. Quelques changements seront effectués, notamment en ajoutant le début de l’accroche reprise dans les versions 3 et 4. Le billet de train prend la place de Marie, ce qui permet de laisser saine et sauve la dignité de la belle, sa figure mythifiée reste immaculée. En changeant d’objet, les allusions graveleuses se font dans un premier temps plus explicites, comme pour souligner l’absurdité du trait d’humour ou contrebalancer la perte de l’évidence comique, avant d’être abandonnées progressivement:

No, no, don’t care, avais-je dit, de toutes manières, ce n’était pas mon genre

No, no, don’t care, avais-je dit (ce n’est pas mon genre, de toutes manières, les billets de train

No, no, don’t care, avais-je dit

No, no, don’t worry, avais-je dit

Le comique de la situation se fait plus discret, en atténuant les marques de sa présence pour une allusion fine et quasi indiscernable. Pourtant, cet épisode n’a pas été complètement délaissé, et l’auteur a bien tenté de le replacer, en le modifiant, à un autre endroit du texte en construction (voir annexe 3.1.2). Ce déplacement intervient lors d’un événement tragique : le narrateur apprend à son guide la mort du père de Marie, qui tient à témoigner sa compassion et son soutien.

La première version conservée dans les états du texte est, il est vrai, dénudée de réelle teneur humoristique : le quiproquo est désamorcé immédiatement, le narrateur

relie le malheureux mot à sa prononciation approximative et traduit mollement la déclaration de Xiangzhi. Il n'en est pas de même pour la variante retrouvée dans les débris qui semble avoir été travaillée à plusieurs reprises. L'humour y est patent, les marques propres au comique toussaintien s'y exprimant sans ambages : parenthèses, rupture de ton, absurde, en passant par une légère moquerie grammaticale à l'adresse de son « concurrent ». Le tragique, en ce compris la douleur de la mort et son annonce, est mis au second plan : l'humour triomphe, sur fond de jalousie.

Cette petite remarque assassine varie quelque peu, en passant du soulagement (« Eh bien, tant mieux ») à une remarque plus générale (« *Nobody is perfect* ») où perce sensiblement l'humour et la dérision, avant d'être complètement abandonnée au profit d'une variante plus sérieuse où le narrateur corrige calmement l'erreur de prononciation de Zhang Xiangzhi et l'agrément d'une étreinte sincère et salvatrice. Ce visage plus humain du guide chinois apparaît singulièrement dans les brouillons où le lecteur découvre une épaisseur psychologique quasi absente de l'édition originale. Le comique, bien présent en première ligne, semble peu à peu battre en retraite et laisser place au tragique et à l'émotionnel, jusque dans les « débris » du manuscrit de travail.

2. Bowling party :

2.1. Le motif de la paire de chaussures

Fuir, on le sait, se compose de trois parties géographiquement distinctes, dont les deux premières prennent place en Chine, la dernière à l'Île d'Elbe. De ce voyage asiatique, il ne reste aucune trace dans la troisième partie, comme s'il n'avait jamais existé, comme si rien ne pouvait exister en l'absence de Marie. Du moins, cette affirmation est vraie lorsque l'on parle de l'édition originale ; si l'on se penche sur les brouillons du texte, on se rend compte qu'une trace particulière suit le narrateur et lui colle littéralement aux pieds : une paire de chaussures de bowling. Cet élément en apparence anodin va pourtant jouer un rôle particulier et marquer du sceau de l'absurde les différentes situations où il est mentionné. L'étrangeté du personnage

toussaintien – étranger aux autres, au monde et à lui-même⁶⁵ – est ainsi incarnée dans le cuir.

Pour suivre la trace de cette paire de chaussures, il faut remonter dans les méandres des « débris » de l'œuvre (voir annexe 3.2.1.1), afin d'y découvrir une description déjà très proche de ce que nous pouvons lire dans l'édition originale. Une note, détachée de l'esquisse par un paragraphe, donne quelques indications supplémentaires : cette « métaphore » de la chaussure « lisse comme une joue » doit se poursuivre plus tard. Cette consigne d'écriture à l'attention de l'auteur lui-même ne semble pas avoir été suivie, nous n'avons pas retrouvé de traces de cette expansion, ni dans les brouillons postérieurs, ni dans l'édition originale et il semble même que cette description ait suivi le chemin inverse, à savoir une réduction⁶⁶ qui se verra contrebalancée dans l'édition originale par un développement des vestiaires, dont la description est ornée d'une « vieille publicité en anglais aux allures d'injonction absurde (ou métaphysique) : BORN TO BOWL » dans le plus pur comique toussaintien. Cependant, si l'on se place à l'échelle de l'ensemble du manuscrit, on pourrait avancer l'hypothèse que ce ne soit pas tant la figure de style qui ait été « poursuivie » mais bien celle de la paire de chaussures de bowling. Elle formerait ainsi un motif récurrent qui parsème la suite du texte et fait office de fil rouge entre les deux parties du roman, en faisant sans cesse écho à l'aventure antérieure du narrateur.

La moindre des choses que l'on puisse dire, c'est que cette paire colle littéralement aux pieds du narrateur, et ce en toutes circonstances. Par commodité, listons rapidement les différentes scènes où elles apparaissent dans la rédaction du manuscrit. Il est fait mention de cette paire de chaussures à cinq moments précis : 1) lors de la prise de l'avion à destination de Paris⁶⁷ ; 2) sur le bateau qui emmène le narrateur à

⁶⁵ Cet aspect tient une part importante dans le comique de l'écrivain. A ce sujet, voir le chapitre 3 « Un étranger ou un aliéné ? » dans FRECH (Patricia), *L'humour dans l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint*, pp. 62-91.

⁶⁶ Ainsi en B5, 10 « paires de chaussure [sic]de bowling déjà bien usagée, avec dessus en cuir beige » devient « veille paire de chaussures de bowling en cuir beige » en A3, 29 et « les lacets élimés et pendouillant » sont supprimés.

⁶⁷ En B5, 8 : « Une fuite dans la nuit sur une moto, derrière ZhangXiangzhi (à trois sur la moto, avec Li Qi), virée dans Pékin la nuit, café, néons, bars, embouteillages. ¶Nuit. ¶Réveil. ¶Direction de l'aéroport, départ, l'avion décolle, j'ai toujours les chaussures de bowling. »

l'île d'Elbe⁶⁸ ; 3) à l'église lors de l'enterrement du père de Marie ; 4) à Portoferraio lors des déambulations du narrateur qui deviendront ensuite celles de Marie⁶⁹ ; 5) à la plage où le narrateur daigne enfin les enlever lors de la scène finale qui clôt le roman.

Ces cinq moments constituent l'essentiel de la structure de la troisième partie du roman, qui est comme phagocyté par cette paire de chaussures de bowling. Faut-il y voir un rappel, forcément coupable, de la tentative de romance avec la belle Li Qi ? Gardons cette réflexion en mémoire et arrêtons-nous quelques instants sur l'épisode de l'enterrement.

La première occurrence reprise dans la colonne à l'extrême gauche du tableau (voir annexe 3.2.1.2) se compose de deux parties distinctes qui constituent chacune un paragraphe de texte. Le premier paragraphe représente une ébauche qui sera développée dans le paragraphe suivant. Moment émouvant, l'entrée dans l'église, où se tient l'enterrement du père de Marie, se focalise tout d'abord sur la tenue de l'héroïne, qui sera décrite plus loin comme une tenue d'équitation. Le narrateur n'est pas non plus en reste et sa propre allure est également décrite : « chemise froissée, [s]on négligé, [s]on visage défait » agacent Marie qui le dédaigne. Peut-être aussi à cause des chaussures de bowling, sur lesquelles les yeux de Marie « tombèrent » ? Si dans cette première version les deux protagonistes ont chacun droit à une description précise de leur accoutrement, qui joue un rôle prépondérant dans cet épisode, le mouvement des réécritures va considérablement modifier ce rapport entre les personnages.

Tentons de synthétiser ce mouvement : dans la première version reléguée dans les débris, la tenue de Marie est décrite brièvement et celle du narrateur vient ensuite, lorsque Marie prend conscience de sa présence. Cette tenue négligée lui vaut le dédain de sa maîtresse. Dans l'état du manuscrit daté de la même période, la tenue de Marie est beaucoup plus tenue, moins concrète et plus émotive ; le fait que les deux personnages se rencontrent une première fois à l'extérieur de l'église n'est pas

⁶⁸ En A3, 42 et B6, 3 : « Voilà, j'étais arrivé à l'île d'Elbe, j'étais debout sur le pont du navire, ma pauvre chemise blanche défait et mon sac à dos sur l'épaule, et je portais aux pieds de vieilles chaussures de bowling en cuir beige. »

⁶⁹ En A3, 45 : « Je ne savais pas où j'allais, je marchais sans but, lentement, je marchais, je ne savais pas, j'ignorais où j'étais, j'aurais été incapable de dire ce que je faisais, rien, j'étais en mouvement, je marchais, je marchais dans les rues de Portoferraio en chaussures de bowling. »

étranger à ce changement. Quant à la troisième version, bien conscient de la gêne que provoque sa tenue négligée au vu des circonstances, le narrateur tente de se cacher derrière un pilier. Marie le remarque, n'est pas décrite d'emblée, et le tient à l'écart. Le texte de l'édition originale, enfin, décrit la tenue de Marie de manière plus sobre que les versions précédentes et fait l'impasse sur la description de la douleur de Marie ; il ne mentionne nullement la tenue du narrateur.

Il y a donc une tension entre les deux descriptions, qu'on pourrait rapporter à une tension entre les deux personnages. Les deux tenues cohabitent dans la version initiale du texte, aucune ne prend le pas sur l'autre. Les réécritures successives instaurent un mouvement de bascule : dans leur combat pour occuper l'espace, la tenue de Marie marque le pas, avant une contre-attaque des chaussures de bowling qui seront finalement vaincues par les lunettes noires et le pantalon beige de Marie, ce qui donnera lieu ultérieurement à un développement sur la tenue d'équitation et l'hommage au père de Marie. Celle-ci, une nouvelle fois, occupe tout l'espace et efface le narrateur, l'expulse du texte. Il avait bien tenté de se cacher derrière un pilier, mais rien n'y fait : se dissimuler ne suffit pas, il faut être absorbé, subjugué par la présence de Marie. Les chaussures de bowling, souvenir de Chine, élément absurde au vu du contexte, sera supprimé entre ce dernier état du manuscrit et l'édition originale.

Ce contraste d'éléments incompatibles trouve sa résolution dans la dernière scène du roman. Dans les brouillons, les chaussures de bowling y sont bien présentes et le narrateur se délaïse progressivement de leur poids en trois actes. Sur la plage, après avoir dansé avec Marie la paire aux pieds, le narrateur paniqué court sur le sentier pour rejoindre Marie qui est partie jusqu'à la prochaine crique. Arrivé de l'autre côté de la montagne, il délaïse finalement ses chaussures et rejoint sa maîtresse dans la mer.

Le premier acte de cet épisode (voir annexe 3.2.1.3) présente donc une danse très fusionnelle entre les deux protagonistes et marque un rapprochement assez tendre et léger. La complémentarité de leur nudité, rendue possible par leur tenue, évoque par métonymie leur complémentarité amoureuse – ce qui ne laisse pas insensible le narrateur. Pourtant, un élément teinte cette danse de ridicule : les « chaussures de bowling mouillées jusqu'à l'empeigne » montrent encore une fois la totale étrangeté du narrateur au monde qui l'entoure, et plus précisément au monde qu'incarne Marie.

Mais faut-il n'y voir qu'une part de ridicule ou celui-ci sert-il un dessein plus grand ? On pourrait y voir, plus qu'une note d'humour, une marque de détachement croissante dont l'objet n'est autre que l'aventure vécue en Chine, incarnée dans le cuir. Les souvenirs prennent l'eau face à Marie, la belle naïade qui emporte tout sur son passage, maîtresse absolue dans son élément aqueux. Le narrateur, subjugué par leur communion, se désintéresse du sort de ses chaussures, et indirectement de celui de la Chine, auxquels il devient, à l'un et à l'autre, indifférent.

Le deuxième acte (voir annexe 3.2.1.4) présente la course⁷⁰ du narrateur à travers le sentier, afin de rejoindre Marie. Paniqué à l'idée qu'il lui arrive quelque chose, qu'elle se noie tout comme son père, les mains pleines des affaires de Marie, il court, dégringole les pentes, glisse, se blesse et arrive tant bien que mal dans la crique déserte. Ses chaussures de bowling sont un handicap majeur dans cette aventure. On pouvait s'y attendre, elles ne sont pas très adaptées au milieu naturel – là où excelle son amour – et cette inadéquation au monde provoque la chute de leur détenteur.

Enfin, le dernier acte intervient dans la scène finale du roman où Marie, dans les bras du narrateur, pleure abondamment dans la mer. En suivant la trace des chaussures de bowling, qui sont finalement délaissées sur la plage par le narrateur, pressé de rejoindre Marie, le lecteur peut porter un regard tout à fait neuf sur ce qui apparaît alors comme un dénouement. Rappelons la réflexion que nous avons évoquée plus haut : les chaussures de bowling incarneraient le sentiment de culpabilité du narrateur, dont la cause serait l'aventure vécue avec la belle Li Qi. Éternellement passif, avec toute la mollesse qui le caractérise, le narrateur se sent poussé à l'action, il doit faire « quelque chose »⁷¹ : il délaisse le poids de ses chaussures – poids physique mais également moral : sa culpabilité incarnée dans le cuir – et nage retrouver Marie. Le narrateur se débarrasse des derniers restes qui l'encombrent et l'éloignent de Marie et se décide à ne faire qu'un avec le monde, avec Marie et la mer. Sans la connaissance des brouillons et de la récurrence de la paire de

⁷⁰ Outre l'annexe mentionnée, une ébauche reprise en B5, 5 mentionne la présence des chaussures de bowling sur le sentier : « Elle veut nager. Viens, on va nager. Je ne veux pas nager. Elle entre dans l'eau, elle m'appelle et me dit qu'elle contourne le flanc de la montagne et qu'elle va à la nage jusqu'à la prochaine plage. Rejoins-moi là-bas, prends le sentier, et rejoins-moi [sic], avec mes chaussures et ma serviette. Je réunis ses affaires dans le sac à dos. Je prends le chemin dans la montagne, j'ai toujours mes chaussures de bowling dans le sentier. »

⁷¹ *Fu*, pp. 182-183.

chaussures de bowling, cette lecture est impossible à tenir, faute de lien entre la Chine et les humbles souliers.

Cette interprétation permet également de déplacer l'étrangeté du héros toussaintien : celui-ci n'est plus tellement étranger au monde, aux autres et à lui-même : il est spécifiquement étranger au monde de Marie et tente désespérément, en prenant enfin sa part d'action, d'entrer en adéquation avec la naïade et son élément naturel. De plus, les chaussures de bowling, qui prennent place, à l'origine, dans un épisode plutôt humoristique deviennent l'enjeu d'une opposition tragique entre les souvenirs de Chine et la réalité de Marie, avant que ne soit gommée cette dimension antithétique.

2.2. Les coqs et la poule

Pour autant, cette scène du bowling a elle-même subi un changement de ton. Lors de la partie, l'affrontement entre Zhang Xiangzhi et le narrateur se fait féroce sous le regard de Li Qi qui, il faut bien le dire, n'en a cure (voir annexe 3.2.2). Dans la première version, cette bataille est présentée avec beaucoup de dérision et d'ironie : Li Qi sirote tranquillement son cocktail et ne semble pas prendre conscience de l'enjeu de cette partie. La description de son attitude est d'ailleurs mise entre parenthèses, marquant bien le comique toussaintien. L'affrontement est comparé plaisamment à un combat de coqs, aux « ergots dressés, tendus », métaphore dont la suppression intervient lors de l'état de texte suivant. Celle-ci donne un aspect moins bestial au texte et permet évite soigneusement la comparaison graveleuse dont quelque lecteur extravagant se serait gaussé allègrement.

L'édition originale, quant à elle, ne présente ni la comparaison entre les deux joueurs et les coqs, ni la parenthèse décrivant l'attitude de Li Qi. L'autodérision, l'ironie cèdent la place à l'épique, au dramatique. Choix de vocabulaire particulier, Li Qi, présentée dans les brouillons comme « l'intense enjeu irrationnel » dans un premier temps et comme « l'intense enjeu inconscient et irrationnel » dans un second temps, est décrite comme « l'intense enjeu symbolique » de la partie dans l'édition originale. L'irrationalité du combat peut aisément se comprendre, la principale intéressée n'étant sûrement pas informée de l'honneur qui lui est fait. Quant à l'inconscient des personnages, qui évoque leurs instincts primaires, bestiaux, il est particulièrement cohérent avec la comparaison du combat de coqs, l'un doublant et

illustrant les effets de l'autre. Mais en devenant un « enjeu symbolique », le narrateur sous-entend que cette association d'idées est consciente – pour parler de symbole, il faut l'avoir identifié comme tel. Sans cette comparaison du combat de coq, avec cette notion prestigieuse de symbole, l'affrontement est empreint d'un cachet plus dramatique, épique, bien loin de la dérision comique et de l'ironie présentes dans les brouillons.

3. La dramatisation sexuelle

Les romans du cycle marial proposent souvent au lecteur des scènes d'amours avortées. *Fuir* ne fait pas exception et un épisode fameux de ce roman évoque un « coup de chatte dans la gueule » qui marque de façon tragique l'incapacité des amants à copuler. Violence froide, accident non résolu, l'édition originale présente un moment intense et bouleversant. Pour autant, les versions retrouvées dans les brouillons donnent une autre image de celui-ci et adoucissent la scène.

Dans les « débris » du texte (voir annexe 3.3.1), le coup ne marque pas la fin du fragment. L'incident initial provoque une réaction en chaîne et déclenche des péripéties en cascade : non content d'avoir pris un coup sur la tête, le narrateur va s'écraser sur la cuisse de son amante, heurte le genou de celle-ci et se blesse la lèvre par la même occasion. Pantois, « le sexe encore dressé, quoique un peu échaudé », il reste dans cette position, en silence, et prend connaissance de ses blessures. Autant le dire tout de suite : la description du contrecoup autant que l'absence de réaction du narrateur, resté béat, fait sourire et le lecteur est tenté de rire aux dépens du narrateur.

La suppression intervient très rapidement, cette ébauche n'est d'ailleurs pas retenue dans l'état du texte daté de juin 2003. Le lecteur, avec cette suppression, n'a plus réellement de raison de rire, la violence du geste, doublée de la violence des termes, dramatise l'événement. L'absence de résolution tend encore un peu plus la situation et laisse une violence sourde, enfouie, latente entre les deux protagonistes.

Pourtant celle-ci a bien lieu dans les brouillons (voir annexe 3.3.2) où Marie, après avoir rejoint le narrateur dans le potager, engage la conversation : elle demande à son amant depuis quand il ne l'aime plus. Cette question évoque directement *Faire l'amour* où le narrateur avait refusé de l'embrasser et où Marie avait alors assené un

« tu ne m'aimes plus »⁷². La réponse est directe : « cela fait un certain temps que je ne peux pas te blairer. » Le reste de la discussion reprend l'errance dans Portoferraio et une allusion à la grappa – motif qui sera développé dans *La Vérité sur Marie*⁷³ et une nouvelle réminiscence de *Faire l'amour*⁷⁴, où une mise en abyme de l'invention en littérature côtoie une note à l'attention de l'auteur, réflexion critique sur l'équivalence entre le vrai et le faux, et l'invention de Marie. Cela voudrait-il dire que le personnage romanesque de Marie doit s'écarter de son modèle réel ?

Les réécritures vont donner une tournure plus dramatique au texte et laisser la dérision de côté. En laissant l'incident irrésolu, la tension demeure et le drame continue.

4. Rire aux dépens de la mort

4.1. Parler seule à seule

Ces moments de confrontation directe ne sont pas rares dans les romans du cycle marial, il est vrai. Cependant, l'image qu'ils donnent de Marie reste troublante ; bien qu'en dispute, bien que le narrateur se laisse aller à quelques écarts langagiers et sauts d'humeur, il ne cesse d'idéaliser Marie, de la trouver belle, touchante et célèbre ses excentricités comme des actes de grâce infinie.

Le passage suivant (voir annexe 3.4.1) évoque une de ces trouvailles, une de ces idées particulières qui font, selon le narrateur, le charme de sa maîtresse. Le moment où devait prendre place cet extrait se situe dans l'entourage de la scène où Marie, alors à Paris, annonce la mort de son père au narrateur, lequel se trouve dans un train en Chine, à la fin de la première partie de *Fuir*. Au beau milieu de ce moment tragique, leur conversation téléphonique est coupée net. Dans le brouillon, s'ensuit une digression où le narrateur, se demandant si Marie avait continué à parler à l'autre bout du fil, évoque un « stratagème » qu'elle avait élaboré afin de pouvoir se parler à haute voix, en rue, tout en gardant une « allure socialement irréprochable ». Elle utilisait ainsi un « boîtier volumineux, type baladeur » et « un jeu de fils et

⁷² *FA*, p. 19.

⁷³ *VM*, pp. 13-14.

⁷⁴ *FA*, p. 59.

d'oreillette ». Le narrateur moque gentiment le comportement de son amante jusqu'à la parenthèse finale où elle est comparée à une « conne hyperactive ».

Changement de ton radical, ironie légèrement acide, parenthèses moqueuses : les éléments du comique toussaintien sont bien présents dans cet extrait. Cependant, outre le fait que cet épisode « entache » légèrement la vision idéalisée de Marie, la place de cet épisode pose question dans la structure globale du roman. Cette réminiscence teintée de nostalgie romancée intervient en effet dans un moment purement dramatique et met à distance à la fois l'annonce de la mort mais également Marie elle-même, et ses émotions. Bien que cette distance ne soit pas *a priori* étrangère au comportement habituel des héros qu'affectionne l'auteur, cette réflexion légère, dans ce contexte, est en désaccord avec ce que deviendra le roman – une implication du narrateur dans la vie de Marie, son retour à l'île d'Elbe pour l'enterrement, son rôle de soutien relatif.

4.2. En cercueil et tuba

Le point précédent a montré que le rapport à la mort, dans les brouillons, n'était pas toujours empreint de drame et de sérieux. La variante suivante retrouvée dans les « débris » (voir annexe 3.4.2) décrit un point de vue différent sur l'enterrement du père de Marie.

Nous l'avons vu, la présence des chaussures de bowling et l'attirail peu présentable du narrateur ont valu à celui-ci la réprobation de sa maîtresse. Mais la variante que nous envisageons à présent montre une approche beaucoup plus irrévérencieuse, cynique et sans aucune prise en compte de la principale intéressée. Etranger aux conventions sociales de retenue et de respect, le narrateur tente de se « donner une contenance » tout en comparant « l'épreuve » à un « spectacle ». Il s'amuse à imaginer le défunt en maillot de bain dans son cercueil, à grand renfort de détails colorés et d'équipements de plongée – élément troublant quand on sait que, ultérieurement, on apprend que le père de Marie est mort noyé.

Cette satire des rites funéraires, du public qui y assiste, du « spectacle » religieux perdurera dans les versions ultérieures dans une forme moins mordante⁷⁵, une litanie en italien venant donner une touche de réalisme dans l'édition originale.

⁷⁵ Voir *Fu*, p. 146.

Mais l'humour du narrateur avait également pris une autre cible, qui sera supprimée dans les versions ultérieures. La description de Maurizio « encore sec et musclé pour ses quatre-vingts ans » est agrémentée d'une réflexion piquante entre parenthèses. Profitant du compliment adressé à l'allure du jardinier, le narrateur s'empresse de comparer celle-ci à celle de ses employeurs, et raille ces « riches familles aristocratiques dégénérées » où seuls les domestiques gardent le rang et l'étiquette ; tout le contraire de Marie, en tenue d'équitation à l'enterrement de son père, lui-même imaginé en tuba dans son cercueil et, peut-être, au narrateur lui-même en chaussures de bowling et chemise froissée ?

Autre victime potentielle à l'enterrement, cette description d'une cousine qui, vraisemblablement rencontrée à l'église, a la particularité de posséder un rire d'avion à réaction :

une cousine et une cousine (genre, avec des grandes dents et volcanique au pieu), qui m'adorait et me faisait toujours force bise quand elle me voyait, me touchait les bras et venait me peloter la peau du ventre sous la chemise, ravie, hilare, avec son rire de B52 qui partait pour un rien dirigé sur personne en particulier et adressé autour d'elle à tout ce qui [*sic*] bouge. Je la saluai à disatnce [*sic*]⁷⁶.

Cette version montre également que la scène de l'enterrement n'a pas été seulement envisagée comme un hommage rendu par trois personnes – Maurizio, Marie et le narrateur – mais a aussi été imaginée comme un enterrement familial dont nous n'avons pas identifié d'autres traces. Cependant, cette description assez légère témoigne bien de l'état d'esprit dans lequel était premièrement envisagé cet épisode dramatique : humour feutré, ironie, mise à distance de l'événement et du narrateur ; le comique toussaintien dans sa veine la plus connue.

4.3. Le barbu et les gouttes

L'humour, dans les brouillons, ne recule pas devant la mort, et trouve même prétexte dans celle-ci pour la tourner en dérision. Annonce funèbre, rites funéraires, ces deux moments sérieux sont exploités comiquement par l'anecdote et la moquerie.

Lors de notre analyse de la dramatisation sexuelle, nous avons noté que les brouillons recelaient une réconciliation qui avait été supprimée, ou non développée, dans l'édition originale. Il existe également une autre variante qui prenait initialement place à cet endroit (voir annexe 3.4.3). Résumons l'affaire : Marie se fait draguer par

⁷⁶ Voir *Fuir* : B5, 15.

un barbu à l'aéroport. Celui-ci, apprenant qu'elle venait de perdre son père lui offre des gouttes contre le deuil – à mettre dans le nez, dans la première version, sur la langue dans la deuxième. Cette histoire a un effet libérateur sur le couple – mais peut-on réellement l'appeler ainsi ? – qui se détend et rit de cette anecdote, le narrateur profitant de l'instant pour plaisanter également, en demandant pour goûter à ces gouttes.

Dans l'édition originale, le barbu « très gentil (pas comme toi) » est remplacé par la dame de l'hôtel. Cette variante est datée de la même époque (fin juin 2003) mais l'auteur conserve néanmoins l'anecdote dans ses débris. Cette élucubration plaisante est donc réduite à un reproche plus terre-à-terre – un reproche sur le manque d'attention, de gentillesse du narrateur – qui ne donne pas lieu à un moment de partage de souvenirs et de rire.

Le deuil est lui-même tourné en dérision dans les brouillons, puisqu'il suffit, selon ce barbu, de quelques gouttes pour en être quitte – notons que ce personnage est lui-même tourné en dérision, ce qui peut pousser à interpréter que la mort est une chose sérieuse avec laquelle on ne rit pas.

L'auteur tentera de replacer cet épisode dans ses deux romans suivants, ce qui témoigne de sa volonté de ne pas abandonner cette anecdote, mais sans succès.

5. Conclusion

Fuir semble manifester un mouvement récurrent. Si dans les premières versions la figure de Marie et de son père sont égratignés, cibles de l'humour du narrateur ou des imprécisions linguistiques du guide chinois, les versions successives vont peu à peu se délester de tout ce comique et prendre un tournant plus dramatique. De victime de l'humour, Marie devient victime du sort ; tout comme l'humour rabaisse – ou élève – les dieux au rang des mortels, la dramatisation de Marie la rend peu à peu mythique. Naïade⁷⁷, Marie ainsi idéalisée devient sacrée.

Le motif de la paire de chaussures permet au lecteur de déceler un nouveau fil rouge entre les différentes parties du roman, mais également de comprendre le

⁷⁷ Voir DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, pp. 37-54.

mouvement même de celui-ci. Récit tout d'abord empreint de l'aventure chinoise, il se transforme pour devenir dans la troisième partie la vision de Marie, qui englobe et efface tout.

La thématique de la mort elle-même, chère à Toussaint, cède face à l'emprise de la maîtresse sur le psyché de son amant. Traitons la mort avec irrévérence et humour que le prisme de Marie leur substitue l'émotion et le drame. Le narrateur, habituellement détaché de toutes circonstances, étranger au monde, s'attache à Marie, qui devient son point d'ancrage dans celui-ci. L'investissement émotionnel, l'attention sérieuse aux choses de la vie passe par le drame et le retrait de l'humour.

CHAPITRE 4 : *LA VÉRITÉ SUR MARIE*

Après *Faire l'Amour* et *Fuir*, le troisième roman du cycle marial continue l'histoire de cette rupture. Le procédé narratif neuf qui y est employé, en germe dans certains passages de *Fuir*, est remarqué par la critique. Selon Gianfranco Rubino⁷⁸, la pratique de la juxtaposition, qui règle l'organisation narrative, est radicalisée dans ce roman, et permet une grande hétérogénéité des tons. De même, l'ajout d'un personnage important en la personne de Jean-Christophe de G tend – ou résout – les rapports qu'entretient le narrateur avec Marie, leur relation étant de fait parasitée par ce rival non désiré. L'humour ne disparaît pas mais se retrouve mélangé à des événements tragiques qui scandent le rythme du roman.

Dans l'analyse qui va suivre, nous allons nous intéresser plus particulièrement au personnage de Jean-Christophe de G. qui, faisons-en l'hypothèse, occupe le rôle de réceptacle d'un humour et constitue une cible particulière pour le narrateur. Mais cet humour du narrateur ne relève pas seulement de l'agression, mais fonctionne également sur le registre de la séduction, au service de l'amour des protagonistes. Ce sens du comique transgresse les normes, il est vrai, mais à quel prix ? Quand faut-il oser, se permettre de franchir le cap ? Tels sont les points qui occupent le présent chapitre et dont les brouillons apportent quelques pistes de réponse.

1. Jean-Christophe de G.

Le troisième roman du cycle introduit un nouveau personnage qui joue le trouble-fête dans le duo amoureux. Amant de Marie, Jean-Baptiste de Ganay⁷⁹ est présent dès les premières pages de la première version. Qu'y conte-t-on ? Sa mort. Malgré cette entrée en scène plutôt réussie, le narrateur est bien loin d'être débarrassé de ce rival car son spectre va hanter une bonne partie du roman, quitte à assumer le rôle de défouloir et à devenir le réceptacle de la jalousie du narrateur.

⁷⁸ RUBINO (Gianfranco), « Parcours de l'ironie chez Jean-Philippe Toussaint », dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah), dir., *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013 pp. 207-222.

⁷⁹ Faisons-lui l'honneur de le nommer d'après son « vrai » nom dans l'édition originale. Nous avons repris dans l'annexe III, 1.1 les variantes successives qui contiennent les différents noms dont le personnage fut affublé.

1.1 Une histoire de prénoms

Le nom du personnage concentre, à de nombreux égards, tout le ressentiment de l'amant originel de Marie. Celui-ci se plaît à le déformer à souhait. Tout d'abord désigné comme « Jean-Cristophe de quelque chose », il deviendra « Jean-Christophe *de Quelque chose* » puis « de Quelquechose » avant de devenir, dans une version inconnue qu'il nous faut supposer antérieure à l'édition originale, « de G. ». La première transcription, sans le h, donne au personnage des airs d'origines méditerranéennes. Même si, dans les mêmes « débris », à la page sept, se donne à lire un paragraphe qui reprend trois fois à plusieurs lignes d'intervalle l'appellation sans le h, il semble que cette variante ait été rapidement abandonnée au profit d'un « Jean-Christophe » à consonance plus franco-française. La variation du nom de famille, qui conserve son caractère noble dans toutes les versions, est intéressante. Le personnage est d'abord nommé au hasard, comme en témoigne l'absence de majuscule ; prémices d'un personnage à développer, d'une dénomination à trouver ? La deuxième version fige par contre ce nom, par les italiques et la majuscule après la particule. Ce nom donne du mystère au personnage, le plonge dans l'anonymat relatif, pouvant ainsi devenir l'objet de fantasmes ; ce qui peut également induire la connaissance par le narrateur du véritable nom du personnage. En supprimant l'italique et en fusionnant les deux mots en un, l'effet est tout autre. Le « Quelquechose » témoigne peut-être plus de l'ignorance du narrateur, qui ne connaît pas le nom original ou feint de ne pas le savoir. Peut-on d'emblée y voir une volonté d'estropier le prénom du rival ? Présage d'une guerre des mots dont le personnage de Jean-Baptiste de Ganay fera les frais.

C'est en effet cette appellation qui sera donnée comme le « vrai » nom du personnage. Celui-ci trouve son origine très tôt dans les brouillons, mais ne désigne pas exactement la même personne. Il y a trace, en effet, d'un « frère jumeau, Jean-Baptiste *de Quelque chose* » rencontré « à l'enterrement » où « Marie voit pour la première fois [sic] frère jumeau, elle le prend pour Jean-Christophe de Quelque chose, elle veut repartir, elle ne comprend pas ce qui se passe. La présence du jumeau à l'enterrement de son frère, effet de présence insupportable »⁸⁰. Ce moment dramatique ne sera finalement pas développé et restera dans les débris, tandis que le

⁸⁰ Voir B1, 4.

prénom du frère jumeau lui survivra, en devenant celui, réel, du personnage antagoniste.

Cet acharnement sur le prénom, cette petite vexation qui sied au narrateur a été étudiée par Laurent Demoulin⁸¹, l'identifiant à un procédé humoristique particulier : la mauvaise foi narratologique. Parfaitement en phase avec le dénigrement programmé du personnage, cette forme d'ironie joue sur les degrés de conscience et de sincérité. Dans les brouillons, ce degré de conscience est palpable, et les variations successives évoquent différentes justifications (voir annexe 4.1.2). Bien sûr, le comique de ce passage n'est pas à prouver – la parenthèse et la remarque biblique suffisent amplement –, mais arrêtons-nous quelques instants sur les « soupçons » du narrateur, qui concernent sa méprise nominale.

La succession des termes employés est troublante, l'auteur ayant fait le choix de s'être trompé « inconsciemment », puis « volontairement à ce sujet (quoique inconsciemment, mais où est la différence) » enfin « volontairement à ce sujet ». L'opposition est cruciale, allant d'une action inconsciente à une autre volontaire, en passant par la coexistence des deux moteurs de l'action, les assimilant même l'une à l'autre. En soi, on pourrait dire que cette mauvaise foi s'applique également aux confins de la psyché du narrateur, qui présente progressivement comme extension de sa volonté propre cette petite vexation. La dernière variante porte en effet la mémoire de la première, le lien entre elles étant renforcé par ce stade intermédiaire de coexistence. En prétendant que cette erreur émane de sa volonté, le narrateur fait, une fois de plus, preuve de mauvaise foi. On ne s'étonnera donc pas qu'il continue d'estropier le nom de Jean-Baptiste de Ganay par pur plaisir.

1.2 Une ressemblance troublante

Ce personnage, bien sûr, il faut le décrire. Une première occurrence intervient très tôt dans les brouillons. La description se fait par le biais du narrateur qui identifie directement le malheureux étendu sur le brancard comme étant son rival :

C'est la première et sans doute l'unique fois que je le voyais, masque à oxygène qui cache son visage, ses traits invisibles, perfusion au bras, mains et poignets blancs cadavériques. et sans doute aurais-je beau jeu de dire que mon rival n'avait pas belle

⁸¹ DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah), dir., *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013, pp. 115-130.

allure, mais non, malgré lla [*sic*] perfusion et le masque à oxygène qui cachait son visage et lui mangeait les traits, il avait la classe allongé sur le brancard, de l'allure précisément, et si j'avais dû dire quel type d'hommes c'était, il me traversa l'esprit que c'était à moi qu'il ressemblait⁸²

Si le narrateur, aiguillé par un peu de jalousie contenue, est dans un premier temps tenté de porter une première saillie à l'encontre de l'homme, il lui reconnaît au contraire une certaine « classe » et « de l'allure ». Cette concession-réfutation finit d'ailleurs par devenir un compliment que le narrateur s'adresse à lui-même, par comparaison entre les deux hommes. L'effet est plutôt surprenant. Il faut croire que Marie a un « type d'homme » bien particulier auquel correspond et le narrateur et l'infortuné Jean-Christophe – une autre façon, après tout, d'établir l'évidence de leur complémentarité amoureuse et le caractère accessoire de l'importun, qui occupe une place déjà prise.

Mais le narrateur envisage d'autres éléments de description à porter à la connaissance des lecteurs (voir annexe 4.1.3). Premièrement, il se donne une caution : tout ce qu'il sait viendrait de Marie, ou serait inventé. Ce passage sera d'ailleurs développé et aboutira à une confession qui donnera son titre au roman⁸³. Le reste de la description est plutôt positive – riche, avec de l'allure, du charme, de l'humour –, ce qui a le don d'énerver le narrateur tant ces qualités font de lui une incarnation de l'homme parfait – gageons que cela le désigne comme tel, du moins comme objet de l'envie des autres hommes. Autre détail, qui ne manquera pas de faire sourire tout amateur de lettres, sa profession est envisagée : professeur de narratologie. Cette description plutôt positive est accompagnée d'une petite pique très cynique : « il agacera moins mort que vivant ».

Ce rival détesté, plus pour la place qu'il occupe que pour l'homme qu'il est, disparaît, comme par magie, sur un brancard. Que reste-t-il de lui dans l'appartement ? « De Jean-Cristophe de *Quelque chose*, comme une image mythologique d'homme foudroyé, ne subsistaient que ses chaussures »⁸⁴ ; pour avoir commis le péché de coucher avec une déesse, lui, simple mortel ? Nous connaissons

⁸² Voir B1, 1

⁸³ Dans cet aboutissement, le narrateur confie volontiers son penchant à l'extrapolation. S'il avoue pouvoir se tromper sur son rival, il affirme pourtant détenir la vérité sur Marie et être capable de prévoir ses réactions selon les circonstances qu'il imaginait. Pour une lecture en contexte, voir *VM*, pp. 73-74.

⁸⁴ Voir B2, 9, qui prendra place, dans l'édition originale en *VM*, p. 46.

l'obsession de l'auteur pour les chaussures et les chaussettes, lui qui aime à les décrire passionnément. Celles de Jean-Christophe de G. ne font pas exception et bénéficient d'une description précise. Mais dans les brouillons, le narrateur, tout à son idée de remplacer cet Autre qui, il est vrai, occupait une place précédemment sienne, rentre littéralement dans ses chaussures (voir annexe 4.1.4). La situation, ridicule, se prolonge pourtant, par la description cocasse du jogging de Marie, avec lequel le narrateur s'habille avant de rentrer chez lui, la paire de chaussures de son rival aux pieds. Il se permet même quelques commentaires sur sa tenue, « [s]a touche » et son « air [de] bouffon, [de] bouffon du roi ». Non content de lui prendre ses chaussures, le narrateur continue de se moquer du personnage.

Il semble que l'auteur aime, comme son narrateur, rire aux dépens de Jean-Baptiste, même bien longtemps après la parution de l'édition originale, comme en témoigne l'extrait suivant, contenu dans le rapport d'une journée au Collège des Traducteurs Littéraires de Seneffe :

Au sujet du nom du personnage de Jean-Baptiste de Ganay, Zsolt Pacskovszky demande s'il peut le modifier légèrement, car, en hongrois, Ganay (Ganaj) signifie « fumier » ! Après avoir particulièrement savouré l'équation « Ganay = fumier », JPT concède que ce n'était pas voulu (même de façon subliminale), et il admet que le nom puisse être légèrement changé en hongrois pour éviter de telles interférences involontaires⁸⁵.

1.3 Et Marie ?

Marie, son amante, a évidemment un rapport privilégié avec Jean-Christophe de G. et accès à son intimité. Le narrateur se plaît donc à raconter les ébats amoureux des deux protagonistes. Ce masochisme le pousse à détailler habilement la scène d'adieu où la nymphe endormie prend à pleine main le membre viril de son amant (voir l'annexe 4.1.5). Les versions reprises en annexe présentent deux débuts alternatifs qui entrent en concurrence, comme le montre la reprise de l'ébauche dans trois fichiers de « débris ». L'état du texte est celui qui mènera à l'édition originale à travers diverses variantes que nous ne détaillons pas ici. Ce qui nous intéresse tient dans les divergences fondamentales entre les deux débuts. Dans les « débris », les deux personnages sont en accord, vont dans un même mouvement et font preuve d'une tendre complicité : Marie rejoint son amant à la fenêtre et ils se déshabillent tous les deux. Dans l'état du texte, les deux personnages sont en décalage. Marie, prenant

⁸⁵ http://www.jptoussaint.com/documents/c/e5/31_ao%C3%BBt_2010.pdf (consulté le 3 août 2016)

froid, court se réfugier dans le lit et son amant se rhabille, tandis qu'elle reste nue. Cette opposition pourrait prendre la forme d'un présage funeste, anticipant la mort de Jean-Christophe de G. Le passage est beaucoup plus cru, le narrateur détaillant ce que Marie ne veut pas faire avec ce sexe, et comparant l'agitation du sexe avec l'emploi d'une bouteille de ketchup – rhétorique bien peu valorisante qui montre en filigrane la conscience du narrateur qui, non content d'inventer tout cela, se plaît d'emblée à dénigrer son rival.

Dans l'édition originale, les rapports entre Marie et Jean-Christophe de G. sont également plus complexes. Le narrateur profite de la moindre occasion pour ridiculiser son rival. Ainsi, Marie, à travers le récit du narrateur et ses extrapolations, se moque allègrement de son amant au sang bleu (voir annexe 4.1.6). Comme le montre cet extrait, l'humour est utilisé aux dépens de Jean-Christophe de G. qui, en proie à une affaire scandaleuse – dénommée Zahir – se fait « chambrier » par sa « nouvelle conquête », dans une parenthèse dont l'auteur a le secret. Le registre familier employé tranche radicalement avec les enjeux du monde de l'hippodrome et laissent apparaître Marie comme déconnectée du monde de son amant, centrée uniquement sur elle-même et le bon moment qu'elle s'accorde – morte de rire, en pointant l'étalon du doigt. Bien que cette attitude corresponde à ce qu'on peut s'attendre du personnage, désinvolte, impossible comme à son habitude, le contexte dans lequel ce passage prend place est des plus sérieux : le narrateur se renseigne sur l'affaire Zahir et raconte un moment dramatique, qui met en place les éléments relatifs à la scène principale du roman, à l'aéroport et en vol. La parenthèse ramène l'attention sur l'aspect amoureux, sur Marie, et met hors de vue, par sa longueur, les éléments dramatiques qui seront développés ultérieurement par l'auteur.

Une autre scène (voir annexe 4.1.7) où Marie marque son ascendant sur son amant a déjà été étudiée par Laurent Demoulin⁸⁶. Celui-ci avance l'argument structurel pour justifier la suppression de ce passage. L'équilibre des forces en présence, en effet, est bien perturbé au vu du contexte car « Jean-Christophe de G. [...] vient de gagner des galons dans la scène précédente⁸⁷ ». Le chercheur mentionne également une autre hypothèse qui nous intéresse tout particulièrement : la suppression aurait eu lieu car le

⁸⁶ Voir DEMOULIN (Laurent), « Dans le *scriptorium* de Jean-Philippe Toussaint », dans DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), dir., *Jean-Philippe Toussaint*, Textyles n°38, Le cri, 2010, pp. 121-133.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 132.

passage « aurait brisé, en quelque sorte, le courant continu d'énergie romanesque qui circule à travers toutes ces pages et dont la maladie du pur-sang constitue le point d'orgue⁸⁸ ». On peut également ajouter que, en ramenant le récit sur le chemin de l'humour, l'auteur aurait fait le choix d'une succession de scènes fortes qui, si elles sont pleinement réussies individuellement – et les nombreuses réécritures de la scène plaident pour une telle considération – dévient néanmoins le texte, tel qu'imaginé par l'auteur, de son but. Celui-ci précise en effet dans une interview⁸⁹ que cette scène du cheval qui vomit était initiale et fut la première impulsion qui mena à la rédaction du roman.

Une scène forte précède celle que nous venons d'aborder (voir annexe 4.1.8). Nous y voyons Marie, prise d'une soudaine envie d'uriner, se déculotter sur le tarmac et satisfaire son besoin pressant, puis « se déhanchant et twistant un instant sur place », se reculotter « acrobatiquement ». Le ballet offert de bonne grâce à Jean-Christophe de G. lui vaut un regard de défi et un sourire mutin – attitude à laquelle la belle nous a d'ailleurs habitués.

Cette scène rappelle *FA* où, dans un restaurant, Marie est soudainement prise de l'envie d'uriner – où le narrateur, amoureux transi et ébahi, ne l'en trouve que plus charmante. Mais ici, c'est Jean-Christophe de G. qui assiste à la scène peu avant de devenir le jouet de sa maîtresse, qui lui donnera la becquetée.

2. Marie et le narrateur

2.1. Humour au service de l'amour

2.1.1. La descente du bahut

Après que Jean-Christophe de G. a été emmené, et surtout après que le narrateur ait remarqué la bouteille de grappa ouverte et s'en sert comme prétexte pour reconstruire tous les agissements de Marie jusqu'alors, celle-ci décide de descendre le bahut. Pas de mystère : le comique de situation est revendiqué – les personnages concèdent tous

⁸⁸ *Id.*

⁸⁹ Arnaut (Daniel), « Les chemins de la création : Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Carnet et les Instants*, n°161, avril-mai 2010, p. 18.

deux le ridicule de l'entreprise. Cette descente est tout d'abord sérieuse, jusqu'à ce qu'une mèche rebelle vienne jouer les trouble-fêtes (voir annexe 4.2.1.1). Le narrateur, bien qu'il ait l'intention d'aider l'infortunée, ne peut lui être d'aucun secours et ne peut qu'émettre un commentaire absurde placé entre parenthèses dans la première version du texte. La deuxième version supprime ce commentaire, et ajoute un sourire de Marie à l'intention du narrateur, un début de connivence dans ce moment délicat. La troisième version montre un retour des parenthèses où le narrateur effectue un nouveau commentaire sur la situation, moins comique, plus compatissant : il ne fait qu'énoncer une évidence. La mise en place de ce comique de situation est au service du rapprochement amoureux entre les deux personnages et crée de la « complicité ». Celle-ci était prévue d'emblée comme le montre cette esquisse :

On s'arrête, complicité malgré le geste de séparation symbolique que constitue le fait de déménager mon armoire.

Complicité de ce geste commun

Au début, on est sérieux, graves, appliqués boudeurs, puis on -a envie de rire – on se voit de l'extérieur et on se rend compte du ridicule de la situation – on se retient, on finit par se sourire, tendresses, sourires. Nous portons le meuble.

Comme il y a bien longtemps, il m'arrivait de plaisanter, nous riions. Nous [*sic*] nous souriions, je lui souriais⁹⁰.

Les dernières lignes envisagent également l'art de plaisanter du narrateur comme un lien entre les deux protagonistes. C'était « il y a bien longtemps » ; le rire permet ainsi d'entamer un rapprochement affectif entre les personnages.

2.1.2. Problème de clé

Ce déplacement du bahut, tout ridicule qu'il soit, prend néanmoins une tournure particulière. Après s'être finalement rejoints, et après avoir tenté de s'aimer sans succès, les personnages sont embarqués dans une autre aventure (voir annexe 4.2.1.2).

Les deux amants reprennent la marche et la descente du bahut à la cave, sans un mot, sans évoquer leur rapprochement avorté. Une fois arrivés à destination, Marie se rend compte qu'elle n'a pas de clé : « Putain, merde, j'ai pas la clé, dit Marie à voix basse ». La réaction du narrateur, devant pareil dénouement rocambolesque, vaut le détour : il propose tout naturellement, dans la première version du texte, de remonter le meuble – ce commentaire entre parenthèse sera supprimé dans la seconde version.

⁹⁰ Voir B2, 11.

Il s'inquiète ensuite qu'on ne le vole pas, ce qui lui vaut une pique de Marie, augmentée dans la seconde version d'une précision sur le meuble.

Les deux comparses remontent ensuite à l'appartement où le narrateur va prendre congé de Marie après s'être rhabillé. La première version diverge ici grandement des deux suivantes et présente une scène humoristique où le narrateur, ne pouvant remettre son pantalon mouillé, finit par enfiler un pantalon de jogging appartenant à Marie. La description précise, toute en finesse, est agrémentée d'un commentaire sur l'allure que cela lui donne, comme nous l'avons relevé plus haut. Les versions suivantes optent pour un équipement beaucoup plus simple : le narrateur remet son pantalon humide et ses chaussures.

Ensuite, comme conclusion du fragment, le narrateur se penche au chevet de Marie qui, après lui avoir dit qu'elle a besoin de lui, le met à la porte, dans un langage familier. Cette confession intime bouleverse le narrateur et la plaisanterie de Marie vient sans doute désarmer le trop plein d'émotion – fonction essentielle du comique. En jouant de cette facette psychologique, l'humour entre donc au service de l'amour et obtient un rôle secondaire de soutien dans l'intrigue amoureuse. Les choix de l'auteur, au gré des relectures et du travail du texte, montrent clairement que la narration dramatique est la ligne de conduite du texte.

2.2 Séduction et beauté

Tout au long des romans du cycle marial, le lecteur se demande bien ce qui réunit finalement les deux protagonistes. Histoire d'une rupture, la tétralogie met davantage en lumière les points agaçants et répulsifs des amants, tout en soulignant leur inlassable attirance. Le troisième roman, en montrant leur rapprochement, met en scène quelques aspects qui plaisent, sous le signe de la séduction – comment mieux se rapprocher, en effet ?

2.2.1. La beauté comique

Qui dit séduction pense à l'attirance physique et à la beauté – du moins à la représentation que s'en fait chacun. Les brouillons explorent ce thème et les traces clairessemées témoignent d'une réelle réflexion sur le sujet (voir annexe 4.2.1.1). La première occurrence apparaît dès les premiers « débris » et est censée prendre place dans la troisième partie du roman. Sous forme de plan, l'auteur note une phrase singulière : « Marie trouvait que j'étais très beau, mais que cela ne se voyait pas. »

Compliment paradoxal, il est vrai. La beauté du personnage semble être cachée, due à la perception du regardant. Cette réflexion en germe sera développée, non pas dans la troisième partie, mais dans l'épisode du bahut, analysé précédemment. Selon les « débris », après s'être souri – souvenons-nous de cette mère rebelle et de cette complicité retrouvée –, les protagonistes échangent quelques compliments. Touche d'humour entre parenthèses et anecdote relative à cette beauté tout sourire : traces équivoques du comique toussaintien, au service d'un rapprochement amoureux toutefois.

Dans un deuxième temps, plus en avant dans les « débris » datés de la même période, cette formule est censée s'appliquer tant au narrateur qu'à son rival, ce qui tend à renforcer le mimétisme entre les deux personnages. D'autres traces de cette réflexion sont également localisables plus loin ; plus précisément, deux parenthèses qui, si elles prennent la forme de commentaires, prennent deux tonalités totalement différentes : l'une renvoie l'ascenseur à Marie, en référence à *Faire l'amour*, l'autre, d'un ton plus grave, lie la réflexion au thème du temps, cher à Toussaint.

Ensuite, il n'y a plus de traces de cet épisode, jusqu'à ce qu'en juillet 2007, les « débris » reprennent une variante retravaillée. Celle-ci est également déplacée au sein de l'architecture romanesque, et rejoint la première idée évoquée en octobre 2006 : cette réflexion prendra place à l'île d'Elbe. Globalement, l'essentiel de ce qui se retrouvera dans l'édition originale est déjà là, mais on peut remarquer quelques parenthèses humoristiques qui accentuent le côté ironique et l'autodérision. Notamment un commentaire sur l'excès de finesse qui finit « par confiner à la fadeur » : « (c'est à vous décourager d'être fin, subtil, sensible, beau et intelligent) ». L'accumulation de qualificatifs positifs, qui pris tous ensemble finissent par être réduits, fades, portent à sourire. Une autre formulation résume l'idée : « les infinies subtilités de ma finesse avait [*sic*] fini par confiné [*sic*] à la fadeur ». Celle-ci, absente des états du texte de juillet à octobre, fera office de matrice pour la chute de cette réflexion en janvier 2008. Auparavant, le raisonnement s'arrêtait sur l'anecdote du compliment paradoxal, renvoyant en quelque sorte la balle dans le camp de Marie, dans un déplacement temporel qui éloigne du moment « présent » – le rapprochement amoureux. En supprimant cette réminiscence, la réflexion se fait plus intemporelle, englobant Marie. De même, le propos s'apparente plus, dès lors, à un plan argumentatif où l'anecdote n'a plus vraiment sa place en bout de course. Ne faut-il

pas, dans un schéma classique, terminer par les conclusions, réserver les exemples et les anecdotes au développement du raisonnement ?

Si l'on se penche sur les petits écarts entre les différents états du texte, un mouvement global semble dominer : celui de la suppression et de la réduction. Les commentaires se font plus rares, comme cette parenthèse évoquant l'avis des hommes sur son potentiel séducteur ou comme ce passage se moquant du narrateur : « tant il semblait que je ne payais pas de mine ». Un autre mouvement semble également figer les « qualités » du narrateur qui deviennent invariablement « secrètes ». Les variations de vocabulaire sont remplacées. Ce qui peut s'interpréter comme un souci d'éviter la répétition se mue en volonté de figer une expression. Les « qualités secrètes » deviennent, par la force des choses, une locution verbale, un mantra qui encense le caractère « secret », dans le sens d'uniquement accessible aux initiées. Aussi, la « dissimulation » induit une volonté du narrateur de cacher ses qualités, tandis que le « secret » donne plutôt l'illusion qu'il faut, pour y accéder, savoir les observer, obtenir la clé pour décrypter le mystère, il n'y a pas de volonté de le cacher intentionnellement.

Mais sur quoi reposent ce charme et ces qualités ? Sur de la subtilité, sur de la finesse, sur son « humour éteint ». Cette dernière citation ne peut manquer de faire écho à l'objet du présent travail. On serait tenté de faire le parallèle : et si cet humour éteint faisait référence à l'écriture même, au mouvement scriptural ? Il est d'ailleurs piquant de constater que les modifications tendent, au fil des versions, à faire en sorte que cet « humour éteint » soit présenté tout d'abord comme un fait, comme une affirmation du narrateur, pour ensuite être nuancé et présenté non plus comme une vérité, que concède volontiers le principal intéressé, mais comme une perception du public – niant de ce fait qu'il soit vraiment éteint. Serait-il possible d'y voir un clin d'œil à la critique qui a bien repéré le changement de ton du cycle marital ? Ce ne serait pas la première fois qu'il « répond » par livre interposé, tout en se défendant d'une telle action. Peut-être cette interprétation va-t-elle trop loin, et se base sur quelques exagérations et obsessions de recherche, mais cette proposition paraît assez intéressante pour être mentionnée. Dans tous les cas, on peut affirmer sans peine que l'humour, dans ce passage des brouillons, est au service d'une réflexion construite qui porte sur le charme du narrateur. Ce raisonnement lui permet, en quelque sorte, de mettre en avant les atouts qui l'aideront dans son entreprise amoureuse.

2.2.2. Masque et érotisme

Un autre épisode met en scène un rapprochement entre les deux personnages sous couvert de plaisanteries (voir annexe 4.2.2.2). Il s'agit d'une scène se déroulant dans la mer, où le narrateur nage aux côtés de Marie, nue et masquée.

Les premières versions évoquent un échange verbal entre les deux nageurs où le narrateur, tout à sa contemplation des courbes de Marie, se voit proposer le masque que la douce naïade porte, afin d'admirer la vue sous-marine. Notre amoureux échauffé par l'érotisme des lignes précédentes s'empresse d'accepter la proposition, en l'assertant d'une parenthèse malicieuse. Un comique graveleux amené par les allusions précédentes, qui mène à une rixe amoureuse ; les représailles de la belle, qui n'est pas dupe, prennent la forme d'éclaboussures et de « rires de protestation ravis » quand le narrateur explicite sa pensée. Empruntons volontiers à Barthes la réflexion qu'il mène sur le ravissement amoureux⁹¹. Le sujet amoureux, nous dit-il, est ainsi « capturé et enchanté »⁹². L'arme qui permet cette conquête, c'est l'humour ; par sa plaisanterie, le narrateur plait à Marie, et son comique devient l'élément central de sa stratégie de séduction. Un plan de bataille direct, en l'occurrence, peut-être trop.

De cet échange, supprimé dès la version suivante, ne reste que l'attitude béate du narrateur, fasciné par ce qu'il voit, admire et désire. La version de janvier 2008 modifie en effet profondément le ton du passage. Celui-ci se fait plus grave, tend au drame, au moment charnière où le monde (des amants) peut basculer. Des mots comme « gravité »⁹³ apparaissent et l'atmosphère se fait angoissante. Va-t-elle se dérober ? Depuis les premières versions, Marie, en effet, plonge dans la mer et échappe à l'étreinte de l'amoureux transi. Mais là où les premières versions ne présentaient qu'une boutade, où la chute résonnait comme un hymne christique, la dernière version ajoute un soupçon d'obscénité à la scène : « la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer ». L'expression n'est pas sans rappeler *Faire l'amour* où, lors d'un tremblement de terre, le narrateur enfonce son doigt dans l'orifice de Marie. L'effet n'est cependant pas le même, car la violence du premier est d'un ordre tout à

⁹¹ BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, pp. 223-230.

⁹² *Ibid.*, p. 223.

⁹³ En A8, 59-60 : « Je lui touchai doucement l'épaule dans l'eau, et elle se laissait faire, il y avait de la gravité dans son regard. »

fait différent. Ici, c'est la déception, l'abandon métaphorique de l'amant qui est mis en lumière. On ne peut s'empêcher, néanmoins, de voir un lien entre le passage supprimé – les rires ravis et l'humour graveleux – et ce passage ajouté. Cet humour en suspension pourrait, par son caractère cru et osé, être le germe qui permet au passage de s'écrire.

3. Tout oser

Les brouillons de l'auteur recèlent également quelques notes à destination de lui-même, des conseils d'écriture (voir annexe 4.3.1). Dans ce passage, l'auteur s'intime l'ordre de tout oser dans l'acte l'écriture – mais face à quelle norme, quel référent ? – et ne se rien se permettre à la relecture. Jean-Philippe Toussaint semble donc se dédoubler et, ose-t-on, tenir le rôle de censeur de lui-même. Ceci pourrait expliquer que certains passages, plutôt crus et graveleux, aient été supprimés.

Par exemple, l'annexe 4.3.2 présente une réflexion au sujet d'une touriste qui marche sur les œuvres de Carl André. La parenthèse est plutôt violente et acide, insultante pour la personne concernée – car qui est-elle ? Marie ? – et le sexisme marque d'autant plus le rejet et l'agacement du narrateur.

Mais cette vulgarité n'est pas uniquement destinée aux personnages qui subissent l'ire du narrateur. Ainsi, dans l'annexe 4.3.3, un plan de la troisième partie évoque un bain de minuit en compagnie de Marie qui lui fait un compliment plutôt ambigu au vu des standards : « (elle me fait remarquer que j'ai une très belle petite bite) ». Léger écho au « tu es beau mais ça ne se voit pas » ? Si le fait de ne pas voir est lié au fait que l'objet de beauté soit caché, le mystère est résolu. Outre cette plaisanterie, il semble intéressant de constater que cette première nuit d'amour depuis le Japon était censée se dérouler avant l'épisode du feu – sur lequel devait se finir le roman. Bien que nous n'ayons pas accès à ce déplacement – quand a-t-il eu lieu ? – il est remarquable de constater que l'architecture du livre avait, dans un premier temps, été envisagée autrement. En déplaçant la scène d'amour après le périple, elle a également un tout autre sens ; le rapprochement antérieur ne doit rien au feu ravageur, n'a pas ce goût de transfert psychologique, de détente après le danger.

4. Conclusion

On l'a vu, Jean-Christophe de G. est porteur d'une multitude de rôles, tout au long de la conception du roman, de son écriture et des variations qui caractérisent les brouillons. Tour à tour ennemi tourné en dérision, objet de moquerie et amant de Marie, le narrateur s'en prend directement à son prénom. Il s'identifie pourtant à lui, et tente de (re)prendre sa place auprès de Marie. La relation qu'il imagine entre elle et Jean-Baptiste est teintée de sa présence et de son désir de ridiculiser cet amant importun. En témoignent les scènes qui, alors même que le personnage gagne le respect de Marie, le rabaisent au rang de jouet entre les mains de sa maîtresse, condamné à subir les fantaisies de l'insupportable femme de mode.

On pourrait interpréter cet humour agressif comme étant au service de l'amour du narrateur, Jean-Christophe de G. étant, dans une phase oppressante, l'objet de la vindicte du narrateur. Dans sa phase épanouissante, l'humour constitue un atout pour le narrateur, qui, par ses plaisanteries, parvient à faire rire l'élue de son cœur. Oscillant entre éloignement et rapprochement, écartant le rival pour s'approprier la femme, l'humour agit comme vassal de l'amour, tout entier à son service.

Les perles des brouillons contiennent également leur part de notes prescriptives à l'attention de l'auteur. Certaines peuvent directement être reliées à la pratique humoristique de l'auteur qui peut « oser tout écrire » dans un premier temps, avant de se relire sans concession. Ceci peut expliquer certains traits plus osés et graveleux, retrouvés dans les « débris » mais non employés et augmentés dans le reste des brouillons.

Dans *La Vérité sur Marie*, l'humour revient donc un peu plus sur le devant de la scène, comparé à *Fuir*, mais pas seulement. Ayant trouvé un réceptacle à son angoisse, une victime à son ironie, le narrateur peut se permettre d'en rire, tout en restant grave dans des circonstances tragiques – mais, ressemblance troublante oblige, c'est toujours de lui-même, d'une certaine façon, qu'il se moque.

CHAPITRE 5 : *NUE*

Le dernier tome de la tétralogie réunit finalement les deux amants qui n'ont cessé de se séparer tout au long des romans. Si le *happy end* semble exclure tout développement comique, les brouillons de *Nue* paraissent, dans un premier temps, avérer cette priorité dans l'écriture qui privilégie les affects. Difficile donc de déceler des éléments purement comiques là où l'amour et le drame dominent une histoire pleinement romanesque. L'annonce d'un futur enfant, à la fin du roman, couronne le cycle et si le lecteur, pris de court par ce *deus ex machina*, serait tenté de réduire la tétralogie à une comédie romantique tout en ironie, il est pourtant difficile de sérieusement envisager ce dernier acte comme ayant une visée humoristique.

Mais prenons les choses dans l'ordre et attachons-nous un moment au titre même du roman. D'octobre 2008, date du premier état du texte disponible, à mai 2010, époque de la quatrième version du texte à disposition, le roman s'intitulait « La robe en miel ». Que dire de cette première date ? Comme le déclare l'écrivain dans un interview, « quand, en 2009, [il a] mis en ligne les brouillons de *La Vérité sur Marie*, [il a] enlevé délibérément les passages qui concernaient la robe en miel »⁹⁴. Il explique également avoir écrit cet épisode en juillet 2007. Nous n'avons donc pas accès aux premières ébauches qui participeront à l'élaboration de cette création. Ce que nous pouvons constater, c'est que l'écriture semble déjà particulièrement aboutie dans ce premier fichier. Petite bizarrerie, le nom du fichier « octobre 2008 » ne correspond pas avec la date contenue à la toute fin de celui-ci : « (version 25 juillet 2007) »⁹⁵. Ne pouvant trancher, nous considérerons, par commodité, qu'il s'agit bien du premier état du texte reprenant l'épisode de la robe en miel.

Un peu plus de deux ans séparent donc les deux premières versions disponibles. Ce qui frappe, c'est la mention « roman » et la page de couverture qui apparaissent dans cet état du texte. Il semble que c'est à ce moment ou, plus prudemment, entre ces deux dates que le projet a changé et pris une toute autre ampleur, au point de devenir provisoirement le titre d'un projet de roman.

⁹⁴ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Mettre en ligne ses brouillons », dans *Littérature*, n°178, 2015/2, p. 124.

⁹⁵ Voir A1, 5.

Celui-ci va se développer et devenir *Nue*, lors du cinquième état du texte. Pourquoi ? Qu'est-ce qui dans l'écriture justifie ce changement de titre ? Il se fait que c'est à ce moment qu'apparaît, dans l'état du texte de mars 2011, ce qui deviendra la deuxième partie du roman : l'instant où Marie et le narrateur se retrouvent au café et où elle lui annonce la mort de Maurizio. À nouveau, il faut faire preuve de prudence : presque un an sépare le quatrième état du texte du cinquième, d'autres éléments inconnus auraient pu influencer ce changement de titre. Mais force est de constater que dans les « débris » de mai 2010, les premiers dont nous disposons, le plan de cette deuxième partie du roman est présent, et sera globalement suivi.

Ce changement annonce, on peut s'en douter, une attention toute particulière portée à l'amour du narrateur : Marie.

1. Réminiscences

Si ce dernier roman du cycle présente, dans ses premières versions, un moment de bravoure artistique, dans la création d'une robe en miel, la suite est saturée de souvenirs que le narrateur revisite, ou (re)crée volontiers. Des moments inscrits dans la chronologie de leur rupture qui rappellent que, même si chaque roman peut se lire indépendamment des autres, ils forment un cycle romanesque. Quant à la pratique du souvenir et des réminiscences, il n'y a là rien de bien étonnant, tant le narrateur se plaît à revenir sans cesse sur sa (ou ses) rupture(s) avec Marie, à ressasser les douloureuses péripéties qui rythment leur relation.

1.1 L'acide chlorhydrique

Parmi elles, l'acide chlorhydrique est un élément phare qui, si l'on s'en souvient bien, ouvre et clôt le premier livre de la tétralogie. L'épisode repris en annexe 5.1.1 devait, selon toute vraisemblance, prendre place autour du moment où le narrateur arrive au *Contemporary Art Space* et se remémore cet instant tragique où, alors qu'il se promenait avec ce flacon d'acide chlorhydrique, il le vida sur une fleur.

Cet événement paraît traumatiser le narrateur qui élabore un système ingénieux, où il fait preuve d'une capacité de persuasion logique assez impressionnante. Couplée à sa mauvaise foi, le raisonnement en devient tellement grotesque qu'il pousse au rire. Rarement eut-on poussé si loin la logique du déni.

1.2 Jean-Christophe de G.

La figure du rival, dont le narrateur a tenté tant bien que mal de se débarrasser, revient torturer le protagoniste par sa présence, sa classe, son maintien et son charme. Il fut ajouté après la première rédaction de l'épisode du *Contemporary Art Space*, inséré dans le corps du texte.

A nouveau le narrateur tente de ridiculiser ce rival en mettant en scène un quiproquo où Jean-Christophe de G. est le malheureux dindon de la farce. Il se trompe de Marie, comme cela peut arriver à tout le monde, bien entendu. Cet homonyme est d'ailleurs plus développé dans les brouillons (voir annexe 5.1.2.1). On apprend ainsi que cette femme s'appelle Kapriski. Y aurait-il un jeu de mot avec Capri, c'est fini ? Ou les caprices ? Ou encore sapristi ? On sait que l'auteur affectionne tout particulièrement les jeux de mots portant sur les noms propres et ne les choisit pas au hasard ; ce nom à consonance slave évoque sans doute M. Poulougaïevski, personnage présent dans *l'Appareil-Photo*. Le potentiel comique du nom n'est donc pas feint et trouve des antécédents dans les œuvres de l'auteur. Cependant, cet intérêt pour le personnage est très vite revu : elle ne devient qu'un alter ego raté, avec un caractère propre certes, mais guère plus qu'une « autre Marie » qui ne sert que de prétexte à se moquer du rival du narrateur.

Kapriski prend vie, en quelque sorte, dans le quatrième état du texte. Aucune trace ne la précède, si ce n'est cette robe bleue électrique qui, dans les deuxième et troisième états du texte, ironie de l'écriture, était celle de Marie⁹⁶. Marie, la « vraie » profitera de l'apparition de son homonyme pour se parer de sobriété, devenant, dans un étrange jeu de reflet déformé, l'incarnation féminine du narrateur.

Le vernissage donne également lieu à quelque description particulière des vêtements et costumes des invités, qui ne sont jamais à l'abri de l'humour du narrateur, par exemple cette japonaise aux « seins inexistantes » (voir annexe 5.1.2.2). Cet élan d'humour cynique, pour ne pas dire caustique, mêlé d'imaginaire stéréotypé, sera finalement abandonné.

Une fois le quiproquo dévoilé, Jean-Christophe de G. va tenter de rejoindre la vraie Marie, tout en étant décontenancé (voir annexe 5.1.2.3). La description qui est alors faite de Marie efface les frontières entre les personnages, faisant de Jean-Christophe

⁹⁶ Pour une lecture en contexte, voir A2, 15 et A3, 14.

de G. l'alter ego du narrateur : on ne sait pas très bien si c'est la fascination du rival, qui ne l'a pas encore rencontrée, ou celle du narrateur qui s'exprime. Marie, quant à elle, est fidèle à elle-même : elle pleure. N'oublions pas que, chronologiquement, cet épisode est censé se dérouler au moment de *Faire l'amour*, c'est-à-dire juste au moment de leur séparation – ou d'une séparation, si l'on en croit le narrateur. Le détail de Marie en pleurs accentue la douleur de la rupture.

Ce passage va, par la suite, être extrêmement retravaillé. Dépecé, l'angle de vue va être changé. Ce n'est plus Jean-Christophe de G. qui décrit la « fragilité » de Marie, sa « fêlure secrète » mais bien le narrateur lui-même. Les frontières s'effacent et, au bout du compte, c'est bien le narrateur qui prend la place de Jean-Christophe de G., en tant qu'observateur.

Ainsi, en recréant ce « souvenir » de la rencontre entre Marie et Jean-Christophe de G., le narrateur ne peut s'empêcher de mettre de sa personne dans son rival. L'écriture montre bien ce mouvement qui va de l'un à l'autre. On pourrait ajouter que les passages initialement prévus comme relatant les observations de Jean-Christophe de G. renferment une certaine vérité sur Marie. Comment, en effet, nommer autrement cette minutieuse attention avec laquelle il analyse et comprend Marie ? Comment qualifier ces envolées lyriques et cette fascination que lui inspirent la belle ? Vérité, rappelons-le, détenue par le narrateur seul et jaloux de son amour ; c'est ce monopole que le travail de l'écrivain accentue.

Le deuxième paragraphe repris en annexe est quant à lui complètement supprimé. La réaction de Jean-Christophe de G. est dans un premier temps passive, et c'est cette version qui subsistera dans l'édition originale. Dans un deuxième temps, cependant, le personnage entre en action. Après s'être rendu compte du quiproquo dont il fut la malheureuse victime, il reprend ses esprits et demande à Pierre Signorelli de lui présenter Marie – la belle aux quatre M cette fois. Devant le refus de ce dernier, qui ne la connaît pas, Jean-Christophe s'approche de l'artiste. Sa posture est alors particulière : « son arrogance avait disparu, sa prestance s'était affaissée d'un coup (et il n'est pas exclu, que la blessure d'amour-propre qu'il venait de subir, ne l'ait pas mis précisément dans les meilleures dispositions pour aborder Marie) ». En d'autres termes : voici Jean-Christophe de G. devenu un être torturé et mélancolique, la copie (presque) conforme du narrateur. Quoi de plus naturel pour celui-ci, amant blessé et rejeté, que de croire que seul un autre lui-même peut plaire à celle qu'il aime ? S'il

peut faire le parallèle entre son rival et lui-même, inconsciemment et en toute mauvaise foi, Marie a sans doute pu le faire aussi. Futur amant de substitution arrivant au milieu des larmes, Jean-Christophe de G. fait la connaissance de Marie à l'instant même où le narrateur, du haut de son hublot, ose articuler les mots « je t'aime ». Peut-être est-ce là un des problèmes que posait ce passage : au niveau narratif, en redonnant de l'importance au rival, qui passe à l'action, en présence d'une Marie qui pleure, le lecteur attend un développement. Quels ont été les mots du propriétaire de Zahir ? Comment a-t-il pu consoler Marie ? Quelle fut sa réaction, que nous imaginons plus délicate que le barbu des brouillons ? Cette attente brisée par l'attention qui se recentre sur la position du narrateur amoindrissait du même coup l'intense moment qui se joue : la déclaration d'amour, à distance, en pleine séparation, tant relationnelle que physique.

L'épisode du quiproquo présente également, outre Marie Kapriski, un autre personnage. Pierre Signorelli est la personne qui permet à Jean-Christophe de G. d'assister à l'exposition, mais joue plutôt le rôle de poids mort que l'on traîne sans arrêt. Ridicule et comique, cet original aime à porter son épais manteau et à suer à grosses gouttes. Si l'on peut l'imaginer, par métonymie, avec un certain embonpoint, les brouillons sont on ne peut plus clairs à ce sujet (voir annexe 5.1.2.4). D'un « poids superflu, cent vint [*sic*] kilos », Pierre Signorelli joint le caractère à l'apparence physique. La désinvolture de Jean-Christophe de G. se témoigne par une parenthèse qui, étrangement, rappelle *Monsieur* : « quant à Pierre Signorelli, ma foi, il pourrait rentrer en taxi ». Ironie légère, mondaine, mais qui permet également un habile jeu de mise en abyme. Tout comme Jean-Christophe de G. est moqué par le narrateur, qui imagine ce quiproquo improbable, Pierre Signorelli est la bête de foire dont se moque Jean-Christophe. Et tout comme Jean-Christophe de G. nuit plus que de raison au narrateur, ce personnage qui l'obsède et fait irruption même lorsqu'il déclare muettement sa flamme à Marie, Pierre Signorelli joue les trouble-fêtes et brise la stratégie de séduction qu'avait entreprise Jean-Christophe de G. Se ressemblant plus que le narrateur ne veut bien se l'avouer, les deux rivaux entretiennent également des rapports particuliers avec leur entourage.

1.3 La séparation

Dans les brouillons, le narrateur revient sur les raisons de la rupture qui s'étend sur quatre romans. Marie vient d'annoncer la mort de Maurizio et de convier le narrateur

à venir l'accompagner. Celui-ci, après avoir bu quelques bières se lève alors pour aller aux toilettes (voir annexe 5.1.3).

Ce genre de scène qu'on aurait plutôt tendance à attribuer à Marie, du moins au lecteur des brouillons, est ainsi inversé : c'est le narrateur qui urine. Sa compagne va-t-elle trouver cela touchant ? C'est l'exact opposé qui se passe : « Lorsque je revins m'asseoir, Marie demeura assez distante avec moi, et je compris qu'elle m'en voulait de l'avoir laissée seule ». Quand le narrateur se lève une nouvelle fois, sa vessie le pressant dix minutes plus tard, elle « [l]e regarda de bas en haut, fixement, sans un mot (et [il] perçu[t] l'immensité de son mépris, qui semblait dire "eh bien, va pisser, mon pauvre, si tu n'as que ça à faire") ». Le personnage de Marie est bien reconnaissable, intransigeant, autocentré, impossible et le narrateur penaud, tout épris d'elle, incapable de faire autre chose que s'excuser « confusément ».

Cette absence momentanée permet néanmoins au narrateur de pousser plus avant ses réflexions, sur la planche. Le lyrisme de la description contraste fortement avec l'instant, et n'est pas sans rappeler *L'Appareil-photo*, où le narrateur établit une correspondance surprenante sur base d'une proximité linguistique : penser n'est pas si éloigné de pisser, ou l'inverse⁹⁷. Dans les brouillons de *Nue*, « cette parenthèse de solitude bénie au cœur de la vie sociale » permet à l'amoureux de faire le point. Ce qu'il ne supporte plus chez sa maîtresse, c'est le « rôle d'accompagnateur » qu'il doit jouer en sa compagnie. Allusion directe à *Faire l'amour*⁹⁸ que le narrateur nuance, en évoquant une complémentarité des caractères, en explicitant ses qualités et ce qu'il peut apporter à la belle. Tout cela avec une formule ironique et une chute qui ponctue admirablement un développement sans faille. Ce « je-nesais-quoi [*sic*] de triste sire qu'[il] avai[t] sans [s]e forcer » ainsi que son attitude distante le désignent comme « compagnon idéal des enterrements ». Sa place est, en somme, dans l'ombre de Marie, mais l'ombre lui va si bien. On pourrait comprendre donc qu'il ne supporte plus la place sociale qui est la sienne, cette attitude d'infériorité au sein du couple. Une question d'ego, une mécontente relative à l'image du couple et non plus au couple lui-même semble être la raison de la rupture, suite à ce passage. Il n'est pas question de sortir cette interprétation du brouillon, comme par magie, tant les échos

⁹⁷ Voir en contexte : Toussaint (Jean-Philippe), *L'Appareil-Photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 1988 [2007], p. 31.

⁹⁸ Voir *FA*, pp. 25-26.

résonnent dans d'autres textes, comme en témoignent les quelques parallèles évoqués plus haut.

La suppression de ce passage est pure et simple ; ne subsistent que deux phrases, aux extrémités⁹⁹, qui referment comme deux battants la porte des toilettes.

2. Le temps, le néant et l'amour

Si le narrateur aime à pousser des réflexions métaphysiques dans des endroits incongrus, les brouillons révèlent quelques embryons de pensée qui, à notre connaissance, n'ont pas été exploités. Celle reprise en annexe 5.2 concerne un des sujets de prédilections de l'auteur : le temps, auquel s'ajoute un élément nouveau, l'amour.

À vrai dire, c'est l'amour qui est comparé au temps. De sujet principal, qui occupait l'auteur, il est utilisé dans ces brouillons comme un faire-valoir. La question du mouvement y est mêlée et une recette de l'amour continu est donnée : « Pour durer, l'amour doit finir en continu, s'éteindre en permanence, au rythme du temps qui passe, toujours à la fois présent et déjà passé ». Ce programme dramatique présente l'amour comme une éternelle tension, pris dans l'instant présent et condamné à l'endurance. Il n'y a pas de futur à espérer, à vivre, tout se fait dans l'instant. On peut aisément comprendre en quoi cette description correspond à l'histoire de rupture amoureuse du narrateur, qui se mue ainsi en histoire d'amour qui dure.

Une autre réflexion relative à la foule et au néant est également notée sous forme d'ébauche, tout en faisant référence à *L'Appareil-photo*. Cette réflexion semble basée sur des sortes d'univers parallèles qui pourraient s'appliquer à l'écriture. Cette réflexion en germe, que l'on voit à l'œuvre dans les brouillons, est également mise en rapport avec la mort.

3. En l'absence de Marie

Si tout tourne autour de Marie et que le narrateur n'existe que dans l'attente de voir son amour reflourir – ou d'un coup de fil, d'une entrevue, d'une mort qui pourrait les

⁹⁹ « Les toilettes se trouvaient au fond du café, il fallait longer le bar et s'engager dans une arrière-salle » au début de l'extrait, « et quand je revins, elle n'était plus là, elle avait disparu » à la fin.

rapprocher –, les brouillons évoquent quelques aspects de cette vie « sans Marie ». On le sait depuis *Fuir*, et *La Vérité sur Marie* n'a fait que confirmer ce penchant, le narrateur a vécu quelques aventures. Pensons à Li Qi, où à Marie, l'homonyme avec qui il passait la nuit avant que Jean-Christophe de G. ne soit emmené sur une civière.

L'annexe 5.3.1 présente le « désordre sentimental » du protagoniste, qui vit des « aventures multiples ». Sous couvert de modestie¹⁰⁰, le narrateur joue avec les mots et se fend d'une remarque grivoise qui rompt avec le sentimentalisme des propos suivants. Une formule, entre autres, semble avoir été travaillée par l'auteur, qui la répète à part du paragraphe : « et que, finalement vouloir aimer toutes les femmes c'est n'en aimer aucune, et essayer de n'en aimer qu'une, c'est les honorer toutes ». Cette citation aux allures de proverbe de morale populaire prend évidemment le parti de la monogamie et renvoie à une conception particulière de l'amour idéalisé.

Il faut dire que notre amoureux, tout épris de Marie, a parfois l'impression qu'à force de l'avoir côtoyée, il en devient peu à peu comme elle (voir annexe 5.3.2). Paralysé devant elle, il ferait siens son insouciance et sa légèreté lorsqu'il se trouverait « en d'autre société ». Le narrateur emporte ainsi toujours un peu de Marie avec lui, ne pouvant s'empêcher d'y penser ou de comparer leurs attitudes respectives, selon qu'elle soit présente ou non.

4. Rapprochement et dénouement

Ce n'est pas un secret, Marie et le narrateur passent leur temps à rompre pour mieux se retrouver. La fin de *Nue*, on l'imagine, est la fin de la rupture qui est amenée par un rapprochement progressif, comme une fêlure dans leur séparation, pour reprendre l'expression de l'auteur¹⁰¹.

Parmi ces signaux qui annoncent la reprise du couple, une chanson italienne, *Ancora tu* de Lucio Battisti, participe subtilement au mouvement (voir annexe 5.4.1). Le choix des paroles, en effet, n'est pas resté le même, et l'extrait repris dans les « débris » reprend, dans l'ordre d'apparition, l'*intro* entre parenthèses, l'*outro* de la chanson et, après un passage en français proprement narratif, une phrase qui,

¹⁰⁰ « Je m'étonnais moi-même de cette pléthore à laquelle je n'étais pas habitué ».

¹⁰¹ *Nue*, p. 159.

supposons-le, a attiré l'attention de l'auteur¹⁰². L'état du texte reprend la phrase phare de l'*outro*, et la version originale l'extrait suivant l'intro, où la phrase retenue par l'auteur est comprise. Ce changement implique différentes lectures. Tout d'abord, il est utile de souligner que la chanson de Lucio Battisti relate l'histoire de deux anciens amants qui se revoient à l'improviste, même s'il semble que ce ne soit pas la première fois. Très vite, l'impossibilité de se séparer apparaît et la séduction fait son œuvre. On peut donc dire sans crainte que l'atmosphère de la chanson est tout à fait en accord avec l'histoire du cycle de Marie. Le premier état du texte évoque d'ailleurs par son choix des paroles ce parallèle entre les deux histoires, ce qui lui vaut un sourire entendu de la belle, que l'on peut s'imaginer complice. L'édition originale, en faisant le choix du jeu de mot en italien, qui joue sur le sens de la faim, évoque plutôt la reconquête amoureuse qui est en train de se dérouler à cet instant du roman. Si l'on devait synthétiser, l'on pourrait dire que la première version évoquait l'ensemble de leur histoire, le schéma amoureux qu'ils suivent, là où l'édition originale met l'accent sur l'instant présent, celui de la séduction amoureuse. Une version évoque le cycle, l'autre fait partie de son mouvement et participe au développement romanesque.

L'aboutissement de la tétralogie, autant dans les états du texte que dans l'édition originale, se résume en une question que Marie pose au narrateur : « Mais, tu m'aimes, alors »¹⁰³. Cependant, les débris du texte envisagent une suite à cette question (voir annexe 5.4.2). Le passage étant assez long, nous allons résumer les quatre principaux moments qu'il entend développer. La première partie raconte l'attente du taxi dans la propriété du père de Marie, la deuxième le voyage en taxi, la troisième l'arrivée à Portoferraio et le passage à l'hôtel, où Marie négocie le prix de la nuit. La quatrième évoque la scène finale du roman, où les deux amants réunis s'éloignent des côtes sur le pont du navire.

La première partie évoque l'excentricité de Marie qui, à l'approche du taxi, décide soudainement de se cacher, avant de surgir des buissons et d'agiter « les bras comme une exubérante ». Le potentiel comique que l'on pourrait attendre de cette attitude¹⁰⁴

¹⁰² Il s'agit d'un jeu de mot grivois en italien, dont la première partie est reprise dans l'édition originale : « *Amore mio ha già mangiato o no. Ho fame anch'io e non soltanto di te* ».

¹⁰³ *Nue*, p. 170.

¹⁰⁴ Pensons au passage de *VM* où Marie agite les bras devant le cockpit de l'avion.

ne semble pas avoir été envisagé, et l'accent est plutôt mis sur le côté irrationnel de la réaction de Marie.

La deuxième partie reprend la réflexion sur la fêlure qui existe dans leur rupture tandis que le taximan apporte une résolution à l'épisode de l'incendie de l'usine de chocolat : ce serait une escroquerie à l'assurance. L'argumentation ressemble à une théorie du complot, ou à une dénonciation de la corruption.

La troisième partie est plus comique. À l'hôtel, Marie va négocier le prix de la nuit. Pour ce faire, le « mari » de Marie est pris à partie – il aurait dit vouloir rester trois nuits. La belle invalide directement cette parole, en disant que « [s]on mari, il dit n'importe quoi ». Marie prend ainsi les choses en main et part au charbon, là où le narrateur, comme à son habitude, s'efface et fuit le conflit, réglant la note. On peut se demander ce qu'il y a, finalement, de différent entre leurs attitudes en cette fin de cycle et celles qu'ils avaient au début de *Faire l'amour*.

La dernière partie est la moins développée et tient en deux lignes. Elle évoque cependant une fin différente, qui ressemble aussi à un *happy end*. Une troisième fin, toujours dans cette optique, est également envisagée (voir annexe IV, 4.3). Le cycle aurait pu se finir sur l'accouchement et la naissance de ce joyeux bambin.

5. Conclusion

De ce voyage dans les brouillons de *Nue*, le lecteur ne ressort pas avec le sourire – du moins pas celui dû à de francs éclats de rire. Les réminiscences parsèment le texte mais sont essentiellement dramatiques. Quoi de plus normal pour le dernier roman d'un cycle qui célèbre l'amour et la fin de la rupture ? Jean-Christophe de G. – encore lui – semble porter sur ses épaules tout le poids du quiproquo et paraît devenir le faire-valoir comique du roman. Les personnages qui apparaissent dans cet épisode qui lui est dédié sont, en effet, tournés en dérision – du moins dans les brouillons. Cependant, par un subtil jeu d'échos, des parallèles se créent facilement entre les rivaux.

Les brouillons sont aussi le lieu où reposent des embryons de réflexions que l'auteur n'a pas menées à terme, mais dont les traces peuvent éclairer le devenir du texte d'un jour nouveau, comme cette association entre le temps, l'amour et le néant.

Ce vide, sans doute, c'est l'absence de Marie qui creuse la vie du narrateur, en créant une sorte de « désordre sentimental ». Tout empreint d'elle, le protagoniste ne peut s'empêcher d'agir comme elle lorsqu'elle n'est pas là. Nul humour ici, mais un pas de plus dans l'assimilation amoureuse.

Le dénouement du cycle prend d'ailleurs la forme d'un *happy end* romanesque, dont l'humour est absent des trois versions qui se disputent la place de fin. Entre le bateau qui vogue au loin, la naissance de l'enfant et l'étonnement devant l'amour enfin partagé, le choix de l'auteur s'est porté sur la dernière option.

Les brouillons de *Nue* ferment ainsi les portes du cycle, et ouvrent de nouvelles voies d'analyse littéraire de la tétralogie toussaintienne.

CONCLUSION GÉNÉRALE

Il peut sembler difficile de trouver une cohérence dans les brouillons de quatre romans différents, même s'ils constituent un seul et même cycle. Nous avons commencé cette recherche en nous demandant quelles traces de l'humour nous allions trouver dans les brouillons, et si ceux-ci permettraient de dégager un mouvement cohérent.

Pour chaque roman, nous avons pu déceler quelques constantes dans leur élaboration. Ainsi *Faire l'amour* présente une cohabitation forcée entre l'humour et le drame où le premier s'efface devant le second. Des scènes comiques subsistent bien entendu, mais elles ne sont plus la priorité et, souvent, l'équilibre romanesque privilégie des variantes plus dramatiques, angoissantes, dans un souci manifeste de remettre l'intrigue en avant.

Le personnage de Marie est constamment mythifié et les réécritures suppriment les éléments qui auraient pu porter atteinte à sa majesté. Les grandes péripéties sont bien souvent le coup du sort. La vie est marquée par la mort et cette thématique se déploie avec affects, là où les brouillons de *Fuir* s'en moquent, avant de céder la place à la vision de Marie, touchante, humaine.

C'est un autre personnage qui va changer la donne, Jean-Christophe de G. devient le canalisateur de l'humour. Le narrateur s'évertue à le rabaisser par l'humour, qui devient une arme de séduction et est donc confiné dans des passages précis.

Cette mécanique est particulièrement remarquable dans le quatrième roman où le seul moment véritablement comique consiste en un épisode de quiproquo dont Jean-Christophe de G. est la victime. C'est une chose étrange que de constater que les deux rivaux sont plus proches l'un de l'autre qu'on aurait pu l'imaginer. En outre, les notes prescriptives mettent à jour une sorte de morale d'écriture où tout semble permis, au premier jet...

Le dernier tome est sans doute celui qui accentue le plus le pathétique de l'écriture et enferme le plus l'humour dans quelque passage succinct. « L'humour éteint », pour reprendre la formule, a suivi une progressive suppression dans les quatre romans, avec un sursaut dans *La Vérité sur Marie* où l'apparition d'un troisième personnage permet au comique de s'attacher à une balise romanesque.

Il semble ainsi que le comique toussaintien ait subi un travail de sape, dans le sens où l'auteur a privilégié sciemment une teneur plus sensible et émotionnelle.

Les brouillons offrent également de nouvelles perspectives d'analyse, à l'image de cette chaussure de bowling dans *Fuir*, qui met à jour un fil rouge difficilement décelable sans cela.

L'étude des brouillons du cycle de Marie donne ainsi de nouvelles pistes de réflexions à la critique littéraire et pour comprendre comment le mouvement de l'écriture et des réécritures peut modifier profondément un style et réattribuer les rôles au sein des composantes textuelles.

Bibliographie

Sources primaires

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 1988.

–, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002.

–, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.

–, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.

–, *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

–, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, coll. « double », 1985.

Sources secondaires

Entretiens

ALLEMAND (Roger-Michel), « Jean-Philippe Toussaint : la forme et la mélancolie », dans *Analyses*, vol. 6, n°1, hiver 2011, pp. 384-403.

ARNAUT (Daniel), « Les chemins de la création : Jean-Philippe Toussaint », dans *Le Carnet et les Instants*, n°161, avril-mai 2010, pp. 16-21.

HARANG (Jean-Baptiste), « Un temps de Toussaint. En belge dans le texte », dans *Libération*, 19 septembre 2002.

TOUSSAINT (Jean-Philippe) et DEMOULIN (Laurent), « la mayonnaise et la genèse (entretien) », dans *NRF*, n°610, novembre 2014, pp. 114-125.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Construire des rêves de pierre », *Magazine littéraire* 490 (oct'09), 2009, pp. 90-103 ; propos recueillis par Minh Tran Huy.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Mettre en ligne ses brouillons », dans *Littérature*, n°178, 2015/2, pp. 117-126.

TOUSSAINT (Jean-Philippe) et MAZZINI (Miha), « Le site internet d'un écrivain, œuvre ou complément de l'œuvre », Ljubljana, 20 septembre 2010.

La critique génétique

ANIS (Jacques), *Texte et ordinateur. L'écriture réinventée ?*, Paris-Bruxelles, De Boeck Université, coll. « Méthodes en sciences humaines », 1998.

ANIS (Jacques) et LEBRAVE (Jean-Louis), *Texte et ordinateur : les mutations du lire-écrire*, Paris, Éditions de l'Espace européen, 1991.

BIASI (Pierre-Marc de), *Génétique des textes*, Paris, CNRS Editions, coll. « Biblis », 2011.

BIASI (Pierre-Marc de), « Pour une génétique généralisée : l'approche des processus à l'âge numérique », dans *Genesis*, n°30, 2010, pp. 163-175

FENOGLIO (Irène) et ADAM (Jean-Michel), *Génétique de la production écrite et linguistique*, Modèles linguistiques, t. XXX, vol. 59 Toulon, Dauphins, 2009.

FENOGLIO (Irène), «Fête des Chants du Marais, un conte inédit de Pascal Quignard », dans *Genesis*, n°27, 2006, pp. 73-93

FERRER (Daniel), *Logiques du brouillon. Modèles pour une critique génétique*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 2011.

FERRER (Daniel), « Quelques remarques sur le couple intertextualité-genèse », Item [En ligne], Mis en ligne le: 15 janvier 2009 URL: <http://www.item.ens.fr/index.php?id=384049> (Consulté le 11 novembre 2014).

GODTS (Pauline), *Georges Simenon : l'écriture comme processus. Étude génétique de la phase pré-rédactionnelle du roman Le Petit Saint (1965)*, Université Catholique de Louvain-la-Neuve, 2012 (Mémoire).

GRESILLON (Almuth), *Éléments de critique génétique. Lire les manuscrits modernes*, Paris, PUF, 1994.

GRESILLON (Almuth), *La mise en œuvre. Itinéraires génétiques*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Textes et manuscrits », 2008.

GRESILLON (Almuth) et WERNER (Michaël), éd., *Leçons d'écriture. Ce que disent les manuscrits*, Paris, Lettres modernes minard, 1985.

HAY (Louis), *La littérature des écrivains. Questions de critique génétique*, Paris, José Corti, coll. « Rien de commun », 2002.

HAY (Louis) et LEBRAVE (Jean-Louis), « Lettres ouvertes. Une génétique sans rivages ? (par Louis Hay) Post-scriptum – L'ordinateur, Olympe de l'écriture ? (par Jean-Louis Lebrave) », dans *Genesis*, n°31, 2010, pp. 151-159

LEBRAVE (Jean-Louis), « Comment écriront-ils ? », dans *Diogène*, n°196, 2001/4, pp. 163-171.

LEBRAVE (Jean-Louis), « La critique génétique et les sciences cognitives », dans *Genesis*, n°30, 2010, pp. 131-150.

LEBRAVE (Jean-Louis), « *Computer forensics* : la critique génétique et l'écriture numérique », dans *Genesis*, n°33, 2011, pp. 137-147.

RAMBURES (Jean-Louis de), *Comment travaillent les écrivains*, Paris, Flammarion, 1978

WILLEMART (Phillipe), *Critique génétique : Pratiques et théorie*, Paris, L'Harmattan, coll. « L'œuvre et la psyché », 2007.

Le comique

BERGSON (Henri), *Le Rire. Essai sur la signification du comique*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2007 [1940].

BESSARD-BANQUY (Oliver), *Le Roman ludique. Échenoz, Toussaint, Chevillard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2003.

CAHEN (Gérald), dir., *L'Humour. Un état d'esprit*, Paris, Autrement, 1995.

DEFAYS (Jean-Marc), *Le comique*, Paris, Seuil, 1996.

DUVIGNAUD (Jean), *Le Propre de l'homme. Histoires du comique et de la dérision*, Paris, Hachette, coll. « La Force des Idées », 1985.

ÉMELINA (Jean), *Le Comique. Essai d'interprétation générale*, Paris, SEDES, coll. « Questions de littérature », 1996.

FREUD (Sigmund), *Le Mot d'esprit et ses rapports avec l'inconscient*, Paris, Gallimard, coll. « NRF », 1930.

FRECH (Patricia), *L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Mémoire de Maîtrise en Lettres modernes, Université de Bourgogne, 2002.

JARDON (Denise), *Du Comique dans le texte littéraire*, Bruxelles-Paris, De Boeck-Duculot, 1988.

SAREIL (Jean), *L'écriture comique*, Paris, PUF, coll. « Écriture », 1984.

SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, coll. « Points essais », 2001.

SMADJA (Éric), *Le Rire*, Paris, PUF, coll. « Que sais-je », 1993.

Critique sur Jean-Philippe Toussaint

BERNARD (Isabelle), « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », dans *Thélème. Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, pp. 27-44.

BLANCKEMAN (Bruno), « Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes, 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 141-153.

CLAUDEL (Philippe), « Faire (ou défaire) l'amour. Géographie de l'éros dépité », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes, 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 127-139.

DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), dir., *Jean-Philippe Toussaint*, Textyles n°38, Le cri, 2010.

DEMOULIN (Laurent), « La fougère dans le frigo », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 81-92.

DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah), dir., *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013, pp. 115-130.

DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011.

HANAY (Tamara), *Quand Toussaint. Posture de Jean-Philippe Toussaint : approche socio-littéraire*, Mémoire de Licence en Langues et littératures romanes, Université de Liège, 2007.

MURA-BRENEL (Aline), « *Un soir au club* de Christian Gailly et *Faire l'amour* de

Jean-Philippe Toussaint », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes, 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 295-307.

PEREZ (Claude-Pierre), « D'une hégémonie alléguée : remarques », *Fabula / Les colloques*, Hégémonie de l'ironie ?, URL : <http://www.fabula.org/colloques/document1017.php> (page consultée le 5 août 2015).

RICHIR (Alice), « L'intime entre parenthèse. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique* 2012/4 (n°172), pp. 469-479.

RUBINO (Gianfranco), « Parcours de l'ironie chez Jean-Philippe Toussaint », dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah), dir., *L'ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classique Garnier, 2013 pp. 207-222.

RUBINO (Gianfranco), « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », dans DAMBRE (Marc) et BLANCKEMAN (Bruno), dir., *Romanciers minimalistes 1979-2003. Colloque de Cerisy*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 71-80.

RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon T' », dans *French Forum XXXVI, 1 (Winter '11)*, 2011, pp. 95-114.

WAGNER (Frank), « La vérité sur Jean-Philippe (Éléments pour une poétique de l'oeuvre toussainienne) », dans *vox-poetica*, 18 mai 2011, URL : http://www.vox-poetica.org/t/articles/wagner2011.html#_edn1 (page consultée le 5 août 2015)

Autres

BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977

Sources informatiques

www.jptoussaint.com

Table des matières

INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1 : MÉTHODOLOGIE.....	11
1. LE COMIQUE	11
1.1. LE COMIQUE EN GÉNÉRAL.....	11
1.2 LE COMIQUE, LE LUDISME, L'HUMOUR, L'IRONIE DE TOUSSAINT	14
1.3 SON LUDISME PRÉ-MARIAL.....	15
2. LE DRAME DU CYCLE DE MARIE	17
3. LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE.....	17
3.1. JPTOUSSAINT.COM.....	17
3.2. LE DOSSIER DE GENÈSE	19
3.3. PROBLÈMES POSÉS (INFORMATIQUE ET RATURE).....	20
3.4. CHOIX MÉTHODOLOGIQUES.....	22
3.4.1. De la sélection des extraits.....	22
3.4.2. De la transcription	23
3.4.3 DES NOTES EN BAS DE PAGE	23
3.4.4. DE L'ANALYSE	24
CHAPITRE 2 : FAIRE L'AMOUR.....	25
1. PARIS, PREMIER BAISER	26
2. À LA PISCINE	27
2.1 MARIE ENDORMIE.....	27
2.2 AU SORTIR DE L'EAU.....	28
3. À LA RÉCEPTION	29
3.1 MARIE MADELEINE MARGUERITE DE MONTALTE	30
4. LA LECTURE DU FAX.....	30
5. LE DOUANIER ZÉLÉ	31
6. TRINQUONS.....	32
6.1 ET PISSONS.....	33
7. CONCLUSION	34
CHAPITRE 3 : FUIR.....	35
1. LANGUE ET QUIPROQUO	35
2. BOWLING PARTY :	37

2.1. LE MOTIF DE LA PAIRE DE CHAUSSURES	37
2.2. LES COQS ET LA POULE	42
3. LA DRAMATISATION SEXUELLE	43
4. RIRE AUX DÉPENS DE LA MORT	44
4.1. PARLER SEULE À SEULE	44
4.2. EN CERCUEIL ET TUBA.....	45
4.3. LE BARBU ET LES GOUTTES	46
5. CONCLUSION	47
<u>CHAPITRE 4 : LA VÉRITÉ SUR MARIE.....</u>	49
1. JEAN-CHRISTOPHE DE G.....	49
1.1 UNE HISTOIRE DE PRÉNOMS	50
1.2 UNE RESSEMBLANCE TROUBLANTE	51
1.3 ET MARIE ?	53
2. MARIE ET LE NARRATEUR	55
2.1. HUMOUR AU SERVICE DE L'AMOUR.....	55
2.1.1. La descente du bahut.....	55
2.1.2. Problème de clé.....	56
2.2 SÉDUCTION ET BEAUTÉ	57
2.2.1. La beauté comique.....	57
2.2.2. Masque et érotisme	60
3. TOUT OSER.....	61
4. CONCLUSION.....	62
<u>CHAPITRE 5 : NUE.....</u>	63
1. RÉMINISCENCES	64
1.1 L'ACIDE CHLORHYDRIQUE.....	64
1.2 JEAN-CHRISTOPHE DE G.....	65
1.3 LA SÉPARATION	67
2. LE TEMPS, LE NÉANT ET L'AMOUR	69
3. EN L'ABSENCE DE MARIE	69
4. RAPPROCHEMENT ET DÉNOUEMENT	70
5. CONCLUSION.....	72
<u>CONCLUSION GÉNÉRALE</u>	74
<u>BIBLIOGRAPHIE</u>	76

SOURCES PRIMAIRES	76
SOURCES SECONDAIRES	76
ENTRETIENS	76
LA CRITIQUE GÉNÉTIQUE	77
LE COMIQUE	78
CRITIQUE SUR JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	79
AUTRES	80
SOURCES INFORMATIQUES.....	80
<u>TABLE DES MATIÈRES.....</u>	<u>81</u>