



Les moyens de locomotion dans le cycle de Marie de Toussaint

YAO Hui

Université des Langues étrangère du Sichuan, Chine

anais1998@163.com

<http://orcid.org/0009-0008-5582-5946>

Reçu le 06-03-2024 / Évalué le 26-04-2024 / Accepté le 05-05-2024

Résumé

Dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint, les moyens de transport participent d'une écriture de la mobilité. Ils créent de nouvelles perceptions chez les personnages, redéfinissent l'univers spatio-temporel et les relations entre la mobilité et l'immobilité. Mais la vitesse des véhicules est aussi à mettre en relation avec la mobilité affective des personnages. Enfin, les moyens de locomotion contribuent à la rupture avec la narration linéaire et favorisent la cinématographicité du récit.

Mots-clés : Jean-Philippe Toussaint, cycle de Marie, moyens de transport, mobilité

图森玛丽系列小说中的交通工具

摘要

在让-菲利普·图森的玛丽系列小说中，交通工具参与了流动性书写。交通工具带给人物新的感知体验，重新定义时空图景、静止和运动的关系。速度与激情相融合，处在交通工具中人物的情感也是流动的。最后，交通工具消解了线性叙事，营造了小说的电影感。

关键词：让-菲利普·图森；玛丽系列小说；交通工具；流动性

The means of transport in Toussaint's cycle of Marie

Abstract

In Jean-Philippe Toussaint's cycle of Marie, means of transport participate in the writing about mobility. They bring new perceptual experiences to the characters and redefine the space-time universe and the relationship between mobility and immobility. Speed and passion merge, the affection of the characters in the vehicles are also fluid. Finally, the vehicles dissolve the linear narrative and create a cinematic feel in the novel.

Keywords : Jean-Philippe Toussaint, cycle of Marie, means of transport, mobility

Introduction¹

Selon Bertrand Westphal, la mobilité est une « constante de l'espace contemporain » (Westphal, 2011 : 15). Dans une société à individus mobiles, grâce aux médias et aux transports, nous avons presque le privilège du don d'ubiquité. Emblème du contemporain, la mobilité est aussi une caractéristique importante d'une littérature qu'on pourrait qualifier de « routière » (Loehr, 2015 : 19) lorsqu'elle donne toute leur place aux moyens de locomotion que la technologie moderne a développés.

Dans les premières œuvres de Toussaint, l'espace est plutôt restreint et les personnages vivent parfois même reclus ou confinés (on pense notamment à la baignoire de *La Salle de bain*) ; dans le cycle de Marie, l'espace géographique s'élargit et les personnages sont beaucoup plus mobiles (le titre même du deuxième roman du cycle, *Fuir*, implique le mouvement).

Le fil conducteur de la tétralogie, qui comprend *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), *La Vérité sur Marie* (2009) et *Nue* (2013) est l'histoire d'amour entre le narrateur, qui reste anonyme, et Marie. Les multiples identités de l'héroïne, styliste, créatrice de mode, femme d'affaires et chef d'entreprise nécessitent d'incessants déplacements. Le narrateur et Marie empruntent donc différents moyens de locomotion : l'avion, le train et le bateau, permettant d'aller d'un continent à l'autre, d'une ville à l'autre, ainsi que la moto, le taxi et l'automobile, grâce auxquels ils se rendent d'un aéroport à un hôtel ou d'une salle d'exposition à une gare.

On se propose d'analyser le rôle que jouent ces moyens de transport qui impliquent différentes formes de mobilité : perceptive, affective et narrative.

1. Une physiologie des sensations mouvante

Selon Deleuze, le rôle du philosophe est de créer des concepts, celui de l'artiste est de « créer des blocs de percepts et d'affects » (Deleuze, Guattari,

¹ Cet article est l'un des résultats du projet de l'innovation de la recherche scientifique des étudiants en doctorat de Chongqing en 2024 : (numéro du projet : CYB240278) (本文为2024年重庆市研究生科研创新项目“图森玛丽四部曲中的流动性研究”<项目编号: CYB240278>的阶段性成果。)

1991 : 155). Dans le cycle de Marie, Toussaint, grâce notamment aux moyens de locomotion, passe « de la traditionnelle psychologie des sentiments [...] à une physiologie des sensations » (Loehr, 2015 : 27) pour reprendre une formule de Joël Loehr qui s'appliquait à Flaubert.

1.1. La dialectique de la mobilité et de l'immobilité

Le narrateur anonyme de *La Salle de bain* passe le plus clair de son temps dans sa baignoire. Néanmoins, ce désœuvré volontaire pour lequel l'inaction est un art de vivre fait tout de même un bref séjour à Venise, où il poursuit sa vie indifférente et inerte. Ainsi, d'un côté, dans l'immobilité extrême réside encore l'élan de la mobilité ; de l'autre côté, derrière la mobilité apparente se cache l'immobilité. À partir de cette œuvre, Toussaint ne cesse de réfléchir sur les relations enchevêtrées entre la mobilité et l'immobilité qui s'expriment par deux paradoxes : « une immobilité qui bouge » (Delannoi, 1985 : 1198) et « une mobilité qui reste sur place » (Delannoi, 1985 : 1198).

Dans *Fuir*, comme le remarque le narrateur durant son voyage aérien en provenance de Pékin, son corps est « à la fois arrêté et en mouvement » (Toussaint, 2005 : 95). Cette sensation se répète lorsque Li Qi, Zhang Xiangzhi et le narrateur se déplacent à moto sur les périphériques à Pékin. Bien que la moto roule à pleine vitesse, le narrateur a l'impression qu'ils restent toujours immobiles, « comme figés, pétrifiés, statufiés, arrêtés là dans cette position de recherche de vitesse vertigineuse » (Toussaint, 2005 : 81). Pour le narrateur, dont le corps immobile se déplace dans l'espace, tout se fige, tout se passe comme s'il faisait du surplace, comme s'il ne s'éloignait pas du lieu de départ mais ne s'approchait pas non plus de la destination. Cette sensation de se déplacer sans bouger se retrouve à plusieurs reprises lors de son séjour en Chine. La dialectique de l'immobilité et de la mobilité est à l'œuvre même lors d'une scène de repas. À Pékin, le narrateur déjeune avec Zhang Xiangzhi et Li Qi dans un restaurant chinois où il y a un grand plateau circulaire sur la table. Quand les personnages font tourner le plateau, les plats figés sur leurs bases tournent devant eux. Métaphore de l'immobilité relative, le plateau rotatif est aux plats ce qu'un moyen de transport est aux individus :

Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau—alors que les plats restaient immobiles sur leurs bases et que leurs positions relatives sur la table ne changeaient pas—, il m'apparut qu'un changement de perspectives était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois depuis la veille. (Toussaint, 2005 : 51-52).

Cette scène où les plats sont à la fois immobiles et mobiles dans leur position relative est une image exemplaire de la relation dialectique de la stase et du mouvement qui peut être identifiée comme le principe dynamique régissant la perception du narrateur en voyage dans chacun des moyens de transport dont le mouvement entraîne le corps immobile vers la mobilité.

1.2. La compression spatio-temporelle

La mobilité est indissociable des moyens de transport qui, loin d'être de simples outils de translation d'un lieu à un autre, proposent une nouvelle manière de vivre le rapport à l'espace et au temps. Les dispositifs mobiles, dont le mouvement dans l'espace fait que les personnages ressentent le paradoxe de la mobilité et de l'immobilité, affectent aussi la relation au temps, dont on a le sentiment qu'il se réduit. Cette restriction de la temporalité s'accompagne d'un rétrécissement de la spatialité. Autrement dit, il s'agit d'une « compression spatio-temporelle », notion due au géographe américain David Harvey : alors que l'espace semble se réduire en un « village global » de télécommunications et un « vaisseau spatial Terre » des interdépendances économiques et écologiques et que le temps est raccourci au point que le présent est tout ce qu'il y a (le monde du schizophrène), nous devons apprendre à faire face à un sentiment écrasant de compression de nos mondes spatial et temporel². (Harvey, 1989 : 240).

² Voici la version originale : « As space appears to shrink to a 'global village' of telecommunications and a 'spaceship earth' of economic and ecological interdependencies – to use just two familiar and everyday images – and as time horizons shorten to the point where the present is all there is (the world of the schizophrenic), so we have to learn how to cope with an overwhelming sense of compression of our spatial and temporal worlds. » ; Voir David Harvey, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell publishers, 1989, p. 240.

Dans *Faire l'amour*, regardant par la fenêtre du train qui va de Tokyo à Kyoto, le narrateur éprouve ce qu'il appelle une « compression de l'espace et du temps » (Toussaint, 2002 : 90). Durant son long voyage dans *Fuir*, le narrateur a recours à plusieurs moyens de transport pour aller de Pékin à l'île d'Elbe : l'avion, le train, la voiture et le bateau. Le narrateur, dont l'univers spatio-temporel est compressé par le voyage pénible et le changement fréquent des moyens de locomotion, est dans une prostration complète de sorte qu'il ne fait pas attention à la fuite du temps : « dans des heures égales, les jours ne se différenci[ent] pas des nuits. » (Toussaint, 2005 : 94), Le temps est déconstruit par la grande vitesse des moyens de transport jusqu'à disparaître « avec une acuité particulière » (Toussaint, 2005 : 96).

Le raccourcissement spatio-temporel entraîné par les moyens de transport impacte encore les personnages même après leur débarquement. Dans *Faire l'amour*, le narrateur et Marie vont de Paris à Tokyo en avion et n'ont pas dormi pendant plusieurs dizaines d'heures. La fatigue, le manque de sommeil et le jetlag provoquent chez le narrateur un sentiment de désorientation, la sensation même d'un vide existentiel. Après l'atterrissage à Tokyo et l'installation dans une chambre d'hôtel, il ne parvient pas à se repérer :

Mais où étais-je ? Et qu'était cette sinistre pénombre mauve que traversaient les longs faisceaux de ce phare de malheur aux reflets noirs et rouges ? Étais-je revenu dans la chambre ? J'étais assis à côté d'elle, le flacon d'acide chlorhydrique ouvert à la main. (Toussaint, 2002 : 25).

L'esprit toujours embrouillé, le narrateur n'arrive pas à bien s'orienter dans les couloirs de l'hôtel : « Dans la légère confusion d'esprit dans laquelle [il se trouve], [il a] dû partir dans la mauvaise direction, car il [lui]sembl[e]faire plusieurs fois le tour de l'étage avant de finir par déboucher sur le palier. » (Toussaint, 2002 : 26). Ses repères temporels s'étant eux aussi dilués, il ne peut pas non plus calculer la durée de l'insomnie : « Cela faisait donc près de quarante-huit heures que nous n'avions pas dormi, ou seulement trente-six heures. » (Toussaint, 2002 : 24-25).

L'autre témoignage de l'égarement dans le temps réside dans les déictiques temporels qui sont rares et flous. Dans *Faire l'amour*, au lieu

d'indiquer clairement l'heure à laquelle il est arrivé à Tokyo avec Marie, le narrateur utilise une expression vague qui est « ce matin » (Toussaint, 2002 : 44). Dans le passage concernant la promenade dans la rue à Tokyo, les déictiques temporels sont absents. Seules deux descriptions de la couleur du ciel pourraient faire allusion à l'écoulement du temps : quand le narrateur et Marie quittent le magasin, « aucune lueur de l'aube n'[est] encore visible » (Toussaint, 2002 : 49) ; après le tremblement de terre, l'aurore apparaît : « [il] regard[e] le jour se lever devant [lui]. » (Toussaint, 2002 : 54). Certes, il y a encore quelques indicateurs du temps exacts et précis : par exemple, quand le narrateur flâne, il dit au lecteur qu'il est « un peu plus de cinq heures du matin » (Toussaint, 2002 : 48). Cependant, ce déictique temporel ne permet ni de situer l'intrigue sur la flèche du temps de l'histoire d'amour entre les deux personnages, ni d'informer le lecteur sur la journée dont il s'agit depuis leur arrivée à Tokyo.

Ainsi, le déplacement à l'aide des moyens de transport est un voyage dans l'univers spatio-temporel dont l'épaisseur est réduite jusqu'au point où le narrateur éprouve une difficulté à se situer par rapport au monde extérieur.

1.3. Le corps et l'esprit emportés dans le mouvement

Dans cette distorsion de l'univers spatio-temporel, l'esprit du narrateur vagabonde sans cesse. Les moyens de locomotion modernes et rapides tels que l'avion et le train mettent le narrateur dans un état de langueur, d'engourdissement et de demi-conscience. Et quand le narrateur est en état de conscience éveillée, le vertige, le malaise, la cinétose s'emparent de lui.

Dans *Faire l'amour*, après avoir pris un Shinkansen pour aller de Tokyo à Kyoto, le narrateur se sent mal, a une « voix nasale » (Toussaint, 2002 : 92), souffre d'un « état de faiblesse et de fièvre » (Toussaint, 2002 : 100). Dans le Shinkansen à nouveau, sur la route du retour à Tokyo, le malaise est tellement grave que le narrateur se sent « barbouillé et nauséeux » (Toussaint, 2002 : 114) et vomit dans le cabinet des toilettes.

Dans les moyens de transport, le corps et l'esprit du narrateur bougent en même temps mais pas au même rythme. Entre le mouvement régulier du corps d'un lieu à l'autre et le déplacement irrégulier de l'esprit, il existe un certain décalage. Et il arrive souvent que la pensée reste dans le lieu que le corps vient de quitter, entre le point de départ et le point d'arrivée, ou en

ces deux lieux en même temps. Ne parvenant pas à synchroniser le mouvement du corps et celui de la pensée, le narrateur débride son esprit et développe alors par moments une perception à échelle cosmologique. Dans *Faire l'amour*, après un long voyage de Paris à Tokyo, le narrateur contemple la ville à travers les baies vitrées d'une piscine de l'hôtel. Contrairement au corps qui n'est plus en mouvement et reste statique, l'esprit du narrateur continue son voyage aérien et vagabonde au-delà de la couche de l'atmosphère jusqu'à avoir le sentiment de se trouver projeté dans l'univers :

Vue de haut pendant la nuit, la terre semble parfois retrouver quelque chose de sa nature d'origine, davantage en accord avec l'état sauvage de l'univers primitif, proche des planètes inhabitées, des comètes et des astres perdus dans l'infini des espaces cosmiques[...] et j'eus alors fugitivement conscience de ma présence à la surface de la terre, impression fugace et intuitive qui, dans le douceâtre vertige métaphysique où je vacillais, me fit me représenter concrètement que je me trouvais à l'instant quelque part dans l'univers.(Toussaint, 2002 : 29-30).

L'autre terrain privilégié du développement de la cosmologie du narrateur est le train. Regardant à travers la fenêtre du train chinois qui roule à une grande vitesse, le narrateur « sen[t] l'horizon et la courbure de la terre planer et tourner autour de [lui] » (Toussaint, 2005 : 39). Dans les véhicules, si les réactions physiologiques traduisent une sorte de révolte contre le mouvement avec lequel le corps immobile est en contradiction, l'esprit se fond dans le voyage et s'en enivre. Jouissant d'une mobilité plus grande que celle du corps, l'esprit du narrateur s'échappe des bornes physiques jusqu'à vagabonder dans l'univers.

2. Moyens de transport et passion amoureuse

Aux effets perceptifs et sensoriels produits par le mouvement des moyens de transport s'ajoute l'affectivité changeante des personnages qui participe d'un retour du romanesque. Les protagonistes se rencontrent, se séparent et se réconcilient à la faveur des moyens de locomotion qui sont omniprésents dans leur voyage et leur histoire d'amour. Toussaint, réputé écrivain impassible, se détache ainsi de son étiquette « minimaliste ».

2.1. Les moyens de locomotion : moteurs de la pulsion amoureuse et sexuelle

Sur le fond de la mobilité qu'imposent les dispositifs de locomotion se greffe l'amour entre le narrateur et Marie. Le cycle s'ouvre avec un trajet fait en taxi à Paris et le narrateur la montre d'emblée en larmes :

Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer [...] elle était assise à côté de moi dans la pénombre du taxi, le visage en larmes, que traversaient les ombres fuyantes des quais de la Seine et les reflets jaunes et blancs des phares des voitures que nous croisions. (Toussaint, 2002 : 5).

À côté du narrateur dans la pénombre du taxi, Marie se laisse envahir par le ravissement de la première rencontre. L'ambiance intime du taxi réactive les larmes de joie de Marie alors que l'affection amoureuse cachée du narrateur est réveillée par le huis clos du train. Dans *Faire l'amour*, malgré l'agonie de son amour avec Marie, le narrateur, dans le Shinkansen japonais, chante silencieusement dans son cœur une chanson des Beatles : « *All you need is love – love – love is all you need.* » (Toussaint, 2002 : 115). C'est la première fois, dans la tétralogie, que le narrateur avoue qu'il aime Marie. Cette déclaration d'amour est faite dans l'espace clos du train.

Si le narrateur admet son amour pour Marie dans le Shinkansen japonais, il reconnaît sa pulsion sexuelle pour Li Qi dans un train chinois. Dans *Fuir*, le narrateur est séduit par Li Qi lors d'une exposition d'art contemporain à Shanghai. Mais l'un ne touche pas le corps de l'autre. Il faut attendre qu'ils se trouvent dans un train de nuit qui va de Shanghai à Pékin pour que ces deux personnages s'embrassent pour la première fois. Dans le cabinet de toilette, le narrateur touche le corps de Li Qi jusqu'à « lui caresser le ventre et remonter le long de ses seins » (Toussaint, 2005 : 27). Le confinement du train, dont l'espace exigu et restreint sépare le dedans et le dehors, favorise la mobilité affective des personnages et libère la pulsion sexuelle.

Comme le remarque le narrateur dans *l'Autoportrait (à l'étranger)*, « aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort – ou du sexe » (Toussaint, 2000 : 7). Dans le cycle de Marie, le voyage est un temps privilégié de l'histoire d'amour étant donné que l'espace clos des véhicules est propice à la libération des affects amoureux et à l'émergence des sentiments enfouis

au plus profond du cœur. L'espace transitoire des véhicules, qui isole les personnages, est aussi un lieu privilégié du séisme érotique.

2.2. La vitesse et la passion amoureuse

La libération de la libido du narrateur est due à l'espace enfermé du cabinet du train, l'impatience et la brutalité de l'éros font écho à la vitesse du train.

Alors que le train est le témoin de l'infidélité du narrateur qui trompe Marie avec Li Qi, des taxis à Tokyo sont le lieu d'une tension amoureuse qui mène à la dispute et même à la rupture. Dans *Faire l'amour*, quelques semaines avant le moment de la narration, le narrateur et Marie se trouvent dans un taxi à Tokyo : « Mais [ilsse] sépar[ent] alors pour toujours. [Ils] ne dis[ent] rien dans ce taxi qui [les] recondui[t] au grand hôtel de Shinjuku où [ilssont] arrivés le matin même, et Marie pleur[e] en silence à côté de [lui]. » (Toussaint, 2002 : 6). C'est ensuite l'explosion d'une dispute :

Et lorsque Marie, derrière moi, les mains autour des bras, transie de froid sur le trottoir, lasse d'attendre et exaspérée de mon inefficacité, m'avait fait remarquer d'une voix aigre que, si je ne hélais que des taxis occupés, nous n'étions pas rentrés à l'hôtel, je m'étais tourné vers elle et lui avais dit de fermer sa gueule. (Toussaint, 2002 : 52).

Dans cet extrait, la voix aigre de Marie montre son agitation et son mécontentement auxquels le narrateur riposte avec l'emploi du terme vulgaire de « gueule ». Tout se passe comme si c'était le fait de ne pas pouvoir héler un taxi inoccupé qui avait « mis le feu aux poudres ».

Si la vitesse du train et du taxi renvoie au regain de tension entre le narrateur et Marie, la lenteur du bateau dans l'espace naturel de l'île d'Elbe redonne naissance à la tendresse. Dans *Nue*, le narrateur se rend sur l'île d'Elbe à l'aide d'un bateau qui se dirige vers un renouveau de l'amour. Avant l'embarquement, Marie fait preuve de tendresse envers le narrateur et « [lui] pr[end] doucement la main sous la pluie » (Toussaint, 2013 : 79) pour la première fois. Le bateau conduit l'amour entre le narrateur et Marie non seulement vers la tendresse, mais aussi vers une renaissance dont la promesse se trouve dans un enfant à naître. Après le voyage en bateau à l'île d'Elbe, Marie dit au narrateur qu'elle est enceinte et lui propose de retourner ensemble à Paris. Leur relation se développe vers un renouveau dont le narrateur rend compte :

Lorsque Marie avait parlé de notre retour à Paris, j'avais relevé le « notre », « notre retour », et j'eus le sentiment alors que notre relation était en train de prendre un tour nouveau[...] je sentais que pour nous, c'était plutôt dans le principe même de notre rupture qu'une lézarde était en train de s'installer, qui, avec ce que nous venions de vivre et le fait que Marie était enceinte, ne pourrait que s'accroître, au point que, si elle venait à s'élargir encore, c'est l'idée même de notre séparation qui se trouverait menacée (et que nous finirions, tôt ou tard, par nous remettre à vivre ensemble). (Toussaint, 2013 : 126-127).

Puisque les personnages sont toujours sur la route, le voyage est une composante clé de l'histoire d'amour. Dans le cycle de Marie, à la rapidité se joignent la tension et la crise tandis qu'à la lenteur se lie l'affection faite de douceur. Les moyens de transport se distinguent par leur degré de vitesse qui impacte la passion amoureuse des personnages, ce qui revêt la mobilité géographique et physique d'une dimension affective.

3. L'écriture routière : la mobilité de la narration

Dans *L'Organisation de l'espace dans le roman*, Roland Bourneuf propose une distinction entre deux types d'espace :

Un espace-cadre, un espace-décor qui accompagne les personnages, leur sert d'« environnement» sans vraiment en conditionner les actes, et un espace-sujet, un espace-acteur sans quoi, à la limite, personnages, action et récit cessent d'exister, réalité première à laquelle les hommes sont subordonnés. (Bourneuf, 1970 : 92-93).

Cette opposition peut s'appliquer au cycle de Marie dans lequel l'hôtel, la gare, la salle d'exposition et le restaurant appartiennent plutôt à la catégorie de l'espace-décor tandis que les moyens de locomotion sont l'espace-acteur privilégié en jouant le rôle de points de départ de la mémoire et des mouvements de conscience des personnages.

3.1. Moyens de locomotion et rupture de la linéarité narrative

L'intention de Toussaint de rompre avec la linéarité narrative se manifeste déjà dans le choix d'ouvrir le cycle de Marie avec *Faire l'amour*, suivi par *Fuir* dont l'histoire racontée précède pourtant ce qui se passe dans le premier roman. Cette forme d'analepse se poursuit par la transformation des moyens de locomotion en machines à remonter le temps.

Le premier véhicule jouant le rôle de détonateur de la mémoire est l'automobile. Dans *La Vérité sur Marie*, quand le narrateur aperçoit des lueurs de gyrophares devant chez Marie, il lui revient en mémoire « cette nuit où [ilsont] été réveillés en sursaut par une alarme qui [a retenti] dans la rue de La Vrillière » (Toussaint, 2009 : 27-28).

Le deuxième moyen de transport qui déclenche une analepse est le cheval. Nocciola, une jument pour laquelle Marie se prend d'affection, est l'amorce des souvenirs du narrateur qui pense au jour de l'enterrement du père de Marie, jour où elle a « escorté le corbillard à cheval jusqu'au cimetière sur les routes de l'île d'Elbe » (Toussaint, 2009 : 118) et à une rencontre entre Marie et cette jument au club hippique où Marie « la montait au pas, tournant lentement dans le manège, sous la surveillance passive de la fille de Peppino » (Toussaint, 2009 : 118).

Il en va de même pour le bateau qui sert aussi à ouvrir la porte de la mémoire du narrateur. Dans *La Vérité sur Marie*, quand le narrateur est sur le pont d'un bateau en provenance de Piombino, il se souvient qu'il a voyagé dans le même bateau de la Toremar l'année précédente (Toussaint, 2009 : 121-122). Dans *Fuir*, c'est aussi le bateau qui plonge le narrateur dans des souvenirs et lui fait penser à une rencontre avec le père de Marie :

Depuis le début de la traversée, j'avais le sentiment que ce n'était pas Marie, mais son père que j'allais rejoindre à l'île d'Elbe, que c'était pour lui que j'avais entrepris ce voyage, et qu'il serait là à m'attendre sur les quais à mon arrivée à Portoferraio, comme quand il venait nous chercher avec Marie pour nous conduire à la Rivercina en voiture lorsque nous arrivions en bateau. (Toussaint, 2005 : 96).

Ainsi, les moyens de transport, qui jouent un rôle de passeurs entre le présent et le passé, laissent des traces non seulement sur l'espace géographique mais aussi sur l'univers temporel. Emblèmes des bonds temporels qui se mêlent à la marche géographique, les véhicules incarnent le « chronotope », notion due à Bakhtine selon qui « dans le chronotope de l'art littéraire a lieu la fusion des indices spatiaux et temporels en un tout intelligible et concret » (Bakhtine, 1978 : 235).

3.2. Les moyens de transport et l'écriture filmique

Dans le cycle de Marie, les moyens de transport permettent non seulement de sauter d'un temps à l'autre à la faveur d'analepses, mais aussi

de passer d'un point de vue à l'autre ou d'un lieu à l'autre. En juxtaposant l'ici et l'ailleurs, le proche et le lointain, Toussaint recourt à des techniques cinématographiques pour monter des scènes visuelles, ce qui renvoie à l'autre identité de l'auteur qui est aussi réalisateur de films.

Dans la tétralogie de Marie, écrite à la première personne, la plupart du temps, le lecteur voit à travers les yeux du narrateur et entend avec ses oreilles. Cependant, il arrive que le narrateur épouse le point de vue d'un autre personnage. Il est à noter que cette transition de point de vue a lieu souvent dans les moyens de locomotion. Dans la deuxième partie de *La Vérité sur Marie* qui concerne le transport du cheval Zahir en avion, après l'embarquement, le narrateur adopte tout d'abord les perceptions de Marie qui a « la désagréable surprise de constater qu'il n'y [a] pas de sièges pour les passagers » (Toussaint, 2009 : 90) avant de choisir Jean-Christophe comme foyer de perspective en adoptant ses perceptions visuelles et auditives avec les verbes « entendre » et « parler » ainsi que ses sensations subjectives, rendues par les adjectifs « brève » et « sèche » :

Jean-Christophe de G. n'eut pas le temps d'examiner sa blessure, car une annonce se fit entendre dans les haut-parleurs de l'avion, brève, sèche, à peine compréhensible parmi les crachotements et grésillements des haut-parleurs, et l'avion se mit en mouvement [...] Jean-Christophe de G. tenait fermement Zahir en bride, son visage plaqué contre l'encolure du cheval, et il lui parlait à voix basse pour l'apaiser. (Toussaint, 2009 : 94).

Dans les passages suivants, la turbulence de l'avion est tellement violente que le pur-sang se sent nauséeux : « Zahir se sen[t] mal, il [a] la nausée, il [est] barbouillé. » (Toussaint, 2009 : 101). Dans la description de la souffrance du cheval, le focalisateur est le narrateur qui jouit du privilège d'omniscience et invite le lecteur à pénétrer dans le cœur d'un animal et à sentir son malaise et sa douleur.

Suscitant la mobilité de la perspective, les moyens de transport appellent aussi le recours à la technique cinématographique du travelling. Quand le narrateur regarde par la vitre d'une voiture ou d'un train, ses yeux deviennent l'œil d'une caméra, bougent parallèlement à ce qui est « filmé » : on voit alors « des fils électriques et des caténaires » (Toussaint, 2005 : 27) ou « des lignes à haute tension » (Toussaint, 2005 : 39) qui défilent, ce qui correspond au travelling latéral au cinéma. Cette illusion d'optique permet également à Toussaint de se transformer en peintre

impressionniste. Dans *Nue*, le narrateur et Marie regardent par la vitre d'un train en provenance de Pise et voient une palette de couleurs. Avec le travelling latéral, un tableau impressionniste se brosse :

On apercevait la mer, mauvaise, au loin, grise et parsemée de petites entailles d'écume blanche [...] Des paysages humides et tristes défilaient par la vitre, des gares aux ocres dilués [...] L'automne ne semblait pas encore avoir effleuré les feuillages qui demeuraient encore verts, sans aucun de ces jaunes, de ces roux, de ces dorés, qu'on trouve plus au nord de l'Europe. (Toussaint, 2013 : 77).

L'autre type de travelling lié aux moyens de locomotion est le travelling horizontal. C'est le cas lors de l'évocation du déplacement en bateau dans *Fuir*. Le narrateur monte sur le pont du navire et regarde Portoferraio. Au début, il ne voit qu'un « simple miroitement indistinct de toits orange dans la lumière liquide du matin » (Toussaint, 2005 : 99). Au fur et à mesure que le bateau avance et s'approche de la côte, « la ville, lentement, se dissoci[e] des montagnes et des collines avoisinantes, les contours des clochers et des maisons se précis[ent] et gagn[ent] en détails » (Toussaint, 2005 : 99). Le cheminement du bateau vers la ville correspond à un travelling-avant qui permet au narrateur d'avoir une vue de plus en plus nette de la ville. Il en va de même pour le trajet d'un autre bateau dans *Nue*. Sur le pont du bateau, le narrateur aperçoit au loin les côtes et remarque qu'il y a une colonne de fumée au-dessus de l'île d'Elbe. Avec la progression du bateau, qui s'approche des côtes, apparaît un travelling-avant qui permet au narrateur de distinguer de plus en plus clairement la forme, les couleurs, et même la position de la colonne de fumée :

[La colonne] était assez étroite à la base et montait en s'élargissant dans le ciel, où elle allait se mêler à des formations de nuages noirs et bleus, amas boursoufflés de cumulonimbus cotonneux que le vent déplaçait lentement. J'essayais de déterminer où la colonne de fumée prenait sa source, de quel endroit le feu provenait exactement, et je me rendis compte que ce n'était sans doute pas de la ville elle-même, mais d'une localité légèrement plus à l'est de la baie. (Toussaint, 2013 : 80-81).

Supports de la variabilité des prises de vue et du mouvement de la caméra pendant le tournage des plans, les véhicules permettent également d'assembler des plans selon un certain ordre. Dans les moyens de transport, le narrateur excède souvent ses capacités cognitives pour raconter des scènes dont il n'est pas le témoin. Avec la paralepse, deux lieux qui sont

éloignés l'un de l'autre sont juxtaposés, ce qui correspond à la logique du montage au cinéma.

Dans *Fuir*, le narrateur reçoit un coup de téléphone de Marie dont le père est mort. Le narrateur qui se trouve dans un train en Chine raconte au lecteur ce que fait Marie dans le musée du Louvre : « Elle travers[e] les salles en direction de la sortie, silhouette vacillante, chancelante, ses doigts trembl[ent] et la lumière du soleil lui brûl[e] les yeux. » (Toussaint, 2005 : 32). Les informations sur Marie excèdent les capacités perceptives et cognitives présumées du narrateur. Grâce à cette paralepse, l'image du trajet du train en Chine où se trouve le narrateur se mêle à l'image des salles du Louvre en France où se trouve Marie. C'est un montage alterné dans lequel deux séquences qui se déroulent au même moment mais dans deux lieux différents sont présentées successivement. En fait, il y a non seulement la juxtaposition de deux lieux mais aussi la superposition de deux époques étant donné que le train représente la modernité de la Chine tandis que le musée du Louvre est le symbole du patrimoine historique et culturel de la France.

L'autre déclencheur de la paralepse est un bateau. Les ronronnements du moteur amènent à la somnolence et le narrateur reconstitue dans cet état de demi-conscience les événements de la nuit de la mort de Jean-Christophe dont il n'a pas été le témoin en mélangeant des faits avérés avec l'imagination, la rêverie, la fantaisie et l'hypothèse :

À quelques faits avérés et vérifiables advenus cette nuit-là, il m'arrivait d'ajouter de pures fantaisies, que j'intégrais librement à ma rêverie, combinant dans mon demi-sommeil des faits imaginaires à des lieux véritables, me déplaçant mentalement dans l'appartement de la rue de La Vrillière, dans lequel j'avais vécu plus de cinq ans avec Marie, entrant et sortant des pièces, ouvrant la fenêtre de la chambre et découvrant les murs d'enceinte de la Banque de France baignant dans une lumière jaune de réverbères parisiens, alors que je me trouvais pour l'heure calé dans le fauteuil d'un navire silencieux qui croisait sur une mer d'huile entre la côte italienne et les rivages de l'île d'Elbe. (Toussaint, 2009 : 122).

Cette paralepse juxtapose le bateau où le narrateur se trouve au moment de la narration et l'appartement parisien dans son souvenir. Avec ce montage cinématographique, le bateau conjure la distance géographique et fait la navette entre le proche et le lointain. Les moyens de locomotion, transformés en dispositifs cinématographiques, permettent la

translation des points de vue, le raccord des plans et la reconfiguration des espaces, ce qui répond aux impératifs de l'époque contemporaine selon Foucault : « Nous sommes à l'époque du simultané, nous sommes à l'époque de la juxtaposition, à l'époque du proche et du lointain, du côte à côte, du dispersé. » (Foucault, 1984 : 46).

Conclusion

Dans une conversation à Canton avec Chen Tong qui est son éditeur chinois, Toussaint déclare : « Écrire, c'est fuir³ » (Toussaint, 2005 : 137). La fuite, impliquant l'élan et la mobilité, du moins physique et géographique, résume l'écriture de Toussaint dans le cycle de Marie. La volonté de fuir se voit clairement dans le titre du deuxième roman *Fuir* dont le titre initialement envisagé était « Vivre » (Toussaint, 2005 : 136). Pour Toussaint, fuir, c'est vivre ; vivre et écrire, c'est fuir. L'auteur fuit la narration traditionnelle balzacienne et ce qui est extrême chez les nouveaux romanciers ; le narrateur du cycle fuit Marie sans pouvoir résister à son charme et finit toujours par la rejoindre ; les autres protagonistes tels que Marie, Jean-Christophe et Zhang Xiangzhi, qui sont toujours occupés par telle ou telle affaire, fuient le désœuvrement et l'ennui.

L'impulsion du mouvement est tellement grande que les moyens de locomotion entrent en scène et agissent sur les expériences perceptives et amoureuses des personnages. Au cours d'un déplacement à l'aide de tel ou tel véhicule, les personnages, dont l'esprit voyage sans cesse et sans limite d'espace jusqu'à développer une cosmologie, éprouvent une immobilité mouvante, un mouvement immobile, un réveil de la pulsion d'amour, celui de la pulsion sexuelle et celui d'une tension amoureuse. En soulignant l'incontestable lien entre d'une part les moyens de locomotion et d'autre part la perception et l'amour, Toussaint explore la mobilité perceptive et amoureuse. Les véhicules, moyens de transport des personnages, ne sont pas seulement des engins, ils soutiennent également l'expérimentation narrative de Toussaint qui recourt à des techniques telles que l'analepse et

³ La conversation entre Toussaint et Chen Tong à Canton est insérée à la fin dans la version électronique du roman *Fuir* par les Éditions de Minuit.

la paralepse, mais aussi à des procédés cinématographiques tels que le travelling et le montage.

Bibliographie

- Bakhtine, M. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Bourneuf, R. 1970. « L'organisation de l'espace dans le roman ». *Études littéraires*, vol. 3, n°1, p. 77-94.
- Delannoi, G. 1985. « Cruel Zénon ». *Critique*, vol. 41, n°463, p. 1198-1200.
- Deleuze, G., Guattari, F. 1991. *Qu'est-ce que la philosophie*. Paris : Minuit.
- Foucault, M. 1984. « Des espaces autres » (conférence au Cercle d'études architecturales, 14 mars 1967). *Architecture, Mouvement, Continuité*, n° 5, p. 46-49.
- Harvey, D. 1989. *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*. Oxford : Blackwell publishers.
- Loehr, J. 2015. « Au commencement était la route ». *Poétique*, n° 177, p. 19-41.
- Loehr, J. 2020. Engins et génie du roman dans le Cycle de Marie. In : *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, Colloque de Bordeaux*. Bruxelles : Les impressions Nouvelles.
- Toussaint, J.-P. 2000. *Autoportrait (à l'étranger)*. Paris : Minuit.
- Toussaint, J.-P. 2002. *Faire l'amour*. Paris : Minuit. Édition électronique.
- Toussaint, J.-P. 2005. *Fuir*. Paris : Minuit. Édition électronique.
- Toussaint, J.-P. 2009. *La Vérité sur Marie*. Paris : Minuit. Édition électronique.
- Toussaint, J.-P. 2013. *Nue*. Paris : Minuit. Édition électronique.
- Westphal, B. 2007. *La Géocritique*. Paris : Minuit. Édition électronique.



© *Synergies Chine*, n° 19, Année 2024.

Revue du GERFLINT.

<https://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb42696471q>

Bibliothèque nationale de France.

- Décembre 2024 -

Éléments sous droits d'auteur. Modalités de lecture et de citation, politique d'archivage et mentions légales consultables sur le site de l'éditeur et de la revue :

<https://gerflint.fr/>

<https://gerflint.fr/synergies-chine>

