

# Le plurilinguisme dans la tétralogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*

Juan-Miguel Dothas  
UPHF/UMONS

Un homme peut vivre sans aucune religion,  
mais évidemment pas sans aucune langue.

Amin Maalouf<sup>1</sup>

## 1. Jean-Philippe Toussaint et le plurilinguisme

Depuis *La Salle de bain* (1985) jusqu'à *La clé USB* (2019) le plurilinguisme est un sujet récurrent dans l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint. Évoqué maintes fois comme une contrainte ou même comme un signal d'impossibilité de communication, le plurilinguisme s'intègre à la production de l'écrivain et fait partie de son style paradoxal imprégné d'une esthétique subtile du désaccord.

La situation de communication plurilingue semble chère à Jean-Philippe Toussaint pas seulement dans la dimension romanesque. La page web de l'écrivain ([jptoussaint.com](http://jptoussaint.com)), dans la section qu'il accorde aux traductions, permet de constater que ses textes ont été traduits dans trente-six pays<sup>2</sup>. De surcroît, sur la même page, on trouve des vidéos et des textes relatifs à la traduction de ses œuvres, dont les comptes rendus et quelques enregistrements des rencontres entre l'écrivain et ses traducteurs au Collège des traducteurs de Seneffe entre 2000 et 2016. Ces matériels dévoilent l'attention portée par l'écrivain à des questions qui relèvent et de la traduction et du plurilinguisme, comme la volonté de maintenir certains termes en langue étrangère dans ses traductions, exprimée pendant la séance sur *Fuir* le 28 août 2006 :

“hutongs”, les ruelles chinoises traditionnelles. JPT suggère de ne pas traduire ni expliquer le terme, de laisser “hutongs” dans toutes les langues.

Plus récemment, toujours sur sa page web, Jean-Philippe Toussaint invite, d'une part, les écrivains à rédiger leurs propres versions d'une nouvelle apocryphe de Borges mentionnée dans son roman *La Vérité sur Marie* (168). D'autre part, il appelle les traducteurs à traduire ces versions « pour compléter l'immense bibliothèque de Babel virtuelle qu'ambitionne de devenir

---

<sup>1</sup> Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Grasset, 1998, p. 153.

<sup>2</sup> Afrique du Sud, Algérie, Allemagne, Angleterre, Argentine, Bosnie, Brésil, Bulgarie, Catalogne, Chili, Chine, Corée, Corse, Croatie, Danemark, Espagne, Estonie, Etats-Unis, Finlande, Galice, Grèce, Hongrie, Italie, Japon, Lituanie, Norvège, Pays-Bas, Pologne, Portugal, Roumanie, Russie, Serbie, Slovénie, Suède, Taïwan, Tchéquie, Turquie, Israël. (Toussaint, page web personnelle).

le Borges Projet ». L'appel à contribution, publié en treize langues – allemand, anglais, chinois, coréen, espagnol, estonien, français, hongrois, italien, japonais, portugais, serbe, tchèque – met en lumière l'intérêt porté par l'écrivain au plurilinguisme.

## 2. Le plurilinguisme dans la série de Marie

Tout au long de la tétralogie de Marie<sup>3</sup>, le narrateur bouge sans cesse. On le retrouve au Japon dans *Faire l'amour* ; en Chine et à l'Île d'Elbe dans *Fuir* ; à Paris, à l'Île d'Elbe et au Japon dans *La Vérité sur Marie* et dans *Nue*. Ces déplacements impliquent la confrontation et l'interaction avec des contextes linguistiques différents où le narrateur et son héroïne devront faire face à une série de situations disparates.

La situation de communication plurilingue toussaintienne comprend un ensemble de procédés phatiques, notamment la gestualité et la proxémique<sup>4</sup>, comme lorsqu'il arrive à Pékin et que Zhang Xiangzhi montre au narrateur la Cité interdite :

Zhang Xiangzhi, devant moi, qui continuait de conduire la moto sans ralentir, lâchait un instant le guidon pour m'indiquer l'édifice du bras en me criant : *Gugong, Gugong !*, tout en levant le pouce en l'air dans le vent pour témoigner sans doute en quelle haute estime il tenait le monument (et m'en conseiller par là même, en quelque sorte, implicitement, la visite) [...]. (F 84-85)

ou que le narrateur et Marie arrivent à l'île d'Elbe pour l'enterrement de Maurizio :

Marie l'enlaça, le prit par l'épaule et lui fit ses condoléances, passa rapidement la main dans ses cheveux dans un geste affectueux et brouillon. *È la vita*, dit-il, sans conviction, d'un air un peu las, ennuyé, et il s'avança vers moi, hésita un instant à se laisser également enlacer, mais je n'en avais nullement l'intention, et je me contentai de lui tendre la main à distance. Il me serra la main, avec résolution, une poigne ferme, volontaire, sans sourire. Je lui dis un mot aimable en italien sur son père, je dis que j'appréciais et que tout le monde l'aimait à la Rivercina, et m'écoutant en hochant la tête, triturant les clés de sa voiture, il dit la même phrase « *è la vita* » sur le même ton ennuyé, comme s'il l'avait déjà dite cent fois dans la journée et la dirait encore cent fois. (N 107)

---

<sup>3</sup> M.M.M.M. (2017) : *Faire l'amour* (2002) ; *Fuir* (2005) ; *La vérité sur Marie* (2009) ; *Nue* (2013).

Toutes les citations entre parenthèses, sauf indication au contraire, se réfèrent aux éditions suivantes : *Faire l'amour*, Minuit, 2002 ; *Fuir*, Minuit, 2005 (« double », n° 62) ; *La vérité sur Marie*, Minuit, 2009 (« double », n° 92) ; *Nue*, Minuit, 2013 (« double n° 107).

Les titres seront indiqués par des abréviations : *Faire l'amour* : FA ; *Fuir* : F ; *La Vérité sur Marie* : LVSM ; *Nue* : N., et le(s) numéro(s) de(s) page(s) entre parenthèses.

<sup>4</sup> « C. Kerbrat-Orecchioni [en] fait un substantif et appelle *phatiques* "l'ensemble des procédés dont use le parleur pour s'assurer l'écoute de son destinataire". Ces phatiques peuvent être des unités d'ordre verbal ("hein ?", "tu vois", "n'est-ce pas ?"...) mais aussi des regards, des mimiques... ». Dominique Maingueneau. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, (1996) 2009, p. 98.

« L'anthropologue américain E.T. Hall a proposé le terme de proxémique (*proxemics*) pour désigner "l'ensemble des observations et théories concernant l'usage que l'homme fait de l'espace en tant que produit culturel spécifique". [...] [E.T. Hall] admet l'existence d'importantes variations d'une culture à l'autre en ce qui concerne les normes proxémiques en vigueur (aux cultures "à contact proche" s'opposent les cultures "à contact distant", cette distinction étant du reste graduelle) ». Patric Charaudeau, Dominique Maingueneau. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil, 2002, p. 477-479.

De la même manière que les gestes de Zhang Xiangzhi se confondent avec ses cris, la gestualité et la proxémique s'imbriquent avec l'expression en italien « *È la vita* » [C'est la vie]<sup>5</sup>, en discours direct et sans traduction, et avec le récit du narrateur qui reproduit en discours indirect, en signalant l'emploi de l'italien, ses mots adressés à Giuseppe.

Le narrateur toussaintien est conscient du plurilinguisme et des entraves qu'il comporte. « L'obstacle de la langue » est signalé de manière récurrente à travers sa mention directe (*LVSM* 97), (*N* 116) ou par la mise en scène des confusions, malentendus, quiproquos où le narrateur apparaît comme la victime, comme l'agent passif du plurilinguisme. Ce sont les autres qui emploient leurs propres langues laissant le narrateur dans une situation d'exclusion. Ou bien, ce sont les étrangers qui se servent d'une troisième langue – d'habitude l'anglais<sup>6</sup> – pour communiquer avec le narrateur. La situation n'est jamais envisagée du point de vue opposé présentant le narrateur comme celui qui profiterait du français pour en tirer avantage. Ainsi, quand le narrateur rentre dans la maison du père de Marie pour voir s'il y a quelqu'un, l'emploi de sa langue devient un obstacle et un signe d'étrangeté par rapport au contexte :

Il y a quelqu'un ? dis-je, criai-je presque, une nouvelle fois, au milieu des escaliers, et c'est alors que je compris que, s'il y avait quelqu'un, c'était quelqu'un qui ne voulait pas se montrer, c'était quelqu'un qui ne répondrait pas à mes questions – et encore moins si elles étaient formulées en français. (*N*, 166)

Le plurilinguisme peut aussi jouer le rôle de marque d'érudition ou de prestige social. Le père de Marie, sorte de misanthrope installé à l'île d'Elbe, est un « homme de culture qui parlait plusieurs langues » (*N* 124) et Jean-Christophe de G. s'adresse « en anglais, à divers interlocuteurs » (*LVSM* 88). Dans le même ordre, on trouve dans *La Vérité sur Marie* tout un paragraphe consacré au vocabulaire équestre en différentes langues :

Marie demanda à Jean-Christophe de G. si, dans toutes les langues, on parlait de *la robe* des chevaux. Est-ce que c'était le même mot en anglais pour désigner la couleur de leur crin ? *A dress* ? Jean-Christophe de G. lui dit que non, qu'en anglais, on disait *coat*, un manteau – à cause du climat, lui expliqua-t-il en souriant, en France, les chevaux peuvent se contenter d'une robe, en Angleterre, ils ont besoin d'un manteau (et d'un parapluie, naturellement, ajouta-t-il avec flegme). (*LVSM* 141-142)

L'emploi de termes locaux, selon les différents pays où l'action se développe, fonctionne comme marqueur topographique dans la narration. Ainsi, dans *Faire l'amour*, aux

---

<sup>5</sup> Toutes les traductions entre crochets nous appartiennent.

<sup>6</sup> Philippe Claudel signale à propos de *Faire l'amour* : « [...] aucune langue – sinon un fade, très impersonnel et très universel anglais, le fameux anglais commercial, utile pour le commerce des hommes et non leur connaissance – ne permet de s'unir aux autres, de goûter leur voie, le produit mélodieux de leur langue. Un chemin et un espace ponctués de l'étrangeté “ d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes ” qui portent un sens auquel sans cesse et de façon irrémédiable on échappe, duquel toujours on est exclu et qui ne deviennent que les ornements décoratifs d'une histoire se tissant dans une autre langue ». Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité ». *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Marc Dambre ; Bruno Blanckeman (dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 128.

toponymes propres du séjour au Japon (Nagoya, Kyoto, Shin-Osaka, Shih-Kobe) (134), viennent s'ajouter des termes en japonais : « tako-yaki » (63), « udon » (64), « ramen » (64) (termes culinaires), « getas » (76) (chaussures japonaises), « katakanas » (77) (système d'écriture), « Shinkasen » (133) (système de train à grande vitesse japonais), « bentos » (135) (repas japonais individuel, complet et prêt à consommer), « fusuma » (146) (écran opaque coulissant employé comme porte ou comme division dans une pièce), « sumotori » (146) (lutteur de sumo), « shiso » (156) (équivalent du basilic), « daikon » (156) (radis japonais)<sup>7</sup>.

Cette présence de mots japonais francisés, d'emprunts qui revêtent « une valeur stylistique de couleur locale » (Ladmiral 19) répond à une décision de l'auteur mentionnée dans les comptes rendus des séances au Collège des traducteurs de Seneffe. Non seulement Jean-Philippe Toussaint intègre ces termes au discours du narrateur en les montrant dans la police normale du texte, c'est-à-dire sans les reproduire en italique comme il est de rigueur pour les mots dans une autre langue, mais de plus il demande aux traducteurs de les conserver tels quels dans leurs traductions. On lit ainsi dans le compte rendu de la séance sur *Faire l'amour* du 25 août 2003, publié sur la page web de l'écrivain :

JPT francise un grand nombre de mots japonais, certains connus comme futon ou sushi, mais aussi des mots plus complexes, comme pachinko, daikon ou fusuma. Il préconise de ne pas chercher à les traduire, de leur laisser leur « couleur » japonaise, sans les mettre en italique ou chercher à les expliquer (ni dans le texte, ni dans des notes en bas de page). C'est un roman, pas un livre savant.

La situation est identique avec l'italien à l'île d'Elbe. La *barzulletta* [blague] (*F* 159), le *telefonino* [téléphone portable] (*LVSM* 160), les *vongole* [palourdes] (*LVSM* 173), la *cioccolateria* [chocolaterie] (*N* 108) accompagnent les toponymes – Nisporto (*F* 126), Portoferraio (*F* 127), Monte Capanello (*LVSM* 199), Monte Strega (*LVSM* 199), Voleterraio (*LVSM* 199), etc. – réalisant « au sens de : faire passer pour réel » (Genette 20) tout ce que la fiction a de concerté et d'artificiel. De fait, dans « *Nue* est un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres », entretien avec Alexandre Rochon (Toussaint, *Nue* 173-185), l'auteur exprime de quelle manière l'île d'Elbe de ses romans est une création fictionnelle, inspirée, bien entendu, d'endroits réels mais qui correspondent aussi à la Sicile ou la Corse<sup>8</sup>. De cette

---

<sup>7</sup> Nous respectons la police employée par Jean-Philippe Toussaint dans ses romans. Les termes japonais ne sont pas reproduits en italique.

<sup>8</sup> « En réalité, j'ai fait un tout premier voyage au début des années 2000, avec déjà l'idée d'y situer un roman. Puis en 2020, j'y suis retourné quasiment en repérages pour la scène du cimetière de *Nue*. Il y a d'ailleurs plus de précision documentaire dans cette scène, même si je mélange plusieurs cimetières existants à l'île d'Elbe, auxquels je mêle quelques souvenirs de l'extraordinaire cimetière d'Agrigente en Sicile. Mais, plus généralement, l'île d'Elbe de mes livres est toujours inspirée par la Corse, que je connais très bien depuis le début des années 1980. L'expérience intime des lieux, les odeurs, les sensations physiques, et même la géologie et la végétation, viennent toujours de la Corse. Même si de façon superposée, j'ai travaillé avec de la vraie documentation qui concerne l'île d'Elbe, des cartes de géographie, des guides touristiques. J'ai situé très précisément la Rivercina, la maison du père de Marie, sur une carte d'île d'Elbe, un peu à l'est de Portoferraio, sur la route de Nisportino. Mais si le

manière, la reproduction d'un office religieux (F 134-135) ou celle d'une chanson de Luccio Battisti (N 121)<sup>9</sup> apportent à cette « construction immatérielle d'adjectifs et de pierre, de métal et de mots » (Toussaint, *L'urgence et la patience* 54) l'effet de réel, dans le sens barthésien du terme (Barthes 84-89), qui la rend vraisemblable.

En termes généraux, dans le cycle de Marie, le plurilinguisme apparaît a) de façon spontanée sous la forme d'un terme ou d'un syntagme, la plupart du temps intégrés au discours du narrateur ou d'un personnage ; b) thématized de manière directe ou indirecte par des commentaires du narrateur qui signalent, voire explicitent, l'emploi d'une langue étrangère.

Nous évoquerons, dans le premier cas, la scène de *Faire l'amour* où le narrateur et l'héroïne reçoivent dans leur chambre un fax arrivé de manière inopinée :

Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.* Marie, les yeux ceints de ses lunettes de soie, n'avait rien remarqué de cette interruption et continuait de se mouvoir dans mes bras dans la pénombre bleutée de la chambre. (FA 35)

Bien que le message soit écrit en anglais, outre la typographie en italique, aucune remarque ne signale son emploi. La même situation est observée dans la mention des dépendances et des panneaux d'indication de l'hôtel : « *Health Club* » (43), « *l'airport limousine* » (54), ou même « EXIT, EXIT, EXIT » (43) reproduit en romain dans l'original en français.

Dans d'autres cas, dans les différents volets de la tétralogie, l'emploi de la langue étrangère apparaît sous la forme du discours direct :

La réceptionniste tardait à revenir (*just a moment, please*, m'avait-il dit, avant de disparaître dans les profondeurs d'un petit local annexe), et j'attendais son retour à la réception, les pieds nus dans mes sandales humides. (FA 55)

[...] j'entendis le jeune homme refermer la porte précipitamment et me suivre dans l'allée en m'expliquant que le musée était fermé (*it is closed, it is closed*, répétait-il d'une voix altérée). (FA 173)

ou intégré au discours du narrateur :

---

niveau supérieur concerne l'île d'Elbe, dans le détail, plus on descend sur la carte, plus on zoome en quelque sorte vers le sol, comme dans un logiciel de cartographie en ligne, plus on se rapproche de la Corse, plus c'est la Corse en réalité qui m'inspire ». « *Nue* es un titre qui pourrait s'appliquer à tous mes livres. Conversation entre Alexandre Rochon et Jean-Philippe Toussaint » in Jean-Philippe Toussaint. *Nue*. Minuit (« double » n° 92), 2013/2017, p. 173-185.

<sup>9</sup> La chanson de Lucio Battisti dit « *Amore mio, hai già mangiato o no ?* » [Mon amour, as-tu déjà mangé ou pas ?]. L'italien permet l'élision du sujet, dès lors « *amore mio* » [mon amour] est un vocatif et non le sujet phrastique de la proposition « *hai [tu] già mangiato o no ?* » [as-tu mangé ou pas ?]. Par conséquent la transcription dans le roman (*Amore mio ha già mangiato o no.*) semble comporter une erreur culturelle, d'autant plus que la même orthographe est conservée dans la version intégrale de la tétralogie Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M. - Marie Madeleine Marguerite de Montalte*. Minuit, 2017, p. 646. (C'est nous qui traduisons entre crochets).

[...] la fille de Peppino, une adolescente morose assise à califourchon sur la barrière, un *telefonino* à l'oreille, qui parlait d'une voix traînante en alignant à l'occasion une brève salve de gestes éloquents de sa main retournée. (*L'VSM* 160)

La dame nous accompagna au premier étage, ouvrit la porte d'une chambre en haut des escaliers, une chambre très spacieuse, haute de plafond, avec un lit *matrimoniale*. [...] *Aspettate un attimo*, dit-elle, et elle nous expliqua qu'il fallait attendre quelques minutes pour que cela commence à chauffer. (*N* 130-131)

Dans le dernier exemple, la mention du lit « *matrimoniale* » [matrimonial] correspond à un discours indirect libre. Le mot en effet appartient au discours de la propriétaire de l'hôtel ; le narrateur, en tant que Français, parlerait plutôt d'un *lit double*. De plus, l'expression « lit *matrimoniale* », outre la marque de l'italien, comporte une connotation culturelle, comme si un lit double ne pouvait être occupé que par un couple marié.

Quand le plurilinguisme est thématiqué, il est traité de différentes manières. Dans certains cas, le narrateur mentionne l'emploi d'une langue (« elle dit quelques mots en japonais au chauffeur pendant que je prenais place dans la voiture ») (*FA* 127), ou reproduit le message original en discours indirect (« [...] et d'un ton précis, en anglais, dit qu'elle avait des bagages à faire descendre à la réception ») (*FA* 99).

Dans d'autres cas, la narration présente une intervention méta-discursive<sup>10</sup>, comme l'explicitation des contraintes linguistiques qui provoquent la confusion entre le chinois et le français quand le narrateur se trouve en Chine et veut modifier son billet d'avion pour rentrer en France :

Dans ma chambre, je passai immédiatement quelques coups de téléphone pour régler les modalités de mon retour. Je tombai d'abord sur une opératrice, qui me disait « ouais » d'un air morne (en réalité elle disait « wei », « allô » en chinois, qui se prononce à peu près comme le « ouais » français, avec la même intonation désinvolte et épuisée). (*F* 62)

Il est à noter que dans certaines occurrences le narrateur construit son discours à l'instar d'un traducteur ou d'un interprète :

Une porte s'ouvrit alors en dessous de moi, et une dame en tablier de cuisine apparut dans le couloir, accueillante, volubile, étonnamment souriante et gentille, qui me dit que l'hôtel était complet (*mi dispiace ma siamo al completo*). Elle paraissait vraiment désolée (*ma in agosto, se non c'è gente in agosto*), et, me retenant comme j'allais partir (*è piena stagione, capisce*), me dit d'attendre un instant, réfléchit avec ostentation (elle semblait, quand elle ne parlait pas, mimer ostensiblement chacune des paroles qu'elle ne prononçait pas), la main levée, démonstrative, en suspension, pour me faire patienter. (*F* 130)<sup>11</sup>

On observe que la première phrase en italien est reprise d'abord par le narrateur en discours indirect en français puis reproduite en italien entre parenthèses. Les autres

---

<sup>10</sup> « [...] le locuteur peut à tout moment commenter sa propre énonciation : le discours apparaît ainsi truffé de métadiscours ». Dominique Maingueneau, *Op. cit.*, p. 86.

<sup>11</sup> Notre traduction entre crochets : « *mi dispiace ma siamo al completo* » [désolée, nous sommes au complet] ; « *ma in agosto, se non c'è gente in agosto* » [mais en août, s'il n'y a pas de monde en août] ; « *è piena stagione, capisce* » [c'est la haute saison, vous comprenez].

interventions de la propriétaire de l'hôtel sont explicitées par le discours du narrateur et illustrées par la reproduction exacte des mots de la femme.

Pourtant le narrateur peut aller encore plus loin, comme il arrive avec le récit de la rencontre avec Li Qi dans *Fuir*. Bien que l'échange ait eu lieu en anglais, il est reproduit par le narrateur en français :

C'est là que je fis la connaissance de Li Qi. [...] J'avais tout de suite remarqué sa présence, mais je ne lui avais adressé la parole que plus tard [...] Elle avait remarqué que je n'étais pas Chinois (sa perspicacité m'avait amusé, et qu'est-ce qui *vous* fait croire ça ? avais-je dit). *Votre* sourire, avait-elle dit, *vo*tre léger sourire (tout ceci *en anglais* et sans se départir de ce léger sourire qui nous venait aux lèvres de manière irréprouvable depuis que nous nous parlions, qu'un rien déclenchait et que semblait nourrir en permanence le plus bénin combustible). (*F* 20) (*C*'est nous qui soulignons).

Le narrateur se sert du *vouvoisement* pour reproduire son échange « en anglais » avec Li Qi en Chine, ce qui s'avère déjà une décision. Si l'on essaie de reconstituer le dialogue en anglais on obtient :

- *And what made you think that?*
- *Your smile, your light smile*

Il est impossible d'attribuer avec certitude « vous » et « votre » ou « tu » et « ton » au « you » et aux « your » du dialogue. La réversibilité, comme le signale Umberto Eco « n'est bien sûr pas une mesure binaire [...] mais matière à gradations infinitésimales » (80). Il semble clair que Jean-Philippe Toussaint, prenant en considération les « présuppositions culturelles<sup>12</sup> », a imaginé une rencontre entre deux francophones qui auraient entamé une première discussion en se vouvoyant et, par conséquent, il a naturalisé « you » en le transformant en « vous<sup>13</sup> ».

### 3. Plurilinguisme et humour

---

<sup>12</sup> « La traduction [...] est une méta-communication qui prend pour objet la langue source (mais aussi, dans un second temps, la langue-cible), en la resituant dans un cadre plus large où elle n'est qu'un élément parmi d'autres et où interviennent aussi l'autre langue précisément, les conditions spécifiques de double énonciation qui président à l'élaboration d'une traduction, ses "conditions de production", les présuppositions culturelles (de la culture-source et de la culture-cible), etc. La langue est là l'essentiel, mais elle n'est pas tout ». Jean-René Ladmira, *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Gallimard, 1994, p. 148.

<sup>13</sup> La même situation imaginée dans un contexte argentin semble avoir poussé le traducteur de *Fuir* dans son choix du tutoiement au lieu du vouvoisement pour reproduire la même scène :

« Aquí conocí a Li Qi. [...] Noté su presencia de inmediato, pero solo más tarde le dirigí la palabra [...] Ella notó que yo no era chino (su perspicacia me divirtió, y ¿qué *te* hace pensar eso ? le dije). *Tu* sonrisa, dijo ella, *tu* sonrisa ligera (todo esto en inglés y sin renunciar a aquella sonrisa ligera que se nos formaba irrefrenablemente en los labios desde que comenzábamos a hablar, desencadenada por cualquier nadería y que parecía alimentar continuamente el más benigno combustible). » (*C*'est nous qui soulignons). Toussaint, Jean-Philippe. *Huir*. Diego Vecchio (trad.), Beatriz Viterbo, 2007, p. 17-18.

Dans son article « La fougère dans le frigo », Laurent Demoulin attribue aux procédés humoristiques employés par Jean-Philippe Toussaint deux particularités : « leur inextricable imbrication et leur relative discrétion » :

Tout se passe en effet comme si l'humour était à la fois omniprésent et voilé, exploité sous mille formes, mais nulle part nécessaire. (Demoulin 81).

Dans ce sens, nous évoquerons la scène dans *Nue* où Marie et le narrateur, en allant à l'enterrement de Maurizio, se trompent de cimetière. Ils y trouvent un groupe de gens dont un vieux monsieur avec une casquette :

Ils avaient installé l'oncle nonagénaire sur une chaise en toile pliante au pied d'un pilier et l'ancêtre restait là, immobile, le regard fixe, un bonnet *odio la Juve* sur la tête, en face des rangées de niches funéraires qu'il regardait fixement. (N 135)

La remarque à propos de la phrase sur le bonnet « *odio la Juve* » [je hais la Juve], qui exprime la haine envers l'équipe de football italienne Juventus, octroie à la scène dramatique une nuance dérisoire proche de l'absurde. De plus, l'observation peut être assimilée aux détails des réalités contemporaines chez Jean-Philippe Toussaint, qui produisent « une impression de léger loufoque » (Mougin 206) par leur gratuité ornementale et leur futilité.

Toujours dans cette perspective du comique de situation lié au plurilinguisme, on retrouve un des dialogues de sourds typiques de la narrative toussaintienne dans le quiproquo dont est victime Jean-Christophe de G. dans *Nue*. À l'occasion du vernissage de l'exposition de Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa, Jean-Christophe de G. croit converser avec Marie, l'héroïne, simplement parce que la femme qu'il essaie de séduire s'appelle Marie elle aussi et qu'elle parle français :

Jean-Christophe de G. était arrivé à ses fins. La seule chose qu'il ignorait, c'est que la jeune femme avec qui il venait de trinquer ainsi de manière aussi prometteuse n'était pas Marie (mais tout le monde peut se tromper). Ce qui avait dû induire Jean-Christophe de G. en erreur, à mon avis, c'est que la jeune femme qu'il avait ainsi approchée parlait français elle aussi, et sans le moindre accent, et qu'elle s'appelait également Marie. (N 69)

Dans ce contexte plurilingue, la propre langue, en occurrence le français, provoque la confusion et ouvre la voie à la dérision. En sens inverse, c'est la non-maîtrise de l'anglais qui déclenche une scène loufoque entre le narrateur et Zhang Xiangzhi dans *Fuir* :

Parfois, il m'adressait péniblement une phrase en un anglais rugueux, à laquelle je répondais en acquiesçant avec un sourire prudent, vague, gentil, qui n'engageait à rien. Je ne comprenais pas grand-chose à ce qu'il me racontait, son anglais était rudimentaire, souvent inspiré de la structure monosyllabique du chinois, l'accent difficile à comprendre, il prononçait *forget* comme *fuck* (*don't fuck it*, m'avait-il par exemple recommandé avec force à propos du billet de train – *no, no, don't worry*, avais-je dit). (F 32-33)

La reprise de la même situation un peu plus tard dans la narration, permet de noter non seulement l'emploi de l'humour mais aussi celui de la vulgarité, un autre trait caractéristique de la production romanesque de Jean-Philippe Toussaint :

Il me rejoignit sous le portique, et je ne le vis qu'alors – dans un éclat de bleu liquide qui étincela au soleil –, il avait le flacon de parfum à la main. *Don't fuck that*, me dit-il en me le rendant, et il eut un sourire de satisfaction ambigu. (F 78)

La vulgarité et l'obscénité chez Jean-Philippe Toussaint génèrent un effet de rupture dans la mesure où elles font irruption soudainement dans le discours, provoquant un hiatus entre niveaux et registres des langues<sup>14</sup>, comme le montre ce récit au passé simple, littéraire et soigné, où la vulgarité, par son apparition inopinée acquiert une sur-visibilité qui renforce la dérision et élargit le champ d'action de l'humour. Au demeurant, l'humour, la confusion et la vulgarité participent du discours toussaintien comme *figures de dérision*<sup>15</sup> et le plurilinguisme accentue leur visibilité.

#### 4. Le plurilinguisme et l'esthétique du désaccord

Toute la série de Marie est marquée par le désaccord. *Faire l'amour* ouvre la tétralogie avec la séparation de Marie et du narrateur à Tokyo. *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue* raconteront par la suite leurs rencontres et leurs séparations successives dont l'alternance impose un rythme à la narration. De même, les perceptions mises en discours dévoilent l'opposition et la juxtaposition des couleurs, des lumières, des espaces<sup>16</sup>, profilant, avec d'autres traits significatifs, comme le manque de références spatio-temporelles ou la mise en relief de détails superflus, une « narrativité paradoxale » (Rubino 71) et une esthétique du désaccord.

Cette empreinte toussaintienne trouve sa source dans la problématique de « l'urgence et la patience » développée par l'écrivain non seulement dans son texte homonyme (Toussaint, *L'urgence et la patience*) mais aussi dans ses romans :

Le narrateur toussaintien est toujours en quête de la coexistence des contraires, du paradoxe ou rhétoriquement parlant, de l'oxymore. Or la coexistence des contraires, dans leur tension, implique un constant va-et-vient entre eux, entre l'immobilité et le mouvement, l'urgence et la patience. (Schulte Nordholt 142)

---

<sup>14</sup> Nous renvoyons au travail de Fabien Gris, « Vulgarités de Toussaint ». *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*. Stéphane Chaudier (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2006, p. 161-172.

<sup>15</sup> « Nous pouvons [donc] résumer [ainsi] les propriétés des figures de dérision : i) elles sont péjoratives, provocantes et incidentes ; ii) elles concernent des personnages de peu d'importance, et évoqués en de brèves allusions ; iii) elles sont prises en charge dans un dispositif polyphonique, qui permet à l'instance du discours poétique de se dégager dans ce cas de tout investissement énonciatif ; iv) elles semblent faire office de pivot discursif, entre, d'une part, des descriptions ou les tropes, et d'autre part, les scènes mentales symboliques ». Jacques Fontanille. *Sémiotique et littérature*. PUF, 1999, p. 123.

<sup>16</sup> Nous renvoyons à notre communication « Vers une esthétique du désaccord dans *Faire l'amour* de Jean-Philippe Toussaint » présentée au Congrès International de Sémiotique, ENS Lyon, juin 2019.

Le plurilinguisme n'échappe pas à cette esthétique du désaccord. Il peut signaler l'inclusion mais aussi l'exclusion, la proximité ou l'éloignement. Bien que Marie dans *Faire l'amour* ne soit pas trop persuadée de « l'universalité des mots », c'est l'anglais qui lui permet d'expliquer au douanier que ce qu'il trouve dans sa valise n'est que « *a dress* » [une robe] :

Et dans cette caisse-là, qu'est-ce qu'il y a ? demandait-il d'un simple geste, sans un mot. *A dress*, dit Marie. *Please open*, dit le douanier. *It is a dress*, répéta-t-elle, légèrement agacée. *Please open*, répéta le douanier, sans se départir de sa politesse, avec un soupçon de fermeté supplémentaire. [...] *A dress* ? dit le douanier. *A dress*, dit Marie à voix basse. *A sort of dress*, convint-elle, plus très persuadée maintenant, plus très convaincue, sous le regard de ce douanier, de l'universalité des mots, des valeurs et des choses. (FA 101-102)

Au contraire, c'est l'emploi du chinois entre Li Qi et Zhang Xiangzhi qui installe la distance et la conséquente exclusion dans la conversation au restaurant :

Je regardais Li Qi qui mangeait en face de moi de bon appétit et parlait chinois avec Zhang Xiangzhi, détendue, souriante, les gestes sûrs, les baguettes expertes. Tout occupés à leur conversation, ils ne me traduisaient presque plus rien, Li Qi m'avait simplement fait savoir qu'elle serait occupée aujourd'hui toute la journée et que c'est Zhang Xiangzhi qui me ferait visiter Pékin. (F 68)

Cependant ces situations d'inclusion et d'exclusion, de compréhension et d'incompréhension ne sont pas déterminantes ou péremptoires. Elles suivent l'alternance et la juxtaposition mentionnées plus haut, comme la scène de l'évocation du tremblement de terre :

Aussitôt, à l'évocation du tremblement de terre (aucun sujet ne pouvait sans doute toucher chacun plus intimement), tout le monde prit part à la conversation, aussi bien le taciturne Kawabata, qui lâcha une phrase péremptoire en japonais, que personne ne nous traduisit, que les deux jeunes gens tirés à quatre épingles, qui surmontèrent leur timidité pour apporter eux aussi leur pierre aux débats. Le plus jeune (si c'était possible d'être plus jeune que l'autre), aussi réservé que bien informé, se mit à nous expliquer dans un anglais ésotérique que, selon des informations entendues à la radio, une personne était morte ce matin d'une attaque cardiaque dans un village de la péninsule d'Izu où se situait l'épicentre du séisme. À cela, l'imprévisible Kawabata, se redressant brusquement dans son fauteuil – il s'était appuyé en arrière les mains jointes sous le nez comme pour prendre son élan et bondir en avant – avait répliqué par une nouvelle phrase péremptoire en japonais, et, alors que, jusque-là, par courtoisie pour nous, on s'efforçait de parler plutôt français ou anglais, la conversation s'était poursuivie exclusivement en japonais, chacun ajoutant un détail ou en évoquant un autre, mimant des chutes d'objets, des affolements, des vacillements. Aux dires de Yamada Kenji, le seul qui continuait à nous traduire quelques informations de temps à autre, il y avait eu deux secousses, une petite, horizontale, à peine perceptible, vers une heure du matin, et une beaucoup plus forte au lever du jour, qui avait occasionné des dégâts dans Tokyo, des coupures d'électricité, des retards de train, des éboulements, des bris de verre, des chutes de toitures et d'éléments de climatiseurs. (FA 113-114)

On observe les nuances du texte. Même si la discussion passe du japonais à l'anglais « ésotérique » pour revenir au français, à l'anglais, et au japonais, il y a certes une partie qui échappe au narrateur, mais ce dernier arrive à comprendre les dégâts occasionnés par le tremblement de terre. On note dans le fragment la façon dont le plurilinguisme est lié à d'autres recours stylistiques comme la dérision et l'ironie, pour composer une scène typiquement toussaintienne.

## 5. Conclusion

Notre analyse a permis d'identifier comment le plurilinguisme apparaît dans la série de Marie, non seulement du point de vue morphologique – discours direct, discours indirect, discours indirect libre, emprunt, transcription, traduction – mais aussi d'après sa participation à la narration. Marqueur topographique et culturel, le plurilinguisme signale l'appartenance ou l'étrangeté, indique la proximité ou l'éloignement et, qui plus est, il s'intègre à l'esthétique toussaintienne du désaccord en s'associant à la dérision, à l'ironie et à la vulgarité.

Trait distinctif de l'œuvre romanesque de Jean-Philippe Toussaint, la mise en valeur des occurrences plurilingue répond d'ailleurs à la poéticité de l'écrivain, qui refuse de diluer le détail et l'expérience individuelle dans « quelque signification globale » (Piret 44).

De surcroît, le plurilinguisme met en exergue l'intérêt porté par Jean-Philippe Toussaint aux langues et à la traduction. Ainsi, l'univers de l'écrivain lui-même, décrit dans « Mes bureaux » (2012 15-19) ou « Comment j'ai construit certains de mes hôtels » (2012 47-54), se trouve transposé dans le monde globalisé et plurilingue parcouru par les personnages de ses romans. De cette manière, les différentes langues octroient au discours du narrateur une dimension polyphonique qui renvoie à la nature intertextuelle du texte toussaintien et, au demeurant, à l'enchevêtrement de voix et à la complexité de la société contemporaine.

## BIBLIOGRAPHIE

Barthes, Roland. « L'effet de réel ». *Communications*, n° 11, 1968, p. 84-89.

Charaudeau, Patrick ; Maingueneau, Dominique. *Dictionnaire d'analyse du discours*. Seuil, 2002.

Claudel, Philippe. « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité ». *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 127-139.

Demoulin, Laurent. « La fougère dans le frigo ». *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 81-92.

Eco, Umberto. *Dire presque la même chose*. Myriem Bouzaher (trad.), Grasset, 2006.

Fontanille, Jacques. *Sémiotique et littérature*. PUF 1999.

Genette, Gérard. « Vraisemblance et motivation ». *Communications*, n° 11, 1968, p. 5-21.

Gris, Fabien. « Vulgarités de Toussaint ». *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Stéphane Chaudier (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 161-172.

Ladmiral, Jean-René. *Traduire : théorèmes pour la traduction*. Gallimard, 1994

Maalouf, Amin. *Les identités meurtrières*. Grasset, 1998.

Mangueneau, Dominique. *Les termes clés de l'analyse du discours*. Seuil, (1996) 2009.

Mougin, Pascal. « Réalités contemporaines chez Echenoz, Toussaint, Oster ». *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 205-215.

Piret, Pierre. « Portrait de l'artiste en Oriental ». *Textiles*, n° 38, 2010, p. 35-46.

Rubino, Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale ». *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Marc Dambre, Bruno Blanckeman (dir.), Presses Sorbonne nouvelle, 2012, p. 71-80.

Schulte Nordholt, Annelies. « “ L'urgence et la patience ”, principes dynamiques de La Vérité sur Marie ». *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Stéphane Chaudier (dir.), Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 137-147.

Toussaint, Jean-Philippe. *M.M.M.M.* Minuit, 2017.

Toussaint, Jean-Philippe. *Faire l'amour*. Minuit, 2002.

Toussaint, Jean-Philippe. *Fuir*. Minuit, 2005 (« double », n° 62).

Toussaint, Jean-Philippe. *La Vérité sur Marie*. Minuit, 2009 (« double », n° 92).

Toussaint, Jean-Philippe. *Nue*. Minuit, 2013 (« double », n° 107).

Toussaint, Jean-Philippe. *L'urgence et la patience*. Minuit, 2012.

Toussaint, Jean-Philippe. *Huir*. Diego Vecchio (trad.), Beatriz Viterbo, 2007.

Toussaint, Jean-Philippe, page web personnelle, [www.jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com), consulté le 10.10.2021.

*Dictionnaire Centre national de Recours textuels et linguistiques*, [www.cnrtl.fr](http://www.cnrtl.fr), consulté le 10.10.2021.