

Écrire

Faire l'amour de Jean-Philippe Toussaint suivi de « Faire l'amour à la croisée des chemins », de Laurent Demoulin. Minuit, « double », 159 p.

Fuir, suivi de « *Écrire, c'est fuir* », conversation entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint de Jean-Philippe Toussaint. Minuit, « double », 185 p.

La vérité sur Marie de Jean-Philippe Toussaint, Minuit, 205 p.

Isabelle Décarie

Number 235, Winter 2011

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/62031ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Spirale magazine culturel inc.

ISSN

0225-9044 (print)

1923-3213 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Décarie, I. (2011). Review of [*Écrire / Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint suivi de « Faire l'amour à la croisée des chemins », de Laurent Demoulin. Minuit, « double », 159 p. / *Fuir*, suivi de « *Écrire, c'est fuir* », conversation entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint de Jean-Philippe Toussaint. Minuit, « double », 185 p. / *La vérité sur Marie* de Jean-Philippe Toussaint, Minuit, 205 p.] *Spirale*, (235), 74–75.

Tous droits réservés © Spirale magazine culturel inc., 2011

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

PAR ISABELLE DÉCARIE

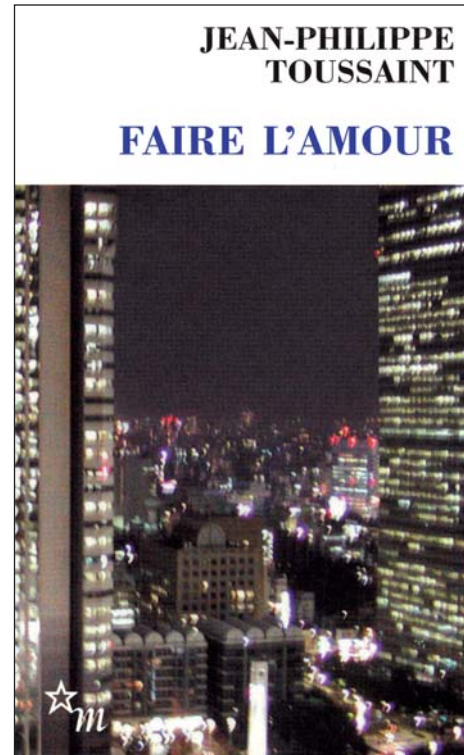
FAIRE L'AMOUR de Jean-Philippe Toussaint
suivi de « **FAIRE L'AMOUR À LA CROISÉE DES CHEMINS** »,
de Laurent Demoulin
Minuit, « double », 159 p.

FUIR, suivi de « **ÉCRIRE, C'EST FUIR** », **CONVERSATION
ENTRE CHEN TONG ET JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT**
de Jean-Philippe Toussaint
Minuit, « double », 185 p.

LA VÉRITÉ SUR MARIE de Jean-Philippe Toussaint,
Minuit, 205 p.

Dans le dernier roman de Jean-Philippe Toussaint, le lecteur retrouve pour la troisième fois le même duo formé par le narrateur et Marie, cette jeune femme artiste qui n'en fait qu'à sa tête. Il s'agit d'un couple qui ne cesse de rompre et de se réconcilier, de se quitter dans des flots de larmes. *Faire l'amour*, le premier pan de la suite à trois volets, inaugure un cycle neuf dans l'œuvre de Toussaint où l'indifférence, la passivité, l'ironie, le minimalisme des sentiments qu'on peut lire dans *La Télévision* ou *L'Appareil-photo* par exemple font place à une maturité assumée des émotions. Le passage des objets aux verbes dans les titres — mais, notons-le, encore de manière timide car ils sont, après tout, à l'infinif, comme au neutre ou à un certain degré zéro — dit déjà quelque chose de ce désir d'endosser une prose un peu moins distante, moins tenue à distance ou en respect, moins observée à travers une lentille et de loin, comme le suggèrent les techniques de la télévision et de la photo. Dans les premiers temps de l'écriture, Toussaint jugeait qu'une page était réussie quand elle le faisait sourire. Mais c'était là l'unique sentiment qu'il se permettait de décrire. Maintenant, si l'ironie fait son apparition au détour de certaines pages, il n'a plus de réticence (pour reprendre un autre titre de l'écrivain) à embrasser le monde, plus de désaffec-

tion face aux vertiges du réel, ou presque. En effet, le ton est maintenant teinté d'une certaine mélancolie douce-amère, d'un désir de saisir l'instant qui fuit ou le moment précis de la fin de l'amour. Sans sombrer dans le sentimentalisme, Toussaint trouve donc avec ces trois dernières publications le juste équilibre entre une langue blanche, détachée et une émotivité désuète. Le triptyque, qui peut se lire dans le désordre et dont chaque partie reste autonome, s'ouvre sur un voyage à Tokyo où le narrateur commence la lente histoire de cette rencontre entre Marie et lui, Marie en pleurs, toujours en pleurs et lui caressant un flacon d'acide chlorhydrique dans sa poche de veston. Le lecteur assiste alors au récit de cet amour naissant / mourant dans les rues d'un Japon ultramoderne (et qui résonne sans peine avec le beau film de Sofia Coppola, *Lost in Translation*), entièrement baigné d'eau et de lumière. L'une des scènes les plus saisissantes est sans doute celle où le narrateur plonge en pleine nuit dans la piscine qui se trouve sur le toit de l'hôtel où il séjourne ; c'est une baignade sur le toit du monde oriental qui s'occidentalise à vue d'œil et qui donne lieu à des images puissantes de naissance tout autant que de mort. La scène, trop longue pour être citée ici,



révèle la maîtrise de Toussaint, son art de la minutie dans la ciselure de la langue, sa façon de transfigurer le réel pour en faire de la littérature. Laurent Demoulin, dans son essai qui accompagne la parution en poche de *Faire l'amour*, a raison de parler de « *périodes proustiennes* » pour ce roman et pour les autres ouvrages dont il est question ici, des périodes comme un phrasé élané où l'écrivain joue précisément à faire glisser les métonymies du côté de l'hyppallage et où il prend un plaisir évident à faire vivre la langue. Demoulin dit encore judicieusement que le style de Toussaint « *sert de façon anti-naïve, consciente* » la narration « *en nous rappelant sans cesse que [...] s'il est question du réel, on n'est pas dans le réel : on est dans un roman* ».

IMPLOSIONS SENSUELLES

Voilà ce qui fait, selon moi, toute l'importance de Toussaint sur la scène littéraire actuelle, c'est-à-dire cette extrême

attention à la question de la littérature. Si l'écrivain a pu être classé dans la catégorie des Minimalistes publiés aux éditions de Minuit, c'est surtout parce que les événements à proprement parler dans ses histoires sont toujours très tenus et le fil des intrigues parfois insignifiantes jamais complètement dé mêlé. Ce qui arrive donc, à l'instar du

urgence sentie et une écriture qui file nerveusement comme une veine qui pulse à la tempe, comme ce pur-sang blessé sous la pluie qu'on tente désespérément d'amadouer et qui occupe les pages les plus spectaculaires de la deuxième partie. Toussaint adopte ici le point de vue narratif de l'omniscience (le narrateur parle d'une « conscience

exagérant, voire les dramatisant. » C'est ainsi que le roman s'ouvre sur une scène d'amour qui fait écho au roman qui à son tour ouvre la trilogie. Sauf que le narrateur et Marie ne sont pas ensemble, ne sont plus un couple. Plutôt, on assiste à la reconstitution appliquée, chirurgicale, quasi judiciaire même, d'une nuit pendant laquelle le narrateur

et Marie ont fait l'amour exactement au même moment mais pas ensemble. La vérité que l'on est censé comprendre ici, ce sont les petits travers, les gestes répétitifs, les envies et les goûts qui définissent une femme ou un homme, ces petits riens qui attisent ou éteignent le désir de l'autre, tout dépend de la situation. Le portrait que fait le narrateur de Marie montre une femme complexe, infantile, artiste, une passionnée pour tout dire avec laquelle il n'est pas toujours facile de vivre, comme ce passage le montre, au détour d'une phrase, à propos

de cette nuit passée avec son nouvel amant : « Elle alla se rasseoir auprès de Jean-Christophe de G., qui lui passa tendrement la main sous la chemise, mais Marie se cambra brusquement et le repoussa dans un geste d'exaspération ambigu qui pouvait passer pour un simple « bas les pattes » excédé en sentant le contact de sa main tiède sur sa peau nue. [...] Marie, et son goût épuisant pour les fenêtres ouvertes, pour les tiroirs ouverts, pour les valises ouvertes, son goût pour le désordre, pour le bazar, pour le chaos, le bordel noir, les tourbillons, l'air mobile et les rafales. » On l'a compris, Marie déplace de l'air et ne laisse personne indifférent, comme c'est le cas tout au long des trois romans. Il ne faut toutefois pas lire *La vérité sur Marie* uniquement pour savourer les contradictions tendrement ironiques de ce personnage, mais bien plutôt pour l'univers feutré, intime, lumineux que Toussaint parvient à créer, pour son phrasé spiralé, répétitif, envoûtant sans jamais être ennuyant. Le style de Toussaint et sa vision de la littérature contribuent en à faire l'un des écrivains les plus intéressants de notre époque. ─

Sans sombrer dans le sentimentalisme, Toussaint trouve donc avec ces trois dernières publications le juste équilibre entre une langue blanche, détachée et une émotivité désuète.

« désastre infinitésimal » — cette belle image contradictoire qui clôt le premier volet de cette trilogie —, c'est aussi le goût du récit tout autant que le travail sur la langue, ce sont des images saisissantes de simplicité mais combien justes, un ton, une tournure, un rythme, comme une multitude de minuscules implosions sensorielles, sensorielles, qui prennent souvent le lecteur par surprise. « *Écrire, c'est fuir* », avoue l'écrivain par ailleurs dans l'entrevue qui augmente la parution en poche de *Fuir*, ce roman qui se passe cette fois en Chine et qui a été couronné par le prix Médicis en 2005. Écrire, c'est fuir en effet, c'est fuir le monde référentiel, mais c'est surtout fuir la transparence de la représentation pour entrer dans la complexité de la recomposition, de la transposition, de la répétition vertigineuse aussi. *La vérité sur Marie* (prix décembre 2009) montre ce passage, du réel à la littérature, de la description à la narration avec une grande maîtrise. Raconté par un narrateur discrètement omniscient, ce dernier roman — qui se présente sous la forme de trois grandes scènes de nuit où un danger de nature chaque fois différente ancre le récit — déploie une

infuse » de ce qu'il sait sur cette femme) pour mieux servir son propos, pour mieux démontrer cette vérité sur Marie qu'annonce le titre du roman. Plus encore, l'écrivain fait intervenir cette technique narrative pour donner l'impression que le narrateur connaît si bien Marie qu'il peut sans peine imaginer ce qui se passe quand il n'est pas avec elle. Le lecteur ne sait plus très bien dès lors si le récit est mené par un écrivain qui met en scène un narrateur omniscient ou s'il est conduit par l'imagination fertile d'un personnage de fiction. Peu importe, pourrait-on dire, mais il n'est pas inintéressant de rester dans ce clivage, entre un écrivain qui s'essaie à une technique et un personnage qui a le don d'ubiquité pour apprécier toute l'intelligence de Toussaint, pour goûter ces moments troubles où diégèse et histoire se confondent. D'ailleurs, on peut lire la phrase qui suit comme une sorte de mise en abyme pour le fonctionnement du roman : « Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les