

## L'autre fugitive

Sjef Houppermans, Université de Leiden

La trilogie que constituent les romans *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2008) et *La vérité sur Marie* (2009) marquerait selon les critiques un tournant dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Le regard amusé teinté de nostalgie que l'auteur jette sur le réel tel que le montrent les livres précédents depuis *La Salle de bains* (1985), aurait cédé la place à des fictions imprégnées d'une profonde mélancolie adoucie toutefois par une ironie lucide. Toussaint lui-même a d'ailleurs plus ou moins revendiqué cette réorientation.

Nous croyons pouvoir dire que la spécificité des textes consiste justement dans les variantes et les nuances que la rencontre entre le tragique et le burlesque façonne. C'est la résurgence maladroite, inaccoutumée, ingénue de la violence et de la véhémence au cœur d'un univers ludique, ironique, précieux qui permet de mesurer les limites de notre détachement postmoderne, ainsi que la déchirure essentielle que continue à creuser le désir dans nos vies. Sans vouloir perdre de vue les deux volets latéraux examinons ici de plus près les modalités de cette confrontation dans *Fuir*, livre de mouvements trépidants autour d'un centre sans doute insaisissable, mouvements qui en tracent toutefois l'esquisse imaginaire.

Les titres de Toussaint, dans leur apparente simplicité, sont surtout des portes grandes ouvertes, ouvertes aussi sur des interrogations. 'Faire l'amour' s'avère être aussi 'défaire l'amour'. 'La vérité sur Marie' reste à jamais énigmatique. Et 'fuir', c'est le mouvement qui se précipite ailleurs, même si on ne sait pas trop ni ce qu'on fuit ni vers où on file. Fuir entre la panique et le besoin de liberté. Certes, la fuite à travers Pékin qui constitue une bonne partie de la seconde section de *Fuir* a un air de roman d'aventures, si ce n'est la présence en filigrane du cher Tintin qui s'impose à la mémoire (belgitude oblige). C'est une folle course en moto pour mettre à l'abri un paquet de drogues. De manière très « cinématographique » on suit l'engin hurlant qui tour à tour se fraie une voie sur les grands boulevards et à travers de petites rues fort encombrées, ou même carrément transformées en restaurant en plein air. L'association avec un certain cinéma est si évidente, que la divergence littéraire, la spécificité de la description sur la page en redeviennent pertinentes. La fuite est un mouvement de l'esprit, une attitude de désir qui se cristallise en une série de représentations oniriques. Cela résulte en une cascade de phrases où les mots se bousculent et où le paradigme lettré est mis en trépidation par une syntagmatisation effrénée :

[...] en laissant derrière nous un sillage vide d'incrédulité et de stupéfaction, nous fuyions vers la sortie, passâmes en courant devant le vestiaire sans pouvoir échanger nos chaussures de bowling, ralentis par des gens qui descendaient que nous heurtions en les croisant, bloqués, englués dans un attroupement de dîneurs qui attendaient au seuil d'un restaurant qui venait d'ouvrir ses portes au premier palier que nous fendîmes sans ménagement, les écartant du bras, les bousculant, le cœur battant, pour se frayer un passage. (p. 110)

Et cette fuite centrale par trop spectaculaire sert sans doute aussi de contraste à la fuite beaucoup plus insidieuse qui est celle de la femme (où 'de' renvoie autant au sujet qu'à l'objet). Celle qui est constamment en fuite, c'est-à-dire Marie, celle que le 'je' fuit éperdument, c'est-à-dire encore Marie; mais c'est d'autre part aussi la jeune femme qui pour un temps se substitue à elle, ici Li Qi la compagne du voyage à Pékin (ailleurs, au début de *La Vérité sur Marie*, une autre Marie en doublure plus significative même). Le mouvement de rapprochement et de distanciation avec la petite Chinoise mime en effet les intermittences du désir à l'égard de Marie, entre la transe de la jouissance et l'hébétude de l'*aphanisis*. C'est

d'ailleurs cette notion d'intermittences qui permet de deviner la référence majeure pour ces positions passionnelles. C'est *La Fugitive* de Proust qui accompagne à l'arrière-plan cette ballade d'amour et de deuil, de souvenirs insupportables et de réminiscences indélébiles. Deux attributs d'Albertine intensifient le lien avec Marie : les robes, car celles de la professionnelle en haute couture qu'est Marie ne manquent pas de rappeler les créations de Fortuny ; et ensuite il y a la présence massive du cheval, car si on se souvient que la fuite d'Albertine dans la mort s'effectue par une chevauchée, Marie procède à une promenade à cheval théâtrale pour accompagner le cercueil de son père. Cette dimension chevaline, quasi cabalistique, sera dominante dans *la Vérité sur Marie* où c'est à travers le purgatoire (transport du cheval par avion, et ses improbables vomissements, précédé de la fuite éperdue de l'animal sur le tarmac) et l'enfer (incendie sur Elbe où périssent plusieurs chevaux) comme épreuves de type initiatique qu'une fin rédemptrice et paradisiaque peut s'entrevoir.

La fuite comme mouvement de prise de distance qui risque de tourner à la catastrophe se retrouve dans la mise en scène de la baignade de Marie dans *Fuir* lors de laquelle le narrateur est saisi de l'effroi qu'elle se soit noyée. Ainsi disparaissait à jamais la jeune fiancée dans *La prisonnière* de Chantal Akerman. Ici on aperçoit en contrepoint avec les courses effrénées en Chine en effet un autre ton qui nous éloigne de la plaine ludique des ébats postmodernes pour nous attacher autrement. Marie donc a donné ses vêtements au narrateur qui doit la rejoindre par la voie de terre alors qu'elle-même va traverser la baie : « Je me hâtais toujours, pour arriver avant elle et pour calmer mon inquiétude croissante, le début de panique qui m'avait envahi et me faisait battre le cœur » (180). La phrase s'emballe, fouettée par la peur, surtout quand il se rend compte que c'est dans ces lieux qu'a pu avoir lieu l'arrêt cardiaque du père de Marie. Une fois entré lui-même dans la mer, le passage par l'eau ressemble à la traversée de l'univers de la mort.

Je nageais dans l'eau noire, lourde, ample, sombre [...] je m'éloignais de la crique dans le silence de la nuit et mon inquiétude croissait à mesure que je perdais la côte de vue pour m'enfoncer dans l'immensité de la mer. Je pressentais sous moi des hauts-fonds marins et des profondeurs abyssales, la couleur de l'eau allait du bleu au mauve, avec des zones huileuses, noires et denses, impénétrables. J'ouvris les yeux sous l'eau, et j'aperçus un monde flou de ténèbres, de dénivelés et de gouffres, qui était comme le reflet en creux du relief accidenté de la montagne. (183)

Cette initiation prolonge le sentiment d'abandon dont il comprend alors que Marie l'a éprouvé également, mais c'est aussi ce passage par les ténèbres qui va permettre la chance de la résurrection. La longue alternance d'éloignement et de rapprochement, d'amour et de haine, de la présence nécessaire à la fois et insupportable de l'autre, atteint son apothéose dans cette eau maternelle qui a pu emporter le père. Marie fond en larmes « m'embrassant et me frappant à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit ». (185) Dans la longue phrase finale, houleuse et ondoyante comme la mer, dans les longues lames de l'écriture, se rejoignent les larmes de Marie et les eaux salées de la mer. Et le 'je' essuie les larmes avec sa langue : « je sentais l'eau salée sur la langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. » (186) C'est la fin du roman où c'est en effet la langue qui suit longuement les mouvements des corps et les gestes de leur symbiose. C'est réellement, concrètement, matériellement, la présence de Thalassa<sup>1</sup> qui permet de résoudre les liens embrouillés, c'est l'osmose précédipienne qui, au-delà du règne du père, rend son originelle splendeur au désir. Évidemment, telles le roulement des

---

<sup>1</sup> La dimension essentielle de cette immersion marine se conjugue ici comme dans *Thalassa* de Thomas Ferenczi.

marées hautes et basses, les vagues de la tempête sentimentale vont reprendre le dessus, la vérité reste à dire et à redire.

C'est ainsi que la vérité romanesque peut apparaître qui se met résolument en position critique (c'est-à-dire discriminatoire) par rapport aux notions de vérité telles que les offre le discours culturel ou social. L'ère moderniste a perlaboré la crise des grandes vérités métaphysiques et universelles, et dans sa traîne se sont multipliés les îlots de vérité subjective. Pourtant ce théâtre public de vérités partielles et anecdotiques (avec son cinéma de vérité, ses émissions de 'réalisme' direct, ses interminables épanchements sentimentaux, son goût de scandale et de spectacle) ne réussit d'ordinaire qu'à exhiber la misère des affects et la pauvreté des réflexions. Sur France Culture Toussaint<sup>2</sup> s'est référé à Roland Barthes pour cerner sa propre conception de 'vérité' quand celui-ci a déterminé la fonction de l'art comme devant fouiller l'intime et non pas explorer le privé. C'est dans ce sens-là que la vérité romanesque est « idéale »<sup>3</sup>. C'est une question d'« énergie romanesque » a ajouté l'auteur à cette occasion, énergie qui puisse « emballer » le lecteur. C'est la vérité de l'affect qui se transmet et permet de désindividualiser l'expérience intime-*extime*. Si ailleurs Toussaint a souvent dit que l'œuvre de Samuel Beckett était parmi les plus importantes de ses sources d'inspiration, c'est en effet auprès de l'auteur de *Premier amour* et de *La dernière bande* que peut se retrouver pareille conjonction de recherche de la vérité et d'insistance de l'affect fondamental<sup>4</sup>.

Dans un autre entretien<sup>5</sup> Jean-Philippe Toussaint commente l'importance pour sa trilogie de la grande opposition entre l'immobilité et le mouvement qui se traduit aux différents niveaux du texte, dans les événements, dans la relation entre les personnages, mais également dans l'alternance de scènes dramatiques et de plages de sérénité, de pages où les détails s'accumulent relayées par des blancs. On peut repérer partout dans l'œuvre en effet ces rythmes vitaux, respiratoires, cyclothymiques même, où les heurts et les confrontations témoignent de la « force de l'oxymore ». Ainsi *Fuir* peut : « (re)lire le monde ».

Cette rencontre des pôles qui s'opposent se manifeste également par conséquence pour les diverses instances de la diégèse, accentuant de la sorte la profonde tendance manichéiste de l'œuvre (avec ses résonances pascaliennes et raciniennes). D'une part la collision des données s'inscrit en crise existentielle et narrative apparentée à la mise en question moderniste des valeurs traditionnelles ; d'autre part leur rencontre hyperbolique peut dresser toute une mécanique baroque ou burlesque qui emporte personnages et lecteurs. C'est au niveau de l'ensemble de la trilogie que l'emploi du temps prend surtout une allure labyrinthique. Le voyage au Japon n'est pas lié explicitement au séjour du 'je' en Chine alors que les épisodes à Tokyo du dernier volume sont placés de manière encore plus fragmentaire pour s'intercaler dans les va-et-vient de l'histoire d'amour avec Marie. C'est plutôt par leur force symbolique que par leur situation précise dans le temps que finalement les deux séjours à l'île d'Elbe prennent toute leur importance. Le temps par sa constitution en mosaïque nous incite certes à retrouver sous les aléas de la narration une suite chronologique logique, mais son morcellement et ses chevauchements résistent constamment à en raisonner l'écoulement. Ainsi se révèlent deux ressorts de la mise en texte : celui installé par le désir du narrateur, ses hésitations, son désordre mental, les poussées inconscientes qui défient le temps de l'horloge

---

<sup>2</sup> « Du jour au lendemain », entretien avec Alain Veinstein, le 21-9-2009.

<sup>3</sup> Toussaint rejoint ici une discussion séculaire sur le dosage de réalisme et d'idéalisme dans le récit dont Jan Herman décrit exemplairement les prémisses dans *Le mensonge romanesque*, Amsterdam, Rodopi, 1989.

<sup>4</sup> Deux représentations théâtrales récentes soulignent à merveille cette dimension : la version de *Premier Amour* jouée par Sami Frey au Théâtre de l'Atelier (novembre 2009) et la version néerlandaise de *La dernière bande* interprétée par Stefan Van Watermeulen sous la direction de Johan Simons du NTI de Gand (tournée automne 2009). Le premier rend magnifiquement la tendre ironie beckettienne alors que le second accentue l'élémentaire et le burlesque.

<sup>5</sup> « L'atelier littéraire » de Pascale Casanova du 27-9-2009 (France Culture).

et par ailleurs l'encadrement de cette saga intime comme dirigée vers une dimension mythique où le temps des horloges est dépassé par une orientation affective intemporelle. C'est par et dans le récit que l'amour se sublime de la sorte. C'est aussi la raison principale, nous paraît-il, pour laquelle les saisons ne se succèdent pas en bon ordre mais se chevauchent et s'interpénètrent. Il n'y a plus de saisons (pour l'amour). Mouvement circulaire donc plutôt ce qu'atteste aussi le début du livre, sa première phrase qui pose la question : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? ». Le conditionnel a ici toutes les caractéristiques de la virtualité fictionnelle et se love en cercle avec les larmes marines de l'ultime énoncé du livre.

Ce dépassement de la logique pour une autre vérité qui marie étroitement les observations précises, les déductions logiques, les raisonnements organisateurs et les empathies sentimentales, les hallucinations du jaloux et les intuitions instinctives, se reflète également au niveau de la narration et de la focalisation. La question de savoir « qui raconte quand » reste souvent sans réponse. Le lecteur est entraîné dans un dynamisme narratif qui ne permet pas vraiment de s'orienter à l'intérieur d'un cadre général ; on partage plutôt les changements de perspective du parcours actuel. C'est dans la dernière section de *Fuir* que cette confusion va s'exacerber notamment quand Marie s'empare complètement du point de vue tandis que la narration continue à être autodiégétique. Le 'je' s'est cloîtré d'abord dans l'Auberge « l'Ape Elbana » - l'abeille d'Elbe<sup>6</sup> - et c'est lorsqu'il est sorti que Marie arrive, prise de « panique et d'effroi » (164) « Étais-je là, mort, sur le lit, derrière la porte ? » Jeu métalectique, si l'on veut, mais également pourvu d'une touche d'*unheimlich*. C'est un frisson à la Magritte qui parcourt la scène surtout puisque la mort rôde dans ces contrées. Ceci ne fait qu'entériner la tendance du narrateur à se déplacer en Marie témoignant ainsi de son obsession relationnelle. Dans *La Vérité sur Marie* cette aliénation autant personnelle que narrative atteint son apogée quand de nouveau le bateau se rapproche de l'île d'Elbe. Cela amène la réflexion suivante concernant la nuit-clé pour l'imaginaire où meurt le rival principal, Jean-Christophe de G (qui *en réalité* s'appellerait d'ailleurs Jean-Baptiste<sup>7</sup>) :

Je n'avais pas été présent cette nuit-là, mais j'avais accompagné Marie en pensée avec la même intensité émotionnelle que si j'avais été là, comme dans une représentation qui serait advenue sans moi, non pas de laquelle j'aurais été absent, mais à laquelle seuls mes sens auraient participé, comme dans les rêves, où chaque figure n'est qu'une émanation de soi-même, recrée à travers le prisme de notre subjectivité, irradiée de notre sensibilité, de notre intelligence et de nos fantasmes. Même si je ne dormais pas, c'était le mystère irréductible du rêve qui était en train d'agir et de jouer en moi, qui permet à la conscience de construire des images extraordinairement élaborées qui s'agencent dans une succession de séquences apparemment disposées au hasard, avec des ellipses vertigineuses, des lieux qui s'évanouissent et plusieurs personnages de notre vie qui fusionnent, se superposent et se transforment, et qui, malgré cette incohérence radicale, ravivent en nous, avec une intensité brûlante, des souvenirs, des désirs et des craintes, pour susciter, comme rarement dans la vie même, la terreur et l'amour. (168)

Si je cite ce passage in extenso, ce n'est pas seulement par admiration pour la souplesse et l'ampleur de la prose de Toussaint, mais surtout puisqu'ici se révèle le noyau de son art poétique, l'essentiel de sa rhétorique narrative, à savoir que les figures qui se supplémentent sont proches du théâtre onirique et attestent le lien intime entre littérature et inconscient. La vérité du texte est bien cette ouverture sur la scène du désir que marque et masque la

---

<sup>6</sup> Vous pouvez réserver votre chambre dans cet hôtel de la Salita Cosimo de' Medici à Portoferraio. L'abeille rappelle Napoléon, mais aussi les Medici.

<sup>7</sup> Et le père, cet autre mort qui hante la trilogie, s'y redouble.

rhétorique de la pléthore et du silence, des déplacements et des substitutions. L'écriture permet cette sortie de soi qui touche concurremment au cœur de la personnalité, là elle se sent étrangement familière à elle-même, pour sa terreur et sa gloire, mais avant tout pour en faire un acte de communication. Juste après le passage qu'on vient de citer, le narrateur se réfère à *L'île des anamorphoses* de Borgès, titre qui dit à merveille ce qui est en jeu ici. L'anamorphose invente ses transformations et ses métamorphoses autour d'un déplacement de perspective qui révèle-cèle la mort (ainsi dans *Les Ambassadeurs* d'Holbein, l'exemple clé)<sup>8</sup>. L'anamorphose prend volontiers des airs formalistes, maniéristes, ludiques : c'est autant pour plaire que pour subtiliser son fond secret qui en fait une danse macabre. Pareillement le jeu des variantes et des altérations virtuelles caractéristique de l'ère postmoderne, plutôt que d'être symptôme de l'indifférence et de l'indifférenciation, se constitue en défi du vide et en tant qu'exploration de l'inconnu qui hante la conscience.

Pour en revenir à *Fuir* choisissons tel motif qui plus particulièrement peut illustrer cette mise en pratique de la rhétorique de l'inconscient<sup>9</sup>. C'est par excellence le cas pour ce qui concerne la présence obsédante du téléphone qui par sa *revenance*<sup>10</sup> même exhibe sa fatale fonction. Tout au début de son séjour à Shanghai le narrateur se voit équipé par son accompagnateur chinois d'un téléphone portable. Le sentiment d'être observé continuellement est particulièrement renforcé par cette présence obsédante. « Un inquiétude diffuse » s'empare de lui (12). Peu après l'accompagnateur, Zhang Xiangzhi, essaie d'établir le contact avec Marie sur son propre portable qu'il remet ensuite au 'je'. Celui-ci comprend qu'une secrétaire de l'entreprise de Marie est à l'appareil. « Me sentant de plus en plus mal, je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication, et je lui rendis précipitamment l'appareil, comme un objet incandescent qui me brûlait les doigts » (18). On aperçoit déjà qu'un mélange quelque peu inquiétant entre le comique et le tragique s'installe pour cette donnée touchant au cœur des malentendus et des mésententes, à savoir les dérives de la communication. Cet effroi du téléphone est accentué par les conversations bizarres que peut avoir l'accompagnateur, ainsi dans le train filant vers Pékin où il se met à hurler à l'adresse de son écouteur de « brèves scansion de syllabes crépitantes qu'il lâchait à un rythme de pistolet-mitrailleur. » (36). La violence gronde et aboutira à la fuite avec la drogue mais elle se transmet également aux relations sentimentales que ce soit avec Li Qi, la petite amie chinoise, ou encore et surtout avec Marie.

Cette situation va se préciser pendant la nuit dans le train. La connivence entre Li Qi et 'je' les mène de leur wagon-couchettes aux toilettes où l'intimité entre en concurrence avec l'exiguïté des lieux, mais où bientôt la scène érotique glisse vers l'absurde quand retentit le fameux téléphone portable. La réaction conserve un aspect burlesque (serait-ce un nouveau coup du guide ?) mais en même temps le côté angoissant se précise :

[...] je ressentis de la terreur, un mélange de panique, de culpabilité et de honte. J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre et avec laquelle j'avais fini par composer, dont je m'étais accommodé en me servant du téléphone le moins possible. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur du téléphone était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort. (44)

---

<sup>8</sup> Voir les études de Baltrusaitis sur l'anamorphose.

<sup>9</sup> En se servant de cette terminologie on pense aux études de Pierre Bayard, plus spécifiquement ici à son livre sur Laclos (*Le paradoxe du menteur*, Minit, 1998), vu que c'est de *Liaisons dangereuses* qu'on parle.

<sup>10</sup> Le téléphone a en effet un aspect fantomatique qui scelle sa connexion avec la strate inconsciente du texte.

En effet : quand enfin il a pu saisir l'appareil et établir la communication il entend la voix lointaine et faible de Marie qui lui annonce la mort de son père. Spatialement la coïncidence établie par la communication est fort curieuse : d'une part le train qui file dans la nuit chinoise ; d'autre part Marie parcourant les salles du Louvre à la recherche de la sortie à cinq heures de l'après-midi. Ce récit de mort et de deuil et du désarroi de Marie fait que le 'je' va communiquer de plus en plus étroitement avec elle, se fondant en elle, mariant parfaitement sa perspective, réussissant ainsi une jonction complète, une copulation virtuelle totale. Et le récit va doublement combiner l'envolée baroque des mots et des phrases avec leur profond enracinement dans les plis de la mort et de la violence. C'est que Marie est fouettée par la lumière trop crue des espaces à grandes fenêtres et aux miroirs omniprésents telle la Galerie d'Apollon ainsi que par tous les symboles d'un soleil écrasant. Telle Phèdre fuyant sa culpabilité insupportable, Marie court vers l'ombre et ne retrouve le calme que dans une stase littéraire quand elle se met à décrire « d'une voix douce et déchirante le plafond peint avec d'infinies précisions, me chuchotant au téléphone à travers les milliers de kilomètres qui nous séparaient la position des personnages et l'agencement des petits nuages dans le ciel bleu » (50).

A la violence du jour trop éclatant, exhibant la vérité de la mort, la mort du père trop proche souvent, trop loin subitement, répond à l'autre bout du monde la flagellation du vent et de la nuit, l'obscurité menaçante et sa grave voix d'ombre. Un moment l'unité fut non plus celle des peaux et des lèvres, mais leur regret même dans un court-circuit entre inconscients. « J'avais refermé les yeux et tout se confondait dans mon esprit, la vie et la mort, le soleil et la nuit, la douceur et les larmes, je continuais d'entendre la voix de Marie contre ma tempe et je serrais doucement le corps de Li Qi (le corps 'liquide') dans mes bras dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée » (53). Et il ressent toute l'ampleur de cet abandon et de cette perte encore quand il se penche périlleusement à la fenêtre du train où de nouveau la préciosité de la description ne fait qu'accentuer la mélancolie. Quelque puisse être l'air de pastiche et d'imitation, sous le charme des figures se poursuit le dialogue de la nuit et de la violence que ne réussit à dompter que provisoirement (mais heureusement) l'élégance des énoncés.

Ma chemise plaquée contre mon torse, je gardais les yeux ouverts à la face du vent qui m'assaillait, des grains de sable et de poussière pénétraient dans mes yeux, des éclats d'argile et d'infimes gravillons, ma vue commença de se brouiller, et, dans un brouillard aqueux, liquide, tremblé et faiblement lumineux, mes yeux embués conquirent dans la nuit noire des larmes aveuglantes. (58)

Si le motif de la fuite peut renvoyer à Proust, c'est plus vrai encore probablement pour ce qui concerne le thème du téléphone et de ses liens avec la mort. On sait que c'est au téléphone que « Marcel » va être frappé par la précarité de l'existence (de celle de la grand'mère, mais encore de tous ceux qu'il aime et dont il a besoin). L'« électricité » permet de franchir le vide de l'absence, mais en même temps cet abîme s'ouvre dans toute sa netteté jusqu'à l'aveuglement.

L'amour, *événement*-clé de la trilogie, dynamisme essentiel, événement au sens où l'entend Alain Badiou, se révèle dans toute sa vérité passionnelle (la trilogie est une sorte de *traité des passions*), quand la violence et la mort hantent la scène. Et les événements majeurs au niveau terrestre, géologique et météorologique, accompagnent et encadrent ces moments d'intense révélation. C'est le tremblement de terre au Japon dans *Faire l'amour* (115 : « le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour »). C'est entre autres le souffle de la mer à la fin de *Fuir*, l'orage qui fait paniquer le cheval de prestige, l'incendie qui ravage l'île d'Elbe, qui pareillement soulignent l'essence

des événements sentimentaux. Ce qui peut avoir l'air postmoderne au sens de fioritures gracieuses mais gratuites dans les descriptions qui présentent le surgissement de ces émotions est en réalité apparenté au règne du baroque où la sublimation et l'essor asymptotique correspondent étroitement à l'effroi devant l'innommable.

Vers la fin de *Fuir*, à l'auberge de l'abeille d'Elbe aux résonances bourdonnantes, le narrateur appelle Marie au téléphone. « Elle ne répondit pas tout de suite, puis, d'une voix hésitante, une voix très faible, très fragile, à peine audible, méconnaissable – comme si elle avait froid, qu'elle frissonnait – elle me dit qu'elle ne pouvait pas me parler maintenant, que ce n'était pas possible ». Et c'est à ce moment-là qu'il entend en-deçà du « blanc » de la voix un faible son de cloches dont il aperçoit bientôt l'« écho » dans la rue, « un son de cloches régulier, lugubre » : « et je compris alors que ces notes graves qui résonnaient dans le silence, c'était le glas qui sonnait pour le père de Marie » (144). Souffle de la mer, trompettes navales (c'est l'étymologie de 'glas'), chant de mort et de désir, dans le silence des voix, c'est de cette évocation profonde que le téléphone témoigne.

Le téléphone ainsi est connecté à la dimension de l'*Unheimliche* provoquant un rapprochement extrême – on est dans la voix, l'oreille, la pensée de l'autre – conjointement avec un sentiment d'éloignement, de distance absolue, de complète étrangeté. Étrangeté familière<sup>11</sup>, trop familière, mortellement intime. C'est également ce qui peut expliquer l'état où se trouve le 'je' une fois installé dans sa chambre d'hôtel pékinoise. Il observe sa figure livide dans la glace et regarde ensuite par la fenêtre « les passants, étranges, lointains, qui semblaient se déplacer davantage dans les brumes ouatées de mon imagination que dans les rues réelles de Pékin où ils se trouvaient » (68). C'est la frange de la mort qui interpénètre la vie et la rend trouble, confuse, comme suspendue. De la même manière partout la vie courante dans *Fuir* montre des brèches et des blessures, partout des travaux, des chantiers, des démolitions. Rien n'est vraiment intact, partout se montrent les traces de l'usure, des avaries, des endommagements. La relation avec Marie est la plateforme autour de laquelle circule pour le 'je' le reste de l'univers dans un grand mouvement alternant de départs et de repli. Ainsi il analyse son état à l'hôtel de la manière suivante :

Depuis cette nuit, depuis le coup de téléphone de Marie dans le train, je percevais le monde comme si j'étais en décalage horaire permanent, avec une légère distorsion dans l'ordre du réel, un écart, une entorse, une minuscule inadéquation fondamentale entre le monde pourtant familier qu'on a sous les yeux et la façon lointaine, vaporeuse et distanciée, dont on le perçoit. (68)

La distance entre 'je' et 'on' stigmatise le processus de la désindividualisation que l'*Unheimliche* entame et entérine. Le roman de Toussaint où elle est peut-être le plus explicite serait *La Réticence* où la langue en suspens marque l'énigme de l'absence. Dans la Trilogie la dimension en question est plutôt souterraine et reste mystérieuse et secrète en partie, comme l'est par nature la passion.

Pourtant cet aspect peut parfois se manifester plus ouvertement en tant que symptôme : c'est par exemple le cas au moment d'un repas à trois dans un restaurant de Pékin où on sert différents plats sur un grand plateau qui tourne. Parmi ces mets se trouvent des langues de canard « qui avaient dû être prélevées dans leur totalité depuis le fond de la gorge des canards » Alors se produit une terrible association comparable à celle où le cheveux se transforment en serpents sur la tête de la Méduse.

---

<sup>11</sup> La traduction traditionnelle d'inquiétante étrangeté rend mal la tension en allemand entre *heimlich* et *unheimlich*. « Étrangeté familière » (terme proposé par Jean-Pierre Rey) semble être plus proche de cet oxymore-clé de la psychanalyse (l'inconscient étant ma vérité la plus intime qui inéluctablement n'est pas vue, telle la mort qui hante la vie) .

J'eus soudain un haut-le-cœur en associant fugitivement une de ces petites langues mortes à la langue de Li Qi – et cette image effrayante, que, sitôt apparue, je cherchai à chasser, vint ternir et comme envenimer le souvenir de douceur et de tendresse passées que j'avais gardé du contact réel de la langue de Li Qi dans ma bouche cette nuit dans le train, et, à ce souvenir pourtant délicieux, se substitua alors une sensation de dégoût, d'horreur, de révolusio n physique, la sensation concrète et presque gustative d'avoir eu cette nuit dans la bouche, meuble et qui s'enroulait voluptueusement autour de ma propre langue, une de ces petites langues de canard effilées couleur rose brunâtre piquetées de papilles gustatives blanches et rêches. ( 77)

L'association 'fugitive' représente nettement la connexion entre le travail de l'inconscient et le motif clé du roman. Dans le court-circuit entre le trop proche et l'étranger absolu, entre la vitalité intense du baiser et la chair morte, se manifeste l'horreur qui émane de l'*Unheimliche*, de la catastrophe au cœur de l'existence. En écho de cette violence immémoriale, hors temps et omniprésente, on repère dans le texte toute la rumeur des voix en colère, des scènes de lutte et des images de démolition, ainsi particulièrement l'apparition du Chinois arrêté dans le train et dont le sang macule le passage.

Afin de résister à cette violence qui peut resurgir à tout moment (et qui menace avant tout l'entente du couple, se résorbant en cris et pleurs tantôt, ou encore résultant en un féroce « coup de chatte »), le récit se pare de beauté et de charmes, exploitant ce que Freud appelait jadis « prime de beauté », ainsi pour la phrase voluptueuse où les langues s'enroulent délicatement. Cette caractéristique essentielle du texte fait que exemplairement le contenu se déploie dans ses formes, où corps et vêtement se marient complètement (risquant de se métamorphoser en tunique de Nessus). C'est sans doute la raison principale pour laquelle Marie est une spécialiste de haute couture dont les créations ont une valeur esthétique qui enrobe les mots et dérobe la lettre. Cette mise en abyme figure parfaitement la séduction du dynamisme physique où le corps féminin dans ses voiles évolue comme sur la *catwalk*. Vers la fin de *Fuir* une nouvelle constellation de couleurs se crée quand Marie va manger une fantaisie de glaces et que l'amalgame avec la mode signe et paraphe le mode d'emploi du roman ceci non sans que la menace de la violence s'insinue quand il est noté qu'elle lèche les contours de son cornet « pour circonscrire l'hémorragie » (de la glace qui coule). La phrase suivante constitue alors une démonstration parfaite de la force séduisante des formes enchantées :

Il y a quelques années, Marie avait créé une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses œuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un printemps-été<sup>12</sup> arcimbolde s que, glaces, sorbets, granita, frullatto et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid<sup>13</sup>. (160)

---

<sup>12</sup> Rappelons que *printemps-été* sera l'enseigne où logera « la vérité sur Marie ».

<sup>13</sup> Froid de canard sur les chairs de poule, en écho de la scène du restaurant.