

UNIVERSITE PARIS III SORBONNE NOUVELLE

MEMOIRE DE LITTERATURE FRANCAISE

LA TETRALOGIE DE JEAN PHILIPPE
TOUSSAINT : UNE EXHIBITION
PARADOXALE

MEMOIRE DE MASTER 2 RECHERCHE DE LETTRES MODERNES
SOUTENU PAR ALEXIS HUBERT SOUS LA DIRECTION DE M. BRUNO
BLANCKEMAN

Septembre 2015

Introduction

Dans les années 1990, la critique littéraire observe une inflexion nouvelle prise par la littérature contemporaine dès la fin des années 1970. Le Nouveau Roman accompagne la naissance d'une nouvelle génération d'écrivains associés aux éditions de Minuit (Jean Echenoz, Jean Philippe Toussaint, Marie N'Diaye, Eric Chevillard, Christian Gailly, Christian Oster). Ce nouveau paysage littéraire vient rompre avec certaines expérimentations formelles engagées depuis la fin de la Seconde Guerre mondiale. Le Nouveau Roman constitue alors un laboratoire d'écritures singulières, indépendantes de tout mouvement littéraire qui se rejoignent dans une contestation des modèles traditionnels du personnage, de l'histoire, de la narration hérités du XIX^{ème} siècle, porteurs d'une vision stable et rassurante de l'homme et du monde, qui les rendait caduques (et résolument impossibles) en cette période d'après-guerre. L'horreur des camps, le chaos de la guerre ont en effet posé la question des limites de la représentation et provoqué une crise du sujet. Le « premier Nouveau Roman », avant l'étape sémiologique des années soixante, rejetait alors les notions de narrateur omniscient, de personnage et d'intrigue ; dans les années soixante, les recherches formalistes ont progressivement réduit le personnage à une conscience éclatée, un pronom sans consistance, sans épaisseur. La désormais célèbre formule de Robbe-Grillet « Raconter est devenu proprement impossible »¹, faisait manifeste pour une littérature jugée incapable de dire le monde, se repliant sur elle même, sur la langue et le style. Par ailleurs, l'illusion littéraire, qui passe par une identification du lecteur au héros du roman, et implique une reconnaissance du personnage comme personne virtuelle, est remise en question. Pour autant, beaucoup d'écritures de ces années 1960-1970 comme celle, entre autres, de Robbe-Grillet, ont déjà pris en compte de nouveaux enjeux et font la transition avec la génération suivante en faisant sensiblement évoluer leur pratique d'écriture d'un souci extrême de la forme, expérimental, à la mise en forme de paradigmes.

¹ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963, p. 31.

C'est la génération suivante de romanciers, dits « minimalistes », héritiers d'une littérature du soupçon, et par conséquent toujours distants vis à vis des modèles naturalistes du XIX^{ème} siècle, qui redonne pleinement leur importance au plaisir du récit, à l'expression du sujet, à la notion de personnage et de narration. Une renarrativisation ironique et critique s'opère notamment par un jeu sur les genres codifiés comme le roman policier, le roman noir, le roman d'aventures. Les écrivains cherchent à cerner et à mettre à distance un monde perçu comme de plus en plus incompréhensible, étrange, instable. Mais, au lieu de poursuivre la quête moderniste de sens dans un monde chaotique, les auteurs contemporains associés aux éditions de Minuit évitent par les détours du récit la possibilité du sens. Ce sont des « récits indécidables » pour reprendre le titre de l'ouvrage de Bruno Blanckeman, qui définit par exemple les récits de Jean Echenoz comme « un état intermédiaire, entre réactivation romanesque et liquidation parodique »². De nombreuses caractéristiques esthétiques et formelles propres à cette nouvelle génération dite « minimaliste » ou « impassible » comme la litote, la forme brève, l'ironie, la distance vis à vis des codes romanesques, mettent désormais en scène un rapport que l'on peut qualifier de paradoxal à la littérature et à la possibilité du sens.

Ces caractéristiques se retrouvent dans l'oeuvre de Jean Philippe Toussaint. Ses romans des années 1980 (*La Salle de bain*, *L'Appareil photo*, *La Réticence*, *La Télévision*) ont d'ailleurs été étudiés comme représentatifs d'un certain roman « ludique » (Olivier Bessard-Banquy), « minimaliste » ou encore « impassible » (Mathieu Lindon). Dans les premières œuvres de Jean Philippe Toussaint, l'ironie est extrêmement présente (*la Télévision* est un sommet en la matière) et une méfiance envers le récit traditionnel se traduit par exemple dans *la Salle de Bains* par la juxtaposition de courts paragraphes numérotés. Or, la tétralogie de Marie, ensemble de quatre tomes, étalé sur une dizaine d'années (de 2002 à 2013) marque un tournant dans l'écriture toussaintienne : elle passe d'une ironie mi-amusée mi-nostalgique à une ironie rare, mais très lucide, sur fond de mélancolie. Pour l'heure, les analyses et les critiques ont peu – voire pas – porté sur la tétralogie MMMM dans son ensemble, constituée de *Faire l'amour*³, *Fuir*⁴, *la*

² Bruno Blanckeman, *Les Récits Indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000, page 27.

³ Jean Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Minuit, collection "Double", 2002 - 2009 – noté ici FA suivi du numéro de page.

*Vérité sur Marie*⁵ et *Nue*⁶. Ce qui est intéressant dans ces dernières œuvres, et notamment dans celle qui clôt le cycle romanesque, c'est qu'il ne se confine pas, comme certains autres écrivains de sa génération, au second degré, à l'évitement phobique et à l'ironie. Dans ces derniers textes, Toussaint paraît ainsi creuser bien plus une écriture de l'exhibition que celle, marquée dans ses premiers textes, de la pudeur. D'ailleurs, dans les quatre livres de l'ensemble romanesque, l'exhibition apparaît comme une thématique essentielle que l'on retrouve ne serait ce que dans les titres - *Faire l'amour*, *Nue*, *La Vérité sur Marie* - et qui semble prendre de plus en plus d'importance au fil des ouvrages. Le corps nu, le sexe, la vérité sont des motifs récurrents qui, à première vue, ont tous à voir avec la monstration radicale et suggèrent au lecteur les potentialités transgressives d'une écriture qui chercherait en apparence à tout dire.

Mais ces titres programmatiques en apparence oblitèrent que la tétralogie est traversée par des thématiques opposées, beaucoup plus "fuyantes" - à l'image du deuxième livre *Fuir* - celle de la pudeur, de l'inhibition, du voile, du silence et de l'absence. En réalité, c'est une exhibition paradoxale de l'écriture qui se déploie dans la tétralogie. Après la parution de *Faire l'amour* en 2002, un grand nombre de critiques insistent, dans le cadre de l'inscription d'œuvres littéraires dans la caractéristique minimaliste, sur la narrativité paradoxale⁷ des textes, d'une écriture « entre ironie textuelle et lyrisme sentimental »⁸. Jean Philippe Toussaint nous donne à élargir considérablement la notion d'exhibition. Celle ci souffre dans le langage courant d'une restriction définitionnelle et d'un peu d'intérêt alors qu'elle apparaît à première vue comme un objet complexe et par essence paradoxal. L'exhibition peut être entendu au sens large dans son étymologie latine : « *exhibitio* », ce qui tout simplement veut dire montrer. Mais spontanément, dans la pratique du langage ordinaire, le mot est culturellement apparenté à l'exhibition comme l'action d'exhiber en public. Egalement, l'exhibition est associée par

⁴ Jean Philippe Toussaint, *Fuir*, Minuit, 2005 – note ici F suivi du numéro de page.

⁵ Jean Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Minuit, collection "Double", 2009 – 2013 – note ici VM suivi du numéro de page.

⁶ Jean Philippe Toussaint, *Nue*, Minuit, 2013 – note ici N suivi du numéro de page.

⁷ Gianfranco Rubino, « Une narrativité paradoxale », in Marc DAMBRE, Bruno BLANCKEMAN, *Romanciers Minimalistes (narrations d'un nouveau siècle (1979 – 2003))*, Colloque de Cerisy, éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012, page 156.

⁸ Bruno Blanckeman, *Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures minimalistes)*, ibid., page 146.

extension à l'exhibitionnisme qui est le fait de se montrer en public mais avec ostentation, de façon choquante ou de manière à scandaliser, notamment par un corps que l'on expose à outrance ou un comportement excessif. Ce comportement se comprend toujours dans le cadre d'une recherche d'identité: s'exhiber, c'est chercher à s'affirmer, à se différencier. L'exhibition sexuelle est un de ces comportements, mais non le seul. Exhiber n'est pas toujours s'exhiber. Le geste d'exhiber peut être pudique, humble et désintéressé, ou bien totalement étranger à cette inscription dans l'espace social, être légitime en lui même et par lui même, dans la production d'un certain effet. On oublie souvent que l'exhibitionnisme peut être un fantasme et permettre une vie sexuelle plus intense. Or, le mot exhibitionnisme s'insère souvent dans le champ social comme péjoratif, c'est même un délit réprimé par la loi sous la forme d'un attentat à la pudeur. Ainsi, la différence est sensible entre exhibition et exhibitionnisme : la première a un sens beaucoup plus large et peut avoir par exemple une valeur ontologique. Si l'on regarde plus précisément l'étymologie du mot, on se rend compte qu'il vient du verbe latin « *habeo* » qui veut dire « avoir », à quoi s'ajoute le préfixe « ex », signifiant « hors de ». L'exhibition peut alors être compris au sens littéral, paradoxalement, comme dépossession, comme sortie de soi. Mais lorsque on exhibe, ou qu'on s'exhibe, ne reste-t-il pas pour autant une part cachée de notre corps, de notre intimité ? Exhiber, faire sortir quelque chose de nous vers l'autre, se déporter vers l'autre ne permet-il pas d'accéder à un espace en partage, où la pudeur et le secret sont conservés ? Il y a également une autre façon de jouer avec les extensions possible de ce terme. Exhibition, en langage philosophique signifie l'action d'apparaître, de faire apparaître. Se pose alors la question du surgissement des figures, des formes, des corps, de leur origine et, par extension, du processus de création. Mais une apparition n'est pas forcément monstration : elle peut frayer avec l'invisible, l'immatériel, l'envers du réel, donner à voir du visuel et non plus du visible - là où l'exhibition dans son sens commun trouvera son aboutissement dans l'incarnation d'un corps, la matérialisation d'une forme, la cristallisation d'une figure.

Ainsi, l'exhibition apparaît comme une notion éminemment paradoxale. La définition du paradoxe peut d'ailleurs renseigner sur le subtil travail thématique, esthétique et ontologique de cette notion d'exhibition par Toussaint. Le paradoxe

est selon son étymologie, une idée ou une proposition à première vue surprenante ou choquante, allant contre le sens commun, contradictoire, oxymorique - ce qui se retrouve dans certains effets thématiques et esthétiques de l'exhibition. En rhétorique, la figure de style du paradoxe cache souvent une vérité que l'on peut dire, ou peut parfois soutenir une ironie, ironie dont on connaît la présence chez Toussaint depuis son premier livre. Ontologiquement, le paradoxe est souvent utilisé par les philosophes pour nous révéler la complexité inattendue de la réalité. Il peut nous montrer les faiblesses de l'esprit humain, son manque de discernement, ce que Toussaint ne manque pas de nous mettre en scène. Le paradoxe est aussi facilement traduisible dans les autres arts, visuels surtout, comme en peinture. Par exemple, les surréalistes fondent leur démarche esthétique sur le paradoxe comme symbole du rêve et de l'inconscient. Or la réflexion sur le visuel dans la tétralogie intègre ces ambiguïtés de l'image et ses effets de symbolisation.

Ainsi, la tétralogie de Jean Philippe Toussaint, dans une écriture de l'exhibition toute en subtilités, en nuances, faisant jouer les paradoxes, échappant à toute définition statique, déploie toutes ces acceptions de la notion. En effet, on retrouve ces ambiguïtés définitionnelles de l'exhibition comme objet fictionnel à différents niveaux du texte. D'abord, on sent de manière patente, par différents biais – thématique, esthétique, ontologique - à quel point se développe dans la tétralogie une tendance à l'exhibition plutôt qu'à l'inhibition : écriture de l'exhibition, voire de l'exhibitionnisme, exhibition de l'écriture, d'un héritage littéraire, exhibition de la figure de l'auteur, recherche d'une vérité romanesque. En revanche, la monstration est toujours paradoxale. Ainsi, on peut se demander à quelles visions de l'être au monde, à quelle esthétique, à quelle relation de l'oeuvre littéraire à l'être engage cette poétique de l'exhibition paradoxale.

Premièrement, au niveau thématique, on distingue différents types et usages de l'exhibition, éminemment paradoxaux : sur le plan intime, il y a une exhibition du corps sans description physique, une exhibition des sentiments sans langage et une exhibition sexuelle sans jouissance. Toussaint dépeint aussi toute une société de l'exhibition. Mais c'est une exhibition mondaine toute convenue, une exhibition urbaine déshumanisante et une exhibition des nouvelles technologies, accentuant une tendance sociale au voyeurisme, à l'inhibition, et à l'autocensure

des être humains.

Mais dans un second temps, on se rend compte que ces nuances thématiques ne suffisent pas à expliquer les paradoxes de cette exhibition. En effet, ce qui crée l'ambiguïté, c'est la grande pudeur avec laquelle est mise en récit, est mise en forme cette exhibition. C'est un tour de force stylistique et formel que d'arriver à ce que jamais nous n'ayons l'impression d'une parole privée bien que ce que Toussaint écrit reste manifestement très intimiste. Mais le récit rend aussi possible l'incarnation des personnages, la monstration de leurs paradoxes intérieurs par une véritable poétique du corps. Egalement, Toussaint cherche à ouvrir le texte au delà de ses propres cadres : en effet, l'écrivain minuitiste fait partie de ces écrivains « lettrés »⁹ dont parle Dominique Viart, fins connaisseurs de la littérature passée, dont l'oeuvre naît entre la fin des années 1970 et le début des années 1980. Que leur pratique soit ludique ou sérieuse, ces écrivains gardent le souci d'un héritage littéraire fort afin de construire une légitimité aux nouvelles voies qu'ils ouvrent. Dans l'oeuvre de Toussaint, cela se remarque notamment par un usage renouvelé et sophistiqué de l'intertextualité.

Cette esthétique romanesque participe également, à un autre niveau, à une thématisation plus profonde et plus complexe du texte, mêlant plus particulièrement narration, auctorialité et méta-textualité : l'exhibition comme ontologie. Celle-ci vient bousculer les oppositions entre le réel et le virtuel, le corps et l'image, et surtout, remettre en cause l'idéal d'authenticité véhiculé par la modernité : l'intervention technique est à l'origine de tout travail artistique. Toussaint met en scène cette tension et la possibilité d'y répondre littérairement, en gardant un pouvoir de carnation des mots. La vérité romanesque découle de ces enjeux et nourrit ses paradoxes de la confusion de plus en plus forte entre réalité et fiction. Les figures du narrateur, de l'auteur et du lecteur donnent alors à voir une exhibition ontologique du corps par l'indécidabilité de leurs identités diffractées par le fantasme et l'imaginaire, témoignant d'une vérité désirante du sujet.

⁹ Dominique Viart, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin/CNDP, 2013, page 263.

I) Une écriture paradoxale de l'exhibition: entre pudeur et impudeur

En littérature, le thème de l'exhibition est par définition paradoxal. Ecrire, c'est peut être l'acte impudique par excellence. Ecrire, c'est à première vue, toujours vouloir décrire puis commenter, dresser un portrait psychologique des personnages, éclaircir certaines de leurs particularités pour le bénéfice de l'intrigue, pour la cohérence de leur personnalité, pour le réalisme des situations.

Mais Jean Philippe Toussaint travaille une écriture de l'exhibition qui n'est absolument pas univoque. Jean Philippe Toussaint arrive à incarner ses personnages, notamment Marie, paradoxalement sans description physique précise et personnelle. Le corps est aussi le lieu du langage, vecteur principal de l'exhibition paradoxale des sentiments dans la construction d'une intimité. Toutefois, on peut penser que cette intimité des personnages bascule vers l'intimisme voire l'exhibitionnisme à cause de la grande crudité des scènes sexuelles, où le corps est exhibé jusqu'à la réification. Cependant, le sexe chez Toussaint est toujours paradoxal car il ne mène pas à la jouissance. Soutenue par un érotisme subtil, la sexualité participe aussi au rapprochement intime des personnages.

Quant à l'exhibition en société, elle met en scène des relations humaines qui souffrent toujours d'incommunication, enrobées de pudeur conventionnelle, de civilité superficielle. Mais à l'inverse, est paradoxalement mise aussi en avant la brutalité, l'impolitesse, la bassesse des interactions sociales, marque d'une inattention à l'autre, d'un rejet. C'est la conséquence d'un milieu urbain où tout est exacerbé et paradoxalement indifférent, d'une société saturée par l'image où la surveillance des individus est la norme, et d'une société parallèle, où la criminalité est aussi secrète que violente.

A) Exhiber le corps : la force de l'intime

Dans l'inconscient collectif, l'exhibition se pense d'abord par rapport au dévoilement d'un corps. Exhiber, c'est montrer son corps en public. Or, de quel corps s'agit-il dans la tétralogie ? Comment ce corps est-il mis en scène ? Nous allons voir par là que l'exhibition est non seulement celle d'un corps qui s'incarne mais aussi une exhibition d'un langage du corps et d'une sexualité paradoxale.

I-Marie, un corps incarné

Le corps s'exhibe dans la tétralogie de manière patente. Le corps est le protagoniste du roman, toujours mis en avant, souvent exhibé par exemple comme « meurtri, endolori de froid » « naufragé » (*FA*, page 80) dans des expériences limites, de « délabrement physique » (*FA*, page 79). Toutefois, le premier paradoxe dans la tétralogie est qu'il semble y avoir une très grande présence du corps, mais que les personnages n'ont pas de caractéristiques physiques.

En effet, si on prend le personnage principal Marie, on a l'impression de savoir presque tout d'elle, et pourtant on a peine à se la représenter physiquement. A proprement parler, Marie n'a pas de caractéristiques physiques précises comme la couleur de ses yeux ou de ses cheveux, la nature de ses formes ou le grain de sa peau. Pourtant, le narrateur donne des détails très précis sur ses gestes, ses attitudes, sa démarche. D'abord, dans *Faire l'amour*, elle est tout de suite caractérisée comme « imprévisible et fantasque, tuante, incomparable » (*FA*, page 51), dans *Fuir* « impossible, unique, irrésistible » (*F*, page 156). On s'aperçoit en effet que ses attitudes sont toujours caractérisées par l'excès. Par exemple, dans *La vérité sur Marie*, pour ne plus étouffer dans son appartement, elle met le ventilateur au maximum. De manière générale, Marie est la personnification du baroque, caractérisée notamment par l'importance du mouvement, de l'instable, de l'ostentation : « Marie et son goût épuisant pour les fenêtres ouvertes, pour les tiroirs ouverts, pour les valises ouvertes, son goût pour le désordre, pour le bazar, pour le chaos, le bordel noir, les tourbillons, l'air mobile et les rafales » (*VM*, page 15). Mais le baroque est aussi dans la tradition dionysiaque lié aux sens, à leur

exacerbation. Par exemple, entre autres, l'ostentation de l'utilisation de l'odorat par Marie participe de cette exhibition du corps: « tu as vu, ça sent le chocolat, me dit Marie en souriant, et elle se mît à humer l'air, le nez en l'air, à inspirer, ostensiblement, les mains dans les poches de son manteau, tandis que nous regagnions la voiture » (*N*, page 132). L'odorat est d'ailleurs souvent la première marque de l'interaction avec l'environnement par le personnage. '

Marie, dans son comportement excessif, est aussi marquée par une sensibilité à fleur de peau: délurée, extravagante, imprévisible, elle extériorise souvent ses sentiments par des cris ou des larmes :

« couchée sur le dos dans le lit, elle finit par éclater silencieusement en sanglots, des larmes fuyaient de toutes parts sous les interstices de ses lunettes de soies, non seulement vers le bas, qui coulaient naturellement sur ses pommettes et sur ses joues, mais aussi vers le haut, qui allaient se mêler aux gouttelettes de transpiration accumulées le long de ses cheveux » (*FA*, page 31).

Cette description montre un personnage que les larmes définissent si bien qu'elles coulent singulièrement vers le haut et vers le bas de son visage, qu'elles trempent son corps de larmes. Les larmes sont envisagées comme l'essence même du personnage, qui acquiert ainsi une dimension corporelle indéniable, les larmes étant la manifestation d'un corps vivant et exhibant sa sensibilité. D'ailleurs, Marie est définie bien plus par ses larmes que par son nom comme nous allons le voir. En effet, la manière première, la plus classique et la plus habituelle, de faire exister un personnage, c'est de le nommer. Le nom du personnage permet au lecteur de l'appréhender, de le comprendre, et de s'identifier à lui comme à un être réel ; c'est entre autres par le nom que passe l'illusion romanesque. Or Jean-Philippe Toussaint remet en question ce fondement du personnage en jouant avec le nom et en proposant une autre voie à l'identification du lecteur. Il faut noter avant tout que le narrateur auto-diégétique des trois romans n'a pas de nom. Dans les romans antérieurs de Toussaint, le héros était souvent anonyme, simplement appelé « Monsieur », dans le roman du même nom. Il est ici un « je » qui prend en charge une narration a posteriori de son histoire avec Marie. Le personnage féminin quant à lui porte le nom de Marie, et ne figure dans le titre que pour le troisième roman, dans lequel le narrateur nous promet une improbable lumière véritable sur son personnage (la vérité sur Marie). Dans *Faire l'amour* figure tout un développement

sur le nom et le prénom du personnage :

« Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça, M.M.M.M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes) » (*FA*, page 46).

Dans ce passage, les différents prénoms de Marie et son nom de famille la rattachent à une généalogie familiale, lui créant un passé et une origine. Or cet élément romanesque est tourné en dérision et n'apporte rien à l'histoire, ni même au personnage, il s'agit d'une parenthèse ludique dans la narration, qui met à distance les codes romanesques traditionnels. Les initiales se répètent de manière exagérée, et le narrateur en joue dans la première parenthèse ; l'accumulation de noms est donc présentée comme redondante et inutile, d'autant plus que l'on se serait douté que le deuxième prénom venait de sa grand-mère, ce qui est traditionnel, de même que le nom hérité du père. La seule inconnue, c'est Madeleine ; or nous comprenons que c'est un double jeu de mots du narrateur, jeu de mots populaire sur l'expression « pleurer comme une madeleine », et jeu de mots intertextuel, si l'on se réfère à Marie-Madeleine, qui pleure le Christ dans la *Bible*. Ce détour par le nom permet de revenir à ce qui fonde le personnage : une sécrétion physique, les larmes, qui définit dans les trois romans le personnage de Marie, comme nous l'avons vu.

En fait, Jean Philippe Toussaint comme les autres écrivains Minuit de sa génération héritiers du Nouveau Roman, se démarque d'une certaine idée rassurante et familière du personnage, léguée par l'histoire du XIX^{ème} siècle, caractérisée par une identité bien définie (nom, apparence physique, rôle social). Egalement, l'écrivain prend résolument ses distances avec tout un héritage du XX^{ème} siècle où le personnage n'avait aucune consistance physique, simple conscience éclatée, déterminée par la perception d'autrui. Pourtant très influencé par Alain Robbe-Grillet et ses théories du roman, Toussaint ne se reconnaît pas dans cette façon qu'a le plus célèbre théoricien du Nouveau Roman de déshumaniser le personnage. D'ailleurs, Jean Philippe Toussaint met en scène la mort de ce personnage dans un passage saisissant :

« l'intérieur de la caisse avait du reste des allures de linceul, dans lequel

reposait un corps transparent et tubulaire, décapité et sans jambe, qui baignait dans un lit de kapok rembourré de mousses, de pare chocs et de coins. Corps purement virtuel, éviscéré et asexué, il se tenait là alangui sur son coussin de mousse, une robe autour de son "corps inexistant » (*FA*, page 84).

Ce corps n'est même pas corps : la phrase se contredit elle même et surenchérit dans l'annihilation progressive de toute corporalité en passant de l'adjectif « virtuel » à « inexistant ». Corps sans tête, là où siège le sentiment de la chair, « sans jambes », immobile, n'allant métaphoriquement pas de l'avant, il représente tout ce que Toussaint veut éviter dans son travail : une littérature désincarnée – au « corps inexistant - sans pulsions ni désir -« asexué » - ni élans du cœur – « éviscéré ». La caisse est une tombe : une certaine littérature doit être enterrée. Plus généralement, le texte décrit bien ce qu'est un personnage romanesque « purement virtuel », uniquement construit par l'imagination du lecteur avec quelques mots, et montre aussi l'orgueil qu'il y aurait à vouloir les matérialiser. Mais paradoxalement, cette description met en valeur les personnages de la tétralogie en tant qu'ils sont vivants, bien réels pour le lecteur, faits de chair et de désir.

Contre une littérature trop abstraite, Jean Philippe Toussaint cherche à conserver un rapport sensuel, émotif à la littérature. En réalité, pour l'auteur, le personnage doit retrouver un corps physique à part entière, et l'exhiber comme étant l'action première, le langage et le rythme du roman. Dans le prolongement de cette idée se pose alors la question de l'incarnation du personnage romanesque dans la tétralogie. Paradoxalement, comment faire d'un personnage qui n'est normalement fait que de papier et d'encre, un être de chair ? En réalité, Toussaint ne décrit pas ce personnage mais cherche à laisser la place à l'imagination du lecteur pour que chacun puisse se l'approprier. Des détails précis sur sa démarche, au contraire de la description de caractéristiques physiques qui n'incarnent rien, permettent de donner au lecteur une vision mentale de Marie, qui aura l'impression de saisir l'essence du personnage, et pourra se le matérialiser. Or, la chair pour Jean Paul Sartre est « contingence pure de la présence »¹⁰. Dans la tétralogie de Toussaint, le personnage est incarné dans un corps sensible, qui interagit avec le monde, qui s'extériorise. La puissance narrative du corps toussaintien, son exhibition, c'est d'irradier sa présence au-delà de lui-même, d'être porteur d'une énergie telle qu'elle se diffuse autour de lui : le cheval Zahir par exemple affirme sa présence avant même d'être

¹⁰ Jean Paul Sartre, *L'être et le Néant*, éditions Gallimard, Paris, 1943, page 58.

visible comme en témoigne cet exemple : « de la présence du pur sang ne témoignaient encore que de brefs hennissements étouffés qui provenaient de l'intérieur du fourgon et une odeur de cheval, une puissante odeur de cheval, de foin et de crottin, qui allait se mêler à l'odeur de la pluie et aux relents de kérosène » (*VM*, page 100). Son odeur fait aussi corps avec l'environnement, comme ses hennissements marquent l'empreinte de sa présence de chair. Le fait que le cheval soit un pur sang n'est pas non plus un hasard : si l'on prend le nom de la race au sens propre, le personnage toussaintien est ce pur sang qui par la puissance évocatrice dont il est doté à travers son corps, tend à devenir un Zahir. Or, Zahir désigne une larme en dialecte du vieux haut allemand ce qui ramène le personnage aux sécrétions physiques, preuve de sa présence charnelle.

Le personnage de Marie, très lié à Zahir par de multiples personnifications – par exemple, Zahir a « le corps d'une femme » (*VM*, page 114) - est également le symbole même de cette écriture de l'exhibition du corps, qui s'accomplit dans l'incarnation. Par exemple, elle est souvent nue ou dénudée, que ce soit en public ou en privé, ce qui montre bien le rapprochement que l'on peut faire entre personnage et corps : « elle (...) montait les escaliers nue, enturbannée de blanc, ses tongs aux pieds, des marguerites entre les orteils, le corps emperlé de gouttelettes qui brillaient dans le soleil et dégouлинаient à mesure dans son sillage » (*VM*, page 159). Ici, on voit bien à quel point Marie envahit l'espace autour d'elle en laissant son maillot par terre, et en laissant une trace visible, « un sillage » laissé par son corps. Le narrateur revient à plusieurs reprises sur la matérialisation de la présence de Marie, même absente : « Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, la saturation de l'espace dans les pièces ou elle entrait » (*F*, page 27). Marie est aussi caractérisée plusieurs fois par le fait qu'elle « ne fermait jamais rien, ni les fenêtres ni les tiroirs – c'était tuant, même les livres, elle ne les fermait pas, elle les retournait ouverts, à côté d'elle sur la table de nuit quand elle interrompait sa lecture » (*FA*, page 83). En réalité, Marie marque les objets de sa présence. Ceux-ci ne se replient pas sur eux-mêmes mais constituent un prolongement du personnage. Marie construit une épaisseur extime et développe sa corporalité même vis-à-vis des objets les plus inertes. Ces objets peuvent même influencer sur l'incarnation de Marie, à laquelle tient le narrateur : « Je considérais dans la pénombre de la chambre toutes ces robes désincarnées au reflets de

flammes et de ténèbres qui semblaient faire cercle autour de son corps à moitié dénudé, et, las, moi aussi, je songeai de nouveau au flacon d'acide chlorhydrique » (*FA*, page 20-21). On a l'impression que possiblement, ces nombreuses robes « désincarnées » peuvent faire de l'ombre à la présence charnelle de Marie et le narrateur fait une association d'idée avec le flacon d'acide, symbole de l'angoisse et du désir de mettre le corps face à la possibilité de sa souffrance, ou encore de rendre le corps à ses fluides. Même la description par le narrateur de son environnement est teintée de l'incarnation de Marie : « les lustres presque ronds à la base, enveloppés, féminins, éclat avait quelque chose de fluide et d'aquatique, et c'était peut être à des gouttes d'eau géantes finalement qu'ils faisaient le plus penser, ou à des larmes, mon amour, qui pendaient là en suspension » (*FA*, page 87-88). Tout prend la forme d'un corps, et notamment d'un corps féminin, avec les larmes. Les objets s'incarnent grâce à Marie et celle-ci acquiert un supplément de présence. D'ailleurs, la métaphore filée commence par les lustres et finit par l'adresse du narrateur à Marie : « mon amour ». On peut associer à cette analyse l'idée que Toussaint cherche à incarner Marie par la mise en scène de ce que Merleau Ponty appelle le corps « vécu »¹¹, corps en rapport avec l'espace qu'il investit.

Marie marque aussi les autres personnages comme le narrateur. Marie est un personnage très autoritaire, à l'indépendance d'esprit affirmée, sans aucune inhibition, comme si sa seule présence nécessitait qu'on lui obéisse « (car on ne donne pas d'ordre à Marie – au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère) » (*N*, page 117). D'ailleurs, elle n'écoute personne et n'en fait qu'à sa tête. Dominatrice, elle mène le narrateur par le bout du nez : elle lui donne des ordres par exemple un « Viens » dans *Faire l'Amour* (page 51) qu'elle répète deux fois ; elle reste sourde aux remarques : « ne voulut rien savoir » pour finir par traiter le narrateur de « mauviette ». Pour rebondir sur cet exemple, on remarque également que la présence charnelle de Marie se trouve dans sa voix : « je collais avec force l'appareil contre mon oreille pour faire pénétrer la voix de Marie dans mon cerveau, dans mon corps, au point de me faire mal » (*F*, page 51). La voix de Marie demande à « pénétrer » dans le corps du narrateur par delà la distance physique tant elle acquiert une épaisseur sensuelle. Cette voix arrive même à transporter l'esprit

¹¹ Maurice Merleau Ponty, *Le Visible et L'invisible*, éditions Gallimard, 1964, page 37.

dans une autre dimension : « j'écoutais...la faible voix de Marie qui me transportait littéralement, comme peut la faire la pensée, le rêve ou la lecture, quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et retend » (*F*, page 51). La voix est « faible » : ce n'est pas une question de puissance sonore mais de « grain de la voix » pour reprendre le titre d'un recueil d'entretiens de Roland Barthes. Or, le grain, dit-il, « c'est le corps dans la voix qui chante »¹². Ainsi, nous ne connaissons pas le grain de la peau de Marie mais nous connaissons le grain de son corps par la pensée, transportée « littéralement » par la puissance sonore des mots.

C'est paradoxalement par un processus mental que passe l'incarnation du personnage de Marie. L'exhibition des sentiments intérieurs passe aussi par une exhibition du corps mais dans sa capacité à faire langage et à construire une intimité.

2 - *L'exhibition paradoxale des sentiments*

En réalité, l'exhibition des sentiments dans la tétralogie est paradoxale en tant qu'elle est moins monstration que manifestation d'un écart entre les individus. Mais cet écart rend possible l'intime.

Les interactions entre Marie et le narrateur se font très souvent par l'intermédiaire du corps et non de la parole, ce qui permet de laisser une ambiguïté sur l'interprétation des signes et de mettre en scène une exhibition paradoxale des sentiments. Il en est ainsi dans *Faire l'amour* :

« je lus un soupçon de supériorité méprisante dans son regard, qui semblait me dire qu'on ne pouvait décidément rien me cacher (oui, en effet, elle était là) mais qui voulait dire aussi, ou bien interprétais je mal ce sourire en y débusquant de la malveillance alors qu'il n'avait peut-être qu'un peu d'affectueuse moquerie, quelle n'en avait rien à foutre de ma sagacité de merde » (*FA*, page 48).

Le narrateur « lit » littéralement – nous reviendrons sur les possibles discours méta-textuels de la tétralogie – sur le visage de l'autre des signes, des indices de

¹² Roland Barthes, *L'obvie et l'obtus*, éditions du Seuil, Paris, 1982, page 243.

l'intériorité de l'autre. Ce qui est intéressant est la manière dont chaque signe crée une indécidabilité, et la phrase mime cette indécidabilité en se perdant en digressions et en confusion à la manière du narrateur qui nuance l'interprétation et envisage d'autres possibilités de sens. Cela se ressent aussi dans l'utilisation d'un vocabulaire plus violent et agressif « elle n'en avait rien à foutre de ma sagacité de merde » si l'interprétation révèle des sentiments plus violents envers l'autre.

En réalité, toute la tétralogie ne va être qu'une succession de silences ou de rares paroles entre les deux protagonistes, dont l'aboutissement ne peut venir que d'un élan du corps : « Ce qu'elle attendait de moi maintenant ce n'était pas des preuves d'intelligence (...) des arguties, des justifications ou des raisonnements, c'était que je l'embrasse et c'est tout - et, pour cela, l'intelligence n'était d'aucun secours » (*FA*, page 48). Le corps est assurément toujours plus éloquent que la parole dans les relations intimes : le regard puis la bouche précèdent le premier mot dans l'avant dernier l'extrait ci dessous. Dans un autre extrait de *Faire l'amour*, on voit bien que le stade ultime de la communication n'est pas verbal : « Je voulus lui dire quelque chose, m'expliquer, lui prendre le bras pour la calmer, lui caresser la joue » (*FA*, page 31). On a l'impression que le narrateur se corrige pour aller au plus près de Marie, et abandonner la parole. De toute façon, le langage verbal n'est pas bienvenu chez l'autre : « allons dormir, Marie, lui dis je, allons dormir, il est tard, et je vis un long frisson lui parcourir l'épaule, de lassitude et d'agacement » (*FA*, page 17). D'ailleurs, Marie répond par une réaction corporelle intuitive et évidente, comme pour signifier qu'il ne faut plus utiliser le langage verbal mais laisser parler son corps, témoignant d'émotions bien définies. En réalité, dans ce rapport au corps, l'intimité passe bien plutôt par deux motifs qui reviennent souvent dans la tétralogie : le geste (ou la main) et le regard, motifs qui rappellent la citation de Toussaint : « la main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art » (*FA*, page 37). Dans un premier temps, nous avons souvent le geste, qui précède le regard. Il y a, notamment, le premier geste, fondateur, puisqu'il a ouvert l'espace de l'intimité pour le narrateur et Marie :

« je répondis à son sourire et avançai prudemment ma canette vers la sienne pour l'inviter à trinquer, et, passée sa première surprise) elle resta un instant interdite, comme devant un geste inexplicable, une inconvenance, une offre inattendue de douceur et de grâce -, elle me dévisagea avec gravité, me scruta intensément du regard, avant de laisser tomber sa tête sur mon épaule et de trinquer avec moi avec beaucoup de féminité et d'abandon, heurtant ma

canette avec délicatesse, avec reconnaissance, beaucoup plus gravement qu'il n'eut fallut, tendrement, amoureuxment » (FA, page 61 62).

Ici, l'inconvenance peut être paradoxalement une offre inattendue de douceur et de grâce car elle sort du rapport froid et distant, convenu ; elle sort de la parole, que l'on pense souvent être un préalable à l'exhibition des sentiments. La pudeur d'un geste qui ne se transforme pas en intention mais laisse à l'autre l'entière liberté de l'interpréter est ce qui crée un espace d'intimité, où l'exhibition est en tension avec l'inhibition. Comme le dit François Jullien, dans *De L'Intime, loin du Bruyant Amour*, le « geste intime exprime dans le même mouvement le retrait et le partage. Discret et direct : portant en lui le plus imperceptible de la subjectivité, étant le plus retiré, en même temps qu'il l'incarne dans le plus tangible et le plus en dehors – le corps »¹³. Ainsi, le geste sentimental du narrateur peut s'imposer à Marie mais demandera toujours son consentement. C'est là où paradoxalement se trouve « l'inconvenance » car le geste est intrusif voire transgressif, mais se retourne en accueil de l'autre, dans la conservation du secret. Le geste se trouve être exposé, tangible, et dans le même temps indicible, « inexplicable » car en appel d'un espace intime à découvrir et partager. Dans un second temps se déploie le regard comme on le voit dans cet extrait ci dessous. On voit que les verbes utilisés pour le regard sont très forts - « scruta », « dévisagea » - et témoignent bien de ce qu'un geste intime peut provoquer chez l'autre : une attention extrême à ce que le regard, mais aussi les expressions, les traits du visage peuvent dire de nous. Comme le dit encore François Jullien, « Dans le regard intime, c'est tout autant ce qu'il voit de l'autre, que ce que l'autre voit de lui ; il laisse percevoir un dedans autant qu'il perçoit un dehors. Voire, ce regard intime ne regarde pas tant qu'il se laisse regarder »¹⁴. Cela se fait dans la conscience d'une tension, d'un seuil à franchir : accepte t'on l'ouverture que propose l'autre ? Est ce véritablement un geste intime ? L'adjectif « interdite » est extrêmement précis car il signifie bien cette paralysie provisoire, ce caractère déconcerté qui préside à toute intuition. Celle ci, dans l'ouverture à un espace intime, est matinée de surprise et de méfiance. La phrase simule ce passage franchi où se désamorce toute tension « avant de laisser tomber » et son aboutissement passe par la gradation finale des adverbes.

¹³ François Jullien, *De L'intime, Loin du bruyant Amour*, éditions Grasset, 2013, page 45.

¹⁴ François Jullien, *ibid.*, page 36.

Dans le dernier tome, on voit bien comment cette relation intime a évolué, et devient évidente par le regard :

« L'amour avait été présent dès la seconde où nous nous étions revu, dès le premier regard, même si mes bras, mes mains que je sentais aimantés vers elle, se gardèrent bien de confirmer l'aveu implicite que mes yeux avaient laissé échapper » (*N*, page 169).

L'expression oxymorique « aveu implicite » montre bien cette mise en valeur d'un langage du corps, pourtant explicite, mais qui laisse l'autre deviner ce qui se passe en soi. D'ailleurs, un peu avant, le narrateur décrit le regard de Marie comme voilé, comme si ce qu'elle ressentait appelait toujours une ambiguïté pudique à ne pas passer par la parole. Pourtant, le dialogue joue parfois un rôle non négligeable mais il n'est là que pour rendre l'exhibition des sentiments encore plus paradoxale :

« d'une voix neutre, étonnamment calme, je répondis que je n'avais jamais dit que je ne voulais pas l'embrasser. Alors, pourquoi tu ne m'embrasses pas? Je répondis de la même voix calme, presque atone, comme un simple constat: je n'ai jamais dit non plus que je voulais t'embrasser » (*FA*, page 17).

Il y a une opposition claire et nette entre la parole unilatérale, univoque de Marie, dont les intentions sont claires, et la neutralité et le calme de la voix du narrateur, en adéquation avec une parole indécidable et renvoyant à son propre silence, à ce qu'il n'a jamais dit. Finalement, il n'a rien dit, ni oui, ni non, et c'est peut-être ce qui rend sa voix si calme : il reste dans la possibilité des deux. Plus loin encore, l'exhibition paradoxale des sentiments atteint son acmé dans le ni-ni de la neutralité: « je ne pouvais pas lui dire maintenant que je ne voulais ni l'embrasser ni ne pas l'embrasser après les instants dramatiques que nous venions de vivre » (*FA*, page 73). Cette indécidabilité des sentiments est renforcée par le fait qu'elle n'est même pas adressée à l'autre en parole, mais intériorisée : l'impassibilité se confirme dans le silence pudique. Cette impossibilité de la déclaration d'amour est ressassée tout au long des quatre tomes, et semble ne pas donner la possibilité d'un avancement : « Je n'ai pas été capable d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie – mais en ai-je jamais été capable ? » (*FA*, page 13). Dans une des dernières scènes de la tétralogie, le narrateur semble l'avoir dit mais les mots se contredisent eux-mêmes : « Je t'aime, Marie, lui dis-je, mais aucun son ne sortit de ma bouche, je ne m'entendais même pas le dire, peut-être n'avais-je pas ouvert la bouche, peut-être l'avais-je seulement pensé - mais je l'avais pensé » (*N*, page

81). Le verbe « dire » est utilisé mais la parole est tellement intériorisée chez le narrateur qu'il a l'impression de l'avoir dit : c'est un moyen de mettre en valeur la puissance performative de la pensée. Mais le dernier segment de phrase séparé par un tiret et commençant par un « mais », montre bien que le fait d'avoir pensé qu'il aimait Marie pose problème. En effet, si l'on reprend le livre éclairant de Jullien, « L'intime est cet élément ou ce milieu où un moi se déploie et s'externe, mais sans y forcer, sans y penser, ce qui signifie si bien épanchement¹⁵. Ainsi, on voit bien que l'expérience de l'amour n'est pas une expérience de pensée, elle n'a pas à être intellectualisée, sinon elle perd le contact avec l'intimité. Pourtant, insensiblement, le ressassement de cette impossibilité du « je t'aime » finit par créer une avancée, ne serait ce que par l'intermédiaire de la dernière phrase « mais tu m'aimes alors? » (*N*, page 170). La tétralogie se termine tout de même par une question à laquelle ne répondra jamais le narrateur. Mais dans le « alors », nous avons une demande de confirmation bien plus qu'une interrogation et le livre semble s'achever sur un amour partagé dans l'intimité. Le narrateur n'aura jamais déclaré son amour à Marie mais l'intime est justement ce partage souterrain qui n'a même plus besoin de se montrer, de se prouver. En fait, la déclaration d'amour est bel et bien présente tout au long de la tétralogie mais ne se fait que dans une narration à posteriori. Le « mon amour » vient par exemple ponctuer certaines phrases et donner un poids à ce qui est dit : « nous ne disions rien, mais nous nous comprenions, nous nous étions compris. Je l'aimais, oui. Il est peut être imprécis de dire que je l'aimais, mais rien ne pourrait être plus précis » (*VM*, page 57). On retrouve encore la propension de l'auteur à construire des phrases absolument contradictoires, manifestation de l'impossibilité de dissoudre des sentiments amoureux dans la rhétorique.

Mais cette attitude de retenue, de pudeur quant aux relations amoureuses que l'on observe souvent dans la tétralogie est parfois contredite aussi par une violence verbale qui sépare les êtres de manière brutale : « je m'étais tourné vers elle et lui avais dit de fermer sa gueule » (*FA*, page 64-65). L'exhibition est aussi physique puisque les protagonistes sont coutumiers d'attitudes complètement extravagantes pour montrer un mécontentement: « au premier mot de Marie...j'avais accéléré le pas et l'avait planté là dans l'avenue » (*FA*, page 67) ou encore « je la

¹⁵ François Jullien, *ibid.*, page 32.

regardai dans les yeux, lui plantai mon plus mauvais regard dans les yeux » (*FA*, page 67). Cela dit, ces moments de tension sont également ambigus car délibérément mis en scène : ils témoignent d'une tentative de cacher l'attirance et la fascination pour le jeu sentimental. Enfin, la monstration d'une colère, d'une exaspération, d'une fatigue de l'autre est telle que l'échange doit se poursuivre après de la distance mise entre les deux protagonistes, après le silence commun de l'absence de nouvelles, condition nécessaire au retour de la possibilité d'une intimité : « je songeais que je ressentais la même chose quelle, finalement, que moi aussi j'étais mieux seul en ce moment, plus calme et plus apaisé » (*FA*, page 133). L'équilibre n'est possible que dans la non présence de l'autre : « je ne lui manquais pas tellement, c'était peut être mieux pour son travail que je ne sois pas là » (*FA*, page 133). Mais les amoureux doivent par contre se confronter au « calme des après midi, la fatigue et l'ennui, la succession des heures » (*FA*, page 124). Cette relation amoureuse, entre fusion et rejet, entre présence et absence peut être envisagée comme une nouvelle manière, résolument paradoxale d'envisager le couple moderne. Au contraire des couples traditionnels, hérités du XX^{ème} siècle, il n'y a pas d'usure du couple, due à l'inhibition, à l'anomie, à l'ennui, mais une exaspération grandissante à perdre ses repères en la présence de l'autre, à en être dépendant, à investir trop de force physique et mentale dans la relation :

« Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants, tous mes repères étaient brouillés, je marchais dans l'air glacé de la nuit et je ne savais pas où j'allais, je regardais l'eau noire briller à la surface du canal et je me sentais happé par des pulsions contradictoires, exacerbées, irrationnelles » (*FA*, page 137).

Il n'y a aucun équilibre possible en la présence de l'autre car les sentiments sont trop violents, exhibés physiquement, psychiquement – ma vision du monde se dérègle » - sans que le narrateur puisse les contrôler. Par là, on se rend compte que l'intimité n'est plus possible. C'est de l'amour passionnel ; par conséquent, la relation essaie tant bien que mal de s'équilibrer avec une présence à l'autre très intense et une tentative de l'oublier pendant une longue absence.

Mais au fur et à mesure des livres, la relation s'assagit, et le dernier tome marque une nette avancée par rapport à *Faire l'Amour* dans la construction

d'une intimité : face aux nombreuses épreuves - les deuils successifs, les incidents, (le feu, l'incendie de la chocolaterie) – face à la perspective d'avoir un enfant, les deux protagonistes ont resserré leurs liens, se sont soutenus affectivement, se sont prouvés leur attachement mutuel, leur amour, et ont pacifié, consolidé celui ci par une présence plus diffuse de l'autre, Pour la première fois depuis le début de la tétralogie, un personnage utilise un « nous » pour désigner le couple en rupture : « j'avais relevé le « notre » de notre retour, et j'eus le sentiment alors que notre relation était en train de prendre un tour nouveau. » (N, page 158-159). Le principe de la rupture établi au début de la tétralogie se rompt, et aboutit notamment à une relation plus apaisée, partageant des moments de pleine complicité et de tendresse, comme celle dans *Nue* :

« elle n'avait pas regardé, elle avait simplement soulevé la main à coté d'elle et avait pris la mienne avec naturel, et ce geste si tendre qui m'emplit d'apaisement, ce geste si inattendu, me parut aussi surprenant que si les deux navires que nous avions sous les yeux, abandonnant un instant la froideur impassible avec laquelle ils cohabitaient dans le port, s'étaient soudain rapprochés dans un geste de tendresse » (N, page 102).

La métaphore avec les bateaux montre bien à quel point les deux personnages, semblables à des objets, ont été incapables d'éprouver des sentiments, ou en tout cas de les exprimer. Un peu plus loin, la métaphore de la loi physique universelle qui veut que « deux corps qui entrent en contact ont tendance à égaliser leur température » (page 103) vient conforter une nouvelle chaleur, celle de l'intimité. Celle ci s'ouvre en l'autre et fait tomber la séparation dedans dehors - au niveau physique comme intellectuel – pour le partage d'un même espace intérieur, d'un fond commun qui n'appartient à personne.

Ainsi, même dans ce resserrement intime, les relations sentimentales entre les personnages sont paradoxales dans ce déplacement permanent des frontières intérieures. On observe cette même ambiguïté dans les relations sexuelles, bien que les usages de l'exhibition soient plus radicaux, marqués par la violence et potentiellement obscènes.

3 - l'exhibition sexuelle

Très vite, ce qui saute aux yeux en lisant la tétralogie, c'est

l'omniprésence de scènes sexuelles, venant ponctuer les rencontres entre Marie et le narrateur. Celles ci, très intimistes, sont remarquables, spectaculaires par leur violence et leur crudité ; par certains aspects, on peut les soupçonner de toucher à l'exhibitionnisme gratuit, voire à la pornographie. En tout cas, cette radicalité valorise toujours le corps dans la tétralogie, qui existe par là dans ses manifestations les plus triviales, dans ses sécrétions les plus animales. Mais c'est une radicalité toujours tempérée par un travail sur la réticence, l'inhibition, qui tend à rendre l'exhibition sexuelle à ses paradoxes.

Les scènes sexuelles de la tétralogie sont les premières scènes de sexe dans l'oeuvre de Jean Philippe Toussaint, à part peut être une scène dans *La Télévision* ; mais dans ce texte, le sexe était envisagé comme très léger, décalé et joyeux tandis que dans la tétralogie, le sexe est beaucoup plus explicite et très sérieux, empreint de gravité. Souvent couplées à la thématique de la mort, les scènes sexuelles font se rencontrer Eros et Thanatos. C'est ce que nous avons vu pour l'exhibition des sentiments et cette relation amoureuse faite de rejets brutaux : le désir vient briser toute possibilité de l'intime, par le biais de la violence par exemple. C'est ce qui se passe dans l'acte sexuel, aboutissement de toute cette tension accumulée. Ainsi, nous avons des scènes où le corps est totalement réifié et rendu à la violence de ses pulsions, dans une relation sexuelle brutale et animale où seul le charnel, dans sa crudité la plus intense, compte :

« elle évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. Car seul son sexe semblait participer à notre étreinte, son sexe chaud que j'avais pénétré et qui bougeait de façon presque autonome, âpre et hargneuse, avide » (*FA*, page 29).

Les protagonistes ne font ironiquement pas l'amour comme nous l'annonce le titre, mais font du sexe, et les scènes comme celle ci exhibent le sexe comme seule motivation de l'étreinte. D'ailleurs, le sexe est ici « presque autonome » et les deux personnes sont effacées de l'étreinte au profit de la personnification du sexe de Marie, bougeant de façon « âpre et hargneuse, avide », termes que l'on pourrait plutôt associer à l'état d'esprit présent de la protagoniste. Paradoxalement, c'est du sexe sans toucher, sans caresse, motifs de l'érotisme jugés deux fois « superflu ». Ces pulsions sexuelles nécessitent d'être assouvies, et ce par n'importe quel moyen : « je la sentais chercher ma bouche en haletant contre mon oreille, le souffle

court, gémir comme si nous faisions l'amour parmi la foule qui continuait de passer près de nous sur le pont» (*FA*, page 74-75). L'exhibition sexuelle est totale car rendue publique, elle n'a plus du tout l'exclusivité de l'espace intime : on bascule dans l'exhibitionnisme. Marie n'a aucune pudeur et ne modifie pas ses attitudes en fonction du contexte dans lequel elle est. Elle semble ne même pas en avoir conscience tant les pulsions la submergent et la rendent incapable de contrôler sa place dans l'espace social : « La terre venait de trembler, et, indifférente aux passants, Marie se serrait contre moi en frottant lascivement son sexe contre ma cuisse » (*FA*, page 75). Plutôt que le respect de l'intimité, elle recherche en priorité l'immédiateté de la jouissance, afin d'apaiser la souffrance de son intense désir. Une très longue phrase vient mimer la recherche précipitée de la jouissance, véritable exutoire afin d'assouvir ses pulsions et apaiser les tensions corporelles qui l'empêchent de se maîtriser et d'atteindre un équilibre. Ainsi, de la tendresse de l'intime, on passe au sursaut de l'extime.

Le concept d'extime vient de Lacan et désigne le désir humain de rendre visibles certains aspects de soi jusque là considérés comme relevant de l'intimité. Il est constitutif de la personne humaine et nécessaire à son développement psychique - notamment à une bonne image de soi. En cela, l'extimité doit être distinguée de l'exhibitionnisme qui est pathologique et répétitif, inscrit dans un rituel morbide. En tout cas, Marie devient esclave de ses pulsions, elle ne se contrôle plus, elle n'est plus elle-même : « j'eus le sentiment que c'était une femme inconnue que j'avais dans les bras, qui se collait contre moi, mouillée de désir et de larmes, ses hanches s'enroulant contre mon ventre avec une détermination mauvaise à la recherche de la jouissance » (*FA*, page 74). Le corps réclame quelque chose, et la conscience ne peut rationaliser cet état de fait. Cette citation se rapproche très fortement d'un passage de *L'érotisme* de Georges Bataille : « Le mouvement charnel est singulièrement étranger à la vie humaine (...) c'est à la manière des bêtes, une aveugle violence qui se réduit au déchainement, qui jouit d'être aveugle, et d'avoir oublié »¹⁶. En effet, dans ces moments de basculement, où Marie passe d'un désir maîtrisé à une folie pulsionnelle, elle est étrangère à elle-même : le narrateur ne la reconnaît même plus tant son humanité disparaît au profit de son animalité. Bien qu'elle cherche la jouissance, elle bouge à l'aveugle, ses gestes sont imprécis et

¹⁶ Georges Bataille, *L'érotisme*, éditions de Minuit, Paris, 1957, page 37.

incontrôlés. Dans ces moments, il n'y a plus de respect pour l'autre ; l'autre n'est qu'un prétexte à l'assouvissement du besoin corporel, jusqu'aux gestes les plus crus. Dans la longue phrase à la fin de la première partie de *Faire l'amour*, on voit le passage de l'étonnement du narrateur à la vue de cette réification de Marie, à la montée d'un violent désir: « le jour se levait et je la désirais très fort moi aussi maintenant » (*FA*, page 75). Il la désire en sachant que cela aura une fin très vite. Il faut jouir le plus vite possible, alors que le temps permet de construire l'érotisme d'un acte sexuel et de partager un véritable moment d'intimité. La dernière phrase, marquée par la grossièreté de son dernier mot - « le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul » (*FA*, page 75) - vient comme provoquer la chute de la violente montée du désir entre les deux protagonistes, notamment mise en valeur par une gradation: « je la désirais, je me collais contre elle, je caressais son sexe, je pétrissais ses fesses (...) je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul » (*FA*, page 75). Ce passage explicite bien le besoin de fusion entre les deux protagonistes métaphorisé par le doigt du narrateur dans le corps de Marie.

Ici, Toussaint pointe un problème contemporain, celui de la violence des rapports amoureux, sous dépendance. En effet, comme nous allons le voir, peut être est ce le fait que chacun vit de plus en plus séparé des autres, notamment par le biais de la technique -téléphones, ordinateurs - et aussi par le fait d'un capitalisme favorisant l'individualisme. En tout cas, les relations amoureuses sont beaucoup plus distendues et par conséquent idéalisées, fantasmées, avec un besoin de dramatisation intense, nourri par la mémoire des images. Même les relations sexuelles avec les autres sont sous le prisme de cette violence physique, même si elle participe à la montée du désir et à l'assouvissement de fantasmes, comme en témoigne par exemple la scène torride entre le narrateur et Li Qi : « Elle me fit entrer dans le cabinet de toilette, me poussa contre le lavabo et plaqua ses lèvres contre ma bouche » (*F*, page 42). Faire l'amour dans le cabinet de toilette d'un train fait partie des topos du fantasme sexuel, et la dramatisation de l'acte passe toujours par une violence, même sous couvert de l'intensité du désir, avec des verbes d'actions forts comme « poussa », « plaqua ». Francois Jullien analyse bien les conséquences de l'exploration de l'extime : « Le contradictoire de l'intime, en revanche, est la violence – elle que réclame et dont a besoin le Désir. Eros exige que l'Autre soit

traité et maintenu en étranger¹⁷. En effet, ces attitudes violentes font partie intégrante de la construction d'une intimité. Cela permet de ne pas étouffer les individualités par une fusion charnelle et intellectuelle, qui peut mettre fin au désir. Ces va et viens entre refus et acceptation de l'autre participent à long terme à construire une relation plus solide et plus intense.

Dans le prolongement de l'analyse de cette paradoxale violence comme nécessaire marque d'extimité, les scènes de sexe de la tétralogie apparaissent ambiguës car si on les lit attentivement, on se rend compte qu'elles sont très crues, mais quelles ont aussi quelque chose de pudique, de retenu. La thématique du sexe est toujours exhibée de manière paradoxale car elle repose sur ce qui sape potentiellement toute verdure. Dans un premier temps, le sexe est toujours mêlé à des menaces potentielles, de mort, de violence, dans une tension vers l'indécidable qui atténue le caractère unilatéral du rapport sexuel. Mais surtout, la relation sexuelle ne peut vraiment être explicite car elle est faite de réticence, et de l'impossibilité de la jouissance. Or, comme le dit Jean Luc Nancy, « S'il y a de l'impossible dans la jouissance, c'est qu'il y a de l'intime, c'est à dire cela (ou celle ou celui) qui recule sans fin au delà de toute assignation possible (...) son aboutissement est son acte même »¹⁸. Ainsi, paradoxalement, l'acte sexuel semble être interminable, comme la relation intime se doit de l'être entre deux êtres. L'intimité ne doit pas dépendre de la jouissance pour se préserver. Enfin, on se rend compte que la crudité et la violence de la relation sexuelle sont toujours un moyen de reconstruire une intimité plus intense. De plus, la relation sexuelle est souvent préparée par un érotisme latent et subtil. L'érotisme est souvent créé par les fantasmes du narrateur, par exemple lorsque celui ci voit Marie dans toutes ses robes, notamment des robes en sorbets « qui fondaient sur la chair nue des modèles (...) leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid » (*F*, page 147). L'érotisme se fait ici fantasme sexuel : la robe devient prétexte à manger ou lécher un corps féminin. Mais le fantasme, par sa distance au réel et son intériorisation, diminue la crudité de l'exhibition sexuelle. L'érotisme est également présent dans le dévoilement réel mais paradoxal des corps nus, comme celui de Li Qi par exemple, qui sort de la salle de bain de l'hôtel à Tokyo : « dans un halo de tiédeur, une petite

¹⁷ François Jullien, *De l'Intime, Loin du Bruyant Amour*, op.cit., page 239.

¹⁸ Jean Luc Nancy, *Le il y a du rapport sexuel*, éditions Galilée, Paris, 2001, page 45-46.

serviette de bain autour du corps, et une autre, plus grande, ample et moelleuse, nouée autour des cheveux. » (*F*, page 70). Mais l'usage habituel des serviettes en fonction de leur taille s'inverse – la petite pour les cheveux, la grande pour le corps – ce qui « dévoilait d'autant le contour de ses seins ». Pourtant, cet érotisme est teinté de pudeur, Li Qi « rajustant la minuscule serviette pour mieux cacher sa nudité » (*F*, page 70). C'est comme si, dans ce jeu paradoxal sur le caché et le visible du corps nu, cette description paraphrasait la définition subtile de l'érotisme par Barthes : « L'érotisme, c'est lorsque le vêtement baille »¹⁹. Par ailleurs, dans les descriptions des ébats, il y a souvent une progressive montée du désir, qui se manifeste par de l'érotisme et de la sensualité, comme on le voit par exemple dans ce passage : « je l'embrassai, l'immobilité de sa douceur, le silence, les premières caresses, timides, prudentes, inachevées, et d'un seul coup, urgentes, désordonnées, quelque chose de dingue dans ses yeux, un désir de plus en plus intense, sa façon de me caresser ». La juxtaposition des propositions sans verbe au début de la phrase donne un caractère elliptique à la relation sexuelle, couplée aux motifs de la douceur et du silence, qui se poursuit par la caractérisation subtile des caresses. Dans les relations sexuelles, il y a très souvent une rupture nette – « d'un seul coup » - entre un désir maîtrisé et respectueux de l'autre et un désir trop fort pour n'être qu'un vecteur non exclusif du sentiment amoureux. Mais il y a aussi le plus souvent un moment de préliminaires important, voire permanent, comme en témoigne la scène sexuelle dans *Nue*. La folie du désir est un moment plus passager et celui-ci est toujours arrêté par un événement : le fax dans la première scène sexuelle de *Faire l'amour*, ou la violente prise de conscience de Marie - « pour me rejeter, un coup de chatte dans la gueule » (*FA*, page 168) aussi mystérieuse que définitive : « il n'y eut pas un mot, pas une explication, elle se tourna sur le côté et enfouit son visage dans l'oreiller » (*F*, page 169). Mais la violence du geste témoigne d'une volonté de séparation brutale, qui rend le narrateur à son altérité, qui remet de l'extériorité dans l'intime. Le geste appelle même une future transgression si l'on en croit François Jullien pour qui « la frontière séparant l'Autre et soi, dehors et dedans, ne doit pas être seulement préservée mais encore exhibée, exacerbée, de sorte qu'elle puisse être d'autant mieux, d'autant plus puissamment – effrontément franchie »²⁰. Ainsi, l'incitation au

¹⁹ Roland Barthes, *Fragments d'un discours amoureux*, éditions du Seuil, Paris, 1977, page 32.

²⁰ François Jullien, *De l'Intime, Loin du Bruyant Amour*, op.cit., page 252.

désir peut naître de cette séparation. Pour autant, à la manière du geste intime, ce n'est pas un geste d'indifférence à l'autre, mais bien un geste remettant en jeu la frontière entre soi et l'autre, évitant l'assimilation et permettant une nouvelle rencontre. Ce geste radical va alors permettre de ne pas étouffer la possibilité du désir sous la douceur de l'intime et construire une intimité bien plus intense, d'avoir fait se croiser intime et extime.

Les scènes sexuelles ne sont jamais obscènes dans la tétralogie mais participent, dans les paradoxes de la violence et de la douceur, de la crudité et de l'érotisme de la jouissance et de son impossibilité, de l'intimité et de l'extimité, à une puissante et significative thématization de l'exhibition paradoxale, qui se prolonge dans les enjeux sociétaux de la tétralogie.

B) une société de l'exhibition

Au delà de la sphère de l'intime, on remarque que les rapports sociaux entre les individus dans leur ensemble sont souvent régis par l'apparence, le voir - être vu. Le corps en public comme il est mis en scène dans la tétralogie nous renseigne sur les enjeux culturels et sociétaux de l'exhibition aujourd'hui.

1- Une société spectacle : mondanités et conformisme

L'exhibitionnisme social fait partie de la norme dans une société décrite par Jean Philippe Toussaint à travers Marie où le paraître est mis en valeur par l'intermédiaire de rendez vous professionnels, de rencontres mondaines, d'événements sensationnels. L'auteur y exhibe la futilité et la superficialité, et met en scène des rapports sociaux sous le signe du conformisme le plus vain et inhumain.

Dans toute la tétralogie de Jean Philippe Toussaint, il est question de la mode. C'est un motif récurrent qui vient de la profession de Marie, styliste et dirigeante d'une marque de mode appelée « Allons y Alonso » comme on nous le

dit dès *Faire l'amour*. Tout de suite, Toussaint, par ce nom de marque ridicule, emprunté à une phrase dans *Pierrot le fou* de Godard que répète Belmondo à Anna Karina lorsqu'elle le secoue pour qu'ils bougent - ironise sur les codes du milieu de la mode : un nom de marque doit toujours être accrocheur, voire tapageur, afin de créer une bonne réception chez le client. Ainsi, le lecteur est invité à partager le quotidien d'une styliste et cela va être le moyen pour Toussaint de décrire toute une société qui tourne autour de la mode, motif emblématique du contemporain et monstre par essence. La scène liminaire de *Nue* est un bon exemple. En effet, Marie organise son défilé Automne Hiver au Spiral de Tokyo avec point d'orgue la présentation de la robe en miel : on voit déjà à quel point l'excentricité constitue une part importante de la thématique toussaintienne. En effet, c'est un véritable show avec « musique cadencée » et déchainement de bruits, de mouvements, de pailletées dans une « effervescence de ruche » (*N*, page 19). L'évènement décrit est exceptionnel par sa démesure. Les préparatifs prennent des proportions considérables, nécessitant « un contrat de plus de quinze pages qui contenait des quantités d'avenants et des clauses inhabituelles en raison de la spécificité de la prestation » (*N*, page 17). Mais tout de suite, le narrateur ironise et dégonfle la vanité du projet en mettant en perspective idée et pratique (« tel du moins était le principe. En pratique, les difficultés s'étaient multipliées » (*N*, page 113). L'ambition démesurée du programme par rapport au résultat, qui n'est qu'une robe en miel, et qui se solde par la chute du mannequin montre bien le caractère vain des actions humaines. Tout de suite, le projet nécessite la mise en place d'une « cellule spécialisée » (*N*, page 13) s'occupant de la robe en miel au sein de la marque. Sur la question de faire voler de vraies abeilles, le narrateur moque l'échange de courriers et de croquis préparatoires à la construction d'abeilles téléguidées, ces « documents joints croquignoles » (*N*, page 13). Suivent deux ou trois pages exhibant encore l'ampleur du projet avec « épineuses questions juridiques, d'assurances et de contrat » (*N*, page 17) et « visites médicales » (*N*, page 17) à la clé. Tout ceci aboutit à l'exhibition d'un corps totalement inhumain, simple support pour la robe :

« La mannequin, debout sur un mini tabouret disposé sur une bâche transparente, attendait, nue, la peau lisse et le sexe rasé, elle ne portait plus qu'un string couleur chair d'à peine deux centimètres de large qui masquait son pubis, et plusieurs maquilleuses, debout à ses côtés, travaillaient sur les parties de son corps qui resteraient découvertes pendant le défilé, couvrant son visage et ses mains de poudre de riz qu'elles appliquaient à la houppette pour

faire ressortir sur sa peau, par contraste, l'ambre de la robe de miel quelle ne portait pas encore » (*N*, Page 19).

De chair, il n'y a que le string pour en avoir la couleur ; de la peau il ne ressortira que l'ambre. Le corps, ou tout du moins ses parties découvertes, n'est devenu qu'un moyen d'exhiber au maximum un vêtement mondain, crée pour provoquer du sensationnalisme, du « spectaculaire » (*N*, page 11). Un peu plus loin, après qu'elle soit couverte de poudre blanche, le mannequin est décrit comme un « étonnant corps lunaire épilé et poudré » (*N*, page 20) ce qui vient souligner sa déshumanisation. Le corps est modifié chimiquement, et devient totalement artificiel, recouvert de substances étrangères, en témoignant les multiples interventions techniques.

Par ce thème de la mode va se développer plus particulièrement toute une mondanité des rapports sociaux, marquée par un besoin de se montrer. Exhibition en anglais veut dire exposition, et ce n'est pas anodin si deux scènes de la tétralogie ont pour lieu des salles d'exposition. Dans *Nue*, particulièrement, le lecteur assiste à un vernissage de l'exposition de Marie et cet événement va être le prétexte au développement de toute une mondanité. Cela passe d'abord par la mise en valeur de ses vêtements, les plus exhibitionnistes possibles : « lunettes colorées et coiffures voyantes, écharpés fluorescentes et touches de rose flashy » (*N*, page 47). Ainsi, l'apparence physique se doit de mettre en valeur la personne de manière exacerbée, afin quelle soit remarquée par les autres. Lorsqu'on a accès à l'intérieur de la salle par l'intermédiaire d'une escapade nocturne sur les toits de l'espace d'art contemporain, c'est de manière ironique et distanciée puisque le narrateur observe comme nous la scène de haut. La comédie sociale qui se joue prend alors des airs de vaudeville, avec un quiproquo qui donne à connaître Jean-Christophe de G. et la une autre Marie. Un ami de Jean Christophe, Pierre Signorelli, l'accompagne au début mais Jean Christophe de G décide de le semer car il le trouve encombrant pour ses objectifs de séduction, ce qui témoigne d'une médiocre conception de l'amitié, toute entière tournée vers ses intérêts. Signorelli n'est pas en reste puisqu'il est décrit comme un homme fat, mondain et superficiel allant jusqu'à garder son manteau malgré la chaleur pour pouvoir le montrer pendant l'exposition, « par coquetterie » (*N*, page 66). Le narrateur ironise plusieurs fois sur ce ridicule personnage « devant se savoir secrètement en beauté dans cet épais manteau qui

avait du lui coûter un bras », dont la conception avait du « nécessiter le sacrifice d'un troupeau de moutons ou d'une dizaine de chameaux » (N, page 64). Jean Christophe de G., lui a « gardé son écharpe (...) son écharpe en laine et soie moire mélangées, moirée de reflets garance, tombant négligemment sur ses épaules » (N, page 66). La description introduit l'écharpe, puis décrit rapidement les vêtements du personnage avant de revenir sur l'écharpe, de surenchérir sur le luxe de ses composantes et le caractère apprêté, faussement négligé de sa position. Egalement, pour Jean Christophe, « Faire une rencontre avec une femme est un « défi » (N, page 65) : il veut sortir de l'exposition au bras de Marie avant même de l'avoir connu car comme c'est elle qui expose dans l'espace d'art contemporain, c'est elle qui a le plus d'aura sociale, ce qui suffit pour attirer Jean Christophe de G: on voit bien que les interactions sociales ne sont réglées que par le narcissisme, la superficialité et l'ambition. Cela lui vaudra d'ailleurs une erreur grossière mais logique puisque l'autre Marie qu'il rencontrera sera celle qu'on voit le plus, la plus entourée de personnes, dissimulée « derrière une dizaine de nuques et d'épaules en mouvement » (N, page 67), un « marais d'ébullition humaine » (N, page 67) créant comme lors du défilé à Tokyo dans *Nue*, une « rumeur continue de brouhaha diffus » (N, page 67). L'étape de la séduction garde aussi un caractère totalement conventionnel, artificiel et mécanique, utilisant paradoxalement l'inhibition pour se mettre en avant en faisant « le cachotier, le modeste, gardant son profil bas, passant sous silence le contenu de ses multiples activités » (N, page 68). D'autre part, Jean Christophe de G ne cherche pas les qualités intrinsèques de l'être humain mais juge à l'apparence avec beaucoup de préjugés : « il continuait de jauger les invités de son oeil bleu métallique, estimant l'élégance des femmes, soupesant la richesse des hommes, la valeur de leur patrimoine » (N, page 65). L'adjectif « métallique » appliqué à l'oeil met en valeur la froideur toute commerciale avec laquelle Jean Christophe de G regarde les autres, dont la valeur est jugée à l'aune de leur portefeuille. L'art a droit au même traitement capitaliste, Jean Christophe de G entretenant « avec l'art contemporain une de ces relations d'amateur éclairé qui ne s'intéresse qu'à la valeur marchande des oeuvres (leur prix, la fluctuation de leur cote), pour éventuellement les acquérir en se dispensant de devoir les regarder » (N, page 67). Jean Christophe de G, personnage décrit comme vénal et sans aucun gout esthétique, est le symptôme d'une société où l'argent, la superficialité et la

mondanité sont mis en valeur au détriment de l'art.

Egalement, on observe tout un jeu consensuel et conventionnel dans de nombreuses interactions professionnelles liées au monde de la mode. Dans *Faire l'amour*, une jeune chargée de mission dans l'ambassade de France entretient le narrateur de « vacuités badines et de détails bénins » (*FA*, page 91) et lui fait « une cour frivole et sans conséquence » (*FA*, page 91) : on voit ici que le dialogue n'est qu'un ornement, et ne cherche qu'à mettre à l'aise, à ne pas blesser, pour que la transaction financière se passe bien. Par exemple, dans *Faire l'amour*, lors des premiers échanges entre Marie et son équipe d'accueil à Tokyo, alors que Marie enlève ses lunettes et exhibe ses yeux pour montrer sa fatigue en réponse à une question convenue d'un des collaborateurs, « les autres, immobiles en demi cercle autour de Marie, souriaient avec circonspection tout en hochant machinalement la tête d'un air perplexe et compatissant » (*FA*, page 89). On voit bien ici que cette expressivité est feinte et obéit à des contraintes d'ordre professionnel. L'adverbe « machinalement » montre bien qu'il n'y a aucun véritable échange humain. Toutes les attitudes qui devraient entraîner la compassion ou l'empathie sont remplacées par des similis étudiés. D'ailleurs, il n'est pas fait de distinction entre tous « les autres » : tout le monde fait la même chose, dans une standardisation des comportements proprement inhumaine. Ils sont d'ailleurs adjectivés comme « immobiles », potentiellement assimilables à des robots sans vie, obéissant à tout un protocole extérieur à eux. De manière générale, beaucoup des personnages secondaires que Marie et le narrateur rencontrent sont marqués par cette aliénation comportementale, due à la pression des convenances et des marques de politesse artificielles, qui confine à l'absurde. En témoigne ce passage dans *Faire l'Amour* où « les bagagistes s'étaient mis au travail, et, de mon lit, je les regardais évoluer furtivement dans la pièce avec une discrétion ostensible » (*FA*, page 85) : les deux termes collés ensemble en une antithèse très forte « discrétion ostensible » montrent bien la contradiction au sein d'attitudes réglées par des contingences extérieures et non par une éthique intérieure : les bagagistes veulent montrer qu'ils font bien leur travail en faisant du zèle à partir de consignes extrêmement abstraites et se retrouvent à être plus encombrants que s'ils ne s'occupaient pas de leur présence.

2- Une société déshumanisée : mondialisation et poids des conventions

De manière plus générale, la société contemporaine décrite par Toussaint déshumanise les individus, les empêche de penser par eux mêmes et les rend à leur servitude. On retrouve comme cela dans toute la tétralogie nombre de silhouettes fugitives qui ne signifient que par leur absence, comme les jeunes femmes dans le train de *Faire l'amour*, qui proposent aux passagers « d'une voix mécanique et inhumaine des plateaux repas, des boissons ou des glaces, avec cette façon si particulière de présenter le produit à bout de bras, comme s'il s'agissait d'un programme » (*FA*, page 111). Nous retrouvons ici l'idée de mécanisme et d'inhumanité qui est caractéristique de toutes les relations sociales mues par des intérêts commerciaux. Ainsi, la pression sociale du comportement répétitif en milieu professionnel provoque une inhibition, voire une annihilation de l'individu. Mais d'autres types de relations sociales dessinent des usages de l'exhibition. Par exemple, il y a également des personnages secondaires qui se réfugient derrière une attitude de politesse superficielle mais refusent intérieurement en bloc toute civilité et montrent, soit qu'ils sont complètement indifférents aux autres soit que leurs demandes les lasse, comme dans ce passage à l'aéroport où le narrateur est « baladé de comptoir en comptoir, refoulé et éconduit par des hôtesses indifférents qui me renseignaient de mauvaise grâce, au mieux avec ignorance, au pire avec désinvolture (une désinvolture souriante qui n'en était que plus mortifiante) » (*F*, page 143). Toutes les attitudes sont de « mauvaise grâce » quand il s'agit d'aider les autres que ce soit avec ignorance ou désinvolture. En tout cas, la désinvolture, que l'on peut comprendre comme cette faculté d'apparaître soucieux de l'autre sans l'être réellement, est radicalement rejetée par le narrateur - avec un adjectif très fort « mortifiante » - comme la pire des injures car elle ne porte aucune attention à l'autre.

Egalement, les romans ont plusieurs fois pour contexte des lieux publics quotidiens qui déshumanisent complètement les individus, les rendent amorphes, sans entrain. Paradoxalement, la monstration propre aux lieux de commerces contemporains, comme dans celle décrite dans *Faire l'amour*, « passant sans transition de la pénombre bleutée de la nuit à la violente clarté intemporelle d'un plafonnier de néons blancs » (page 62) est totalement artificielle et « violente » pour l'être humain ; elle provoque paradoxalement une déshumanisation, comme si

l'être humain était dans un milieu hostile à son développement et était contraint d'inhiber toute vitalité: « Marie regardait les paquets de gâteaux avec une certaine apathie » sous les yeux « indifférents des caissières, qui suivaient d'un air morne » (*FA*, page 62) les déplacements de Marie. Plusieurs fois revient ce mot d'indifférence pour caractériser les hommes en société ; par exemple dans un restaurant à Tokyo, le serveur est un « vieil homme (...) courtois, taciturne et indifférent » (*FA*, page 54). Tout ceci met en avant l'idée que se construit en milieu urbain et dans un contexte de mondialisation une civilité particulière, où l'incommunication devient la norme. Ainsi, c'est pourquoi le narrateur, malgré des tentatives de s'investir dans des relations sociales, n'arrive pas à adopter autre chose qu'une attitude de passivité face à l'autre, comme dans ce passage :

« je regardais par la fenêtre, le visage à la vitre, et, soudain, une de ces jeunes filles me fit coucou de la main au passage. je fus brusquement sorti de ma torpeur, pris au dépourvu, et je apprêtais à lever la main pour lui répondre, mais elle jetait déjà plus là, elle avait disparu, et l'ébauche d'un sourire demeura en suspens sur mes lèvres, prêt à éclore pour lui témoigner ma reconnaissance, mais il n'y avait plus personne sur le quai, et mon visage revint dur et impassible, distant et fatigué » (*FA*, page 112).

Cette fugitive possibilité de rentrer en contact avec quelqu'un d'inconnu, en toute simplicité et en toute bienveillance, est rendue impossible par une mondialisation qui nous emporte dans sa vitesse, fait de nous des êtres de « passage » et nous contraint de passer outre les instants où peut se créer une « reconnaissance » réciproque et une adéquation à l'autre. Le narrateur est dans la « torpeur » : il est en retard sur le réel, oppressé par une urbanité venant ralentir ses fonctions vitales, venant accentuer la distance entre les corps par la saturation du mouvement. L'expérience de la réalité sociale et environnementale est très bien synthétisée ici : l'impassibilité, la distance et la fatigue. De manière générale, la monstration permanente qui caractérise la ville, dans une accumulation de ses effets - les voitures « charriaient tout et n'importe quoi » (*F*, page 63) - crée une saturation des signes et provoque paradoxalement une indifférenciation, et cette distance entre les individus. Aucun élément, bien qu'exhibé, ne tranche avec les autres « parmi les odeurs de soupe et de tako-yaki, des sex shops, des sous sols sur lesquels veillaient des rabatteurs et des videurs, petits mecs en costume croisé, ou gros avec des nattes, profils d'estampes et grosses doudounes noires rembourrées » (*FA*, page 53). Cela se vérifie dans la description, par exemple de ces « néons blancs et roses d'une boîte de nuit ou d'un bar à hôtesse,

ou une frappe de personnes discutaient devant l'entrée, grande rousse vêtue d'un immense ciré rose, en minute et lèvres pâles, deux hommes émaciés en costume trois pièces, en conciliabule à ses côtés » (*FA*, page 52). Celle ci nous montre une ville aux lieux d'exhibition (bar à hôtesse) avec des personnes qui ressemblent à des prostitués et à des maquereaux mafieux mais la description constate sans aller plus loin, sans jugement de valeur, dans une juxtaposition des propositions, qui va même à enlever les articles définis – « grande rousse » - pour achever de rendre le paysage indéterminé, indifférencié. Ce dernier va être la conséquence d'une absence de singularisation de la part des protagonistes vis à vis de la société et de ses conventions, malgré leurs accoutrements farfelus. En effet, « Personne ne prêtait particulièrement attention à notre tenue, nous nous fondions dans la nuit et les excentricités de chacun, pas plus extravagants que d'autres » (*FA*, page 65). Tout le monde est excentrique et même les accoutrements peu conventionnels du narrateur et de Marie passent complètement inaperçus : il n'y a même pas d'exhibition possible puisque paradoxalement, l'exhibition est la norme. De plus, cette exhibition est très ambiguë puisque les deux protagonistes ne cherchent pas particulièrement à être originaux en ayant des accoutrements qui diffèrent des convenances dans des lieux publics.

En revanche, les conventions sociales exercent tout de même une pression sur les protagonistes : « je me redressai rapidement (comme sil y avait quelque chose d'inconvenant à être allongé sur son lit dans une chambre d'hôtel » (*N*, page 161). Le narrateur est contraint d'autocensurer certaines de ses attitudes sans que celles ci aient l'air particulièrement impudiques. Le paradoxe est que les gens qui provoquent ce type d'inhibition sont les plus impolis et incivils : « on frappa à la porte de la chambre et sans attendre de réponse » (*N*, page 161). Les protagonistes ont toujours l'air d'être en trop et de ne pas correspondre à une exigence de rentabilité commerciale : « comme Marie et moi les dérangions visiblement, ne sachant plus où nous mettre pendant les travaux, nous trouvant toujours plus ou moins dans le passage, nous finîmes par ressortir de l'hôtel » (*N*, page 162). Le narrateur et Marie semblent toujours être marginalisés face à une masse humaine hostile, voire indifférente. La honte est aussi monnaie courante, notamment chez le narrateur, comme en témoigne ce passage : « Je traversai le hall, un peu honteux de ma tenue qui contrastait avec le faste de l'hôtel (je portais un simple t-shirt froissé et humide et j'avais les pieds nus dans des sandales en

mousses) » (*FA*, page 45). Le relâché de sa tenue par rapport à un lieu grandiloquent et lisse provoque la honte qui est notamment un sentiment très fort corporellement, beaucoup plus archaïque et sensoriel, beaucoup moins verbal que la culpabilité, ce qui rejoint ce que nous avons dit dans la première partie.

Mais à l'inverse du narrateur qui « salue tout le monde avec retenue » (*FA*, page 90) et reste « dans l'ombre de Marie » (*FA*, page 90), Marie, elle, adopte l'attitude la plus franche possible envers les autres dans un contexte social. Son indifférence à l'égard du jugement des autres est celle de l'indépendance d'esprit et non celle de la pression sociale. Par exemple, en milieu professionnel, devant l'équipe japonaise collaborant à son exposition, elle n'hésite pas, « impériale » (*FA*, page 89), à s'offrir « aux morsures des regards » (*FA*, page 89)) en montrant la fatigue sur son visage, et en exhibant ses larmes qu'elle « laissait courir sur ses jours, les affichait, sans ostentation ni pudeur. » (*FA*, page 95) et aussi par extension son corps comme seul langage. Mais c'est l'attitude paradoxalement la moins voyeuriste, et la moins exhibitionniste : Marie incarne l'indépendance de la femme moderne, échappant aux contraintes et aux obligations du monde. Elle brise également le tabou de la nudité en donnant à voir son corps nu au mépris de toute pudeur et avec une franchise qui l'excède, par exemple lors de la crise cardiaque dont est victime Jean-Christophe de G où elle finit par se rendre compte qu'elle est nue devant les urgentistes, ou lors de l'incendie du centre équestre, où malgré le fait que sa nudité soit « inconciliable avec le feu » (*VM*, page 197) « Marie est dénudée devant les pompiers » (*VM*, page 198). Egalement, Marie échappe à l'emprise des codes sociaux de la sexualité et a toujours le sentiment de garder sa liberté après sa relation avec Jean Christophe de G car « elle ne pouvait en aucun cas être considérée comme la maitresse d'un homme marié, que c'était en quelque sorte le mot « maitresse » avec ses connotations sociales, plus que ses réalités quelle récusait (*VM*, page 179). Marie ne peut faire comme tout le monde : elle exhibe sa capacité à prendre de la distance par rapport aux conventions sociales aliénantes. Ne se préoccupant « que de son propre corps, de sa propre jouissance » (*VM*, page 34), elle donne une image insoumise de la femme, inféodée au machisme, cherchant un plaisir sexuel, sans contrepartie sociale.

3 – Société voyeuriste, société secrète : une inhibition paradoxale

En revanche, la honte que l'on a observé chez le narrateur a une dimension sociale, et peut jouer un rôle par exemple dans la phobie, et notamment la phobie du regard de l'autre, préalable au voyeurisme. On remarque cette tendance dans la tétralogie. Le regard de l'autre est par exemple toujours persécuteur, témoignage d'un malaise vis à vis des autres et d'une difficulté à s'assumer : « des gens attablés dans l'étroit local nous voyaient à travers la vitre, je sentais leurs regards, je sentais leurs regards posés sur nous » (*FA*, page 68). L'obsession des regards des autres est bien marquée par la répétition de la proposition verbale, et on est même en droit de se demander si le narrateur n'est pas paranoïaque. En effet, le voyeurisme des autres subi par le narrateur comporte une large part de fantasme : « Je descendais le chemin en direction du musée, la tête baissée, craignant le regard de autres invités, même si je ne connaissais personne et que personne ne semblait s'intéresser à moi » (*N*, page 48). La phrase témoigne bien de la contradiction inhérente à la fantasmatique : le voyeurisme est redouté mais il n'est pas constaté : il ne repose sur absolument rien à part sur la peur que quelqu'un s'aperçoive de quelque chose, dans une culpabilité tout aussi fantasmatique. Mais il y a tout de même une volonté de l'auteur de montrer une société où tout le monde se regarde en chien de faïence, à l'affût du moindre comportement déviant. Le voyeurisme est une constante sociale, et est même pratiqué par les protagonistes, comme un prolongement de leur pulsion scopique permanente. Or, le voyeurisme change toute l'interprétation que l'on a des choses et participe à cette exhibition paradoxale dans le sens où ce que le voyeur perçoit est nécessairement fragmentaire : on n'a que la surface des choses. Le voyeurisme c'est déshabiller l'autre dans sa chair, par la froideur d'un regard, mais dans une solitude et une extériorité radicales, ce qui vient accentuer la distance entre les êtres.

Egalement, on se rend compte que la technique envahit souvent discrètement le quotidien, entretient le voyeurisme et organise la surveillance des individus. Par exemple, les changements de vols pour Tokyo dans *Faire l'amour* font que personne n'est là pour les attendre à l'aéroport. L'être humain est dépendant de la technique pour les relations sociales mais celle-ci l'éloigne de plus en plus des autres. Dans *Qu'est-ce qu'un dispositif ?*, l'auteur italien Giorgio

Agamben reprend la définition de Michel Foucault et la développe pour interroger ce qui lie nos modes d'existence à des dispositifs techniques comme les téléphones mobiles. Le philosophe italien appelle dispositif « tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants »²¹. Ces dispositifs transforment les personnalités par leur omniprésence dans le champ social. C'est le cas du téléphone dans la tétralogie : dans *Fuir* notamment, le narrateur se demande si le téléphone n'est pas un prétexte pour surveiller ses moindres agissements: « Pour me localiser en permanence, surveiller mes déplacements et me garder à l'oeil ? Je ne sais pas » (*F*, page 12). En tout cas, la sonnerie du téléphone dans le train dans *Fuir* comme le message du fax dans *Faire l'amour* lui empêchent de continuer ses ébats amoureux. Xiangzhi l'appelle plusieurs fois pour savoir où il est et peut être en rendre compte à Marie. Toussaint dépeint aussi un monde contemporain saturé par l'image, où l'exhibition apparaît inévitable et nécessaire mais où paradoxalement, l'image vient déréaliser tout rapport au corps - par exemple lorsque le narrateur observe Marie dans une salle d'exposition à travers des caméras de surveillance - et où le voyeurisme qui lui est consubstantiel vient encore accroître la distance entre les individus et achever de les déshumaniser. L'image vient en réalité participer à l'indifférenciation des êtres observée précédemment : « Tous les écrans diffusaient des images de l'intérieur du musée, mais on ne percevait aucun détail précis, seulement un grouillement continu de foule indifférenciée » (*N*, page 51). La monstration extrême de l'image jusqu'à la saturation crée paradoxalement une confusion entre les formes, entre les sons. Mais cette omniprésence de l'image dessert également la description d'une société de surveillance, où le « Big brother is watching you » du roman *1984* de George Orwell, plane au dessus de nombreuses scènes. Lorsque le narrateur a l'impression qu'on observe ses activités illégales, il cherche à sortir du champ des caméras, et dit se sentir « prisonnier d'un filet d'ondes électroniques » (*N*, page 53). Mais le narrateur n'est pas coupable ; c'est la présence des caméras qui lui donne cette impression de culpabilité et de menace permanente. D'ailleurs, un des écrans de surveillance observée par le narrateur est décrite comme une « image fixe caractéristiques de ce type de focale en plongée ou les personnages à l'image

²¹ Giorgio Agamben, *Qu'est ce qu'un dispositif*, éditions Rivages, Paris, 2007, page 7.

apparaissant comme des victimes désignées ou des morts en puissance. « (*FA*, page 103). La pression contemporaine des caméras, leur pouvoir de contrôle sur les individus apparaissent si forts qu'ils semble décider de leur innocence ou de leur culpabilité, de leur vie ou de leur mort.

D'autre part, une société parallèle, cachée, violente et criminelle est dépeinte de manière latente à travers toute la tétralogie et les personnages sont toujours en proie au danger, de manière diffuse ou concrète. Cela crée des comportements excessifs et un total manquement à la politesse, au respect de l'autre. Dans *Fuir*, par exemple, une sombre affaire de drogue semble impliquer les affaires de Marie ou tout du moins Xiangzhi. De mystérieuses enveloppes de papier kraft cachant apparemment de la cocaïne accompagnent le narrateur dans ses tribulations puisque c'est à cause de cela qu'ils s'enfuient confusément à moto. Au bowling, lorsque Xiangzhi est prévenu mystérieusement par téléphone qu'on le recherche, il est tellement choqué que le narrateur croit qu'« il se précipitait sur moi pour me casser la gueule » (*F*, page 108). C'est une résurgence traumatique car au début du livre, lorsque Xiangzhi reçoit un appel d'un autre criminel, la violence de cette société parallèle transparait déjà : « sa voix devint furieuse et véhémence, il se mit à hurler dans l'appareil, de courtes rafales de mots chinois ». Peu après, lorsque le personnage raccroche, il « ne parut nullement affecté de la violence de la conservation qu'il venait de tenir » : la violence est totalement normalisée dans ce type de relations sociales. Lorsqu'ils cherchent à prendre un ticket pour Shanghai, ils sont suivis par une nuée d'hommes (...) véhéments et volubiles, qui essaient de leur « vendre des billets au marché noir » (*F*, page 26) puis ils rentrent dans « un vaste hall aux allures de salle de paris clandestins » (*F*, page 26) où va se dérouler une négociation(...) sauvage et qui était en train de virer à l'incident, à la rixe, au pugilat » (*F*, page 27) : la violence vient du caractère illégal de l'achat de billets ; le vendeur doit absolument les vendre à un prix fixé par le réseau mafieux pour ne pas être tué, et essaie d'arracher la liasse de billets à Xiangzhi pendant que les autres le pressent physiquement de plus en plus. Dans *Nue*, Guiseppe semble faire partie d'un groupe de mafieux corses, qui perpétue des crimes visant des bâtiments comme l'enclos à chevaux dans *La Vérité sur Marie* et qui règle ses comptes avec les familles rivales : « ce qu'il sous entendait en tout cas, c'est que les Scaglione, la famille propriétaire de la chocolaterie Monte Capanne avaient cru pouvoir se passer

de protections » (*N*, page 117). Très vite, le narrateur se rend compte que Guiseppe cache des bidons d'essence dans sa voiture, qui avaient « pu servir pour mettre le feu à une usine » (*F*, page 119). Cette criminalité latente crée des rapports conflictuels, entre inhibition de la parole et exacerbation des sentiments. Toute une civilité se déploie dans le secret, dans l'illégalité: « Guiseppe, nous le savions, entretenait des liens équivoques avec la police, d'informateur peut être, de collusion, je ne sais pas » (*N*, page 164). Le personnage, relativement taiseux, ne parle jamais de ses activités illégales. Mais Guiseppe peut aussi se complaire dans l'exhibition de la parole, en racontant notamment que l'incendie de la chocolaterie est criminel « sans pouvoir dissimuler toutefois une sombre satisfaction ténébreuse, le plaisir malsain qu'il y a de pouvoir annoncer de mauvaises nouvelles » (*N*, page 116). Cela crée la « raideur » du corps de Marie qui s'était « comme écartée instinctivement de sa personne » (*N*, page 116), donnant lieu plus tard à une violence verbale très forte de Marie - elle lui cria très fort « Che vergogna » (*N*, page 148) - à quoi s'ajoute une violence physique – Guiseppe repousse Marie « de la main d'un geste courroucé (*N*, page 148) et « manqua d'écraser Marie » (*N*, page 149). Les protagonistes ont toujours l'impression d'être menacés par une violence sociale latente, notamment à l'île d'Elbe où le narrateur, après avoir entendu des coups de feu pendant qu'il se promène près de la propriété du père de Marie, s'attend « à faire une mauvaise rencontre (...) craignant d'être pris pour cible, faisant du bruit volontairement, toussant, avec ostentation, pour témoigner de ma présence, pour ne pas être pris pour du gibier » (*N*, page 122). Sont ce des chasseurs ou un règlement de comptes entre mafieux ? A l'île d'Elbe, encore, lorsque Marie cherche le narrateur, elle est « reçue avec méfiance, quand elle donnait mon nom et essayait de me décrire, et devait affronter des mines soupçonneuses et des regards fuyants, comme si on voulait lui cacher quelque chose » (*F*, page 162). Les gens n'ont plus confiance en l'autre et la soupçonnent de collusion avec la mafia. La parole franche est empêchée par la peur qu'ont les gens d'avoir des ennuis, notamment sur cette île où des familles mafieuses contrôlent tout et intimident les habitants.

Ainsi, l'écrivain creuse dans sa tétralogie une thématique de l'exhibition, tout d'abord en mettant en avant l'importance de l'incarnation du corps des personnages en littérature, notamment par le biais d'une description subtile de Marie. Mais cette

dernière est aussi mise en scène dans son intimité avec le narrateur, quotidienne, sensuelle et sexuelle, ce qui permet de montrer les paradoxes de l'exhibition chez Toussaint, où le corps prend en charge le langage de l'amour, et est balancé entre l'érotisme et la violence, la froideur et la pulsion.

Toussaint dépeint aussi une société de l'exhibition paradoxale, celle de la mondialisation, valorisant le luxe, la surenchère, l'excentricité. Celle-ci est pourtant pétrie de conventions sociales sclérosantes et inhibantes où la pudeur n'est qu'une des formes de l'hypocrisie. La société est aussi envahie par des dispositifs techniques créant autant la peur et l'autocensure que l'intrusion dans l'intime à des fins de contrôle. Enfin, la société est travaillée par des réseaux parallèles, où le secret criminel n'empêche pas l'accentuation de la violence des rapports sociaux. Cette thématisation est soutenue dans ses usages par une structure textuelle et intertextuelle particulièrement ambiguë, jouant de l'inhibition et de l'exhibition.

II - Retenue, ostentation de l'écriture : la maîtrise d'une forme littéraire

Là où écrire sur l'amour rendrait possible une langue ampoulée et hyperbolique ainsi que toutes les mièvreries et tous les clichés du sentimentalisme, Jean Philippe Toussaint travaille un thème galvaudé de manière distante et originale, à l'aide d'une esthétique subtile, mimant la dynamique des corps, balançant entre fuite et réticence.

Ainsi, le corps modèle la langue, au gré des pulsions qui l'animent, entre inhibition et exhibition, et la langue essaie d'incarner le corps, entre conscience de ses pouvoirs et lucidité sur ses apories. Par ailleurs, la crudité de certaines scènes de la tétralogie, leur intimisme apparent restent flagrants et pourraient faire penser que la tétralogie est obscène, impudique. Or les quatre textes échappent véritablement à cette écueil car leurs constructions formelles et textuelles viennent habiller, voiler ce qui est dit, par de multiples biais: d'abord, les scènes sexuelles acquièrent une véritable dimension universelle par de multiples effets de style et participent à une écriture de l'intime en quête d'une ouverture au lecteur favorisant son investissement personnel. Toussaint développe en réalité une intimité organique à l'acte même décrire, qui lie inextricablement le désir érotique et celui d'écrire comme participant d'une même pulsion. La structure des textes, également, est marquée par une résistance au dévoilement: l'énergie romanesque vient paradoxalement de tensions oxymoriques et d'une narration qui mime des états d'âmes et de corps mais le caractère lacunaire du texte vient toujours renforcer l'indécidabilité du sens.

Dans un second temps, le travail extrêmement riche et complexe de l'intertextualité chez Toussaint, infiniment dialogique, interroge tout un héritage littéraire ou artistique en dissimulant ou exhibant les références. L'écrivain cherche par là à densifier le texte et ses personnages, à légitimer sa pratique de l'écriture, à jouer avec le lecteur, à mettre à distance ou à s'approprier certains modèles textuels, et à construire une indécidabilité du sens.

A) Une structure textuelle paradoxale

Nous avons vu que le corps chez Toussaint est un corps exhibé, à tel point qu'il peut sortir de la page et se matérialiser dans l'esprit du lecteur. On est alors en droit de se demander comment se construit esthétiquement cette exhibition de l'écriture et comment Toussaint incarne ses personnages, donne une réalité plastique aux images, et arrive à insuffler de la chair dans les mots, sans pour autant être obscène.

1- Le corps comme poétique du texte

Dans la tétralogie, il y a un intérêt particulier pour le mot dans ses possibilités intrinsèques : sa densité, sa sonorité, sa plasticité, bref sa corporalité. Par exemple, dans *La Vérité sur Marie*, il y a un passage qui met en valeur le mot pour lui même, son signifiant : « Elle ne pouvait plus le voir, ce bahut, elle disait « Bahut » elle appelait ma commode « Bahut » avec un dégoût non dissimulé, le mépris qu'elle éprouvait pour le meuble semblait s'être étendu au mot lui même : bahut. Bahut » (*VM*, page 38). Le mot, à être répété, s'autonomise dans le flux de la phrase, et résonne dans l'esprit du lecteur, l'oblige à entendre sa musique propre, à le ressentir, à lui donner corps par les sens. Le meuble n'est d'ailleurs jamais décrit, on n'a aucune possibilité de le visualiser, on a seulement la possibilité d'entendre dans ce mot ce que suggère son son propre : la bassesse d'un meuble, qui n'est pas aussi noble qu'une commode. L'efficacité de sa diction, en deux syllabes, facilite la répétition. Egalement, le mot donne un rythme particulier que l'on peut utiliser pour construire sa phrase et créer une émotion esthétique chez le lecteur. Cette construction textuelle est très bien métaphorisée par ce passage sur le bahut :

« Nous nous sourions dans la pénombre et nous continuions de progresser dans le couloir, les corps de chaque côté du bahut que nous transportions à l'unisson, soudés, solitaires, très près l'un de l'autre, comme si nous dansions, entraînés par la dynamique propre du meuble qui, à l'instar d'un chant, ou d'une musique, nous imposait son rythme et nous dictait son allure, à moins d'un mètre de distance l'un de l'autre, quasiment enlacés dans la promiscuité intime de la manutention » (*VM*, page 56).

Le narrateur et Marie – qui peuvent être assimilés, comme nous le verrons, à une

figure d'auteur et une figure de lecteur – sont entraînés par le rythme du meuble, ou plutôt du mot, car c'est la force de la littérature de pouvoir nous captiver, nous ensorceler, nous entraîner dans le flux de sa phrase, de toucher notre corps au point de ne plus savoir où il est, dans le texte ou devant le livre. Par exemple, dans *Faire l'amour*, page 71, le rythme de la phrase mime le chaos, le désordre qui règnent à cause du tremblement de terre : se succèdent des propositions relatives, conjonctives, des gérondifs, des participes présents venant relancer la phrase. La phrase, à multiplier les « qui » va au delà de ce que la grammaire préconise, viole les lois syntaxiques de manière excessive et mime l'affolement du narrateur, de Marie, et des passants, les conséquences chaotiques du tremblement de terre qui vient tout précipiter dans un « vertige » phrastique et physique. Il en est de même pour l'épisode de la fuite de Zahir dans l'aéroport, page 105, dans *La Vérité sur Marie*. La scansion qui s'installe alors, les mots qui s'emballent, se précipitent à la manière des personnes sur les traces du pur sang, le rythme heurté, saccadé, de la phrase, calqué sur le galop du cheval, ont quelque chose à voir avec le souffle qui manque, on est - l'auteur, le lecteur, les poursuivants, la phrase - littéralement, à bout de souffle. Dans *l'Urgence et la Patience*, Jean Philippe Toussaint nous parle des jaillissements de son écriture constituant l'urgence et s'appliquant bien à ce qui se passe au niveau langagier dans la tétralogie. Cette urgence qui se manifeste par un vertige langagier ne va pas sans une certaine patience, qui consiste à ménager des montées de rythmes et à encadrer cet emballement pour qu'elle crée des effets de contrastes et captive l'intérêt du lecteur, qui sera touché physiquement. Ainsi, Jean Philippe Toussaint a le souci de faire advenir la phrase pour la faire résonner. La dernière phrase de la première partie de *Faire l'amour* « et je lui mis un doigt dans le trou du cul », paroxystique, est déjà préparée par la chute de Marie dans les bras du narrateur à cause du tremblement de terre bien mis en évidence par le blanc de la page : « et Marie, dans un cri étouffé, se précipita dans mes bras et se mit à trembler de tous les membres » (*FA*, page 72). Progressivement, les fréquentes phrases longues, qui sont de véritables périodes, ne veulent pas mourir et dans un jeu avec le rythme - par leurs cascades d'adjectifs aux sonorités accordées, par les sujets inversés et les incises, les digressions ou les subordonnées, - retardent le moment de la révélation, du choc musical, de la chute en une phrase simple et crue qui conclut brutalement le paragraphe. Il y a comme une déferlante de la phrase en contraste avec sa chute, son minimalisme. Ainsi, sans fétichisme de la langue, Toussaint travaille avec une

grande technicité cet emballage phrastique mais il semble que c'est surtout le ressenti qui anime ces jeux de rythme. Toussaint, entre urgence et patience, développe une intimité organique à l'acte même de lire et mime l'état psychique, physique des personnages comme son état d'esprit pendant l'acte de lecture. Également, ce style entre expansion et retenue mime l'urgence et la patience de l'acte de lecture, investissant un corps entre immersion et distanciation, entre émotion et attention. En tout cas, ce contraste dans les styles peut aussi se comprendre comme une tension entre une impassibilité, présente depuis ses premières œuvres et une tentation lyrique de plus en plus affirmée.

Le roman toussaintien renoue par là avec une certaine jouissance du verbe. C'est aussi en détachant un détail de son contexte que Toussaint lui rend sa force propre d'objet, refusant de diluer l'expérience qui en est faite dans quelque chose dans quelque structure exhibant un signifié linéaire. Le détail devient alors en lui-même signifiant et la matérialité du texte s'en ressent. Cette attention aux détails, aux « détails de détail » (*N*, page 24), l'auteur aime à nous le souligner par l'utilisation de l'italique dans son texte, ce qui renforce d'ailleurs la prise de conscience d'une plasticité de la langue dans la tétralogie. Cette écriture du détail participe à la jouissance du verbe chez Toussaint. En effet, cela rappelle le travail de Daniel Arasse, historien de l'art, qui a justement étudié l'importance du détail dans la peinture du XIV- XV^{ème} siècle et applique au double regard du spectateur de peinture les notions typologiques de plaisir et de jouissance : le plaisir de loin, soumis à la règle du tout du tableau, à sa raison, et la jouissance de près, liée à la dislocation du tout et assujettie à aucun point. Et on voit bien que Toussaint cherche cette jouissance haptiste, ne serait-ce que par l'aptitude à isoler un détail pour l'exposer davantage à la signification. Selon Arasse, le travail du détail apparaît chez les peintres comme un indice de la science du peintre : il indique à la fois un savoir-faire (lié à l'exactitude de la touche du pinceau) exercé par la main et un savoir-voir (lié à la juste sélection des détails qui méritent d'être retenus). On retrouve ici évidemment deux motifs bien visibles de la tétralogie, la main et le regard qui culminent dans la phrase : « il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art (*VM*, page 58). D'ailleurs, l'écriture chez Toussaint est explicitement rapprochée de la peinture, ainsi dans *Nue*, « Les détails iconographiques frappaient par leur étonnante proximité, la tenue de Marie, son manteau en laine claire de demi-saison, sans compter son bouquet, les lys blancs

quelle avait à la main» (*N*, page 197). La structure de la phrase, faite de propositions rapprochées sans transition syntaxique montre bien la proximité que l'on peut constater entre l'iconographie du tableau de la Renaissance et des détails de Marie. Cette peinture du détail à laquelle on peut associer le travail de Toussaint instaure selon Arasse une fonction émotive de l'image par différents éléments corpusculaire souvent liés à la peinture de dévotion: les plaies, les larmes, les marques physiques de souffrance qu'on vénère. On retrouve là aussi les motifs toussaintiens., ainsi la larme de Marie « immobile, à peine formée » mais qui tremble tragiquement sur place, indécise, paradoxale, et « qui finit par éclater sur la peau de sa joue dans un silence qui résonna dans mon esprit comme une déflagration(*FA*, page 37). La représentation s'érotise aussi par ce même travail obscène dans l'obsession du détail.

Le détail contient en réalité les transgressions discrètes des codes ambiants et véhicule de petites révoltes contre les limites imposées à l'expression. Il ménage alors un abîme de jouissance au lecteur qui aura la perspicacité et la patience de scruter l'œuvre. Par exemple, le détail peut tendre à disloquer l'unité d'un tout, voire, troubler la visibilité de l'image. Cela peut se faire premièrement par un excès de présence dans le tableau, de sorte qu'il draine toute l'attention, ce qui est le cas de la focalisation du narrateur sur les chaussettes de Jean Christophe de G dans *La Vérité sur Marie*, dont il est dit qu'elles sont « omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes » (*VM*, page 44). Deuxièmement, cela peut se créer par un excès de visibilité de la peinture (comme lorsque le détail dévoile l'acte de peindre et la matérialité du tableau) Alors, comme le dit Arasse, par le détail, « Le regard s'y prend et s'y perd dans la fascination du mimétique²². C'est ce qu'on constate dans l'écriture des détails, qui à force de précision maniaque, finit par déréaliser complètement la scène. En effet, Toussaint exagère, force le trait de certaines de ses descriptions visant un effet de réel, annulant alors paradoxalement tout effet de vraisemblance et dévoilant la facticité de l'acte d'écriture, et la fictionnalité de son œuvre, dans une parodie de la prétention à l'illusion référentielle. Plusieurs exemples de cette technique sont repérables aisément, comme l'énumération de fleurs du cimetière sur l'île d'Elbe dans *Nue*, page 138, que l'on

²² Daniel Arasse, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1996, page 270.

apparente presque à un faux exercice de style, avec parodie d'une sophistication langagière.

2- La forme de l'intime

Or, on peut se demander, dans cette attention au détail, si la tétralogie ne souffre pas de cette monstration précise, qui pourrait favoriser une esthétique radicale de l'exhibition sexuelle et nuire à une écriture de l'intime. Dans un entretien²³, l'écrivain cite une phrase célèbre de Barthes, présente dans ses conférences au Collège de France, à savoir : « il faut donner l'intime, non le privé ». Un peu plus loin, il dit :

« Les grands écrivains, justement, doivent aller très loin dans l'intime. C'est obligé, sinon c'est ennuyeux ce qu'ils racontent. C'est là qu'on touche au cœur de l'humain, aux choses les plus intéressantes de la personne, mais cela ne se justifie, ce n'est acceptable que s'il y a une forme qui protège. C'est la forme qui sera le vêtement qui va cacher le côté obscène éventuellement de l'intimité et en tout cas impudique. Moi, j'essaie d'aller assez loin dans les révélations intimes tout en restant toujours très pudique ».

On remarque bien ici toute l'ambiguïté de l'exhibition dans le travail de l'écrivain et on retrouve l'attention à l'intime et à l'intimité. Il convient ici de distinguer les deux, par l'intermédiaire des dires de Toussaint. En effet, l'intimité est cette partie de nous qu'on ne veut pas partager aux autres, mais aussi ce qui ne nous appartient pas forcément. Dans l'intimité, il y a ce qu'on décide de ne partager qu'en son sein – les relations sexuelles en font généralement partie – et ce que chacun ne partage avec personne – voire ce qu'il ignore lui même à son sujet. Cette partie, à être révélée, pourrait alors se révéler comme dit l'écrivain, obscène, mais essayer d'aller creuser dans la partie inconnue de nous mêmes, qui est aussi la part inconnue de tout un chacun pourrait potentiellement conserver une certaine pudeur. Dans ce sens, la citation de Barthes est significative, parce que « donner l'intime » permet d'aller très loin dans une certaine crudité tout en gardant une nécessaire pudeur. Il faut qu'une écriture de l'intime puisse accéder à l'universel. En tout cas, l'intime n'a rien à voir avec le privé, qui, par essence particulier, risque à coup sûr, si ce n'est l'obscénité, l'illégitimité, en littérature comme dans la vie quotidienne. Mais une écriture de l'intime ne peut être viable que s'il y a « une forme qui protège »

²³ Jean Philippe Toussaint, entretien avec Arcana Albright, Bruxelles, 2008.

nous dit Toussaint. Cela évite que ce qu'on décide normalement de ne partager qu'à l'intérieur d'une intimité, potentiellement obscène, prosaïque, crue - comme les rapports sexuels - devienne de l'ordre du privé, ou, surtout, outre passe les limites de la pudeur, de la décence, de la moralité. Or, quelle peut être cette forme qui vient habiller l'obscénité dont parle Toussaint? Paradoxalement, comment peut on aller très loin dans l'intime, tout en conservant une certaine pudeur? D'abord, tout simplement, chez Toussaint, il n'y a aucune prétention de ne pas être dans la fiction et les personnages n'ont rien de réel au sens où, par exemple, il n'y a aucun nom ou prénom qui ferait penser à une personne réelle. Comme nous l'avons vu, le narrateur principal n'a même pas de nom et Marie est un nom générique, à potentialités métaphoriques: Marie, comme la vierge, Marie comme la quintessence de la femme, Marie comme l'amour absolu. Même Li Qi a un nom qui ne vaut que par son signifiant suggestif: « son nom qui avait un goût de fruit » (*F*, page 37). A ce niveau, il n'y a aucun risque que se développe une écriture du privé. La pudeur de l'écriture chez Toussaint manifeste un désir de conserver ce qui fait l'essence de la littérature: son universalité par la capacité d'identification du lecteur à ce qu'il lit. Si l'on s'en tient au privé, le lecteur est un voyeur, cantonné à l'extérieur. Dans une écriture de l'intime, c'est le rapport à soi, dans ce qu'on peut avoir en commun avec les autres, que l'on peut partager avec eux et donc écrire, tandis que le privé c'est ce qu'on cache en littérature. Ainsi, dans la tétralogie, le narrateur à la première personne mais sans nom est prétexte au lecteur pour faire partie de l'histoire, voire la narrer lui-même. En revanche, on peut se demander si l'écriture de l'intime peut basculer dans l'indécence avec toutes ces scènes sexuelles très explicites, inspirées d'une expérience, d'un vécu de l'auteur. Qu'est ce qui fait qu'on ne voit pas une expérience personnelle mais celle de tout un chacun? Dans la tétralogie, les scènes sexuelles sont complètement universelles. Lorsque dans *Faire l'amour*, Marie se laisse aller à ses pulsions, c'est une « femme inconnue » (*FA*, page 74) ce qui accentue la possibilité du lecteur d'incarner en Marie les femmes qu'ils ont connues, les propres pulsions qu'ils ont expérimentées. Mais c'est surtout dans le registre de langue que cela se joue: lorsque Toussaint écrit « caresser le sexe avec la langue » dans *Fuir* (page 167) au lieu de dire « pipe » ou « fellation », nous sommes entre pudeur et crudité. Là où dire cet acte en lui-même a quelque chose de pornographique, Toussaint utilise une expression métaphorique qui n'est pas grossière, plutôt douce; cela atténue la crudité du geste

et oblige le lecteur à créer une image plus subtile et érotique de cet acte sexuel. D'ailleurs, cette expression est réutilisée plusieurs fois à la page d'après pour désigner le cunnilingus que fait le narrateur à Marie. Entre les mentions de l'acte sexuel, est développée une description douce et sensuelle de la peau de Marie, puis de son sexe : « sa peau avait un goût d'eau de mer (...) la peau de son ventre était douce (...) son sexe humide et étonnamment frais, qui avait une saveur d'iode » (*F*, page 168). Cette description invite le lecteur à associer l'acte du cunnilingus et le sexe à des sensations physiques très fortes, liées au goût, à l'odorat, plutôt qu'à sa matérialité brute, froide et explicite, comme le ferait une description chirurgicale de l'intérieur d'un sexe. Ainsi, la tétralogie creuse une autre façon de nommer des actes sexuels en littérature, résolument pudique dans la forme. Celle-ci évite l'obscénité, qui introduit la laideur, n'enveloppe aucun mystère, blesse la pudeur et porte atteinte à l'intimité.

Mais l'écriture de Toussaint n'est pas lisse pour autant et garde une grande crudité. L'écrivain se donne par la même une possibilité de décrire sur tous les thèmes, sans tabous. Toussaint cherche à redonner à l'écriture de la sexualité sa légitimité, en ne lui ôtant pas pour autant sa banalité, sa violence et sa crudité. Par exemple, une écriture pudique côtoie une écriture très crue et Toussaint joue avec ces changements brutaux de registres, afin d'exhiber des mots grossiers. Par exemple, juste avant la fellation dans *Fuir*, le narrateur dit que Marie avait une façon de « me branler n'importe comment » et cette scène sexuelle se termine par « un coup de chatte dans la gueule » (*F*, page 168). On voit bien ici le contraste saisissant que crée Jean Philippe Toussaint entre écriture du sexe érotisée, pudique et écriture du sexe sans fard, directe, brutale. On sent que par ce biais, Toussaint se réapproprie les clichés langagiers de la littérature pornographique, d'une fiction cherchant le sensationnel, le choc et le spectaculaire dans une esthétique « trash », « hard », où les corps ne sont que des bouts de viande inhumains. Pour aller dans le sens de Bruno Blanckeman dans son analyse de *Faire l'amour*, il y a une « application de plusieurs usages romanesques, qui en allégeant leur charge conventionnelle réactive leur puissance fictionnelle »²⁴. En effet, la pornographie

²⁴ Bruno Blanckeman, « Faire l'amour à la Toussaint (quelques postures minimalistes) », op.cit., page 144.

caricature l'intime, jusqu'à l'oubli de l'humain. C'est alors une manière pour Toussaint d'installer dans les scènes sexuelles écrites cette part de bestialité, de sauvagerie, de vulgarité, ce mélange violent d'Eros et de Tanathos qu'il y a en chacun de nous. Comme le narrateur nous le dit dans *Faire l'amour*, « C'était une envie immémoriale et instinctive, que je voyais croître et se nourrir en moi par le simple enchainement des gestes de l'amour que nous accumulions » (page 25). L'expression « les gestes de l'amour » met bien en avant l'universalité de ce que le narrateur s'apprête à décrire : des préliminaires laissant monter progressivement le désir, cette envie « immémoriale », de tous les temps, et « instinctive », de tous les corps. Mais c'est également par là un moyen de réinvestir une partie du langage qui ne serait pas potentiellement littéraire, d'en faire quelque chose de commun à tous, de rendre un usage de la langue à sa banalité et à sa quotidienneté. Cela se fait avec une distance dans la réappropriation de codes, et cet usage de la langue se fonde dans une écriture très soucieuse d'érotisme, qui s'inquiète de cette frontière entre humanité et non humanité, pornographie et intimité, et laisse une place à l'intimité véritable, c'est-à-dire à l'invisible. D'ailleurs, cette part d'invisible va prendre de plus en plus de place dans la construction langagière de la tétralogie. En effet, la scène sexuelle de *Nue* est à la fin et le livre prépare cette érotisme final, tandis que dans *Faire l'amour*, cette scène est au début et n'aboutit qu'à la mort de la fleur, symbole de l'amour mais aussi de la douceur, de la fragilité, et de la beauté. Au début de *Faire l'amour*, c'est une scène très crue, où l'acte sexuel va jusqu'au bout de sa crudité, tandis que dans la dernière scène de la tétralogie, il n'y a pas de mots grossiers, il n'y a pas de relation sexuelle très explicite. Au contraire, il n'y a même pas de monstration du visage, Marie restant invisible dans le noir : « je ne voyais pas son visage dans l'obscurité, je ne le sus pas avec les yeux, qu'elle pleurait, je le sus avec la langue, je sentais ses larmes dans ma bouche » (*N*, page 169). La langue est dans la bouche et non dans le sexe, la main est sur le visage et non plus dans le slip comme dans *Faire L'amour*. Il y a aussi un « nous » - déjà présent à la dernière page de *La Vérité sur Marie*, mais dans une brève étreinte - contrairement à *Faire l'amour* où c'est seulement Marie qui a besoin d'un exutoire pour libérer les tensions qu'elle a accumulées (*FA*, page 74). Parallèlement à la construction thématique de l'intime, on sent au fur et à mesure des quatre livres que l'érotisme de l'écriture, nécessairement pudique, se renforce au détriment d'une écriture crue, à tendance pornographique, dans une esthétique toujours présente de l'exhibition

paradoxe.

Egalement, un trait caractéristiques du style toussaintien, la parenthèse (ou la parembole), participe à la construction d'une forme de l'intime. En effet, la parenthèse crée un espace entre présence et absence et interrompt le discours initial pour une digression. Elle peut être ironique : lorsque le narrateur nous dit que Jean Christophe de G s'est trompé de Marie, il rajoute entre parenthèses « (mais tout le monde peut se tromper) » (*N*, page 68). Il sous entend tout de même que c'est une belle erreur, car personne ne se trompe à part lui, et surtout pas le narrateur. Et il assimile Jean Christophe de G à « tout le monde », ne lui donnant aucune existence individuelle et originale. Cela peut aussi venir commenter et donc ajouter des éléments, comme dans une volonté de surenchérir mais en sourdine. Par exemple, dans cette longue parenthèse sur le détail de la valise de Marie : « la valise de Marie (une seule valise - un exploit-, mais extrêmement volumineuse, et ingénieusement dotée de compartiments (...) d'où dépasse un piolet et pendouille une casserole) » (*N*, page 99), on a un redoublement de l'effet de mise en sourdine du commentaire par l'incise. Cela donne l'impression que le narrateur corrige sa pensée et précise – de « la », il passe à « une » – mais qu'il donne son avis ironique au passage, discrètement, tout en décrivant à l'extrême le contenu anodin de la valise. Cela donne une impression paradoxale de surenchère dans la discrétion. Mais c'est aussi la marque de l'impossibilité du narrateur de tout dire dans le présent de l'énonciation. Effectivement, la parenthèse participe à mettre en valeur la pudeur du narrateur, qui n'ose pas tout dire à Marie dans le présent de l'énonciation : « je n'ai jamais dit non plus que je voulais t'embrasser. (C'était trop tard, Marie, c'était trop tard maintenant) » (*FA*, page 17). Cette parenthèse (qui est d'ailleurs ici une phrase, ce qui est textuellement assez remarquable pour être souligné) dévoile paradoxalement la narration à posteriori et dédouble l'énonciation, mais cela crée aussi l'impression d'une franchise adressée à une Marie destinataire. Ce trait stylistique participe à une thématisation de l'intime autant qu'à la mise en exergue des paradoxes de la narration toussaintienne entre présence et absence, entre inhibition et exhibition, comme nous le verrons. En tout cas, ce paradoxe entre inhibition et exhibition se retrouve dans la structure même des livres, résolument oxymorique d'un point de vue plus macroscopique.

3- Une structure oxymorique

Les titres suggérant une exhibition sont déjà paradoxaux vis à vis de leurs contenus et introduisent une tension d'ensemble, participant à la densité du texte et à son énergie romanesque. Par exemple, dans *Faire l'amour*, ils ne font pas tellement l'amour ; dans *La Vérité sur Marie*, on n'en apprend pas tant que ça sur Marie, et dans *Nue*, ils gardent souvent leurs manteaux. D'ailleurs, la fin de la tétralogie devait se passer sur un bateau, se terminer par un gros plan de la valise de Marie et ils devaient être tous les deux dans des manteaux, ultime paradoxe par rapport au titre. Egalement, Toussaint structure ses textes sur la base de tensions qui agissent à tous les niveaux, des petites unités oxymoriques : un narrateur qui prépare un flacon d'acide pour le jeter sur quelqu'un, un jour, un couple qui fait l'amour pour la dernière fois, souvent (*Faire l'amour*) ou au même moment, mais dans des endroits différents (*La vérité sur Marie*) un narrateur qui se demande, pour commencer, si ce sera jamais fini avec Marie (*Fuir*), ou qui se demande pourquoi Marie ne lui téléphone pas dans *Nue*.

Dans le prolongement de cette idée, il y a une tension entre les parties des livres : par exemple, dans *Faire l'amour* : la première partie est prolixe, survoltée, désinhibée ; la deuxième partie, au style plus plat, est calme, inhibée. Il y a une opposition très forte entre immobilité et mouvement dans tous les textes. On a un excellent méta-texte dans ce passage :

« chaque instant, avec elle, était exacerbé, affolant, tendu, dramatisé. Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, la saturation de l'espace dans les pièces où elle entraînait. Et maintenant plus rien, le calme des après midi, la fatigue et l'ennui, la succession des heures » (*FA*, page 124).

En effet, la présence de Marie crée une énergie dramatique et un style plus baroque, comme on l'a vu lors des scènes sexuelles par exemple. C'est ce que Jean Philippe Toussaint appelle l'énergie romanesque. Il s'agit pour lui de « ce quelque chose d'invisible, de brûlant et de quasiment électrique, qui surgit parfois des lignes immobiles d'un livre » (*F*, page 181) par la puissance de l'écriture et de la narration, et qui semble capable d'incarner les personnages, de matérialiser les lieux, de toucher le corps du lecteur au point de lui faire oublier paradoxalement sa présence

physique, envoûté par la force visuelle de l'écriture. En revanche, dès que Marie s'éloigne de la scène du texte, celui-ci retrouve pleinement le mode mineur habituel chez Toussaint, celui de ses premiers romans : dans *Faire l'amour*, le narrateur est alors naturellement porté vers « le calme des après-midi », ainsi que le montrent les journées à Kyoto, fait d'événements infimes et peu exaltants comme les repas ou les siestes. Dans *Fuir*, alors que le roman met en scène un ensemble événementiel qui possède un fort potentiel dramatique ou spectaculaire : une affaire de trafic de drogue, une fuite à moto - le texte est dédramatisé car Marie n'est pas présente physiquement près du narrateur.

Toutes ces tensions oxymoriques, à différents niveaux du texte, sont ainsi mimétiques d'états de corps des protagonistes. Lorsqu'il ne se passe plus rien dans le récit, la narration se concentre sur le corps et ses états pour prendre corps. Globalement, le récit met en scène la rupture, le deuil, la fuite, la maladie. Tous ces états sont physiques : la rupture signifie une distance irrémédiable des corps, le deuil est la disparition du corps charnel, la fuite un déplacement brusque, et le rhume un malaise. La narration se construit dans ces situations qui s'étalent dans le temps et au fil des pages. Ainsi, les personnages sont « absorbés par l'urgence de la fuite », sur la moto (*F*, page 102-111). Le narrateur ne connaît pas le motif de la fuite mais seulement son état. En effet, le narrateur est en proie à une « terreur froide » (*F*, page 37) menace fantasmatique et indéterminée, mais qui va le faire agir physiquement. Il en va de même chez Bernard, où le mode mineur mime l'état d'épuisement et de vide du narrateur lié à la dépendance physique à Marie. L'énergie romanesque peut venir aussi des tensions entre les états des personnages. Dans la scène de l'avion de *La Vérité sur Marie*, la tension narrative du passage est dans l'opposition entre les deux caractères de Marie et Jean Christophe de G : la désinvolture et le caractère brouillon de Marie contrastent avec l'angoisse et la précision de Jean-Baptiste. Là où Marie est « distraite, pas concernée », Jean Christophe de G « garde son sang-froid (...) consultant sa montre d'un regard noir » (*VM*, page 92-93). Le ressort narratif de l'urgence à faire sortir le cheval du territoire japonais se concentre dans la joute entre les deux personnages. De même, l'événement majeur que constitue le séisme de *Faire l'amour* est résorbé dans le récit des états qu'il provoque plutôt que développé en lui-même, en tout état de cause trop rapide : « Et ce fut tout, ce fut absolument tout. Ce ne fut rien d'autre » (*FA*, page 86). Elle prend bien plutôt corps dans les

postures des corps des personnages : l'événement les interrompt dans leur mouvement, les contraint à l'inertie, au repli sur soi. « personne ne bougeait, accroupis, livides » (*FA*, page 87). La relation de l'état est en outre redoublée, faisant d'abord état de ceux de passants, pour se concentrer ensuite sur celui de Marie.

Egalement, une tension se fait jour entre les lieux de la diégèse : d'une part la ville et son bouillonnement, (Paris, Tokyo ou Shanghai) de l'autre l'île d'Elbe et sa nature, son calme. Cette construction esthétique antithétique renvoie à un rapport problématique du personnage au monde qui peine à y trouver des repères, entre attraction et répulsion physique. Cela crée ce que Toussaint nomme « un déséquilibre dynamique » (*F*, page 181), au cœur du fonctionnement de la narration, participant de l'énergie romanesque. Chez Toussaint, l'énergie est directement liée à ce qu'il appelle l'« harmonie du dissemblable » (*F*, page 181) : une certaine façon de porter à leurs limites toutes sortes de pratiques ekphrastiques antinomiques afin qu'elles produisent une tension nouvelle. Par exemple, nous avons des descriptions paradoxales, créant une tension dans l'image littéraire, comme celle du narrateur marchant sous la pluie « accélérant le pas et ralentissant tout à la fois, dans le même mouvement contradictoire (...) la même foulée contrariée » (*VM*, 42) ou celle de Zahir « à la fois en plein galop et arrêté » (*VM*, page 108). Cette pratique est soutenue par le style : Toussaint affectionne particulièrement la figure de l'oxymore comme on peut le voir dès le tout début de *La Vérité sur Marie* : « nous avons fait l'amour au même moment, (...) mais pas ensemble » (*VM*, page 11). L'oxymore passe par des expressions comme « la pâleur de leur noir » (*VM*, page 71) pour parler des chaussettes de Jean Christophe de G, ou le « noir transparent » (*N*, page 55) pour caractériser le ciel au dessus du Contemporay Art Space de Shinagawa. La tension textuelle est aussi entre effet de réel et imaginaire, qui permet de donner corps aux personnages. Par exemple, lorsque le narrateur décrit Marie dans son lit à la fin de *La Vérité sur Marie*, on sent le paradoxe à l'oeuvre : le narrateur imagine sa présence à l'étage supérieur et soudain, « elle prenait corps progressivement, se détachant lentement de sa chrysalide pour apparaître dans mon esprit, étendue dans son lit (...) sa poitrine immobile, qui se soulevait et se gonflait » (*VM*, page 185). Il y a une tension entre l'impossibilité qu'un imaginaire prenne corps et crée la vie - en témoigne la respiration parfaitement réaliste de Marie - et l'inscription textuelle du corps

pourtant densifiée avec le support de l'imaginaire. Zahir figure totalement ce paradoxe : le narrateur indique lui-même qu'il s'agit d'un nom repris de l'arabe et d'une nouvelle de Borges, un nom qui dit la coïncidence obsessionnelle entre la vie et le rêve. Zahir est porté dans le roman par les turbulences de la langue comme par celles du vol aérien qui le reconduit en France: « Zahir était autant dans la réalité que dans l'imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d'une conscience, ou d'un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue » (*VM*, page 137). Zahir figure ainsi l'énergie romanesque du corps dans la puissance de l'imagination et de l'effet de réel que permet paradoxalement la langue, tendue entre ces deux pôles. Le texte surprend également par sa construction lacunaire, donnant corps à l'intériorité du narrateur.

4- Une structure lacunaire

Toute une esthétique de la retenue vient également, dans les ressorts d'un corps textuel fragmenté par le blanc et le vide, troué par des ellipses, dilaté par des prolepses et des analepses, donner corps au récit en mimant l'état de rupture et les troubles, les incertitudes du narrateur, rendant vain tout éclaircissement sur un monde toujours plus fuyant et incompréhensible.

Comme nous dit Derrida, « un texte n'est un texte que s'il cache au premier regard, au premier venu, la loi de sa composition et la règle de son jeu²⁵. En effet, la rétention d'informations et l'absence de cohérence narrative miment les incertitudes et les paradoxes de la pensée, de la mémoire d'un narrateur. On a une ekphrasis qui met bien en abyme cette manière de narrer utilisée par le narrateur : « La fenêtre de la chambre d'hôtel de Tokyo était mouillée, barbouillée de gouttes de pluie, qui glissaient lentement sur la vitre en lignes pointillées interrompues, qui s'étaient arrêtées sans raison sur le verre, leur élan brisé net » (*VM*, page 80). Les gouttes de pluie seraient les épisodes relatés dans la fenêtre que constitue le roman, et leur mouvement arrêté, interrompu, figurerait la construction de la narration par brusques sauts d'un lieu à un autre, d'une scène à une autre, de souvenirs en

²⁵ Jacques Derrida, *La dissémination*, éditions du Seuil, Paris, 1972, page 79.

pressentiments, sans jamais trouver d'achèvement, d'aboutissement. En effet, le récit se compose d'une accumulation de paragraphes constituant un ensemble de grandes scènes ou d'images (trois ou quatre), d'une grande force visuelle, émotive mais celles-ci sont paroxystiques et isolées, comme des points de tension, qui se rétractent sitôt énoncés. Le passage d'une partie à l'autre se fait brutalement, sans transition et laisse des trous béants dans le texte. Le meilleur exemple est la scène sexuelle de *Faire l'amour* qui donne l'impression que le roman est terminé et qu'il n'y aura pas de deuxième partie tant il n'y a aucune volonté de faire transition et que la scène isolée s'achève brutalement par la phrase « et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul (FA, page 75). Si l'on regarde le début de la première phrase de la deuxième partie, « De retour à l'hôtel » (FA, page 79), on se rend compte à quel point il rend vain toute l'errance développée à la fin de la première partie. Mais dans *Fuir* également, l'annonce de la mort du père de Marie dans les dernières pages de la première partie se termine par une amnésie, représentée physiquement par les pages blanches dans le passage à la deuxième partie. Cette dernière, dont la première phrase comporte le « je ne me souviens de rien » (FA, page 61) elliptique, invite le lecteur à deviner ce qu'il a bien pu se passer dans la nuit et s'il a justifié son état auprès des autres. Mais le narrateur suit passivement les autres dans un mutisme à la hauteur de l'interrogation du lecteur : « nous ne disions rien » (FA, page 61). Dans *Nue*, la première partie, qui apparaît plus comme un prologue car il ne comporte pas de titre de partie, se distingue absolument du reste du texte. On a affaire à une scène totalement isolée, dont on ne reparlera pas du tout après. Il n'y a aucune transition avec le début de la première partie. La fin de la première partie se fait de manière très ironique et détachée et vient rendre tout le développement précédent nul et non avenu. En effet, le narrateur n'arrive à lire sur la bouche de Marie qu'une remarque anodine et non pas une révélation sur son couple : « Moi, quand je suis déprimée, je me fais un œuf à la coque » (N, page 83). Cette fin déceptive, même si rehaussée par l'impression qu'a le narrateur d'y trouver l'essence de la personnalité de Marie ne débouche sur rien. La deuxième partie reprend un fil narratif entamé au début de la première partie, celui de la relation amoureuse après l'île d'Elbe, mais avec la conscience que deux mois se sont écoulés sans que l'on sache ce que les deux personnages ont fait.

En réalité, on se rend compte que les scènes que cadrent les

parties sont extrêmement généreuses en détails, en informations, jusqu'à épuiser la réalité, comme on l'a vu, mais qu'ensuite, entre les scènes, on a des ellipses temporelles très prononcées, où on ne sait rien de ce qu'ont fait Marie ou le narrateur, comme s'il y avait un aveu d'impossibilité de description exhaustive du réel et une volonté d'incarner le vide de la mémoire du narrateur. Toussaint accorde de manière générale beaucoup d'importance aux blancs, ceux qui séparent les parties, avec peu de transitions, mais aussi ceux qui se situent entre des ensembles de paragraphes, ayant pour fonction de rendre visible sur la page le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée au détriment des enchaînements signifiants. Cela laisse la liberté au lecteur de compléter les manques. Certaines ellipses sont en revanche expliquées par des analepses. Certaines ne sont parfois cernées et comprises que trois tomes après. Par exemple, dans *Nue*, on se rend compte qu'on n'est pas au courant de tout ce qui s'est passé pendant le séjour au Japon dans *Faire l'amour* : « il y a beaucoup de choses que Marie ignorait encore sur la fin de mon séjour au Japon » (*N*, page 44). Ironiquement, ce n'est pas Marie qui ignore tout, mais le lecteur aussi. Cependant, l'analepse qui suit permet de donner corps à l'état de rupture et de donner une épaisseur au récit.

Les intentions du narrateur sont souvent floues et le principe d'incertitude lié autant à l'ambiguïté de la rupture qu'à la difficulté de vivre dans un monde incompréhensible guide le lecteur dans l'appréhension des scènes à venir et du fil à suivre. Par exemple, après l'épisode de malaise suite à la vision de Marie sur les écrans de surveillance, un nouveau chapitre s'ouvre sur un voyage, mais on ne sait pas où il va pendant deux ou trois pages. Le narrateur joue avec ça puisqu'il donne la liste des gares où le train ferait halte : » Nagoya, Kyoto, Shin Osaka, Shin Kobe » (*FA*, page 110) mais sans nous dire laquelle. De manière générale, les paragraphes se répondent sans qu'il y ait linéarité, et l'intrigue se résume à quelques détails, fils minces que l'on retrouve, mais pas toujours, d'une scène à l'autre. Du côté de *Faire l'amour* ou de *Fuir*, un lien est à peu près toujours présent d'un paragraphe à l'autre, d'une partie à l'autre et même d'un chapitre à l'autre. Dans ces conditions, la lecture finit par rechercher ce qui fait l'unité de chaque fragment, par-delà les liens d'intrigue qui les rassemblent. Car on ne peut pas dire qu'il y ait des intrigues dans la tétralogie. Dans *la Vérité sur Marie*, l'incendie qui se déclare sur l'île d'Elbe est d'origine criminelle et le roman prend des allures d'intrigue policière, mais c'est une énigme qui restera énigme, qui n'aura pas de résolution. Que ce soit

dans *Fuir*, avec un trafic de drogue, ou dans *La Vérité sur Marie* avec l'incendie sur l'île d'Elbe dont on ne sait s'il est criminel ou pas, ou dans *Nue* avec l'incendie criminel de la chocolaterie, il y a de l'énigme policière sans intrigue, ou dans une parodie d'intrigue. Des indices sont donnés : par exemple, le narrateur découvre quelques objets susceptibles de mettre sur la voie d'un crime mais, c'est comme si cela n'avait pas d'importance. Le crime n'est jamais explicitement nommé et le narrateur, les personnages s'obstinent à tourner autour, à l'esquiver, à l'éluder. Il y a des faits mais il n'y a pas d'interprétation. Il n'y a pas poursuite de ce fil narratif, ni résolution de l'énigme, à part peut être dans *Nue* où on assiste à une interpellation de Guiseppe. Mais l'ambiguïté subsiste car Guiseppe n'est pas menotté, « et à aucun moment, les carabiniers ne le touchèrent, ne lui prirent le bras ou n'accompagnèrent son mouvement pour le faire entrer dans la voiture » (*N*, page 164). A la page suivante, on a la description d'Antonina au seuil de la maison, qui pourrait suggérer qu'elle a dénoncé Guiseppe à la police, mais aucune interprétation n'est faite par le narrateur. En revanche, le dernier roman vient tout de même faire des révélations retardées, la véritable énigme de *Nue* tenant au comportement de Marie qui retarde depuis le début un aveu de grossesse. Cependant, la plus grande lacune du texte est que l'on ne saura jamais l'origine de la rupture et s'ils vont se remettre ensemble, bien que plusieurs indices vont dans ce sens. Pourtant, la fin de la tétralogie se termine sur une question. Rien n'est raconté également des sept années de relation amoureuse. Parfois, des omissions sont même annoncés par le narrateur lui même par exemple dans *Fuir*, annonçant des ramifications potentielles mais rendues impossibles par l'absence totale d'informations de la part du narrateur : « je la soupçonnais d'avoir (...) cru que je ne pourrais pas accepter son invitation (pour de multiples raisons, mais pour une, surtout, dont je n'ai pas envie de parler) » (*FA*, page 22). Dans le prolongement de cet exemple, au tout début de *Fuir*, le narrateur parle du motif d'un ancien voyage à Shanghai : « ce n'était pas vraiment un déplacement professionnel, plutôt un voyage d'agrément, même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails) » (*F*, page 11). La structure de la phrase invite à la surenchère verbale : il n'y a pas de points virgules, mais une succession de virgules et de propositions, qui relancent sans cesse la phrase. Mais les propositions portent aussi une absence d'affirmation franche : « Pas vraiment », « plutôt » et « même si » constituent des modalisateurs paradoxaux, qui se rejoignent dans le caractère déceptif de la

négligence entre parenthèses venant rompre toute possibilité de savoir quelle est la mission proposée par Marie : on ne le saura jamais ; le roman semble tirer sa puissance de l'absence, de ce qui manque, dans une exhibition paradoxale puisqu'elle fait miroiter un développement qui n'arrive pas. Il y a aussi ce qu'on peut appeler le mécanisme de la fausse anecdote, qui crée non pas des lacunes mais des digressions, comme par exemple dans la deuxième partie de *Faire l'amour* : « j'avais envie de champignons. Voilà » (*FA*, page 115). Le texte mime par là la volonté dérisoire de combler le vide laissé par l'absence de Marie. Mais le narrateur abrège un développement qui semble inutile, superficiel par pudeur, comme s'il savait que vivre sans Marie est vain.

Une esthétique textuelle remarquable arrive à rendre effectif une poétique de l'exhibition du corps, tout en garantissant une incarnation romanesque par le biais d'une maîtrise formelle de l'intime. Cette esthétique de l'exhibition paradoxale se double également d'une esthétique ambiguë de l'intertexte.

B) Un intertexte entre exhibition et dissimulation : une mémoire littéraire paradoxale

Tout un jeu intertextuel prolonge cette esthétique de l'exhibition paradoxale, entre monstration assumée d'emprunts à un héritage littéraire et invisibilité recherchée de multiples hypo-textes, venant enrichir l'hypertexte de nouvelles significations.

1- L'exhibition d'un intertexte varié

D'abord, de nombreuses références intertextuelles sont volontairement exhibées par Jean Philippe Toussaint, et ce de plus en plus à mesure des livres publiés. Dans *Faire l'amour* et *Fuir*, on a assez peu de références explicites – seul un autoportrait du narrateur est comparée à une photographie de Mapplethorpe dans *Faire l'amour* (page 32) et dans *Fuir*, la chanson des Beatles « all you need is love » est repérable aisément page 139 - alors que dans *La Vérité*

sur *Marie* et *Nue*, une somme non négligeable y est présentée sans que l'on fasse aucun effort pour les chercher : elles sont textuellement visibles, voire même expliquées, et elles peuvent parfois constituer un véritable sous texte, permettre une autre lecture, modifier le regard sur le sens de l'ensemble de la tétralogie. Ce travail intertextuel culmine dans un long paragraphe à part à la fin de *Nue* : Toussaint met par conséquent en évidence son importance et creuse l'intertexte d'une manière inédite. Cet usage constant de l'intertextualité dans toutes ses dimensions – allusions, citations, parodie – est une invitation pour le lecteur à les identifier et les interpréter. Parfois, l'invitation est directe : elle exhibe l'hypo-texte.

Au delà de l'intertexte, on s'aperçoit d'ailleurs, en regardant l'ensemble de la tétralogie, de la richesse et de la diversité des références, résolument transdisciplinaires. Ainsi, les modèles artistiques sont nombreux : peinture, art, musique, cinéma, photographie. L'inter-médialité joue un rôle désormais prégnant. On a par exemple des références à l'art contemporain le plus averti par le biais de citations aisément reconnaissables : il y a une comparaison explicite entre la scène du défilé après la chute du mannequin, qui se trouve être « comme dans une vidéo de Bill Viola » dans *Nue* (page 23). Cette citation permet censément de mettre en évidence le rapport à l'image dans la construction fictionnelle chez Toussaint et montre la capacité de son écriture, très visuelle – en témoigne l'expression, très puissante, de « tableau vivant » (*N*, page 23) qui renvoie à la tradition littéraire de l'ekphrasis – à convoquer très vite une mémoire des images. La photographie contemporaine est également présente dans la tétralogie avec la référence à une photographie de Mapplethorpe (*FA*, page 32) sur laquelle nous reviendrons et la référence à « Nan Goldin » (*N*, page 156). Cette dernière référence est une manière d'explicitier le statut de l'image dans la tétralogie, nécessairement paradoxal : l'image que Toussaint a de son rendez vous avec Marie est tout de suite comparée à une référence artistique comme si le contemporain ne pouvait pas voir le réel autrement que sous la forme d'une mémoire cinématographique ou photographique. De plus, cette référence exemplifie bien l'esthétique de l'image dans la tétralogie : nécessairement floue « avec la nuit et la présence très forte de la pluie, des traces de gouttelettes éparses sur les vitres », « avec le visage de Marie entraperçu dans les traînées de phares » (*N*, page 156), l'image toussaintienne est paradoxale, entre monstration et dilution des figures, apparition et disparition des couleurs, des

formes. L'image n'est pas visible mais visuelle, en laissant une part à l'invisible. D'autres modèles inter-médiaux sont convoqués comme le cinéma. Celui-ci donne encore une autre dimension au texte, dans sa densité et ses possibilités de sens, mais participe surtout à la construction d'une matière visuelle concrète, doublée d'une mémoire des images, destinée à donner corps à la fiction. Ce n'est pas étonnant quand on sait que Jean Philippe Toussaint est également réalisateur. Mais ces références sont exhibées paradoxalement : il y a des indices assez visibles mais que seul un lecteur avisé et cultivé pourra reconnaître. Par exemple, dans *Nue*, la femme de Maurizio, le gardien de la Rivercina, s'appelle Antonina, référence voilée et indirecte au nom du célèbre réalisateur italien, Michaelangelo Antonioni. Ce n'est pas une mention anodine : dans *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*, notamment à l'île d'Elbe, on a cette atmosphère caractéristique des films d'Antonioni, nimbée de mystère et d'érotisme, mais aussi de silence, de vide, et d'incommunicabilité. Par exemple, particulièrement dans *L'Avventura*, on a ce même paysage dominé par un soleil pesant, paysage de sécheresse à la lumière blanche et vive : « cette violente lumière blanche » (*F*, page 160) qui n'est pas sans rappeler également le soleil d'Albert Camus dans *Noces* ou dans *l'Etranger*. Il y a des espaces urbains vides qui rappellent le début de *L'Eclipse* : « les boulevards déserts » », des petites places silencieuses », des terrains vagues » (*F*, page 140) avec ce souci d'une figure minimale dans l'immensité du vide, comme pour mieux le faire ressortir : « on n'apercevait personne dans les rues ou sur les bancs publics, une rare Vespa de temps à autre qui pétaradait dans le silence, s'éloignait sur une avenue déserte et disparaissait » (*F*, page 140). Mais on a aussi un clin d'œil particulier qui est fait au film *L'Avventura* dans les absences récurrentes de Marie ou du narrateur à l'île d'Elbe : « Je me tenais là, en vigie devant la mer, mais je ne voyais pas Marie à l'horizon, et je compris alors ce que c'était que d'être abandonné » (*F*, page 182) ou l'absence du narrateur bien mise en valeur par le blanc entre les deux paragraphes, page 151, dans *Fuir* : « je ne sais pas quand Marie s'aperçut de mon absence dans l'église – car je n'étais plus dans l'église ». En effet, dans *L'Avventura*, deux jeunes couples débarquent sur une petite île de la Méditerranée et, très vite, on assiste à l'énigme d'une femme qu'on ne retrouve pas, qui a disparu sans raison, alors que l'île est assez petite. Après la stupeur générale, le fil narratif n'est pas poursuivi et le mystère ne sera jamais élucidé : les personnages repartent de l'île sans la jeune femme. C'est également ce qui se passe pour l'incendie de l'enclos à chevaux dans

La Vérité sur Marie : le fil narratif va être abandonné et l'énigme restera entière. Egalement, on ne saura jamais pourquoi le narrateur est parti soudainement de l'église, il n'y a aucune explication. On a également des références à certaines scènes du film de Jean Luc Godard, *Le Mépris*, notamment dans la scène où Marie est dans la mer, présentant au narrateur « la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer » (*VM*, page 177) qui fait penser au bain de la femme nue jouée par Brigitte Bardot. L'ultime question posée par Marie au narrateur « Mais tu m'aimes alors ? » est une question qui restera suspendue dans le vide, en attente d'une réponse impossible car le livre est fini. Cela fait penser aux questions posées à Michel Piccoli par Brigitte Bardot allongée sur le ventre dans le lit, comme Marie, au sujet de certaines parties de son corps - « Tu aimes mon cul ? » - et de l'amour - « Tu m'aimes ? » - question à laquelle Michel Piccoli ne répondra jamais, comme le narrateur.

On a même des modèles artistiques liés à la musique, et à la musique dite populaire, qui constituent des intertextes intéressants. Par exemple, dans *Nue*, page 121, on a une référence à un morceau d'un chanteur italien de variétés, Luigi Battisti, nommé *Ancora Tu*. Dans *Faire l'amour*, on a une référence à la chanson des Beatles « all you need is love » (page 139). Ce qui est remarquable est que les paroles du morceau sont intégrées au texte, et qu'ils viennent coïncider avec les événements de manière tout à fait adéquate, comme si l'intertexte soutenait les personnages lorsqu'ils n'arrivent pas à communiquer, et que l'intertexte soutenait le texte lui-même lorsqu'il n'arrive pas à communiquer quelque chose au lecteur, c'est à dire à lui faire passer une émotion. Ainsi, les paroles de la chanson de Battisti viennent composer un discours indirectement adressé à Marie : « E come stai ? Domanda inutile. Stai como me e ci scappa da ridere. Amore moi ha gia mangiato o no. Ho fame anchio e non soltanto di te » (*N*, page 121). C'est un aveu d'incommunicabilité et une déclaration d'amour par les détours de l'intertextualité, à la manière de l'auteur qui a besoin de ces références, littéraires ou autres, pour exister littérairement, et les met en valeur afin de toucher directement le lecteur. Le fait que les deux morceaux soient de la musique populaire n'est pas anodin : Toussaint cherche des références universelles que tout le monde pourra reconnaître et investir.

Enfin, on a une vertigineuse intertextualité dans l'intertextualité puisque le référent mis en comparaison avec une photo de Nan Goldin provoque un questionnement du narrateur : « peut être suffirait il d'appeler ce tableau de Hopper *Annonciation* plutôt que *Nighthawks* pour en transfigurer complètement la vision ? » (N, page 156). Le jeu avec l'intertexte est ici sensible : Toussaint se permet de soumettre au lecteur l'éventualité d'une transformation d'un intertexte, qui, envisagée, est d'ailleurs déjà rendue imaginable. L'écrivain montre par là le pouvoir de la littérature de profondément modifier le regard sur des œuvres artistiques réelles. Il y a une liberté de jeu avec les références : l'auteur les intègre librement dans l'hypertexte, en les plagiant, en les transformant ou en les parodiant.

Dans la grande tradition de la littérature du soupçon, l'intertextualité chez Toussaint est aussi tout simplement le moyen de mettre à distance certains usages littéraires convenus, présents dans d'autres textes aux thématiques semblables à la tétralogie. Ainsi, l'auteur conserve ce jeu de distanciation ironique par rapport aux clichés des histoires d'amour, afin que le lecteur en prenne conscience. Par exemple, lorsque le narrateur décrit les chaussures de Marie : « Les pieds chaussés d'une paire de mules en cuir rose pâle qui devaient appartenir à l'hôtel et qu'elle portait avec une élégance distante, raffinée et ironique (une en équilibre précaire au bout de ses orteils, l'autre déjà tombée par terre » (FA, page 47), on peut penser à la sandale de Cendrillon, qu'elle perd au sommet des marches d'un hôtel. Mais ironiquement, la mule appartient à l'hôtel, et elle est « déjà » tombée par terre, sans qu'un développement vienne dramatiser la perte de la chaussure, ce qui court-circuite toute possibilité de reproduire la féerie du mythe de Cendrillon : même celle qui la porte est dans une attitude désinvolte et ironique, à l'image du jeu avec la référence. Toussaint montre par là une certaine nostalgie en réécrivant allusivement ces mythes amoureux mais pointe aussi l'impossibilité de se laisser aller à l'idéalisation, au romantisme, à l'écriture de topoï de l'amour. En revanche, la référence à un écrivain japonais, Kawabata, nommé comme un des personnages mineurs dans *Faire l'amour*, nous met sur la piste d'un héritage toussaintien à chercher plutôt du côté de l'érotisme, chez un auteur sans topoï amoureux. Mais par l'intermédiaire de Marie, Toussaint ironise aussi sur la référence intertextuelle en se permettant librement des rapprochements incongrus et loufoques : « Seul le nom de Kawabata, associé au physique du personnage, cheveux raides et roses à la Andy

Warhol et pantalon en cuir noir moulant, sembla l'intéresser un instant» (*FA*, page 89). En effet, Kawabata, un des plus grands écrivains de romans érotiques, se retrouve mis en scène de manière totalement exagérée avec tous les clichés de l'érotisme de bas étage. Toussaint associe également dans un jonglage comique avec les références, l'univers érotique de Kawabata et celui du pop art d'Andy Warhol, et rapproche insidieusement les deux noms par leur homosexualité.

On assiste également à une autre forme d'inter-médialité ironique qui consiste dans l'usage et la citation des autoportraits. Mais cette fois ci, c'est une parodie des mises en abyme de la tradition du Nouveau Roman et de la mise en soupçon du sujet de l'écriture, pour promouvoir une forme nouvelle d'exposition de l'auteur :

« Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, dans le noir de ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau ciselé en ivoire, sculpté en tête de mort, auquel, sur le même plan, avec la même parfaite profondeur de champ, répondait comme en écho le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert. Son regard, pourtant, avait une expression de calme et de défi serein » (*FA*, page 32)

C'est là un modèle pour l'autoportrait d'écrivain : l'auteur se détache de l'ombre pour contempler sa propre fragile existence, tout en affichant avec défi sa conscience d'être déjà mort. Le texte fait par là référence à la « mort de l'auteur » de Barthes. Et dans le dédoublement des visages s'inscrit celui des instances textuelles : si le narrateur est le vrai visage de l'auteur (comme le pommeau ciselé de la canne l'est, en fait, pour Mapplethorpe), l'auteur en puissance se rend néanmoins visible, en arrière-plan, en décalage mais exposé au regard du spectateur ou du lecteur. La canne métaphorise le soutien qu'apporte la figure du narrateur à l'auteur, lui permettant de vivre à travers lui, dans la tête de mort du pommeau. Les autres autoportraits dans la tétralogie suivent ce même modèle et participent à une certaine image de la figure de l'auteur bien qu'ils ne fassent pas référence à un intertexte particulier comme nous le verrons. En tout cas, l'intertexte chez Toussaint a bien cette fonction de mise en évidence d'une figure de l'auteur en regard d'un héritage visant à le mettre en sourdine.

2- Une dissimulation de l'intertextualité

Mais également, nous avons des intertextes totalement dissimulés dans le texte. Les

références cachées le sont pour être découvertes par le lecteur plus attentif et plus cultivé, qui pourra suivre une piste intertextuelle et faire émerger des significations venant enrichir la portée du texte, voire contredire les éléments visibles : différents niveaux de lecture participent alors à la densité du texte et à son esthétique paradoxale. On a de multiples références invisibles aux yeux du lecteur non averti dans la tétralogie. Par exemple, lorsque le narrateur décrit ce que peut faire la lecture, il parle d'« un ébranlement, comme une lézarde, dans la mer de larmes séchées qui est gelée en nous » (*F*, page 52) qui rappelle une phrase de Kafka dans son *Journal* : « Un livre doit être la hache qui brise la mer gelée en nous ». Dans cette nuance légère, Toussaint marque bien l'importance des larmes, rendant plus concrète l'émotion extrême qui doit être à l'intérieur de nous. L'écrivain choisit, plutôt que la brisure, la « lézarde », ce qui est bien plus progressif et subtil. La formulation utilisant le verbe « pouvoir » - comme peut le faire la pensée, le rêve ou la lecture » (*F*, page 51) - apparaît bien moins radical et autoritaire que l'affirmation catégorique de Kafka.

Il y a par ailleurs un intertexte borgésien, qui est exhibé explicitement par les multiples références à Borges, doublées de la référence à *L'invention de Morel* d'Adolfo Bioy Casares (*N*, page 59), grand ami de Borges et co-auteur d'un de ses livres, *Chroniques de Bustos Domecq*. En réalité, Toussaint imite l'écrivain dans son propre jeu intertextuel, aussi érudit que fantasque. En effet, quand le narrateur dit que dans la nouvelle éponyme de Borges, le Zahir est un être, il ne dit pas exactement ce que Borges nous raconte. En effet, dans *L'aleph*, le Zahir est une monnaie de vingt centimes, puis un tigre, puis un astrolabe, et ainsi de suite. De plus, le nom ne vient pas du mythe comme nous le dit le narrateur mais désigne un concept opératoire créé au XX^{ème} siècle et employé en exégèse coranique, permettant de dégager le sens littéral du livre sacré. Enfin, lorsque le narrateur nous parle d'une nouvelle apocryphe de Borges intitulée *L'île des anamorphoses*, page 168, ce n'est plus une imitation ou un jeu avec la référence, mais une invention totale de Toussaint. Comme Borges, cependant, Toussaint crée de l'érudition trompeuse afin de jouer avec le lecteur. Cette invention de Toussaint n'est pas gratuite puisqu'elle ouvre en réalité la porte à un intertexte encore plus profond et dissimulé.

En effet, pour le lecteur attentif et cultivé, et à partir de l'introduction du mot « anamorphose » (*VM*, page 168) par le biais d'un Borges imaginaire, on trouve tout un intertexte lacanien dans *La Vérité sur Marie*. Les références à Léonard de Vinci (*N*, page 13) et à Arcimboldo (*F*, page 159) soutiennent cette intertextualité : Lacan parle dans son séminaire sur l'anamorphose des « constructions dioptriques »²⁶ de Vinci et de « toutes les ambiguïtés paranoïaques » que la déformation de l'anamorphose peut créer, et il rajoute : « tous les usages en ont été faits, depuis Arcimboldo jusqu'à Salvador Dali »²⁷. La scène de sexe entre Jean Christophe de G et Marie peut être associée au commentaire que fait Lacan de l'anamorphose d'un crâne au premier plan du tableau d'Holbein, *Les Ambassadeurs*. Après avoir associé l'anamorphose à la perspective, il s'étonne à propos de l'interprétation de l'anamorphose : « Comment se fait il que personne n'ait jamais songé à y évoquer...l'effet d'une érection ? »²⁸ et un peu plus loin « Comment ne pas voir (...) quelque chose de symbolique de la fonction du manque, de l'apparition du fantôme phallique ? »²⁹. Toussaint parodie cette interprétation par l'intermédiaire de Marie qui a le sexe de Jean Christophe de G à la main et qui « arrivée à ses fins, ne savait qu'en faire » (*VM*, page 19). C'est un moyen pour l'écrivain de montrer son propre désarmement devant ce qu'il juge être une surinterprétation de Lacan. Or, dans son séminaire *La ligne et la lumière*, Lacan nous parle tout de même du crâne dans le tableau d'Holbein comme un objet « qui nous reflète notre propre néant, dans la figure de la tête de mort »³⁰ : on peut mettre en parallèle ici la scène dans *Faire l'amour* où se superposent les autoportraits, celui du narrateur et celui de Mapplethorpe, et où, au premier plan, comme dans le tableau d'Holbein, la canne est surmontée d'une tête de mort. Comment ne pas voir également dans cet autoportrait au miroir, un stade du miroir entretenant avec l'image spéculaire (celle du semblable, de l'autre imaginaire) des relations d'agression érotisée, symbolisées par le flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur porte à la main, devant le miroir et à côté de Marie ? En tout cas, cette dissimulation de l'intertexte lacanien renseigne sur l'influence qu'a pu avoir Lacan

²⁶ Jacques Lacan, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éditions du Seuil, 1973, Paris, page 81.

²⁷ Jacques Lacan, *Ibid.*, page 83.

²⁸ Jacques Lacan, *Ibid.*, page 82.

²⁹ Jacques Lacan, *Ibid.*, page 82.

³⁰ Jacques Lacan, *Ibid.*, Page 86.

dans le travail romanesque de Toussaint sur l'intériorité du sujet, sur les logiques du désir et du fantasme. Egalement, cela permet d'exemplifier les perspectives secrètes de la tétralogie, qui se révèlent en examinant les anamorphotiques images toussaintiennes dans leur profondeur et dans leur portée, dans leur déformation et dans leur distorsion. Mais Toussaint ne s'arrête pas là et file l'intertexte sur l'anamorphose jusqu'à la fin du texte en jouant sur les deux sens du terme : l'anamorphose est également en zoologie ce qui désigne la métamorphose d'une larve. Or, lorsque le narrateur imagine Marie à l'étage supérieur, elle finit par prendre « corps progressivement, se détachant lentement de sa chrysalide pour apparaître dans mon esprit, étendue dans son lit, les yeux fermés et la bouche entrouverte » (VM, page 185). L'utilisation du mot « chrysalide » fait référence, sans l'ombre d'un doute, au processus de métamorphose larvaire. Ainsi, l'imagination arrive à incarner un être, à lui donner chair, à lui donner vie en allant jusqu'à retranscrire sa respiration : « sa poitrine immobile, qui se soulevait et se gonflait, régulière, au rythme apaisé de ses respirations » (VM, page 185). A la fin du roman, on ne distingue plus le réel et l'imaginaire car Marie va vraiment descendre de sa chambre et « s'incarner (...) en réalité de chair » (VM, page 204) La puissance de l'imaginaire propre au narrateur mais par extension, propre à la création littéraire, réussit à incarner ses personnages. Ce qui est impossible dans le réel est comblé par l'imaginaire.

Il y a également l'intertexte proustien, aussi dissimulé qu'évident, ne serait ce que par la réflexion sur le temps et l'écriture et par le style toussaintien rappelant celui de Proust, fait de phrases amples, digressives, retardant leur fin par la multiplication de propositions subordonnées. Toute la description des mondanités, particulièrement dans *Nue*, fait irrémédiablement penser aux salons de Madame de Guermantes. L'oisiveté de Marie, styliste, fait penser à celle d'Albertine, amatrice par ailleurs de belles toilettes. La jalousie du narrateur, celle dans *Nue* par exemple, où il s'amuse à ridiculiser Jean Christophe de G, fait penser à la jalousie de Swann envers Odette de Crecy dans *Un amour de Swann*. Cependant, si l'on pense à la jalousie du narrateur de la Recherche vis à vis d'Albertine dans *La Prisonnière*, où celui ci cherche à retenir son amante près de lui, on se rend compte que Toussaint fait une inversion puisque le narrateur de *Faire l'amour*, par exemple, cherche la solitude à Kyoto et à s'éloigner le plus possible de Marie : c'est lui qui fuit à la

manière d'Albertine dans *La Fugitive*. Il faudrait une sous partie complète pour mentionner tous les intertextes proustiens. Cernons en quelque uns très marquants. Dans *Nue*, il y a par exemple un intertexte proustien invisible dans le passage où le narrateur regarde Marie de dos, devant la place Saint Sulpice inondée de pluie, et qu'elle apparaît « océanique », « en figure de proue, devant l'océan invisible », à la proue du bateau du narrateur, telle une sirène (*N*, page 97). La fontaine Visconti est également décrite « éclairée par des faisceaux de projecteurs blancs » (*N*, page 97) et par le biais de ses « bassins ». Cela fait penser au passage de *Du Côté de Guermantes*, où le narrateur décrit les baignoires d'un opéra éclairé en clair obscur comme des grottes marines. Des jeunes femmes, dont la princesse de Guermantes, sont décrites comme de jeunes nymphes ou néréides, invisibles dans la pénombre, comme Marie. Cet intertexte est un hommage plus qu'un renouvellement. Ce n'est pas le cas d'un passage dans *Fuir* où il est fait référence au processus de réminiscence proustien, et plus particulièrement au choc du talon sur les pavés inégaux de la cour de Madame de Guermantes dans *Le Temps Retrouvé* lui rappelant les dalles de la place Saint Marc à Venise. Dans *Fuir*, le détail de Marie « revenant sur ses pas et trébuchant sur quelque infime dénivelé du marbre » (*F*, page 48) montre bien, dans le choix de l'adjectif « infime » que la mémoire involontaire est pour Toussaint un phénomène qui n'est pas aussi important que dans la *Recherche* ; au contraire, Marie s'enfonce dans le deuil et dans la mort inéluctable du passé : le roman ne fait pas revivre le passé. Dans *Nue* également, Toussaint affirme une conception originale du temps, mais à l'encontre de celle de Proust : le narrateur, hissé sur le toit de du Contemporay Art Space, dans un vertige semblable au processus proustien de la réminiscence, a la sensation d'être à la fois dans le présent et dans le passé mais c'est un passé « déjà révolu » (*N*, page 59) et le narrateur ne peut que le regarder derrière le hublot de sa mémoire. Egalement, le passage dans *Fuir* où Marie mange glace sur glace, tout de suite associée par le narrateur aux robes en sorbets de Marie dans *Fuir*, érotisées et fantasmées, fait tout de suite penser pour le lecteur proustien au passage de *La Prisonnière* de Proust, où Albertine nous parle des glaces du Ritz, qu'elle compare à des monuments ou à des montagnes tant les goûts se chevauchent sur le cornet. Mais Albertine fait couler ces glaces dans sa gorge avec une grande jouissance, alors que Marie s'arrête pour « incliner le cornet et lécher les contours pour circonscrire l'hémorragie » (*F*, page

159) dans une inversion qui viendrait signifier que l'angoisse, la souffrance et la mélancolie sont aussi l'apanage du personnage féminin et que cette souffrance n'est pas résorbée par l'idéalisme d'un temps retrouvé. Ainsi, Toussaint, dans les arcanes du texte, rend hommage à Proust tout en s'en distançant et en affirmant sa propre conception romanesque.

3- *L'intertexte ou l'auteur face à son héritage littéraire*

Ainsi, par le biais de cette exhibition et de cette dissimulation de la référence, creusant les différents niveaux de sens du texte, Toussaint utilise surtout l'intertextualité afin de mettre toujours plus en évidence son travail d'écriture du corps incarné, de l'émotion libérée : l'auteur montre ce qui le distingue de ses influences les plus directes et la singularité de son travail tout en rendant hommage à ceux qui ont construit son cheminement d'écrivain. Ainsi, de nombreuses allusions invisibles au premier abord dessinent un hypertexte énormément travaillé par des hypo-textes. L'importance des lectures pour l'écriture de Toussaint est d'ailleurs implicitement suggérée par une scène du début de *La Vérité sur Marie* (page 39) dans laquelle le narrateur court du quartier de la Banque de France (rue des Filles-Saint-Thomas) à celui de la Bourse (rue de la Vrillière). Située au centre entre les deux points se trouve la Bibliothèque Nationale, symbole de l'intertextualité, près de laquelle le narrateur a dû passer. Elle n'est pas nommée, la part de l'invisible s'en trouve agrandie. Ainsi, les lectures de Toussaint sont disséminés dans le texte pour qui sait saisir les clins d'oeil, qu'il s'agisse par exemple de la course de chevaux (*VM*, page 139-143) qui varie celle évoquée par Claude Simon dans *La route des Flandres* (page 19-22) ou bien d'allusions au début du roman *Molloy* de Beckett : « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant » (page 7) par l'intermédiaire de Marie qui « avait décidé d'occuper la chambre de son père » (*VM*, page 154) et la fameuse formule de la fin : « La pluie fouette les vitres », page 271, reprise chez Toussaint (*VM*, page 106-107). Le mannequin à moitié désossé enfermé dans une caisse, dont on a déjà parlé, situé au début de *Faire l'amour* rappelle quant à lui les romans et les films de Robbe Grillet. Jean Christophe de G sonne comme un nom à la Duras, avec seulement les initiales, comme Lol V Stein. On a par conséquent dans l'intertexte à peu près tous les grands écrivains de la génération précédente liée aux éditions de

Minuit et Toussaint se situe clairement par rapport à un héritage qui est le sien, mais sans exhibitionnisme. Ces auteurs l'ont toujours accompagné et l'accompagneront toujours et peut être que certaines références sont involontaires, tellement ancrées que Toussaint écrit avec cette mémoire des textes. De toute façon, tout texte est un hypertexte, une déjection d'hypo-textes. Mais cet hommage ne peut aller sans l'affirmation d'une originalité et d'un espace d'écriture propre, ce que pointe l'épigraphe de *Nue*, tiré de *Vita Nuova* de Dante Alighieri : « dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune ». C'est une déclaration d'amour de l'auteur à son personnage mais aussi l'exhibition d'un sentiment général sur sa propre création. Le projet littéraire est la conscience d'un héritage : Dante est loin de l'héritage minuitiste, mais ce choix n'est guère étonnant tant, entre autres, la poésie de *La Divine Comédie*, la construction en plusieurs volets, la figure de Béatrix tissent des liens entre les deux textes. Egalement, cet épigraphe montre la volonté de dépasser l'héritage en allant au delà de ce qui a déjà été écrit sur la femme tout en touchant à l'universel.

Toutes ces références à un héritage littéraire de l'ère du soupçon ne sont pas anodines et la tétralogie de Toussaint interroge cet héritage littéraire notamment à partir du thème de la rupture, appelée à redevenir relation amoureuse, de la mort et du deuil. Ce sont en réalité autant de façons de souligner la hantise de la disparition d'un héritage moderniste et la volonté d'y résister. Toussaint, à la différence de ce que développe Heidegger dans *Etre et Temps*, n'hérite pas du langage uniquement pour témoigner que c'est un héritier. Toussaint hérite de la capacité d'hériter, de la possibilité de témoigner, comme de l'impossibilité de la tâche d'hériter, car que les morts n'existent plus, cela ne signifie pas qu'on en a fini avec les spectres. Le deuil et la hantise les font revivre comme trace, ce qui est mis en valeur par le travail de l'intertexte derridien sur lequel nous reviendrons. En tout cas, dans la tétralogie, le narrateur ressasse toujours l'idée que les deux protagonistes sont dans une rupture. Bien que conscient qu'il y a une faille dans la rupture, il ne dit jamais que la rupture s'efface totalement. Mais dire que la rupture s'efface, c'est une manière de dire qu'il est impossible de ne pas regarder en arrière lorsqu'on écrit. On ne rompt pas avec son passé littéraire, on ne rompt pas avec le monde non plus, on l'a toujours derrière soi, mais on va vers l'amour. A ce titre, ce passage de *Nue* est éclairant : « 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 » (*N*, page 159). On retrouve d'ailleurs la lézarde en parallèle avec la hache qui brise de Kafka, comme pour mettre encore plus en valeur l'intertexte comme héritage littéraire nécessaire pour se construire en tant qu'écrivain. Sa dette doit être comprise et il faut rompre avec le mythe de l'auteur absolument original, qui crée *ex nihilo*. En revanche, un deuil doit être fait d'un autre héritage littéraire : en effet, il n'est pas anodin que la nouvelle que Marie apprend - « *Henri de Montalte est mort* » (*F*, page 72) - soit mise en valeur par l'italique. Celui-ci vient suggérer que la phrase est une pièce rapportée dans un texte original, et par conséquent marque de possibles liens intertextuels, à la manière des « détails de détail » de *Nue* pouvant renvoyer aux travaux de Daniel Arasse. D'autre part, Marie fuit cette annonce, dont elle doit pourtant faire le deuil. Quant au narrateur, il qualifie la phrase de vide de sens. En effet, cette phrase vient rappeler tout l'héritage formaliste et textualiste en littérature. C'est un héritage qui s'appuie sur l'idée que le langage ne signifie qu'en lui-même, et par lui-même, et qu'il ne renvoie à aucune réalité extérieure, à aucun référent. Ainsi, si l'on associe cette idée à la phrase en italique, on aboutit à une théorie des formalistes : la mort n'existe que dans le langage. Elle a une réalité car le langage lui en donne une, mais elle ne renvoie à aucun référent extérieur au langage. C'est par conséquent cet héritage dont Toussaint suggère qu'il faut faire le deuil afin de considérer la littérature comme en tension avec la vie, tentant de donner corps à des personnages, à des images, tentant d'intensifier l'expérience du réel. C'est cette mort que Marie fuit en courant dans la grande allée du Louvre, « se faufilant entre les œuvres sans rien voir » (*F*, page 47), « Comme pour fuir la nouvelle quelle venait d'apprendre, déviant à peine sa trajectoire et n'hésitant pas à bousculer les visiteurs qui se trouvaient sur son chemin, fendant ici, éperonnant là, un bras en éclaireur » (*F*, page 48). Toussaint métaphorise le trajet de l'écrivain qui tente de fuir la nouvelle de la mort du référent en littérature et tente de faire sa trajectoire, sans être influencé par le contexte théorique des années 1980. En « éclaireur », il n'hésite pas à bousculer littéralement les attentes du lectorat contemporain afin de construire une œuvre en dehors de toute construction de sa réception, dans la tradition flaubertienne où un bon roman est celui qui n'a pas de lecteurs. Toussaint prend aussi ses distances avec ce qu'il appelle « le siècle lointain » en clôturant un cycle mais aussi un siècle littéraire :

« Je méditai quelques instants sur sa date de naissance, 1960, qui me parut soudain très lointain, brumeux et achevé, qui paraîtrait d'un autre temps aux générations futures, plus encore que pour le XIX^e siècle, à cause de ces deux chiffres saugrenus au début de chaque date, ce 1 et ce 9 bizarres et désuets, qui rappelaient ces turbigo ou ces alma irréels qui commençaient jadis les numéros de téléphone parisiens. C'était pourtant un homme de notre temps qui était mort, un contemporain dans la force de l'âge, mais sa date de naissance me semblait déjà étrangement démodée, comme périmée de son vivant, une date qui avait mal vieilli, qui n'aurait bientôt plus cours, que le temps ne tarderait pas à recouvrir de sa patine et qui portait déjà en elle, comme un poisson corrosif dissimulé en son sein, le germe de son propre estompement et de son effacement définitif dans le cours plus vaste du temps » (*VM*, page 69 -70).

Ainsi, la mort du personnage de Jean Christophe de G, personnage sans chair, personnage sans épaisseur, est une manière de signifier l'écart entre l'entreprise littéraire de Jean Philippe Toussaint et celle héritée des théories de Robbe-Grillet qui annonçaient la mort du personnage. Là, c'est également la mort du personnage, mais de ce personnage objet justement, qui permet de rassembler à nouveau, dans *Nue*, Marie et le narrateur, ou encore l'auteur et le lecteur. Ces retrouvailles se font avec l'annonce de la grossesse de Marie. L'enfant emmené à naître symbolise alors la nouvelle voie donnée au personnage, issu du désir, issu d'un investissement physique, et la nouvelle voie donnée à la littérature, cherchant à se revitaliser.

3- Une déconstruction mythique

Toussaint travaille aussi à déconstruire tout un héritage mythique, potentiellement créateur d'une adhésion à la fiction sans prise de distance, préalable à la constitution d'une communauté littéraire. L'écrivain le réinvestit dans une nouvelle manière de sacré qui est l'incarnation par la puissance du verbe. Dans *la Vérité sur Marie*, Jean Christophe de G est le prétexte à ironiser sur la mythologie du personnage tel qu'on a pu le penser dans les années 1960 1970, dont l'essence ne résiderait que dans des objets : « comme dans une image mythologique d'homme foudroyé, ne subsistaient que ses chaussures » (*VM*, page 46). Il y a une double allusion, par le biais du motif de la foudre, renvoyant plutôt au mythe antique de Zeus, qui scelle définitivement le sort du mythe du personnage objet, relégué à un âge antédiluvien. Mais c'est la dimension du mythe dans son ensemble qui va être mise à distance dans la tétralogie, comme en témoigne ce passage symbolique : « Marie avait aperçu des méduses et nageait devant moi avec son masque, me traçant un chemin dans l'eau pour les éviter, tout en se retournant

pour me signaler du doigt leurs emplacements respectifs sous la mer avec une jubilation évidente » (*VM*, page 186). Les méduses font bien évidemment référence au mythe de la Méduse, paradoxalement utilisé précédemment pour désigner Marie dans *La Vérité sur Marie*, lorsqu'elle offre son visage et sa chevelure à l'air brassé par le ventilateur, « offrant avec complaisance sa chevelure à l'air, ce qui lui donnait des allures de folle, ou de Méduse » (*VM*, page 15). Non seulement Marie connaît bien leurs « emplacements respectifs », ayant elle même des dimensions mythiques, mais elle trace un chemin dans l'eau pour les éviter, pour aller au delà du mythe et permettre aux personnages de mêler avec sérénité leur corps aux éléments. Toussaint opère également une réécriture du mythe d'Eurydice : il mime ainsi la descente aux Enfers d'Eurydice, l'escalier roulant devenant « un Styx vertical...qui les emportait vers l'Hadès » (*VM*, page 150). Mais cette descente devient ironiquement une montée, avec cependant la même crainte de mort « si Marie disparaissait de ma vue maintenant (...) ce serait la dernière fois que je la verrais - et qu'elle mourrait » (*VM*, page 150). En revanche, ce n'est pas Eurydice qui va mourir : « (mais ce que j'ignorais alors, c'est que, si mon affreux pressentiment se allait bien se vérifier dans les mois à venir, ce n'était pas Marie qui allait mourir mais l'homme qui l'accompagnait » (*VM*, page 150). De plus, l'Hadès est en contradiction avec un « au delà indicible, un au delà de l'amour et de la vie » qui pourrait plutôt être une métaphore du paradis. Ainsi, Toussaint brouille les pistes et met à distance le mythe en lui faisant opérer une distorsion. Mais la puissance romanesque qu'a le mythe est conservée. Pour le cas de Zahir par exemple, toute l'attention se focalise sur sa présence charnelle dans un premier temps, jusqu'à sa « dissolution dans la nuit » : « il s'était dissous dans la nuit, il s'était évaporé, il s'était fondu, noir sur noir, dans les ténèbres (...) le pur-sang était parvenu à s'introduire dans sa matière, et qu'elle l'eût instantanément englouti et digéré » (*VM*, page 106). Si le cheval disparaît dans la nuit, c'est que le cheval est immatériel. Nous touchons ici à la dimension mythique de Zahir, désigné ainsi quelques pages plus loin : « Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres pour aller rejoindre la foudre et les éclairs » (*VM*, page 110). Rappelons que Pégase, dans la mythologie grecque, serait né du sang de Méduse ; or cette dernière, nous l'avons vu, est associée par le narrateur à Marie. Le motif du sang et de la vitalité pose à la fois l'existence physique de nos deux personnages, tout en les élevant paradoxalement à une dimension mythologique. Le personnage est englouti dans la

nuit de la fiction, pour mieux s'incarner, prendre chair, dans sa toute puissance. Sa communion avec la nuit le rend fantastique, sa force physique se mêle à sa dimension métaphorique. Lorsque l'origine du nom du cheval est expliquée, c'est avec toute une généalogie mythique : « Zahir, en arabe, veut dire visible, le nom vient de Borges, et de plus loin encore, du mythe, de l'Orient, où la légende veut qu'Allah créa les pur-sang d'une poignée de vent. » Et, dans la nouvelle éponyme de Borges, le Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lors qu'on l'a aperçu une seule fois» (*VM*, page 106). Chez Toussaint, c'est simplement le nom propre d'un cheval de course, tandis qu'Allah n'est introduit que comme sujet d'une « légende » selon laquelle il « créa les pur-sang d'une poignée de vent ». Toussaint met donc en scène le mythe antique de l'inspiration, incarné par le souffle divin et par Pégase - qui est, rappelons le, la monture ailée des dieux, des héros, mais aussi des poètes – mais pour très vite le renverser ironiquement. Déjà, Pégase n'est pas blanc, mais noir. Ensuite, le majestueux envol sur les sommets de l'Olympe est remplacé par un voyage dans la soute d'un avion : la technique a remplacé le mythe. Et enfin, le cheval des chevaux est transformé, dans un premier temps, lors de sa maîtrise au sol par Jean Christophe de G en « un grand chien noir disproportionné (sage, claudiquant sur trois pattes, les yeux bandés) » (*VM*, page 115-116) : ce passage méta-textuel mime l'écrivain domptant la puissance du mythe et lui empêchant de s'échapper de la fiction. Dans un deuxième temps le cheval devient un pauvre animal « effrayé par la montée en puissance des réacteurs et le vacarme croissant qui régnait dans les soutes » (*VM*, page 127). Stressé et impuissant, il « est de plus en plus agité dans le box, trépignait sur place » (*VM*, page 127) lorsque l'avion traverse des zones de turbulences, avec force éclairs, ultime ironie de l'auteur pour un cheval qui est le serviteur de Zeus, dieu de la foudre. Entretemps, on lui soigne aussi ses blessures car le mythe antique a été égratigné au passage. Cela se termine par le vomissement impossible du cheval, « « indifférent à sa nature, traître à son espèce » (*VM*, page 137) mais là encore, Toussaint déconstruit le mythe : il garde l'invraisemblable du mythe mais lève toute ambiguïté sur le mythe comme possible référent : dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ils ne peuvent pas vomir » (*VM*, page 137). L'écrivain l'exhibe comme tel, comme un élément purement fictionnel.

Ainsi la déconstruction mythique permet paradoxalement de

mettre davantage en évidence la fictionnalité de la tétralogie. Zahir ne fera pas comme le mythe d'« Icare se brûlant les ailes en voulant sortir du rêve qu'il était en train d'imaginer » (*VM*, page 137). En effet, bien qu'associé à Pégase, il ne pourra pas voler en dehors de l'avion, il sera les « quatre fers en l'air » (*VM*, page 137) et ne pourra pas sortir de l'avion, avion qui peut être une métaphore du roman. Zahir vomira, Zahir outrepassera les données du réel, mais à l'intérieur de l'avion, là où tout est possible et ne fera pas croire que l'on peut faire la même chose dans le réel. Le narrateur, sincère quand il s'agit de mentir, fait le pari d'une littérature qui permet d'envisager l'impensable mais à condition d'être lucide sur « les limites matérielles de son box » (*VM*, page 137). Egalement, il existe tout un intertexte second, durant cette grande scène de Zahir, qui déconstruit également le mythe, mais cette fois-ci le mythe sartrien. En effet, ce n'est pas anodin que Zahir ait « une simple nausée, plane, immobile, illimitée » (*VM*, page 136) et qu'il se rende compte que, de la même manière que la racine du marronnier dans *La Nausée* « Rien n'advenait. Rien, la persistance du réel » (*VM*, page 136). Nous sommes dans la parodie de l'existentialisme sartrien et du personnage de Roquentin personnifié par Zahir qui « n'avait d'autre état de conscience que la certitude d'être-là ». Si l'on regarde attentivement le texte, Toussaint ironise sur ce qu'il juge être l'impasse sartrienne : « butant sur les « parois qu'il avait devant lui », il était prisonnier des « nébulosités de sa propre conscience », borné dans son champ de vision « comme si des œillères mentales empêchaient Zahir de concevoir le monde au-delà » (*VM*, page 136) alors que peut l'on peut « se déplacer en esprit dans la nuit où volait le boeing » (*VM*, page 137). Contrairement à la posture existentielle se limitant à ce qui est devant nous, brut, absurde, Zahir est « autant dans la réalité que dans l'imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d'une conscience, ou d'un rêve inconnu, sombre, agité » (*VM*, page 137). Il va jusqu'à outrepasser la persistance du réel indéchiffrable et indifférent en allant concrètement au bout de la nausée, c'est à dire en essayant de donner corps à une fiction. La déconstruction mythique par l'intertexte permet d'exhiber la véritable fonction de la littérature pour Toussaint, nécessairement paradoxale : l'incarnation fictionnelle pour faire en sorte que « les turbulences du ciel sont les fulgurances de la langue » (*VM*, page 137). Et dans le même geste, l'auteur met en garde contre la tentation de confondre réalité et fiction, et de prendre par exemple un mythe pour une réalité. Surtout, Toussaint combat par l'intertexte la tendance que peut avoir la littérature à être mythifiée et à constituer

une communauté où chaque individu, chaque lecteur se fond dans le collectif, sans affirmer l'irréductibilité de son identité.

Ces intertextes mythologiques, nous l'avons vu, remotivent des références et permettent de densifier les personnages, de mieux les incarner. C'est surtout le cas de l'intertexte biblique. Dès le début de la tétralogie, le prénom de Marie Madeleine laisse entrevoir tout un intertexte biblique. Marie est très vite associée à la vierge autrement que par son nom: elle porte par exemple une chemise « immaculée » (*F*, page 138) dans l'église pour l'enterrement de son père. La description par le narrateur de la présence de Marie fait également penser à l'aura des personnes saintes. Mais le personnage fait également référence à Marie Madeleine, amante tantôt mythique et tantôt mystique du Christ, double féminin et sensuel de l'incarnation que son seigneur est censé représenter. Egalement, les personnages ont des noms d'apôtre : Jean-Christophe s'appelle en réalité Jean Baptiste et le narrateur, en ne feignant plus de ne pas savoir son nom, rajoute une référence à d'autres apôtres: « se fut il appelé Simon que je l'aurais appelé Pierre, je me connais) » (*VM*, page 75). Dans ce prolongement, on peut voir dans la figure du narrateur une référence à Joseph, qui reste dans l'ombre de la Vierge, modèle de dévotion à Marie. Ce retrait apparaît d'ailleurs nécessaire pour valoriser l'incarnation du Christ qui s'est faite par Marie et non par lui. Si l'on pousse la comparaison, on s'aperçoit également que dans la *Bible*, il est dit que Joseph est un grand rêveur, à la manière du narrateur, qui l'utilise même pour narrer. Mais avec Marie Madeleine comme amante, on peut surtout voir en la personne du narrateur, - derrière lequel se cache une figure de l'auteur comme nous le verrons - une figure de Jésus Christ, ce qui est une manière de célébrer la toute puissance du narrateur-auteur sur sa création, démiurge de la fiction.

Mais surtout, les références bibliques, dès l'onomastique, soutiennent une poétique d'un corps qui souffre, qui saigne, qui aime. En effet, la religion chrétienne est celle du corps, du toucher, du sensible. Egalement, le thème récurrent de l'incarnation peut être mis en parallèle au dogme chrétien. En effet, la vérité de l'incarnation est, rappelons le, exprimée par saint Jean dans le prologue de son évangile « le Verbe s'est fait chair » (Jean, 1, 14). La tradition chrétienne le voit comme étant l'union parfaite et sans confusion de la nature divine de la Personne

du Verbe et de la nature humaine issue de la Vierge Marie. Ainsi, Marie s'incarne par le verbe et la fiction devient une croyance devant sa capacité à donner corps à ses personnages. Les deux références à une scène singulière de l'Évangile de Jean par l'intermédiaire du « *Noli me tangere* » (VM, page 177 - N, page 158) sont un préalable à une réflexion sur les ressorts de la fiction. Cette parole, c'est Jésus qui la prononce en s'adressant à Marie Madeleine : elle évoque une interdiction de contact, qu'il s'agisse de sensualité ou de violence, un recul une fuite apeurée ou pudique. Mais elle est aussi une phrase qui touche, qui ne peut pas ne pas toucher, même isolée de tout contexte. Elle touche en réalité au point sensible du toucher, ce point où « le toucher ne touche pas, ne doit pas toucher pour exercer sa touche (son art, son tact, sa grâce) »³¹. Ce toucher sans toucher, constituant le tabou, est partout présent là où il y a du sacré, c'est à dire du retrait, de la distance, de la distinction, avec l'émotion qui les accompagne. Mais cela exemplifie aussi les paradoxes de la fiction : touchant le lecteur mais ne donnant paradoxalement rien à toucher matériellement. Egalement, Marie personnifiée peut être la littérature elle même, qui se définirait dans ce déroberment, ce retrait du sens, différant toujours plus son toucher.

Egalement, le travail sur les références bibliques soutient un héritage commun tout en le transformant à des fins fictionnelles. Il en est ainsi, par exemple, de l'intertexte de la peinture chrétienne des *Annonciations* : la référence aux Annonciations italiennes de la Renaissance, et particulièrement au tableau de Botticelli, dont il soulève « l'unique exemple de cette attitude de réticence de la Vierge, de réticence foncière, fondamentale » (N, page 158) est associée à l'attitude de Marie, ce qui donnera cette remarque : « comme si Botticelli n'avait pas peint une Annonciation mais un *Noli Me Tangere* ! » (N, page 158). La référence à la phrase de la Bible se retrouve dans une scène de *La Vérité sur Marie* où Marie lui présente « avant de disparaître le *Noli Me Tangere* le plus éloquent qui se put concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer » (VM, page 178). Ainsi, il est suggéré dans ce *Noli Me Tangere* qu'un tableau soit renommé à partir de la fiction, comme pour mieux mettre en évidence la capacité de la fiction à faire un travail de distorsion des références intertextuelles afin de se donner une plus grande densité, une plus grande mémoire visuelle et plastique. La référence au tableau des *Annonciations* de

³¹ Jean Luc Nancy, *Noli Me Tangere*, éditions Bayard, Paris, 2003, page 75.

Botticelli sert également à pointer du doigt une nouvelle fois l'importance de la perspective, celle de la fenêtre ouverte sur un paysage humain et non divinisé, contrairement à beaucoup d'*Annonciations*. Il est fait référence à Luca Signorelli dans *Nue* (page 51) qui était un peintre toscan de l'époque florentine, grand spécialiste du nu, cherchant toute sa vie jusqu'à l'obsession la vérité anatomique. Cette référence permet de mettre en valeur la poétique du nu chez Toussaint, par l'intermédiaire de la nudité de Marie. L'intertexte biblique soutient une nouvelle forme de sacré, sans mythification ni croyance religieuse.

5 – *Le jeu avec la déconstruction derridienne*

Cette déconstruction mythique se prolonge d'un jeu avec la déconstruction derridienne. Nous avons vu que la question du deuil était centrale chez Toussaint dans l'interrogation d'un héritage littéraire. Il y a également la question de la trace, un des autres concepts centraux du philosophe, qui est mise en scène de manière très subtile : dans *La Vérité sur Marie*, quand le narrateur rentre chez lui après avoir vu Marie chez elle, il fait la découverte de « deux empreintes pâles » (*VM*, page 62) de sang sur ses draps. L'autre Marie avec qui il a fait l'amour avait ses règles et il se rend alors compte que conservant du sang menstruel sur son doigt, il avait également touché Marie. Le sang a donc « accompli cette nuit une boucle insensée, qui partait de Marie pour me conduire à Marie » (*VM*, page 64). En multipliant les contacts, le sang n'a très vite « ni couleur, ni consistance ni viscosité quelconque, ni même aucune réalité matérielle » et finit par se « diluer complètement » mais en gardant une « existence symbolique indélébile » (*VM*, page 64). Ce qui a été mis en scène ainsi est un jeu avec le concept de l'archi-trace, « la trace originaire, celle qui, à l'origine de l'origine, a disparu.³² Or, Toussaint joue avec l'utilisation de ce concept en mettant en scène une non trace, qui disparaît. Mais si on se met à remonter vers l'origine, on se rend compte qu'on peut retrouver la trace originaire. D'abord, la scène à l'aéroport met en scène cette quête humaine de la trace : « Il n'y avait plus trace de Zahir sur le parking, il s'était dissous dans la nuit, il s'était évaporé, il s'était fondu noir sur noir, dans les ténèbres » (*VM*, page 106). Malgré leurs recherches, Jean Christophe de G et les

³² Jacques Derrida, *De la grammatologie*, *ibid.*, page 90.

vigiles de l'aéroport n'arrivent pas à trouver Zahir. Et puis ils contournent une « barrière fermée » (VM, page 108) se mettent à sonder la nuit, scruter l'obscurité (celle de l'indécidabilité du sens) et c'est là que « Zahir s'incarna dans la lumière des phares(...) comme s'il ressortait à l'instant de la nuit où il s'était dissous »(VM, page 108) : l'homme a réussi à retrouver la trace de Zahir, devenue très concrète, corporelle, et lumineuse (contrairement à la pâleur des premières traces de sang). De plus, il faut rappeler que Zahir est assimilé à Pégase, qui est né par le sang de Méduse, assimilé à Marie. Ainsi, tout renvoie à Marie. A la fin du texte, on a une dernière référence à la trace derridienne, lorsque Marie nage devant le narrateur « traçant un chemin dans l'eau » « pour me signaler du doigt (...) avec une jubilation évidente » (VM, page 186) l'emplacement des méduses. C'est comme si tout commençait et finissait à Marie, qui contrairement à la trace derridienne, est belle et bien présente, mais qui, archi trace, ramène toujours en boucle l'origine à son absence d'origine. La question de la spectralité, à laquelle nous reviendrons, est également présente par une certaine construction de l'image mais aussi par l'intermédiaire du téléphone. Le narrateur a bien conscience de l'ambiguïté du téléphone : « 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 » (F, page 44). En effet, la voix de Marie, endeuillée par exemple dans *Fuir*, provoque la déstabilisation présente du narrateur, ce que fait le spectre, venu du passé tel un censeur de nos actions présentes. Le téléphone permet la revenance en faisant de l'absence de Marie une présence, en faisant de la lointaine Marie une présente. Le récit de mort, de deuil et de désarroi de Marie fait que le narrateur va communiquer de plus en plus étroitement avec elle, la voix touchant, dans sa virtualité, le corps du narrateur.

Ainsi, la maîtrise d'une forme littéraire chez Toussaint passe par la mise en valeur d'un style très proche de la matérialité de la langue, et donc du corps, tout en conservant une façon de dire l'intime qui ne soit pas exhibitionniste. Dans un second temps, le texte, dans sa structure toute en tension, paradoxale, entre le blanc du texte et sa saturation, participe à l'énergie romanesque en mimant les états de corps et d'âme des personnages ainsi que les manquements et les méandres de la pensée d'un narrateur.

Quant à l'intertexte, il donne un espace d'interprétation au lecteur et crée un espace de jeu pour mettre à distance certains modèles textuels et renforcer la légitimité de l'auteur face à un héritage littéraire respecté mais dépassé, tout en venant soutenir une esthétique et une thématique de l'incarnation du corps et de l'image visuelle, notamment dans sa dimension ontologique.

III) Une ontologie de l'exhibition : les paradoxes de la narration et de la création littéraire

La tétralogie est un ensemble romanesque résolument existentiel : le rapport au monde des personnages est sans cesse interrogé et mis en scène thématiquement : l'interaction du corps et de l'environnement, qu'il soit naturel ou artificiel, donne lieu à des comportements paradoxaux : la présence au réel nécessite une dépossession de sa conscience. Mais, le plus souvent, le réel est rejeté par les personnages au profit d'une construction mentale, d'un investissement fantasmatique, à quoi vient s'ajouter l'accroissement de la dimension virtuelle de nos existences.

Dès lors, est interrogée la capacité de la fiction à incarner le corps, à être au plus près du réel, dans un monde où s'accroît la dimension virtuelle de nos quotidiens et où s'éloigne de plus en plus un rapport direct à soi et à son propre corps. Ainsi, Toussaint rend compte d'un changement de régime représentationnel et met en scène notre rapport paradoxal à l'image en l'interrogeant dans sa faculté à se rendre visuelle plutôt que visible, corporelle plutôt qu'irréelle, mais aussi dans son habilité à rendre compte d'une spectralité du vivant.

Dans ce prolongement, la construction complexe de la narration tente de répondre à cette expérience ontologique en luttant contre toute construction d'une personnalité constituée, par l'enchevêtrement des discours rapportés, l'ironie et l'omniprésence de la parenthèse qui vient saper tous les discours. Le narrateur, entre présence et absence, exhibition et inhibition, brouille également les frontières entre monde de la diégèse et monde réel et dévoile la dimension méta-textuelle et la fictionnalité de la tétralogie. Cela donne à voir les fantasmes du narrateur et révèle par là même les paradoxes d'une vérité ontologique du sujet et d'une vérité romanesque. Une figure d'auteur se cache aussi derrière le narrateur, tout aussi indécidable, mais témoignant par sa présence d'un engagement littéraire et permettant de mettre en avant la dimension communicationnelle de ses romans.

A) Une ontologie de l'exhibition : des expériences paradoxales du réel

1-La nudité existentielle : une fusion avec la nature

La nudité est un thème très travaillé dans la tétralogie, et on en voit très vite sa portée symbolique dans l'idéal d'une expérience de fusion avec la nature, et sa portée romanesque dans la prétention à l'incarnation textuelle du corps.

Dans un premier temps, on remarque que dans beaucoup de scènes à caractère ontologique, Marie et le narrateur sont nus, comme pour mieux retrouver un rapport direct, naturel, primitif à leur corps, à ce qu'ils touchent et ressentent, sans esthétisme ni sophistication culturelle. Ainsi, il y a un lien permanent entre l'action de se déshabiller et l'expérience ontologique. Par exemple, dans ce passage tiré de la scène au sommet de l'hôtel, dans *Faire l'amour* : « Je déboutonnais mon pantalon et le descendis le long de mes cuisses, soulevai un pied pour le faire glisser le long de mon mollet, puis l'autre, précautionneusement, pour me libérer du vêtement » (*FA*, page 40). Le verbe utilisé « libérer » pour simplement décrire l'action de se déshabiller n'est pas anodin : le vêtement apparaît comme un poids, un carcan, emprisonnant l'être humain dans l'apparence, venant symboliser toutes les conventions sociales. Le vêtement serait une barrière entre l'être et le monde, l'obligerait à l'infinie distance et lui refuserait la présence. Mais, dans le même temps, la nudité apparaît comme aller de soi : on ne sait pas pourquoi le narrateur se met nu, ce n'est jamais expliqué, mais on se doute que c'est la seule manière de retrouver un toucher avec les éléments, de se fondre dans la nudité de la nature. On peut mettre en parallèle de notre analyse une réflexion de François Jullien dans *Le Nu Impossible* : « Le nu est la chose même, il est l'en soi, il est l'essence »³³. Effectivement, cette citation explicite bien l'idée que le narrateur est dans un mouvement d'affranchissement total de toute connotation sociale. Le terme « nu » est d'ailleurs répété plusieurs fois, venant relier le sujet à de la matière : par exemple, dans ce passage « je me dirigeai entièrement nu vers le bassin, je m'assois au bord de l'eau, nu dans la pénombre » (*FA*, page 40). Le corps, nu, ne peut faire

³³ François Jullien, *Le Nu impossible*, éditions du Seuil, Paris, 2005, page 9.

désormais que partie intégrante de la pénombre. Un peu plus loin, une nouvelle répétition achève de fusionner corps et nature : « Nu dans la nuit de l'univers » (*F*, page 40). L'auteur joue d'ailleurs sur les consonances de « nu » et « nuit », et la référence à l'univers achève d'installer le corps dans un espace infini, partie irrémédiablement liée à un tout. Marie est, quant à elle, la nudité incarnée. On ne saurait énumérer le nombre de fois où Marie apparaît nue dans la tétralogie, mais ce qui est sûr, c'est qu'« elle semblait déambuler comme nue à la surface du monde, le comme étant même superflu avec elle » (*N*, page 39). La nudité de Marie et le monde sont une seule et même surface, et le « comme » de la comparaison, mais aussi de la mimesis, n'a pas lieu d'être. Marie ne fait qu'un avec le monde et la nudité atteint une dimension existentielle très puissante : elle permet un rapport direct, primitif au monde sensible. D'ailleurs, la terre elle-même est nue : « j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbure convexe et sa nudité intemporelle (*FA*, page 40) et cette intemporalité est consubstantielle à la nudité primitive : « dans ce qu'il a de plus permanent et d'essentiel depuis des centaines de milliers d'années » (*N*, page 39).

Nous avons vu que l'intertexte biblique est important dans la tétralogie. Or, si l'on regarde attentivement la signification de la nudité dans notre culture chrétienne, on s'aperçoit que la nudité est toujours ce qu'il convient de cacher, et comme le dit Giorgio Agamben, « la corporéité nue est le résidu gnostique irréductible qui insinue dans la création une imperfection constitutive et qu'il s'agit en tout état de cause, de couvrir »³⁴. Toussaint va à rebours de toute cette tradition occidentale et pose la nudité comme ontologique là où « une des conséquences du nœud théologique qui unit étroitement dans notre culture nature et grâce, nudité et vêtement est en effet que la nudité n'est pas un état, mais un événement (...) elle appartient au temps et à l'histoire et non à l'être et à la forme »³⁵. Or, la tétralogie installe la nudité comme un état, comme ce qui va de soi ; elle est une nécessité, et ce par l'intermédiaire du personnage de Marie, qui, par son rapport direct, nu, aux choses et aux êtres, est la personnification même d'une dimension ontologique de l'exhibition dans la tétralogie. Marie a les mêmes qualités inconscientes que Zahir, double animal de Marie: « il n'avait d'autre état de

³⁴ Giorgio Agamben, *Nudités*, éditions Stock, Paris, page 91.

³⁵ Giorgio Agamben, *Ibid.*, Page 102.

conscience que la certitude d'être là, il avait cette certitude animale, silencieuse, tacite, infaillible » (*VM*, page 136). Dans *Nue*, un passage décisif vient peut être en effet révéler « La Vérité sur Marie » :

« J'ignore si Marie était consciente quelle recelait au plus profond d'elle même cette forme d'exaltation particulière, mais tout, dans son attitude, témoignait de son aptitude à pouvoir s'harmoniser intimement avec le monde. Car, de même qu'il existe un sentiment océanique, on pouvait parler, en ce qui concerne Marie, de disposition océanique » (*N*, page 37).

C'est Toussaint qui a forgé cette notion à partir du concept de sentiment océanique, que Romain Rolland définit, dans une lettre à Freud, comme la volonté de faire un avec le monde hors de toute croyance religieuse. Or, le narrateur parle de « ce don, cette capacité singulière, cette faculté miraculeuse, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience » (*N*, page 36). Le mot utilisé « disposition » plutôt que sentiment révèle bien des choses : l'écrivain aurait sûrement écrit « sentiment océanique » si cela se définissait par sa faculté de ressentir. Or, le mot disposition apparaît plus adéquat car cela donne moins une tendance qu'une inclination, un événement qu'un état. D'ailleurs, le passage cité montre bien que cette disposition est une faculté permanente, un don qui ne lui sera jamais enlevé, faisant de Marie une personne exceptionnelle là où un sentiment océanique peut arriver à tout le monde, ponctuellement, par la seule force de la volonté. Le terme océanique convient également pour qui « les rires n'étaient jamais loin des larmes » (*FA*, Page 147), pour qui « les larmes coulaient de façon irrépressible sur les joues de Marie, avec la nécessité d'un phénomène naturel, comme monte une marée ou survient une pluie fine » (*FA*, page 95). On ne s'étonne pas par conséquent que dans *Fuir*, Marie « pleurait dans la mer » (page 186) car les larmes sont un « phénomène naturel » de la même manière que l'eau de la mer ; la comparaison marine ne s'arrête pas là puisque les larmes sont comme « monte une marée ». Marie est toute entière « océanique » (*N*, page 98), elle ne fait qu'un avec les éléments (à part le feu est il dit dans *Nue*) tant et si bien que le narrateur transforme, en la présence de Marie, la place Saint Sulpice gorgée de pluie en un bateau : « moi dans cette espèce de passerelle de navire vitrée qui donnait sur l'horizon enténébré, et elle dehors, en figure de proue, devant l'océan invisible » (*N*, page 97). Mais les larmes constituent une caractéristique bien particulière de la

disposition océanique : « c'était ces moments où elle se sentait envahie d'un sentiment de joie pure : des larmes, alors, de façon irrépressible, se mettaient à couler sur ses joues comme si elle se liquéfiait de ravissement » (*N*, page 36). Paradoxalement, quand Marie est en fusion avec le monde, elle pleure de joie, mais l'écrivain joue sur le double sens du mot ravissement, joie et rapt (on n'est pas loin de Lol V Stein). En fait, la disposition océanique est l'expérience de la dépossession. La nature nous ravit à nous mêmes mais dans la joie, le ravissement de faire partie d'un tout étranger, inhumain, incompréhensible, indifférent, indiscernable. Cette disposition océanique, qui nous est révélée tardivement, est déjà préparée et mise en scène dans les précédents opus, comme nous l'avons vu, notamment par le constat de l'exceptionnelle présence physique de Marie, de son charisme, de son aura. Mais surtout, cette présence au monde est réfractaire à toute corporéité sociale et culturelle artificielle : Marie est un personnage essentiellement ontologique comme on peut le voir lors du vernissage de son exposition à Tokyo :

sa présence immobile, pas précisément froide, mais distante, lointaine, non concernée, comme égarée dans cette exposition qui ne semblait pas être la sienne, et qui paraissait supporter, avec quelque chose de résigné et de foncièrement mélancolique, les frivolités de ces soirées de vernissage, la superficialité des conversations, toute cette file frissonnante qui ne l'éclaboussait même pas, qui ne l'atteignait pas, comme si sa peau était blindée, son enveloppe cuirassée, et que son âme était simplement étrangère à la médiocrité, étanche à toute forme de vulgarité. (*N*, page 80).

Marie acquiert une véritable épaisseur physique, psychologique, et par là même ontologique : son enveloppe corporelle est « cuirassée », sa peau « blindée », son âme résolument pure, absolument nue, dénuée de toute artificialité, de tout calcul, de toute affectation. Par l'intermédiaire de ce personnage, Toussaint met en scène la nécessité d'être en adéquation avec sa nature d'être humain, dans la vérité de sa constitution, de sa condition d'homme, sans se préoccuper des constructions sociales et culturelles de personnalités, qui s'éloignent de l'essence de l'animal humain. Déjà, dès *Faire l'amour*, le narrateur dit qu'« il émanait d'elle quelque chose de lumineux, une grâce, une élégance, une évidence » (*FA*, page 78). Cela fait penser à ce que dit Sartre de la grâce, qui est selon lui la justification de l'existence d'un corps. Pour le philosophe, « le corps le plus gracieux est le corps nu que ses actes entourent d'un vêtement invisible en dérobant entièrement sa chair,

bien que la chair soit totalement présente aux yeux des spectateurs »³⁶. On a exactement cette impression en ce qui concerne le passage de *Nue*, ci dessus : le nœud ontologique, assimilé à la nudité, est voilé par la grâce, autre manifestation de la corporalité, dans un contexte social. Mais selon Sartre, la nudité est, elle, habillée, voilée par la grâce ; elle est présente, mais ne peut être vue. Or, Toussaint va à l'encontre de cette conception de la présence, tout du moins lorsqu'il met en scène Marie au contact de la nature. Nue - pour reprendre le titre - Marie l'est alors absolument par son indifférence totale aux codes sociaux, aux hiérarchies et aux conventions, pour devenir pure sensation :

« Marie, toujours, trouvait intuitivement l'accord spontané avec les éléments naturels, avec la mer, dans laquelle elle se fondait avec délices, nue dans l'eau salée qui enrobait son corps, avec la terre, dont elle aimait le contact physique, primitif et grossier, sèche ou un peu gluante dans la paume de ses mains(...)Il y avait pour elle comme une abstraction radicale, une abrasion, un décapage de la réalité sociale, des choses, qui faisait quelle semblait toujours déambuler comme nue à la surface du monde, le comme étant même superflu avec elle, tant elle évoluait souvent vraiment nue dans la vie, à la maison ou dans les jardins de la propriété de l'île d'Elbe, au nez éberlué de créatures qui la suivaient des yeux avec ravissement, papillon qui avait trouvé son alter ego dans la nature ou petits poissons émoustillés qui frétilaient derrière elle dans la mer, quand je n'étais pas moi même le témoin privilégié de son innocente lubie de se promener à poil à la moindre occasion, qui était comme sa signature, ou son chiffre secret, la preuve de son adéquation consubstantielle au monde, dans ce qu'il a de plus permanent et d'essentiel depuis des centaines de milliers d'années » (*N*, page 38-39).

La rupture est radicale : la disposition océanique est un « décapage », une « abrasion » qui s'étend non seulement à la réalité sociale, mais aussi à toutes les « choses » du monde. Marie, dans cette « adéquation consubstantielle au monde » - expression redoublant l'expérience de fusion - rend la réalité absolument nue, vierge, sans entropie, sans hiérarchie. On peut d'ailleurs affirmer que cette interpénétration du personnage et de l'élément est constitutive du personnage toussaintien : le personnage et la nature semblent du même ordre, partageant la même chair. L'énergie romanesque du personnage a tout à voir avec l'énergie physique de la nature, brute et primitive. Rappelons ici Zahir qui s'était fondu, noir sur noir, dans les ténèbres » (*FA*, page 106-107) comme si le pur sang était parvenu à s'introduire dans la matière de la nuit. Cette fusion avec la nature est prétexte à l'incarnation du corps : « le corps puissant et noir de Zahir s'incarna dans la

³⁶ Jean Paul Sartre, *L'être et le Néant*, op.cit., page 571.

lumière des phares, à la fois en plein galop et arrêté, affolé, les yeux terrorisés, le pelage noir et mouillé, comme sil ressortait à l'instant de la nuit ou sil s'était dissous » (*VM*, page 108). Dans *Fuir*, également, lors de la scène de la fuite à moto, il est dit que « Nous nous mouvions dans la substance même de la nuit, dans sa matière, dans sa couleur, dans son air qui nous fouettait les joues et semblait nous frapper méthodiquement au visage, chaudement, continûment » (*F*, page 114). La nuit acquiert une texture proprement charnelle ; l'air de la nuit personnifié frappe d'ailleurs « méthodiquement », comme intentionnellement, s'animant et prenant corps.

2-L'esquive de l'être au monde : entre distance et dépossession

Mais on peut s'interroger sur la raison pour laquelle, de tome en tome et avec la révélation cruciale de cette vérité sur Marie au dernier tome de la tétralogie, on passe du « douceâtre vertige métaphysique » du narrateur dans la piscine de Tokyo à la « disposition océanique » de Marie. Toussaint semble délaisser la métaphysique pour un rapport ontologique dans sa pure dimension physique. Pourtant, l'expérience existentielle du narrateur est souvent éloignée d'une adéquation au réel. Marie a le don d'un rapport brut au réel et à quoi elle donne sens contrairement au narrateur pour qui le réel, sans construction mentale, est tout à fait indéchiffrable. Le drame ontologique chez Toussaint, entre exhibition et inhibition, est cette obsession daller aux choses, d'y fondre son regard, mais pour mieux y asseoir la permanence de son extériorité, appréhender leur immobilité, leur silence qui nous survit avec fracas. Ainsi, il y a de nombreuses descriptions cliniques qui cherchent à pénétrer jusqu'à l'obsession dans le mystères des choses qui nous entourent : « neuf heures - 8.57 a.m exactement, comme l'indiquait le radioréveil de la chambre en chiffres rouges de cristaux liquides finement pointillés » (*FA*, page 31). Cette description précise de l'objet témoigne de la tentative de rendre compte d'un réel absolument mutique, empli de choses présentes dans leur matérialité froide. Egalement, cette attention maniaque à l'objet particulier du radioréveil nous rappelle à la pression de la technique et à l'obsession du passage du temps qui peuvent faire de nous des aliénés. Pourtant, les objets peuvent tout de même constituer des repères, et l'attention au détail dans la poétique de Toussaint n'est pas anodine à ce sujet. Par

exemple, dans *Fuir*, lorsque les trois personnages sont au restaurant, le narrateur ne comprend rien de la discussion entamée par Li Qi et Xiangzhi et il se met à fixer le plateau tournant devant eux. De son point de vue, il a alors l'impression que la rotation des aliments sur le plateau signifie symboliquement « qu'un changement de perspectives était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois depuis la veille » (*F*, page 75). Ainsi, le narrateur n'agit pas réellement dans le monde mais il arrive à reconstruire de la signification à partir de signes, de détails tangibles, matériels. Mais ce n'est pas toujours le cas, car par exemple, le narrateur saisit parfois les signes dans une sensation physique, mais sans aller jusqu'au bout de leur interprétation. Son attention à l'ambiance de la crique dans laquelle ils se baignent en témoigne : « Un après-midi, j'avais trouvé un air étrange à notre petite crique, sans qu'il me fût possible de savoir en quoi elle était différente des autres jours » (*VM*, page 185-186). Le regard sur le monde n'aboutit bien souvent qu'à l'indéchiffrable : « un enchevêtrement de panneaux ou couraient des inscriptions en katana, d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes » (*FA*, page 64). La ville se dérobe à l'interprétation. Le regard est troué par des paysages flous, informes, illisibles : « on percevait aussi bien sur la gauche de vastes zones horizontales presque complètement plongées dans les ténèbres que l'immense trouée de verdure noire, illisible et opaque » (*FA*, page 110). Ainsi, le réel résiste à l'interprétation du « on » de l'être humain et crée une distance. Il y a la nécessité d'un recours à l'imaginaire et à la virtualité pour en avoir une vision plus complète. On retrouve ce paysage embrumé dans toute la tétralogie : « Un épais brouillard bouchait l'horizon ce jour là et faisait disparaître les confins de l'hippodrome dans la brume » (*VM*, page 142). L'horizon n'est pas discernable, comme si l'être humain ne pouvait pas voir ce qui lui arriverait à l'avenir et verrait physiquement dans le paysage l'incertitude de son existence. Un peu plus loin, alors que les larges baies vitrées offrent « une vue dégagée », le narrateur insiste sur le « peloton irréal de pur sang qui glissaient immobiles dans le brouillard » (*VM*, page 142) : cette réalité aux contours incertains crée une atmosphère d'irréalité. D'ailleurs, le narrateur est trompé par des illusions d'optique : « les jockeys dressés sur les étriers, qui semblaient flotter en suspension au dessus des selles » (*VM*, page 144). L'homme est présenté comme impuissant face au temps qui passe : « je regardais par la vitre sans penser à rien, témoin passif de cette compression de l'espace et du temps qui donne le sentiment que c'est à l'écoulement du temps qu'on assiste de la fenêtre des trains

pendant que défile le paysage » (*FA*, page 110). Le corps du narrateur est en apparence statique mais le train mime le mouvement irrémédiable du temps vers l'avant, donnant lieu à une contemplation totalement mélancolique d'un paysage sans cesse mouvant. Le narrateur essaie pourtant de combattre le temps et de retrouver des traces du passé, pour peut être ressentir une nouvelle fois une présence au monde mais c'est peine perdue : « je regardais la face silencieuse de l'auberge, je guettais un signe du passé, un son, une odeur, un détail particulier, je restai là quelques minutes, les sens aux aguets, et finis par revenir sur mes pas, je n'avais rien à faire là » (*FA*, page 110). Contrairement à Proust, Toussaint ne croit pas en la réminiscence : les choses sont là, définitivement dans leur mutité et leur hermétisme, et rien ne vient faire « signe » au narrateur. La mémoire est incapable de rendre les événements du passé à leur carnation : « les baisers que nous avons échangés cette nuit me paraissaient si étranges et lointains, je n'en gardais qu'un souvenir de douceur irréal, distante et vaporeuse » (*F*, page 63). Les souvenirs du passé ne font qu'accroître la distance avec le réel en perdant de leur substance avec le temps, en se perdant dans l'irréalité. Il existe alors une manière d'échapper à l'oppression d'un réel indéchiffrable et de faire une véritable expérience ontologique chez Toussaint : construire mentalement son réel. En réalité, le narrateur crée un monde à sa mesure, « dans le réconfort des lignes et la quiétude des lignes » (*F*, page 105). Cette expérience est toujours une expérience de dépossession et d'intemporalité pour esquiver un réel jugé trop prosaïque, trop dur, trop violent :

« Depuis que je jouais, j'étais transporté dans un autre monde, un monde abstrait, intérieur et mental, où les arêtes du monde extérieur semblaient émoissées, les souffrances évanouies. Peu à peu s'était tu autour de moi le turbulent vacarme de la salle, le tumulte de la musique et la vaine agitation des joueurs. J'étais seul sur la piste, ma boule à la main, le regard fixé sur l'unique objectif du moment, ce seul endroit du monde et ce seul instant du temps qui comptaient pour moi désormais, à l'exclusion de tout autre, passé ou à venir, cette cible stylisée que j'avais sous les yeux, géométrique, et par là même indolore — car la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort-, pure construction mentale, rassurante abstraction » (*F*, page 99-100).

La réalité intérieure est ici géométrique, comme épurée, indifférente, réalité sans chair et ne portant paradoxalement pas l'empreinte de la subjectivité. Dans cette expérience soustractive de la réalité, c'est le sujet qui a été soustrait de la réalité ; et l'euphorie vient au narrateur de ce que, dans cette réalité, il ne se voit pas. Il y a une nécessité de la disparition identitaire : c'est pour parer aux blessures du temps que le

narrateur se perd dans une géométrie lumineuse. Cet accent mis sur le présent seul est une manière non pas d'arrêter le temps, mais bien de le rendre à la quiétude de son écoulement - le présent étant du reste par définition un moment en perpétuel mouvement. D'autre part, dissocier le présent du passé et de l'avenir, c'est le couper d'une histoire, culturelle et sociale, le soulager d'une mémoire et d'une attente, de la mort d'autrui et de la mort de soi. C'est donc l'alléger du poids d'un sujet, qui peut sinon voir dans le présent l'absence de ce qui, de lui, a déjà cessé d'être ou cessera tôt ou tard, du moins inscrire ce présent dans une durée, celle de sa propre vie. Le sens du temps est celui du sujet. Et si, rendant le présent à lui-même, l'on rend le temps à son insignifiance, c'est par rebond le sujet qu'on efface du même souffle. Toussaint met aussi en scène par là une certaine idée de l'écriture, comme façon de s'isoler de la réalité, de s'exiler, disparaître du monde, pour se rassurer, se protéger de la souffrance de la réalité.

Si l'on prend la scène métaphysique dans *Faire l'amour*, le narrateur a une expérience d'adéquation au réel par cette dépossession et cette construction mentale. Mais cette scène manifeste également tout le potentiel fantasmatique et tout le poids de la technique, de l'image et du virtuel de ce genre d'expérience, venant doubler la distance face au réel. En effet, le narrateur lui-même vit des instants d'harmonie avec le monde où son corps entier va jusqu'à se fondre avec les éléments mais « mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité (...) comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et singulières » (*FA*, page 44). En réalité, le corps n'est pas anatomique mais un contenant d'énergies, de fluides, se laissant traverser par le monde. En effet, dans le prolongement de l'analyse du corps chinois chez François Jullien, s'opposant à toute l'esthétique occidentale, Toussaint prête « moins attention à l'identité ainsi qu'à la spécificité des composants morphologiques (organes, muscles, tendons, ligaments...etc) qu'à la qualité des échanges qui s'opèrent entre le dehors et le dedans et assurent ainsi au corps entier sa vitalité »³⁷. En effet, nous n'avons aucune description précise et vraiment concrète du corps dans sa relation à l'environnement ; c'est bien plus affaire d'abstraction. L'univers semble être éprouvé dans sa matérialité presque concrète : « j'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des

³⁷ François Jullien, *Le Nu impossible*, op.cit., page 33.

galaxies presque palpables » (*FA*, page 43). Mais cela reste une expérience mentale d'adéquation au monde, contrairement à celle de Marie. En réalité, cette fusion apparente entre être et nature exige une totale dépossession de soi, comme celle de Marie, mais qui passe bien plutôt par la pensée. D'ailleurs, avant même que le narrateur entre dans la piscine, il est déjà dans une attitude passive : « je me laissai glisser à la verticale dans le bassin » (*FA*, page 42). En réalité, ce n'est pas un investissement de l'être humain dans la nature mais l'inverse. Il y a un lâcher prise nécessaire pour être en symbiose avec la nature mais celui-ci est toujours en lien avec l'exercice involontaire de la pensée : « je laissais mes pensées suivre leur cours dans mon esprit » (*FA*, page 43), « laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers » (*FA*, page 43). On observe la progression de l'esprit du narrateur à l'harmonie de l'univers, dans un glissement de sens de l'abstrait au concret, de l'intérieur à l'extérieur. Ce n'est pas la pensée réfléchie, consciente, mais la pensée vagabonde, hasardeuse qui se met au diapason d'une nature inconsciente et mouvante : « J'avais fini par me déprendre de moi, les pensées procédaient de l'eau qui l'entourait, elles en éteint l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité » (*FA*, page 44). La pensée se dissout dans les éléments, devient mouvement, ce qui est impossible lorsqu'il y a exhibition de sa capacité à penser en toute conscience de soi, qui nous fait rester en nous mêmes et nous empêche d'éliminer la frontière entre soi et le monde. La fusion avec le monde nécessite « des pensées qui coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement » (*FA*, page 44) : on prend corps au monde lorsque on arrête de regarder leur contenu, mais lorsqu'on se laisse porter par le flux de la pensée elle-même. Cette représentation de l'intériorité procède à un nouvel effacement du sujet là où, précisément, on se serait attendu à le voir apparaître. Les objets de la pensée sont, à première vue, nécessairement marqués du sceau du sujet ; or, le cours de la pensée, son simple écoulement, ne dit rien d'autre que lui-même, murmure la disparition du sujet dans le calme indifférent de son mouvement. Sa pensée devient paradoxalement pour le narrateur le lieu de son absence, tout comme l'était la réalité adoucie. Le narrateur met bien en lumière ce paradoxe : « je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps » (*FA*, page 44). On voit que le langage est même insuffisant à dire l'expérience de la pensée sans objet, car il n'y a rien à comprendre, à formuler, il y a juste intuition

d'un mouvement de la pensée, qui est le temps lui-même. À l'image de l'écoulement de la pensée, c'est un temps indifférent, dont le cours n'est en rien affecté par quoi que ce soit d'extérieur à lui, qui ne subit aucune variation. C'est bien ainsi lorsqu'il parvient à se déprendre de lui-même que le narrateur peut devenir le cours du temps. En réalité, le narrateur fait l'expérience d'une extase - au sens de l'étymologie latine *ex-tasis* : se tenir en dehors de soi - cet état particulier dans lequel une personne, se trouvant comme transportée hors d'elle-même, est soustraite aux modalités du monde sensible en découvrant par une sorte d'illumination certaines révélations du monde intelligible, ou en participant à l'expérience d'une identification, d'une union avec une réalité transcendante, essentielle. Ce sentiment intense et ineffable a d'ailleurs la particularité de figer le sujet dans une immobilité presque complète ce qui est le cas du narrateur qui «étais le cours du temps», c'est à dire sans la conscience angoissée de son écoulement.

Mais il y a en réalité à l'œuvre – et ce dans les quatre romans - une tension entre un monde technique, un monde des images, et un certain fantasme de retour à la nature, la quête d'un espace où un accès à l'essence de l'existence est possible. Avant d'accéder à l'espace de la piscine de l'hôtel, le narrateur doit franchir « une double porte vitrée (...) surmontée (...) d'une enseigne bleutée où l'on pouvait lire *Health Club* en lettres de néons éteintes » (*FA*, page 43). Le monde fait obstacle symboliquement à ce retour à la nature du narrateur, ainsi « la porte résiste » (*FA*, page 43). D'autre part, la ville qui ne semble faire qu'un avec la terre, dans sa « nature d'origine » est un fantasme: « 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 (...) et c'était cette image que Tokyo donnait d'elle même à présent derrière la baie vitrée de la piscine, celle d'une ville endormie au cœur de l'univers » (*FA*, page 39). Cela reste « une image » et le narrateur est « derrière la baie vitrée de la piscine » comme une métaphore de la distance face au réel. De plus, le narrateur est incertain –« semble »- mitigé –« parfois »- devant cette association entre ville et univers: nous sommes loin de l'abrasion des choses que permet la disposition océanique. Plus largement, la virtualité est envisagée négativement comme ne permettant pas un rapport direct au réel. Elle perturbe le rapport à son propre corps : dans *Faire l'amour*, l'arrivée inopportune d'un fax insignifiant pendant les

ébats amoureux annule toute l'intensité du désir : le narrateur en ressort « anéanti » (*FA*, page 30) de manière apparemment absurde, mais l'automatisme et la froideur absolue du message « you have a fax. Please contact the central desk » (*FA*, page 30) lui font en réalité perdre toute spontanéité, toute vitalité, toute chaleur, toute conscience de son corps. Lorsqu'il y a interface virtuelle, il y a toujours un « corps en retrait – seul le faisceau immatériel de mon regard plongeait dans la salle d'exposition » (*N*, page 58). Seul l'immatérialité a une existence dans un monde dévitalisé. Lorsque le narrateur cherche à retrouver Marie dans la salle d'exposition, il ne peut pas y rentrer physiquement, et se met à épier Marie par le biais des caméras mais : « je ne pouvais pas l'atteindre, je me trouvais arrêté par cette frontière symbolique, ce barrage virtuel que rien de rationnel, pourtant, n'aurait du m'empêcher de franchir » (*N*, page 52).

3- Virtualité, spectralité et fantasmatique : une ontologie paradoxale de l'image

De manière plus générale, l'ontologie de l'exhibition chez Toussaint invite à repenser la représentation en révélant l'accroissement de la dimension virtuelle de nos existences, qui vient accentuer la distance entre l'homme et le monde. Par le méta-texte permanent, l'auteur exhibe également l'intervention technique dont dépend toute création littéraire. Le changement de paradigme représentationnel est bien mis en scène, notamment ici : « il n'y avait plus de bleu dans le paysage. On eut dit que à l'aide d'un logiciel de retouche d'image qui permet d'enlever une seule couleur à la fois, le bleu avait été entièrement effacé du décor sans que le reste de la gamme chromatique en eu été affecté » (*VM*, page 186). Ce passage est saisissant dans la manière qu'il a de superposer deux réalités pourtant bien distinctes afin de montrer l'influence du virtuel dans l'observation du monde. Le narrateur n'a pas de mémoire du réel mais une mémoire virtuelle telle qu'il compare un changement de ciel à une retouche. Cela est accentué par les mots utilisés – « décor », « gamme chromatique » - qui renvoient à l'artificialité ou à la virtualité d'un paysage pourtant bien réel à l'origine, avant la superposition visuelle créée par l'omniprésence de l'image dans nos existences. Egalement, nous dit Derrida, « dès qu'il y a technologie de l'image, la visibilité porte la nuit »³⁸. Ainsi,

³⁸ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Echographies de la télévision*, éditions Galilée, 1996, Paris, page 137.

ce n'est pas pour rien si les personnages, notamment Marie, sont, dans des passages bien précis, terrifiés par la lumière naturelle : « elle alla s'étendre sur un banc, un bras en bouclier au dessus du front pour se garder de la lumière zénithale du soleil qui la frappait, à moitié allongée sur un banc, elle ne bougeait plus » (*F*, page 50). Mais cette lumière témoigne aussi, paradoxalement, d'une virtualisation du réel : « Retrouvant là encore le soleil, comme une malédiction, le soleil qui semblait la poursuivre, factice à présent, faux, peint, artificiel, qui lui faisait tourner la tête » (*F*, page 50). Ce motif de l'aveuglement témoigne bien d'une méfiance vis à vis de l'image.

Avec l'image apparaît également ce qui la rend paradoxal, c'est à dire la spectralité, dont la caractéristique est d'être « à la fois visible et non visible, à la fois phénoménal et non phénoménal : une trace qui marque d'avance le présent de son absence »³⁹ comme on peut le voir dans ce passage important de *Faire l'amour* :

« Je vis soudain Marie apparaître dans le tableau, silhouette solitaire que je voyais se mouvoir lentement devant moi sur l'écran. Elle passait comme en apesanteur d'un écran à l'autre, manteau noir sur fond blanc, disparaissant de lun et surgissant dans l'autre. Parfois fugitivement, elle était présente sur deux écrans à la fois, puis tout aussi fugacement, elle n'était plus présente sur aucun, elle avait disparu, et, immédiatement, c'était étrange et même un peu douloureux, elle me manquait, Marie me manquait, j'avais envie de la revoir. Elle reparaisait alors, elle était de nouveau à l'image (...) je la vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la camera de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu - et c'était comme si je venais prendre visuellement conscience que nous avions rompu » (*FA*, page 104).

Ici, Marie est la visibilité d'un corps qui n'est pas présent en chair et en os, qui n'est pas tangible et se refuse à l'intuition. Ici, l'image révèle en réalité sa capacité à rendre visible la trace du vivant plus que le vivant lui même. Dans ses apparitions-disparitions, l'image spectrale marque sa fonction de revenance mais dans la certitude visuelle d'une rupture avec son origine. Ce passage fait également penser à ce que Derrida appelle « l'effet de visièr »⁴⁰ dans *Spectres de Marx*, mieux explicité dans *Echographies de la télévision* : « le spectre, ce n'est pas simplement quelqu'un que nous voyons venir revenir, c'est quelqu'un par qui nous

³⁹ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *Ibid.*, page 131.

⁴⁰ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, éditions Galilée, page 15.

nous sentons regardés, observés, surveillés (...) l'autre ne regarde que nous, nous qui l'observons (...) sans même pouvoir croiser son regard »⁴¹. Contre Heidegger, Toussaint essaie de mettre en scène la réalité contemporaine d'une spectralisation de l'humain, rendue omniprésente par la technicité et la virtualité, et non pas uniquement dans le cadre d'une analyse de la temporalité ou de l'héritage langagier purifiés de sa technicité. La problématique de la trace est également très importante dans la tétralogie, on l'a vu. Plus que les images, ce sont leurs empreintes que l'on envisage, à travers la mémoire : « c'était toujours les mêmes images estivales de Marie qui me venaient en tête, comme filtrées dans mon esprit, épurées des éléments désagréables, et rendues plus attendrissantes encore par l'éloignement temporel » (*N*, page 41). Ce passage, comme beaucoup d'autres, est une réminiscence ratée car issue d'un passé sélectionné, imaginé et fantasmé. Celle-ci se fait d'ailleurs dans un lieu clos et sombre – le deux pièces de la rue des Filles Saint Thomas - ce qui fait tout de suite penser à la chambre noire nécessaire pour développer des images. Mais c'est la chambre noire de l'esprit et ce passage nous montre bien, à l'instar de Derrida, que dans la tétralogie :

« il n'y a pas de temps purement réel puisque la temporalisation elle-même se structure à partir d'un jeu de rétention ou de protention, et par conséquent de traces : la condition de possibilité du présent vivant, absolument réel, est déjà mémoire, anticipation, c'est à dire jeu de traces. L'effet de temps réel est lui-même un effet particulier de différence »⁴².

Le narrateur n'a pas accès au temps originel car il est toujours différé par une expérience anticipant la structuration du temps à partir de certains éléments du passé dépendant de sa seule mémoire, à quoi s'ajoutent les constructions fantasmatiques. Le narrateur met en scène cette impossibilité d'atteindre un passé originel :

« je m'interrogeais sur la nature de la réalité que j'avais sous les yeux. Je ne savais quelle valeur accorder à ce réel ankylosé qui m'apparaissait comme à travers un voile cotonneux, cette réalité ouatée qui avait quelque chose d'une projection en trois dimensions d'une scène issue d'un passé aboli...un monde proche et inatteignable, sur lequel je n'avais aucune prise, avec lequel je ne pouvais pas interagir, les personnages semblant évoluer non pas dans le présent, mais dans un passé déjà révolu, dans des sortes de limbes - avant la naissance, après la mort » (*N*, page 59).

Symboliquement, le narrateur est derrière le hublot de la mémoire et observe le

⁴¹ Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *op.cit.*, page 135.

⁴² Jacques Derrida, Bernard Stiegler, *op.cit.*, page 145.

présent comme paradoxalement déjà révolu, déjà passé, car sa captation est impossible dans son essence même, sans le va et vient des souvenirs et l'impression de déjà vu. On a une présence différée au présent, où le voile de la mémoire nous fait penser au passé, mais à un passé originel inatteignable, néantisé et a-signifiant. Mais paradoxalement, cette impression que le passé se répète dans le présent, que le temps, par conséquent, ne soit « plus perçu comme la succession d'instants qu'il a toujours été, mais comme une superposition de présents simultanés » (N, page 60) est une façon d'assumer complètement cette « différence » de l'expérience temporelle. Celle-ci permet paradoxalement de s'affranchir « des contingences de l'espace et du temps » (N, page 61) dans un registre purement mental puisque les limbes sont « les limbes de ma propre conscience » (N, page 61).

A la virtualité, à la spectralité, s'ajoute la construction d'images mentales, brouillant doublement le rapport au réel : « je fis un étonnant lapsus visuel, en voyant apparaître devant moi dans la nuit SORRY, plutôt que Sony, en lettres de néon bleutées au fronton du bâtiment » (N, page 46). Un peu plus loin, le narrateur définit ce lapsus comme étant un « aveu subliminal destiné à Marie ». (N, page 46). En effet, on se rend compte que le regard sur le réel est conditionné par nos constructions inconscientes – les mots « lapsus », « subliminal » font évidemment référence à la conceptualisation freudienne et ouvrent à la fantasmatique. Il faut se rappeler que la scène de la piscine est introduite par une perte totale de repères de la part du narrateur. En effet, celui-ci fait une expérience hallucinatoire dans la chambre : on ne sait plus s'il rêve, s'il délire, ou s'il invente à posteriori cet épisode, dans une logique fantasmatique. Le fait que le narrateur est obsédé par Marie tout au long de la tétralogie n'est pas anodin : à travers elle, qui comporte une large part de fantasme, il comble en réalité son expérience aporétique du réel.

Mais cette logique fantasmatique est très liée à un sentiment existentiel d'inquiétante étrangeté, expression reprise et théorisée par Freud dans un essai du même nom sous le terme allemand exact *Unheimlich*. L'inquiétante étrangeté, c'est quand l'intime surgit comme étranger, inconnu, autre absolu, au point d'en être effrayant. *Unheimlich* est le contraire de *heimlich* qui veut dire entre autres l'intimité. *Heimlich* est aussi synonyme de dissimulation, de secret, de peu sûr ou même de sacré. Ainsi, l'inquiétante étrangeté peut correspondre à une

situation mettant mal à l'aise, qui suscite une angoisse, voire de l'épouvante ; et à un secret divulgué, qui est sorti de l'ombre alors qu'il devait rester confidentiel. Cela rejoint la notion d'extimité que l'on a développé précédemment, notion d'ailleurs inventée par Lacan en 1959. Cette expression donnait l'idée de quelque chose d'intérieur, appartenant au sujet, et en même temps non pas reconnu en tant que tel – rendant le sujet mal à l'aise et appréhensif. Or, Freud suppose, notamment à partir d'exemples littéraires, que l'origine de l'inquiétante étrangeté correspond au refoulement, traumatique ou non, d'une représentation, laissant libre un affect qui se transforme en angoisse, attente d'un danger connu ou méconnu. Voilà pourquoi c'est quelque chose de familier, depuis toujours, à la vie psychique, et que le processus du refoulement seul a rendu autre. L'inquiétante étrangeté fait alors reparaitre ce qui aurait dû demeurer caché par plusieurs biais. D'abord, pour Freud, c'est le facteur de la « répétition involontaire »⁴³, un automatisme de répétition émanant des pulsions instinctives. Un passage de *Nue* est par exemple symptomatique de ce facteur : pris de « vertige » (*N*, page 60) sur le toit du Contemporary Art Space de Shinagawa, le narrateur se rend compte que « Ce n'était pas la première fois que je voyais cette salle d'exposition, je l'avais déjà connue dans le noir, quelques jours plus tôt, inquiétante, ombrée, fantomatique, quand je m'étais introduit de nuit dans le musée à mon retour de Kyoto » (*N*, page 58). A ce moment là, ayant fait fuir le vigile en ouvrant un flacon d'acide chlorhydrique, il avait eu une hallucination visuelle dans l'exposition, croyant voir Marie. L'adjectif « inquiétant » est d'ailleurs utilisé pour désigner cette scène issue du passé, scène traumatisante pour le narrateur, qu'il a refoulé.

Egalement, on a l'impression d'un redoublement du moi, que cela passe par l'image dans le miroir, ou l'apparition de personnes aux mêmes noms, identiques physiquement, psychiquement. Pour Freud, nous projetons sur cet autre imaginaire, qui est pourtant nous-mêmes, la part de nous-mêmes que nous préférons méconnaître : nos désirs insatisfaits, réprimés, honteux (ce qui rend le double tantôt séduisant, tantôt inquiétant). Or, le narrateur vit à travers la séduisante Marie, qui se dédouble de nombreuses fois. Le narrateur nous dit que pendant la relation sexuelle entre Jean Christophe de G. et Marie, il fait l'amour avec une autre femme : « Je regardais Marie sans comprendre (Marie, elle s'appelait Marie, elle aussi) » (*N*, page

⁴³Sigmund Freud, *L'inquiétante Etrangeté*, éditions Gallimard, Paris, 2005, page 15.

38) ce qui provoque chez le narrateur « un sentiment d'étourdissement et de vertige » (N, page 38), typique de l'*Unheimliche*. Le narrateur ajoute la confusion à la confusion en essayant de se justifier : « je faisais clairement la distinction entre Marie et Marie – Marie n'était pas Marie-« (VM, page 38). On peut légitimement supposer que cette Marie n'est qu'une projection fantasmatique créée à partir de la véritable Marie et à partir de la frustration du désir. Dans *Nue*, Jean Christophe de G rencontre également un double de Marie : « elle s'appelait également Marie. Mais ce n'était pas Marie, c'était une autre Marie (c'est fou ce qu'il y a de Marie en réalité) » (N, page 69). Or, Jean Christophe de G, comme Marie, peut apparaître comme un double du narrateur. Jean Christophe de G est un personnage ressemblant étrangement au narrateur. Dans la description que fait le narrateur de Jean Christophe de G, on sent la présence du narrateur, notamment dans ce passage : « il avait trinqué doucement avec elle, faisant tinter délicatement les coupes l'une contre l'autre comme si c'était deux épidermes hypersensibles que l'on mettait pour la première fois en contact » (N, page 68). Cela rappelle évidemment la scène de rencontre et le début de l'amour entre le narrateur et Marie racontée dans *Faire l'amour* (page 18). D'autre part, Jean Christophe de G fantasme les femmes : « Jusqu'à présent, elle était restée une créature largement fictive pour lui, simple projection d'une femme fantasme qui évoluait passivement dans son esprit tandis qu'il lui faisait la cour » (N, page 75). Marie est largement fictive et évolue passivement dans l'esprit du narrateur. Egalement, à travers Jean Christophe, le narrateur projette sa frustration à ne pas voir Marie mais aussi, peut être son envie d'être aussi à l'aise avec les femmes, bien que cela se finisse par un quiproquo maladroît auquel le narrateur nous a habitués. Pour Freud, le double est également « une assurance contre la destruction du moi, mais paradoxalement, figure aussi, dans sa survivance un présage de mort »⁴⁴. L'autoportrait comparé à une photographie de Mapplethorpe dans *Faire l'amour*, où « le visage du photographe qu'un voile de mort avait déjà recouvert » (FA, page 32), potentiel double du narrateur, marque bien cette angoisse omniprésente de la mort mais également « l'expression de calme et de défi serein (FA, page 32) témoigne de son assurance contre sa destruction par le dédoublement. Le même mécanisme de projection explique la croyance aux revenants, aux spectres, que l'on peut attribuer sans difficulté au narrateur.

⁴⁴ Sigmund Freud, *L'inquiétante Etrangeté*, *Ibid.*, page 27.

Le téléphone provoque également un sentiment d'inquiétante étrangeté dans la tétralogie car on est paradoxalement dans la voix, dans l'oreille, dans la pensée de l'autre, et en même temps, on est très loin du corps de l'autre, qui nous reste résolument étranger. Ainsi le narrateur 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 » (*F*, page 68).

La distance entre « je » et « on » marque bien le processus de dépersonnalisation à l'œuvre par l'*Unheimliche*. Dans *Fuir*, cet aspect se manifeste ouvertement en tant que symptôme au moment d'un repas à trois dans un restaurant où on sert différents plats sur un plateau tournant :

« 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 répulsion 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 » (*F*, page 77).

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. Avec ce passage, on peut également mieux comprendre l'intrication entre logique fantasmatique et logique virtuelle dans nos existences, intrication qui redéfinit un rapport à l'image et au visuel. Dans un extrait, Toussaint fait une référence à l'art contemporain et à son propre travail et nous donne à mieux comprendre la nature de l'image dans la tétralogie : « Les artistes présentaient des vidéos mobiles...les images projetées se diluant sur les murs, se séparant et se décomposant pour se rejoindre et se quitter à nouveau » (*F*, page 21). L'image chez Toussaint est effectivement faite de dilutions, de décompositions, de distorsions, et de restructurations. Dans *Images malgré tout*, Georges Didi-Huberman décrit de façon précise et très intéressante son double régime de l'image, que l'on peut appliquer au long passage ci dessus: « les images savent, à leur manière – tout

le problème est là –, produire un effet avec sa négation. [...] elles ne sont ni l'illusion pure ni la vérité toute, mais ce battement dialectique qui agite ensemble le voile avec sa déchirure»⁴⁵. La déchirure de l'image dont il parle se crée par le symptôme au sens psychanalytique, qui crée la suprématie de la présence du visuel par rapport au visible dans l'image. Dans le passage du restaurant, on voit bien à quel point l'image n'est pas visible car d'abord, personne, à part le narrateur, ne la voit, et que celle-ci, sitôt apparue, en vient à être chassée. Surtout, cette image est « effrayante », frayant avec sa déchirure, dans le sens où elle dilue, inconsciemment et fantasmatiquement, l'étrangeté de l'impression d'avoir vu des langues de canard et familiarité d'avoir embrassé Li Qi dans une image visuelle superposant avec des effets de distorsion deux réalités où le narrateur embrasserait des langues de canard dans la bouche de Li Qi. Pour le lecteur, il s'agit donc de repérer ce que Didi-Huberman, vraisemblablement influencé par la sémantique derridienne, appelle la « différence dans l'image »⁴⁶, c'est-à-dire savoir aller au delà du visible et identifier ce point d'ouverture par lequel s'esquisse la possibilité de pénétrer dans la matérialité de l'image pour révéler le visuel qui en garnit l'intériorité. Ici, c'est la complexité d'une intériorité de la chair humaine, infiniment visuelle dont nous pouvons faire l'expérience. A l'image visible qui n'est qu'imitation, cherche à ressembler au logos, et est par conséquent sans profondeur, pur effet de surface, Huberman oppose l'image ouverte permettant l'incarnation, où le Verbe se fait chair, porteur de la chaleur, de la densité et la profondeur d'une intériorité de la chair, de la douceur d'une peau, de la force d'un corps, dans lesquels s'incarne la profondeur d'un logos.

Ainsi, Toussaint met en scène plusieurs expériences ontologiques - sensible et corporelle, mentale et fantasmatique - dans ses rapports ambigus avec le réel, entre distance et fusion, investissement et dépossession. L'écrivain met également en tension une virtualité visuelle et une virtualité visible, dans le souci de réinvestir littérairement ce nouveau paradigme représentationnel, c'est à dire par l'intermédiaire d'images littéraires susceptibles de donner corps à des personnages fictionnels, susceptibles de matérialiser des expériences ontologiques profondément intimes, pétries de sensibilité, de constructions mentales et de fantasmes.

⁴⁵ Georges Didi-Huberman, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, Paris, 2005, page 103.

⁴⁶ Georges Didi-Huberman, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, éditions Gallimard, 2007, page 148.

B) Une narration indécidable : les paradoxes de la vérité romanesque

Cette expérience paradoxale du réel dont la présence au monde exige paradoxalement un investissement mental, voire fantasmatique, est textuellement visible par une narration mettant en avant la dynamique complexe du désir humain, sa vérité indécidable et polymorphe. Cette construction aboutit à une immersion fictionnelle dans la diégèse et à l'exposition d'une figure d'auteur qui viennent revendiquer une déformation du réel, déformation entendant témoigner d'une certaine vérité romanesque, dans les paradoxes de l'entremêlement entre réalité et fiction.

I - L'indétermination du narrateur : entre exhibition et inhibition

Dans la tétralogie, l'identité du narrateur est toujours difficile à cerner. Cela passe par différentes techniques narratives et discursives. Tout d'abord, si on essaie de discerner une seule voix dans la tétralogie, permettant de circonscrire une identité, c'est peine perdue : en effet, on constate dans l'échange verbal une absence de transition, de frontière entre les voix : très souvent, il n'y a pas de ponctuation pour distinguer deux discours. Par conséquent, très vite, on ne sait plus qui parle, et cela a pour effet d'accentuer l'effet d'intrusion, de brusquerie, de contamination ou de saturation de la parole. Cela mime alors « un mode d'apparition du monde qui déborde les frontières de la conscience ou encore l'envahit, la contamine : « le «je» s'extériorise (dans le combat verbal) et l'accessoire se déploie »⁴⁷. Par exemple, dans *Nue*, le narrateur demande à la dame de la réception d'un hôtel « si elle avait une chambre libre. Oui, pratiquement toutes les chambres étaient libres » (N, page 130). Ainsi, on hésite entre un monologue du narrateur et une réponse de la logeuse et on a plutôt l'impression que le narrateur est aussi celui qui répond, c'est à dire la logeuse. Dans *Fuir*, la question « Mais où étais je ? » (F, page 162), indépendante, sans guillemets, sans rattachement à son auteur, laisse planer le doute sur son origine : est ce le narrateur ou Marie qui le dit ? D'ailleurs, est ce une question orale ou tirée

⁴⁷ Fauvel, Maryse, Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean Philippe Toussaint, *The Romanic Review* 89.4 (1998): 609. *Literature Resource Center*. Web. 5 Dec. 2014.

d'un monologue intérieur ? Par là, la distorsion s'opère entre possible discours rapporté d'un instant au présent de l'énonciation et discours rapporté dans la distance de sa narrativisation, bien marqué par l'utilisation de l'imparfait. On a affaire à une narration à posteriori, et le récit originel est définitivement brouillé par le récit subjectif d'un narrateur, bien que son identité reste difficile à cerner. Dans *La Vérité sur Marie*, lorsque le narrateur réapparaît physiquement, par le seul regard hasardeux de Marie dans la foule, qui donne lieu à une phrase ambiguë, qu'on ne sait si on doit attribuer à Marie ou au narrateur : « Que faisais je là? » (*VM*, page 138), qui a pour effet de brouiller encore les identités.

Plus généralement, un jeu subtil de présence-absence, apparition-disparition du narrateur travaille le texte en profondeur et biaise le regard sur ce qui est dit, sur le sens à donner au récit, sur l'identité du narrateur. Le lecteur est constamment balancé entre manque d'informations et excès d'informations et se demande par exemple si le narrateur, lorsqu'il est invisible, qu'une scène semble se déployer sans lui, est réellement absent. Dans *Faire l'amour*, on a l'impression que le narrateur n'est pas omniscient du tout et conserve une focalisation interne : après la scène de la piscine, il apprend par exemple de Marie qu'elle l'a regardé en voyeuriste pendant qu'il se baignait et il dit : je l'écoutais en silence, je ne comprenais pas où elle voulait en venir » (*FA*, page 50). Et tout de suite après, le narrateur découvre avec nous ce qui s'est passé : « Elle m'avait vu alors, elle m'avait vu distinctement derrière la vitre, elle était sûre que c'était moi, cette silhouette immobile dans la nuit par les gratte ciels illuminés » (*FA*, page 50). Sauf que les événements dont parle le narrateur sont racontés à posteriori et cette distance prise par rapport aux événements se prolonge par la monstration d'une immersion fictionnelle au sein de la diégèse : « Tu inventes dis je. Non je n'invente rien dit elle. C'est toi qui invente dit elle » (*FA*, page 50). Ce passage donne un indice de la manière dont un roman prend naissance et se construit dans la pensée d'un écrivain : mêlé d'invention. Mais cela reste un exemple exceptionnel de focalisation interne respectée.

En revanche, dans *Fuir*, alors que Marie est presque absente dans ce volume, que les deux protagonistes ne se voient presque pas, en dépit de la restriction de champ a priori induite par une narration homo-diégétique, l'instance narrative

restitue à plusieurs reprises les sensations, sentiments et pensées du personnage de Marie. Ainsi, dans une scène à l'île d'Elbe, toute la séquence où le narrateur personnage, alors mystérieusement absent, « Je ne sais pas quand Marie s'aperçut de mon absence dans l'église - car je n'étais plus dans l'église » (*F*, page 152) évoque le comportement de Marie se rendant aux obsèques de son père en tenue d'équitation (*F*, page 152-156) est une paralepse. Le narrateur raconte toutes les étapes de l'enterrement jusqu'aux plus infimes détails, comme s'il y était : Marie « sentit sous ses doigts le contact lisse d'un bois vernis » (*F*, page 155). Après la cérémonie, le narrateur montre encore sa présence puisque c'est Marie qui « me cherche » (*F*, page 158). Cette absence paradoxale du narrateur va continuer dans l'avant dernier roman, de manière plus radicale, au début du roman ou encore pendant 50 pages après la fin de la première partie où il est dit : « Basta avec moi maintenant » (*VM*, page 81). Ce passage au il n'empêche pas le narrateur d'être omniprésent, et de creuser par là même les paradoxes de son exhibition. Dans les deux derniers volumes, le narrateur raconte comme s'il y était des scènes à laquelle il n'a manifestement pas assisté : la nuit de la mort de Jean Christophe de G. en présence de Marie à Paris, le retour de Marie du Japon avec Jean- Christophe de G, la scène de l'aéroport dans *La Vérité sur Marie* ou encore la rencontre entre Jean Christophe de G et la fausse Marie dans *Nue*. Dans *La Vérité sur Marie*, un narrateur homo-diégétique laisse très vite la place à un narrateur hétéro-diégétique omniscient. Une apparition du narrateur juste après l'intervention des ambulanciers : « j'arrivais, moi, devant l'immeuble, unique badaud égaré là dans la rue à trois heures du matin » (*VM*, page 36) montre bien que celui ci est totalement absent des événements racontés mais qu'il a un savoir exhaustif sur ce qui s'est passé. On en est d'abord persuadé : il restitue les moindres détails de la soirée entre Marie et Jean Christophe de G, que ce soit leurs relations sexuelles, le malaise de Jean Christophe de G, la venue des ambulanciers, la panique de Marie, jusqu'aux chaussettes de son amant. Marie est décrite intimement jusque dans ses mécanismes cognitifs inconscients :

« avait tout de suite senti un parfum de grappa lui monter à la tête, percevant son goût mentalement avant même de l'éprouver sur sa langue, ce goût enfoui en elle depuis plusieurs étés, ce goût parfumé et presque liquoreux de la grappa qu'elle devait associer à l'île d'Elbe, qui venait brusquement de refaire surface à l'improviste dans son esprit » (*VM*, page 13-14).

Ainsi, comme il aime à le dire, le narrateur semble avoir de Marie « une

connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais *la vérité sur Marie* » (VM, page 77). Oui, mais on se rend compte que ce passage montre que cela reste une hypothèse. L'utilisation du verbe « devoir » trahit la construction mentale du narrateur au détriment de la reconstitution de faits avérés : cette association inconsciente est en réalité celle du narrateur, non celle de Marie. Mais très vite, on se rend compte que le narrateur lui-même, ultérieurement dans le roman, nous dévoile explicitement tout son mécanisme de conception de ce récit imaginaire : « à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais reconstituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre » (VM, page 51-52). A partir de « quelques confidences involontaires » (VM, page 72) de Marie, le narrateur cherche à « les poursuivre en imagination » (VM, page 72) », déformant à l'occasion les faits, les transformant, les exagérant, voire les dramatisant » (VM, page 73). Le narrateur utilise même des « médisances » et des « rumeurs » (VM, page 73) sorties de la presse, sans preuve de leur bien fondé. En réalité, on ne saura jamais rien d'elles : c'est bien ses propres médisances que l'on peut observer dans le texte, notamment à l'égard de Jean Christophe de G. Par là, le narrateur comble son manque d'informations : « J'avais alors complété les détails qui manquaient et j'avais rempli les zones d'ombre » (VM, page 72-73). Ainsi, le narrateur met en avant le processus de déformation du réel et transgresse le pacte entre auteur et lecteur garantissant la vraisemblance et l'illusion référentielle. A partir de là, le narrateur devient pour le lecteur l'auteur des événements racontés, témoignant de son seul point de vue. Cette métalepse permet de justifier l'implication du narrateur dans des événements où il est absent physiquement. Ainsi, lorsque le narrateur réapparaît physiquement dans *La Vérité sur Marie*, c'est pour apercevoir par hasard Marie et Jean Christophe de G sur l'escalator de l'hippodrome de Tokyo. Il a alors une intuition éclairante de son absence : « je regardais Marie et je voyais bien que je n'étais plus là, que ce n'était plus moi maintenant qui étais avec elle, c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait. J'avais les yeux une image saisissante de mon absence » (VM, page 147). Cette description par le narrateur de sa propre absence montre bien sa souffrance de ne pas être présent auprès de celle qui aime et par là même, renseigne sur la nécessité d'inventer, d'imaginer des fictions qui lui permettront de supporter l'absence de Marie. Ce passage permet également au narrateur, un peu plus loin, d'interroger théoriquement, par l'exhibition d'un méta-texte, la pertinence de l'utilisation

formelle de la troisième personne en littérature. En effet, le détour par Borges et son *ile des Anamorphoses*, page 168, permet alors d'interroger la troisième personne en littérature : en effet, c'est toujours le narrateur (ou l'auteur ?) qui est à l'origine des événements racontés. Ainsi, on ne peut qu'écrire à la première personne, et après la narration auto-diégétique de *Fuir et Faire l'amour*, la narration hétéro-diégétique feinte de *La Vérité sur Marie* laisse la place à un narrateur auto-diégétique omniprésent : il « se remet à écrire à la première personne (*VM*, page 168).

2- La diffraction identitaire dans les personnages : constructions fantasmatiques

Le passage de l'escalator témoigne également de la façon dont le narrateur se projette dans le personnage de Jean Christophe de G : son effacement dans l'imagination du narrateur rend possible pour ce dernier la concrétisation de sa propre absence aux côtés de Marie et, paradoxalement, sa projection dans un récit dont il est absent. En effet, Jean Christophe de G n'a jamais une autonomie romanesque : il est toujours encadré par l'instance narrative. Celle-ci cherche toujours à montrer l'inexistence physique, corporelle du personnage, « au corps inerte » (*VM*, page 34), « spectre spontanément apparu du néant, qu'il paraissait n'avoir quitté qu'un instant pour y retourner à jamais » (*VM*, page 70) « tout entier réduit à ses chaussettes » (*VM*, page 71). Dans la description des chaussettes du personnage, on voit la présence active du narrateur : « je peux encore aujourd'hui estimer mentalement la texture et l'éclair, la pâleur de leur noir ! » (*VM*, page 71). Le narrateur brouille aussi l'identité du personnage en laissant croire qu'il s'appelle Jean Christophe de G alors qu'il s'appelle Jean Baptiste. Il faut attendre la mort du personnage pour que le narrateur nous le dise, ce qui montre son indifférence totale à la mort du personnage. Le narrateur continuera cependant à l'appeler Jean Christophe de G, « simple petite vexation posthume » (*VM*, page 73) par « plaisir de déformer son nom » (*VM*, page 73), plaisir pervers à priver le personnage de sa véritable identité. Il en est de même pour Marie, dont sa présence ne fait que montrer l'omniprésence du narrateur :

« Marie aurait voulu ne plus penser à moi, ni maintenant ni jamais mais elle savait très bien que ce n'était pas possible, que je risquais de surgir à tout moment dans ses pensées, comme malgré elle, de façon subliminale, une soudaine réminiscence de ma personnalité, de mes goûts, un détail, ma façon de voir le monde, tel souvenir intime auquel j'étais indissolublement associé, car

elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées » (*VM*, page 80-81).

Ce passage nous informe sur la façon dont le narrateur, plus que Marie, ne peut cesser de penser à Marie, faisant écho au passage de l'escalator où le narrateur se rend compte « qu'elle vivait en mon absence, et d'autant plus intensément sans doute que je pensais à elle sans arrêt » (*VM*, page 147). Mais c'est toujours l'instance narratoriale qui prend en charge l'énonciation comme si le narrateur vivait plus intensément à se projeter, à se diffracter dans tous ces personnages, dont leur apparence physique, leur vie intérieure, prend naissance dans l'imagination du narrateur. Même si physiquement, le narrateur n'apparaît pas dans les scènes qu'il décrit, il se sait intimement présent, non seulement en tant que source unique de l'invocation en cours, mais au sein même de chacun des personnages. Il le dit même explicitement: « J'étais autant moi même que chacun d'eux » (*VM*, page 167). Les personnages mis en scène par le narrateur apparaissent en réalité comme des doubles, donnant encore plus d'importance au seul personnage narrateur. Cette diffraction identitaire vient signifier sa perte de repères face à un monde difficile à appréhender et sa tentative d'incarnation, pétrie de sensibilité et d'imaginaire. Mais, narrativement, cette diffraction identitaire a un rôle bien précis : le narrateur est en position de surplomb par rapport à ses personnages, toujours omniscient car à l'origine de tous les discours, personnages, lieux, mais dans une attitude d'exhibition paradoxale assumée afin de combler par le fantasme son expérience aporétique du réel. Que ce soit Bernard dans *Faire l'amour*, Xianhzhi dans *Fuir* ou comme nous l'avons vu, Jean Christophe de G dans *La Vérité sur Marie* et *Nue*, les personnages sont les reflets des lacunes du narrateur que lui même met à distance en les moquant, en leur ôtant toute importance, en les désincarnant, et en les effaçant même de la diégèse. Bernard dans *Faire l'amour* est une projection directe de l'esprit du narrateur : « Il surgit en effet quasiment dans le prolongement de ma pensée » (*FA* page 139). En réalité, le personnage n'a pas d'existence physique autre que mentale. La description de la photographie de Bernard et sa femme par le narrateur est significative de son existence uniquement langagière, sans possibilité d'incarnation physique : « droit comme un i » (*FA*, page 158). Bernard est un être créé par la littérature, et résolument fictionnel. Le narrateur le fait d'ailleurs disparaître aussi vite qu'une lubie fantasmatique : « Je rentrai à Tokyo le soir même (je repassai prendre mes affaires chez Bernard et lui laissai un

mot d'explication en évidence sur la table de la cuisine)» (*FA*, page 168). Toutefois, on voit que sa projection fantasmatique a justement permis au narrateur de rentrer à Tokyo, car Bernard dans sa mesure, son calme, son appréhension tranquille du monde et de l'autre - « regardant posément autour de lui (...) Il m'aperçut et traversa l'avenue pour me saluer de sa voix douce et égale » (*FA*, page 139) - a calmé ses pulsions, la violence de sa passion. Xiangzhi, lui, est un non personnage absolu et il s'évanouira du récit de manière pitoyable, sans être annoncé, contrairement à Li Qi. Sa dernière présence se matérialise sous forme de questions à propos d'argent - « *Money ? Need money ?* » (*F*, page 122) - qui resteront sans réponse. Pourtant, Xiangzhi aura constitué la personnification d'un fantasme de la menace, par l'intermédiaire du téléphone comme par ses activités illégales, essentielles pour combler une expérience angoissante d'un réel indéchiffrable. Egalement, cette diffraction identitaire se poursuit dans les personnages féminins, que ce soit Marie, l'autre Marie, ou Li Qi. Dans *Fuir*, par exemple, Li Qi et Marie sont irrémédiablement associés dans l'esprit du narrateur. Le fait que Li Qi soit « assise sur son tabouret, opiniâtre, royale, altière et presque indifférente » (*F*, page 97) lui rappelle Marie : « – Marie, cela me sauta soudain aux yeux, c'était une attitude de Marie → » (*F*, page 97). Li Qi a également, entre autres, cette tendance prononcée au désordre. Quant à la fausse Marie, elle n'existe, à la manière de Li Qi, que comme un double fantasmatique de Marie. Elle est présentée comme une femme dans une femme : « il me vint à l'esprit que c'était la deuxième fois, cette nuit, que j'introduisais mon doigt dans le corps d'une femme » (*VM*, page 61). La phrase nous laisse penser que c'est la même Marie et que le narrateur fantasme totalement. Enfin, Marie n'existe que dans le fantasme du narrateur mais Marie est également indispensable à son existence. Le brouillage identitaire est particulièrement bien mis en scène dans *Fuir*, lors de la conversation téléphonique menée en parallèle au Louvre et dans le train pour Pékin, où : « soudain, pris de vertige, pressant le pas dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, je – ou elle –, je ne sais plus, la rue de Rivoli était déserte » (*F*, page 49). Les pronoms n'ont aucun support verbal et sont décrochés syntaxiquement de la phrase par l'incise et la juxtaposition des propositions, ce qui rend impossible le fait de savoir si le narrateur marche en fantasme dans les galeries du Louvre, ou si Marie accomplit vraiment ce trajet.

La scène de *Nue* lors de l'exposition de Marie au Contemporary Art Space de Shinagawa synthétise bien tous ces enjeux. En effet, le narrateur est posté sur le toit et regarde ses personnages à travers la fenêtre. Il est absent physiquement : au sens propre, un hublot le sépare de l'exposition. Mais il est omniprésent dans la narration au point même d'apparaître de son plein gré dans sa propre narration, d'empêcher la narration à la troisième personne et de dire « je » : « il aperçut alors ma silhouette en manteau sombre sur le toit. Mon dieu, qu'est ce que c'est que ça ? pensa t-il. Le mari ! Mais s'attardant à peine – d'ailleurs j'avais déjà disparu, il avait du mal voir - » (*N*, page 72). Ici, c'est Jean Christophe de G qui reconnaît le narrateur et s'en affole, comme s'il avait perdu toute possibilité d'autonomie et de liberté, et était contraint de respecter le contrat de mariage unissant le mari (le narrateur) et sa femme (Marie ou le personnage). D'autre part, lorsque le narrateur explique, page 61, qu'il a forcément vu la rencontre de Jean Christophe de G et de Marie, étant sur le toit du Contemporary Art Space de Shinagawa, il dit « mes yeux avaient certainement dû se poser sur lui à un moment ou un autre de la soirée, ce qui signifie que j'étais – que j'allais être ou que j'avais été – le témoin visuel de leur rencontre » (*N*, page 61). Il y a ici une extension de sens : ce n'est pas parce que le narrateur a vu Jean Christophe de G à la dérobée qu'il est le témoin visuel de la rencontre entre Marie et Jean Christophe de G. On voit bien ici qu'il y a déjà totale reconstruction mentale des événements par le narrateur pour combler son absence auprès de Marie. De plus, dans l'expression « témoin visuel », peuvent être comprise les images mentales, les fantasmes qui précèdent - « j'avais été » ou « j'allais être » - la rencontre, se surajoutant à ce qui a été vu. Dans la nuance des deux constructions verbales mises entre tirets après « j'étais », sont mises sur le même plan la narration apparemment en phase avec les événements, dans le fil de son déroulement, et la narration qui se fait à posteriori, dans la certitude d'événements bien terminés, avec la possibilité de leur reconstruction visuelle. Le comble de cette annonce d'un récit de rencontre entre Marie et Jean Christophe de G est qu'il ne repose sur rien, puisque le narrateur ne racontera ironiquement que la rencontre entre Jean Christophe de G et une fausse Marie : au moment où le personnage se rend compte de sa méprise et pourrait aller à la rencontre de la vraie Marie, le narrateur l'efface de la diégèse :

« Il cherchait un prétexte pour laisser tout le monde en plan et s'éclipser du

musée, ou même, si cela avait été possible, disparaître tout à fait de ce récit, disparaître tout à fait de ce récit, retourner au néant, dont il semblait n'avoir été extrait qu'un instant pour faire éclore à ses dépens un ruban de vie éphémère, aérien, torsadé, vain et momentané » (*N*, page 78).

C'est comme si le narrateur, jaloux, ne voulait pas raconter la rencontre entre Jean Christophe de G et Marie, mais seulement ridiculiser Jean Christophe avant de le faire disparaître dans un méta-texte mettant en valeur sa toute puissance narratoriale. Cette mise en scène de Jean Christophe de G, comme moyen de se rapprocher de Marie, traduit en réalité un manque ontologique à combler et manifeste la vérité désirante du sujet.

3- Paradoxes de la vérité du sujet, paradoxes de la vérité romanesque

Par cette distance symbolique, manifestée par le hublot de la salle d'exposition, et cette construction fantasmatique de Jean Christophe de G, se montre la volonté d'abolir l'écart qui sépare le sujet de l'autre en même temps que son impossibilité. Le narrateur explicite ce creux d'être dans un passage très important de *La Vérité sur Marie* :

« Je savais qu'il y avait sans doute une réalité objective des faits (...), mais que cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour, l'aborder sous différents angles, la contourner et revenir à l'assaut, mais je buterais toujours dessus, comme si ce qui s'était réellement passé cette nuit-là m'était par essence inatteignable, hors de portée de mon imagination et irréductible au langage. (...) mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, qui s'inspirerait de ce qui avait été la vie et la transcenderait, sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, et ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale » (*VM*, page 165-166).

Le réel est impossible à atteindre car l'être humain, être de langage, s'éloigne nécessairement du réel en nommant les choses. Par conséquent, en cherchant à se rapprocher des autres par le langage, il accède de moins en moins à l'intériorité d'autrui. En revanche, le sujet peut y arriver par le rêve et le fantasme. Or, Lacan à l'instar de Freud, a rapproché la logique du rêve de celle du fantasme et Laplanche et Pontalis ont défini le fantasme comme un « scénario imaginaire où le sujet est présent et qui figure, de façon plus ou moins déformée par les processus défensifs,

l'accomplissement d'un désir et, en dernier ressort, d'un désir inconscient »⁴⁸. En effet, cette vérité « proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, idéale » dont parle Toussaint n'est autre que cette vérité du sujet, cette « quintessence du réel » qui cherche à combler par le rêve, l'imaginaire, le fantasme, une inadéquation à soi même, aux autres, aux choses, et un réel qui lui fait défaut. Cette vérité est celle de l'aporie ontologique assumée en manifestant paradoxalement le désir comme seul moyen pour l'être humain de lui ouvrir une fenêtre sur le réel. Jean Philippe Toussaint se rapproche ici très fortement du nœud borroméen (Symbolique, Imaginaire, Réel) de Lacan. Ce nœud œuvre à souligner fortement que la catégorie du réel n'a de sens que prise dans son rapport avec les deux autres — dont il est cependant disjoint. Le réel lacanien est en effet un réel comme hors symbolique et hors imaginaire. Hors sens. Mais c'est justement parce qu'il est exclu du sens que l'on peut paradoxalement mettre du sens sur lui. C'est d'ailleurs en quoi « la vérité tient au réel »⁴⁹. Car pour Lacan, « Le réel est l'impossible »⁵⁰, l'irreprésentable, l'impensable - ce que Toussaint, appelle, lui, la « vérité objective » ou la « réalité » - et se distingue absolument de la réalité, qui est le réel apprivoisé par le symbolique, avec lequel va se tisser l'imaginaire. Mais là où Toussaint manifeste son art poétique et sa conception de la vérité romanesque, c'est dans cette ambiguïté entre l'imaginaire et le sensible. Pour l'écrivain, la seule vérité possible est une vérité « sensuelle », du corps « sensible », à la source de l'existence romanesque des personnages. En réalité, on ne peut imaginer incarner des personnages sans le prisme du désir, sans le corps comme produit du vivant et de l'invention. L'imaginaire a une texture, un corps, car il est la manifestation de la sensibilité désirante de l'être humain. Ainsi, le roman a le pouvoir de mettre en scène notre expérience ontologique quotidienne de la déformation du réel brut par le désir, c'est à dire par le recours à l'imaginaire, au rêve et au fantasme. Dans la vie réelle, nous sommes des êtres de fiction et nous créons des fictions pour combler l'écart entre le langage et le réel. Ainsi, une mise en récit devient la seule vérité, celle d'un sujet, qui construit son propre rapport au réel, quand bien même cette vérité apparaît fausse car ne coïncidant pas avec des événements (qui sont,

⁴⁸ Jean Laplanche, Jean Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, éditions P.U.F., Paris, 1971.

⁴⁹ Jacques Lacan, *Autres écrits*, éditions du Seuil, Paris, 2001, page 509.

⁵⁰ Jacques Lacan, *Autres écrits*, *Ibid.*, page 439.

nous l'avons vu, inaccessibles en eux mêmes). Toussaint consent absolument à l'illusion romanesque et la mise en soupçon de l'écriture romanesque est poussée à bout et assumée complètement. Ainsi, l'interprétation fantasmatique dont nous avons développé différents exemples, est à l'égal de l'interprétation littéraire, ne pouvant être réfutée comme une théorie scientifique, car nécessairement acceptée dans les paradoxes de la vérité romanesque. Cette conception de l'interprétation peut être rapprochée de la conception de l'herméneutique par Martin Heidegger dans *Etre et Temps* : l'existence n'est autre qu'un processus d'interprétation, une compréhension de soi. L'herméneutique est en ce sens un dépassement de la phénoménologie et constitue une ontologie car elle s'applique à ce qui ne se montre pas, à détruire plutôt un rapport de conscience qui dissimule un rapport authentique à l'être.

4- Un auteur exposé : entre la littérature et le monde

Cette réflexion sur la vérité romanesque s'étend même jusqu'à une figure de l'auteur par l'intermédiaire de l'immersion fictionnelle dans la diégèse et du méta-texte mettant en parallèle construction d'un livre dans le cerveau de l'écrivain et construction ontologique du réel. Cette figure de l'auteur au sein de la diégèse est mise en scène de manière magistrale dans *La Vérité sur Marie*. Dans la scène de la montée de Zahir dans l'avion, on constate une extraordinaire précision dans les détails descriptifs de l'avion, des pistes, des manœuvres de l'embarquement - « les diverses attelles et tuyaux de caoutchouc qui avaient servi à son ravitaillement en kérosène et au chargement du fret s'étaient éloignées » (*VM*, page 119) - avec l'utilisation d'un vocabulaire très technique et spécialisé comme « cône de queue » (*VM*, page 119). Tant et si bien que le passage dévoilerait la possible présence invisible du narrateur. A partir de là, on est également en droit de se demander si ce n'est pas le narrateur qui a drogué Zahir. Le narrateur nous dit, avec une précision dans l'hypothèse, que « cela avait pu avoir lieu très vite, à l'insu de Jean Christophe de G., par intraveineuse, à l'abri des regards, un coton imbibé d'alcool pour désinfecter l'encolure et, discrètement, le coup sec de l'aiguille dans la jugulaire » (*VM*, page 135). Le narrateur, dont on sait qu'il est jaloux de Jean Christophe de G., a pu droguer Zahir pour se venger de lui, lui enlever son aura de richissime propriétaire de chevaux. Mais Zahir, drogué, finit par vomir, ce qui est

impossible biologiquement et le narrateur exhibe d'ailleurs cette contradiction : « dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ne peuvent pas vomir » (*VM*, page 137). A partir de là, les frontières entre la scène de l'histoire et celle de la narration, sont transgressées, et les frontières entre la réalité et la fiction s'effacent. Là, on est en droit de se demander si ce n'est pas plutôt l'auteur qui a drogué Zahir, puis le fait vomir en rompant sciemment le pacte de vraisemblance réaliste avec le lecteur. La fictionnalité romanesque est exhibée au détriment d'une mimesis illusoire. Mais l'auteur, en une métalepse subtile trahit sa propre présence et produit paradoxalement, par son intrusion, un effet de réel dans la fiction. Egalement, la description précise de l'avion cherchant à créer un effet de réel dévoile la présence de l'auteur mais montre aussi la tension entre l'intention auctoriale de décrire dans un grand souci d'effet de réel et la conscience que l'écriture déforme le réel, voire s'y oppose, en rendant possible ce qui est impossible dans le réel. Toutefois, cette entreprise exhibée de fictionnalisation du réel par l'auteur interroge la vérité de notre rapport au monde.

Ainsi, une autorité auctoriale transparait à travers ce brouillage narratif, à travers une série d'autoportraits, de phrases à double sens, renvoyant possiblement à l'auteur lui même mais surtout à une figure de l'auteur. Ce travail de dévoilement participe à la construction d'une vérité polymorphe et indécidable du sujet comme à la monstration d'une vérité romanesque paradoxale. Par exemple, on observe ça et là dans la tétralogie, des notations qui prennent un tour personnel et semblent renvoyer directement à des aveux d'auteur: « je n'ai jamais su exprimer mes sentiments » ou encore « Je n'ai pas été capable d'exprimer les sentiments que j'éprouvais envers Marie – mais en ai je jamais été capable ? » (*FA*, page 15). Comme le « je » est le je d'un narrateur homo-diégétique, et qu'il n'a pas de nom, indéterminé, plusieurs indices peuvent nous laisser penser que ce je est un je auctorial, et que derrière la figure du narrateur, l'auteur s'exhibe, dans un jeu avec sa propre identité. Dans *Faire l'amour*, lors de la conversation entre le narrateur et Marie - « Tu inventes dis je. Non je n'invente rien dit elle. C'est toi qui invente dit elle » (*FA*, page 50) - Marie, dans un méta-texte subtil, affirme sa position de personnage en tant que création d'un écrivain, mais aussi sa position d'écrivain et de créatrice. Dans *Fuir*, la fuite fantasmée de Marie par le narrateur peut faire référence à l'exposition du Louvre organisée par Jean Philippe Toussaint autour du

livre. Egalement, le fait que Marie crée une exposition n'est pas anodin car elle fait directement référence à l'activité de plasticien de Toussaint. Marie et le narrateur peuvent en réalité apparaître comme une incarnation littéraire de l'écrivain. A travers Marie, le narrateur exhibe- on l'a vu notamment dans *La Vérité sur Marie* - la façon dont un roman se construit dans la pensée. Il y a aussi un lien très fort entre l'activité de Marie, créatrice de haute couture, et la conception de l'écriture toussaintienne, notamment dans la scène liminaire de *Nue* dévoilant le processus de création littéraire de l'écrivain : « elle était revenue au sens premier du mot couture, comme assemblage de tissus par différentes techniques, le point, le bâti, l'agrafe ou le raccord, qui permettent d'assembler des étoffes sur le corps des modèles » (*N*, page 11). Cela rappelle évidemment la construction de la narration, constituée de différents tissus mémoriels épars, qu'il faut coudre ensemble, par exemple avec des raccords entre les parties. La robe sans attaches « au plus près du corps du modèle puisque le corps du modèle était la robe elle même » (*N*, page 12) poursuit une réflexion sur le texte littéraire comme corps, où la robe de la forme littéraire est pensée par Toussaint comme un corps, sans les attaches des mots comme simples mots. L'exemple le plus abouti et le plus amusant du jeu avec la figure de l'auteur dans la tétralogie se trouve dans *Nue*. Il y a un personnage qui s'appelle M Tristani, que le narrateur présente comme ceci : « un certain M. Tristani, ou Cristani (dont le prénom n'était rien que Toussaint) » (*N*, page 15). Par ce dédoublement énonciatif crée par la parenthèse, caractéristique du style toussaintien, l'écrivain instaure un espace de doute et d'ironie. L'indétermination identitaire est à son comble car si le narrateur relève ce prénom comme devant suggérer à l'esprit du lecteur qu'il y a une coïncidence, c'est qu'il est complice et qu'il sait que l'auteur s'appelle Jean Philippe Toussaint ou que lui même, le narrateur- auteur est en réalité Jean Philippe Toussaint lui même. De plus, l'écart entre le prénom de l'auteur et le prénom du personnage manifestent un écart et laissent planer le doute sur l'identité réelle du personnage. Ce pourrait même être ironiquement un membre de la famille de l'auteur, mis en fiction. Tout de suite après, Toussaint joue avec le lecteur en mettant en scène ce personnage comme étant peut être l'auteur lui même, ou un double, puisque c'est lui qui raconte : « M. Tristani n'apportait pas beaucoup d'éléments de réponse aux multiples interrogations de Marie, se contentant d'éluder les questions en esquissant un geste vague de la main avec une expression fataliste, et, reprenant son couteau à poisson il se remettait à défaire longitudinalement son

filet de sole» (*N*, page 15). On retrouve ici les attitudes du narrateur – et peut être de l’auteur ? –, le plus souvent muet, la nonchalance de ses gestes, et le tempérament blasé. Un peu avant, on ne peut non plus s’empêcher de chercher dans la description du personnage un peu de l’auteur « petit homme sympathique...un air aigu, rusé et méfiant » (*N*, page 15). Toussaint joue avec une figure de l’auteur et fait fonctionner à plein les ressorts fictionnels du brouillage identitaire. Par là, l’écrivain, loin du narcissisme, montre que le récit n’est pas un miroir pour l’auteur mais un moyen de montrer son engagement littéraire par l’intermédiaire de la sophistication d’une figure d’auteur, placée résolument à la frontière entre le monde réel et la littérature.

5- Auteur et lecteur : l’être en commun du texte

Enfin, cette exhibition de l’auteur donne aussi à voir la dimension communicationnelle du texte de fiction, et notamment celle avec le lecteur. Par exemple, dans le coup de théâtre liminaire de *Nue*, lorsque le mannequin glisse, ce peut être la crédulité du lecteur qui se rompt : la robe de miel est impossible. Si l’on suit le méta-texte permanent, on se rend compte que la robe est celle des mots, enrobant de miel la réalité. Ainsi, Jean-Philippe Toussaint dit quelque chose du pacte de lecture passé avec le lecteur, fragile, qui l’autorise à inventer cette robe et nous à y croire : l’invention, dans sa mise en scène, ne doit pas souffrir l’approximation ou l’hésitation. On peut également voir en Marie autant une figure de l’écrivain qu’une figure du lecteur. Tout ce qu’elle dit et fait est un possible méta-texte de la réception des livres. Lorsque le narrateur dit que « c’était la chaleur de mon corps qu’elle était venue chercher, pas la souplesse de ma dialectique » (*FA*, page 75), Marie est la voix d’un lecteur à qui il ne faut pas une littérature faite de rhétorique et de belles constructions stylistiques mais de l’émotion. Toussaint affirme par là une vérité d’un texte – peut être « la vérité sur Marie » - par sa capacité à toucher le lecteur comme un corps. Lorsque, dans *Nue*, le narrateur annonce « dans le principe même de notre rupture qu’une lézarde était en train de s’installer » (*N*, page 159), cette nouvelle relation amoureuse entre Marie et le narrateur peut être comprise comme la capacité du texte, dans ses capacités d’incarnation, à faire se rejoindre auteur et lecteur autour d’un texte, et comme la réussite d’un romancier ayant revitalisé l’écriture. La tétralogie peut apparaître

comme un « espace de séduction » dans lequel l'auteur et le lecteur se cherchent, se « draguent »⁵¹ à la façon du narrateur et de Marie ; c'est dans le livre que leurs corps, quoique infiniment différés et espacés, se rencontrent. Comme dans la théorie de Barthes, l'auteur est présent dans le texte en tant que corps, sous les traits du désir, du « aimez-moi »⁵², constitutif de toute écriture: le narrateur s'adresse en effet plusieurs fois à Marie, que l'on peut désigner comme une figure du lecteur, et lui dit « mon amour » (*FA*, page 19). Le lecteur désirerait alors le désir que l'auteur a eu pour lui. Le narrateur a besoin de Marie pour exister, et vice versa, car ils entretiennent leur désir.

Enfin, par la mise en scène de la diffraction et de l'indétermination identitaire du narrateur ou de l'auteur, et par extension de l'être humain, c'est aussi une certaine conception du désir du lecteur qui transparait. A l'instar de Barthes, souvent cité par Toussaint, la réception d'un texte peut être une réception de plaisir ou de jouissance. Alors que le plaisir est lié à un sentiment que le texte nous ressemble, la jouissance ne permet pas au sujet qui l'éprouve de se retrouver ; le lecteur se confond avec le texte et se rend étranger à lui même: il perd son identité. Mais paradoxalement, il jouit de cette révélation d'une identité protéiforme, changeante, anonyme. Une des vérités romanesques de la tétralogie serait dans le travail de l'écrivain sur une identité textuelle indécidable, car toujours diffractée par l'autre en nous. Celle ci permettrait de créer une réception de jouissance chez le lecteur. Lorsque Marie fait l'amour, dans la violence de sa passion, elle en vient à perdre son identité. Mais elle arrive à jouir plusieurs fois dans la tétralogie. Egalement, l'identité des personnages est suspendue par leur rapport à l'autre, ne serait ce que par leur incapacité d'accéder à l'autre autrement que par les leurres du fantasme. On retrouve le désarroi de Marie tout au long de la tétralogie, jusqu'à la question ultime, face à l'impossibilité de savoir si le narrateur l'aime. Face à cette absence de l'autre, Marie n'est qu'une « version atténuée d'elle même » (*N*, page 90) lors des retrouvailles avec le narrateur place Saint Sulpice. Elle est enceinte mais elle ne sait pas si le narrateur va accepter cet enfant et se mettre en couple avec elle. Toutefois, la fin annonce tout de même, comme nous l'avons dit, une rupture de la rupture et met en avant le « nous » d'un corps commun. A la fin de *Nue*, il est dit que

⁵¹ Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, éditions Points, Paris, 1979, page 10.

⁵² Roland Barthes, *Le bruissement de la langue*, éditions Seuil, Paris, 1984, page 45.

le narrateur et Marie forment plus que jamais « une seule entité, un seul être bicéphale, bizarrement imbriqué » (*N*, page 115). Ce corps en commun est présent depuis toujours entre les deux protagonistes : dans *Faire l'amour*, par exemple, Marie, pour prendre ses cigarettes, est amenée à « aller fouiller dans les poches de son propre manteau que je portais toujours en m'entourant le corps de ses bras » (*FA*, page 66). Les référents des pronoms et des possessifs sont volontairement flous, traduisant textuellement le brouillage physique. Cela exemplifie ce que Jean Luc Nancy appelle *l'être en commun* du texte, bizarre imbrication du lecteur et de l'auteur. Au contraire de Barthes qui propose de trouver par la jouissance son corps propre, irréductible aux autres, Nancy dit dans *Corpus* que la jouissance littéraire permettrait de dévoiler ce corps commun, anonyme, déjà là avant le moi, originellement contaminé par l'autre. C'est ce corps que Toussaint touche par son écriture de l'intime et sa narration indécidable :

« Je » ne peux jamais me trouver seul dans le texte car l'autre y est toujours déjà présent ; le « je » écrit est perpétuellement dédoublé par la pluralité des origines du sens. Dans le langage, je suis donc (...) à moi seul une « société » entière — étant en vérité, dans le langage et comme langage, toujours simultanément « nous » et « moi », et « moi » en tant que « nous » aussi bien que « nous » en tant que « moi »⁵³.

L'identité langagière est originellement diffractée en morceaux de singularités, mais liés entre eux : l'exhibition du « je » en littérature est originellement paradoxale. Elle permet l'expérience de lecture littéraire et rend possible une certaine vision de la communauté. La littérature toussaintienne serait emblématique d'une communauté sans communion originelle, où aucun lecteur ne peut s'approprier son expérience de lecture ni celle d'un autre lecteur. Le texte n'est pas commun au sens d'une propriété commune – ce qui est le risque du texte mythique – mais permet de mettre en commun auteur et lecteur, les expériences de lectures des uns et des autres, dans un juste milieu entre les deux extrêmes que sont le relativisme et la totalisation de l'interprétation littéraire.

⁵³ Jean-Luc Nancy, *Être singulier pluriel*, éditions Galilée, Paris, 1996, page 108.

Conclusion

Ecrire l'exhibition n'est pas l'évidence même pour un écrivain pudique qui ne conçoit pas la littérature comme un moyen de se dévoiler, mais comme un espace de jeu, où la vérité du sujet est polymorphe et indécidable. L'exhibition fraie toujours avec une pudeur de l'écriture car elle passe bien plutôt par l'incarnation du corps et par une mise en scène de l'intime pour toucher le corps commun du lecteur. En thématissant une société de l'exhibition, Toussaint engage finalement un ethos d'écrivain en mettant en tension cette vérité romanesque de l'intime par rapport au théâtre public des vérités partielles et anecdotiques, marquées par l'impudeur, les conventions, le goût du scandale et du spectacle.

L'enjeu littéraire pour Toussaint est d'atteindre cette vérité de l'affect en construisant une énergie romanesque du corps. Privilégiant l'émotion et le sensible à l'intellect ou au rationnel, la tétralogie est un ensemble éminemment baroque, bien que nous y retrouvions des caractéristiques du style minimaliste comme l'art de la concision, l'écriture fragmentaire ou l'ironie. Cette exhibition paradoxale de la parole participe, à tous les niveaux esthétiques - la narration, la forme, le style - à mimer des états de corps entre pudeur et impudeur, fuite et réticence, rupture et retrouvailles. L'énergie romanesque bouleverse le lecteur car elle est à l'image des aléas universels du désir humain. Les nombreuses références intertextuelles, en densifiant le texte, en participant à son dialogisme, en convoquant la mémoire du lecteur, servent aussi l'incarnation d'un corps romanesque. L'exhibition paradoxale d'un héritage littéraire est une des autres caractéristiques de cet écrivain postmoderne qui écrit à partir d'une bibliothèque afin d'assurer la légitimité de son engagement littéraire. Il mime la possibilité de la création littéraire dans un XXI^{ème} siècle saturé de références, où le sentiment de confiance a disparu et où ne résident plus que doute et désillusion.

La peinture d'une société de l'exhibition dans la tétralogie mime également la difficulté existentielle de vivre dans un monde post-moderne où le phénomène de la mondialisation fragilise les identités individuelles et collectives. L'esthétique de l'incarnation en littérature est alors une manière de redonner une consistance, une épaisseur, une singularité à l'individu. La littérature serait aussi un moyen de se se

rapprocher de la vie. Pourtant, le récit baroque, marqué par le mouvement et l'instabilité, par ses digressions, l'enchâssement et les analepses, rend impossible toute représentation mimétique, exacte, objective. L'image devient imprécise, flottante, convulsive. L'incarnation du corps en littérature ne peut se faire pour Toussaint dans un idéal deleuzien de la sensation pure. En mettant en scène un réel contemporain marqué par la place de plus en plus importante du virtuel dans nos vies, la tétralogie témoigne d'une capacité de radiographie tout autant que de renouvellement de la littérature contemporaine. Le titre *La Vérité sur Marie* est extrêmement ironique : la vérité sur un être n'existe pas. Seul l'écrivain maîtrise la vérité, non pas sur des êtres, mais sur ses personnages. C'est la fiction et ses pouvoirs que le roman exalte. Au XXI^{ème} siècle, un changement de paradigme représentationnel a eu lieu : l'image dévoile l'artifice de toute tentative de représentation mimétique, exacte et objective. Toussaint le réinvestit en exhibant un corps romanesque visuel et en assumant la transfiguration fictionnelle. C'est par là que l'écrivain conserve l'écart entre l'intention, celle de créer un verbe de chair, et la réalisation, ajournant toujours l'incarnation réelle. Ce que dit Jacques Rancière dans *La Chair des Mots* s'applique bien à la tétralogie et à son esthétique paradoxale : « La littérature ne vit que de la séparation des mots par rapport à tout corps qui en incarnerait la puissance. Elle ne vit que de déjouer l'incarnation qu'elle remet incessamment en jeu »⁵⁴. Pour Rancière, « la vérité de l'écriture qui détrône la scène monarchique de la parole, ce n'est pas l'incarnation mais sa défection »⁵⁵. Les paradoxes de la vérité romanesque se matérialisent dans la narration et l'image toussaintienne, constitués de sensibilité et d'imaginaire, de spectralité, de fantasmatique. Ceux-ci dévoilent dans le même temps la perte initiale du réel par le sujet et la tentative de le combler de manière illusoire, relançant la dynamique polymorphe et indécidable du désir humain. La défection de l'incarnation remise en jeu dans la fiction se retrouve paradoxalement dans l'expérience de l'être au monde. Mais, idéale, la vérité romanesque reconduit plus loin, avec beaucoup de liberté, les forces de vie et de désir dans leur universelle puissance de création et d'invention tout en faisant prendre conscience de leurs pouvoirs et de leurs limites.

⁵⁴ Jacques Rancière, *La chair des mots. Politiques de la littérature*, éditions Galilée, Paris, 1998, page 14.

⁵⁵ Jacques Rancière, *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, éditions Hachette, Paris, 1988, page 88.

L'engagement et l'autorité de l'écrivain, dont la figure exposée dans sa diffraction se trouve comme celle du narrateur entre la littérature et le monde, se concrétisent dans cette vérité idéale de l'exhibition paradoxale, engageant le lecteur dans l'expérience littéraire d'une vérité désirante que nous avons tous en commun, dans le texte et dans la vie.

La tétralogie inaugure également une exhibition du travail de l'écrivain sur Internet. En effet, Jean Philippe Toussaint a décidé de mettre ses brouillons en ligne et de créer un site à son nom d'un type nouveau peu après la parution de *La Vérité sur Marie*. L'auteur expose ainsi les états du manuscrit, les notes, les plans des différents livres. Par exemple, pour *la Vérité sur Marie*, on peut accéder à huit stades préparatoires de l'écriture, allant d'octobre 2006 jusqu'à janvier 2008. Cette exhibition des manuscrits sur Internet ne peut exister que sur Internet car c'est une masse énorme. Avec l'ordinateur, les brouillons sont une énorme masse de documents mais qui ne prend pas de place. Ce qui est intéressant dans l'entreprise de Toussaint, c'est cette exhibition de toutes ses archives, grâce à la sauvegarde automatique des fichiers provisoires que permet l'ordinateur, ce qui vient contredire l'idée commune selon laquelle, depuis qu'on écrit à l'ordinateur, il n'y aurait plus d'archives. On peut même accéder à une édition critique d'inédits de l'auteur, ses premières pièces de théâtre comme *Echecs* et *Les Draps de Lit*. Mais se pose tout de suite la question de l'exhibitionnisme, voire du masochisme de ce genre d'initiative : l'auteur a tout de même accepté le principe de rendre public tout son travail malgré ces risques. Mais pourtant, Toussaint est dans l'humilité la plus totale. Ce que cette exhibition des manuscrits montre, c'est que Toussaint ne fait pas partie de ces écrivains, comme Julien Gracq ou Nabokov par exemple, qui ne veulent absolument pas que l'on connaisse la fabrique de l'écriture et cachent cet aspect moins glorieux de leur travail au profit du produit fini.

D'autre part, Jean Philippe Toussaint propose une forme spécifique à Internet. Le site internet est en fait une réflexion sur la forme internet et une création artistique – d'ailleurs, une rubrique « Métasite » est apparue il y a peu. Pour Jean Philippe Toussaint, écrire n'est pas propre à Internet. Également, il refuse l'interactivité. Pour Toussaint, l'Internet n'est pas un champ de communication. Comme dans ses livres, l'écrivain cherche à ne pas donner le privé mais recherche une forme spécifique à Internet, à partir d'une matière littéraire, d'un texte écrit, de

photos ou d'un film, mais où l'exhibitionnisme ne se pose pas plus que dans les livres. Egalement, le site cherche à rester vivant et s'ouvre à tous les publics, à toutes les idées communes ; en témoigne le Borges Project. Ce projet interactif invite des internautes à réécrire la nouvelle de Borges, *l'île des anamorphoses*, dont le narrateur parle dans *La Vérité sur Marie*, nouvelle, qui nous l'avons vu, n'a jamais existé. En ce moment même, les textes ont été choisis et le site a récemment fait un récent appel à contributions pour qu'on les traduise dans toutes les langues, dans un esprit babélien et borgésien (une section du site est d'ailleurs consacrée à la traduction). Egalement, cet été, une chaîne littéraire a été organisée entre les auteurs : chaque semaine, un auteur donne son avis sur la nouvelle qu'il a le plus aimé et c'est au tour de l'auteur choisi de faire la même chose. On voit par conséquent comment Toussaint poursuit son entreprise romanesque par une création virtuelle ouverte à l'intime et à l'universel, à cet être en commun du texte.

Enfin, à l'heure où ce mémoire se termine, nous savons qu'un nouveau livre de Jean Philippe Toussaint va sortir en fin septembre 2015 intitulé *Football*.⁵⁶ On y retrouve toutes les marques de l'écriture toussaintienne, dans un prolongement en revanche clairement autobiographique. On constate dans ces premières pages qu'une certaine exhibition de la personne réelle de l'auteur est en cours : Jean Philippe Toussaint parle de ses souvenirs d'enfance en Belgique et à Paris, mais aussi de ses enfants et de sa femme. Toussaint débute aussi son livre par une réflexion sur la date de 1998, celle de la coupe du monde de football remportée par les français : cette date lui semble lointaine, d'un autre temps, résolument passéiste. Toutefois, cette date, selon l'écrivain, nous compromet, nous somme de lui rendre des comptes. On retrouve ici les préoccupations de l'héritage littéraire que l'écrivain contemporain doit absolument prendre en charge afin d'assurer sa légitimité. Egalement, pour le narrateur, la réalité est presque toujours décevante, ce qui en plus du clin d'oeil au lecteur avisé de Jean Philippe Toussaint, renvoie aux expériences du réel dans la tétralogie de Marie, comme dans toute l'œuvre de l'écrivain. Dans ce prolongement, on perçoit aussi dans son écriture le goût de Toussaint pour l'investissement fantasmatique. Le football est pour lui « *cosa mentale* » (*Football*, page 10) et sa jouissance vient pour l'écrivain du

⁵⁶ Les premières pages sont accessibles sur le site des éditions de Minuit:
http://www.leseditionsdeminuit.fr/images/3/extrait_3156.pdf

narcissisme et d'un fantasme de toute puissance. Toussaint poursuit son écriture de l'exhibition paradoxale dans un registre essayiste entamé en 2012 par *L'urgence et la Patience*. Celui ci prolonge l'écriture romanesque par une accentuation de l'autorité de l'auteur et un dévoilement de la fictionnalisation du réel qui s'avèrent être paradoxalement nécessaires pour approfondir un engagement littéraire et entretenir le désir d'écrire des livres.

Bibliographie

Corpus de référence

Faire l'amour (Éditions de Minuit, collection "Double", 2002 - 2009)
Fuir (Éditions de Minuit, 2005)
La Vérité sur Marie (Éditions de Minuit, collection "Double", 2009 - 2013)
Nue, (éditions de Minuit, 2013)

Œuvre de Jean-Philippe Toussaint

La Salle de bain (Éditions de Minuit, 1985)
Monsieur (Éditions de Minuit, 1986)
L'Appareil-photo (Éditions de Minuit, 1989)
La Réticence (Éditions de Minuit, 1991)
La Télévision (Éditions de Minuit, 1997)
Autoportrait (à l'étranger) (Éditions de Minuit, 2000)
La Mélancolie de Zidane (Éditions de Minuit, 2006)
L'Urgence et la Patience (Éditions de Minuit, 2012)
Football (Editions de Minuit, 2015)

Sur l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et le roman français contemporain

BESSARD BANQUY Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, éditions Septentrion, 2003.
BLANCKEMAN Bruno & DAMBRE Marc, *Romanciers minimalistes, narrations d'un nouveau siècle (1979-2003)*, colloque de Cerisy, éditions Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

BLANCKEMAN Bruno, *Les Récits Indécidables : Jean Echenoz, Hervé Guibert, Pascal Quignard*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, coll. « Perspectives », 2000.

ROBBE-GRILLET Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Minuit, coll. « Critique », 1963.

VIART Dominique, *Anthologie de la littérature contemporaine française, Romans et récits depuis 1980*, Armand Colin/CNDP, 2013.

Articles

FAUVEL Maryse, "Narcissisme et esthétique de la disparition", *The Romanic Review* 89.4 (1998): 609. Literature Resource Center. Web. 5 Dec. 2014.

Entretiens

TOUSSAINT Jean Philippe, *entretien avec Arcana Albright*, Bruxelles, 2008.

Sur l'exhibition, sur le corps

AGAMBEN Giorgio, *Qu'est ce qu'un dispositif*, éditions Payot, 2007.

AGAMBEN, *Nudités*, Editions Payot, éditions Payot, Paris, 2012.

ARASSE Daniel, *Le Détail. Pour une histoire rapprochée de la peinture*, Paris, Flammarion, Champs, 1996.

BATAILLE Georges, *L'érotisme*, éditions de Minuit, Paris, 1957.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

BARTHES Roland, *Le plaisir du texte*, éditions Points, Paris, 1979.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, éditions du Seuil, Paris, 1977.

BARTHES Roland *Le plaisir du texte*, éditions Points, Paris, 1979.

BARTHES Roland *Le bruissement de la langue*, éditions Seuil, Paris, 1984.

BARTHES Roland, *L'obvie et l'obtus*, éditions du Seuil, Paris, 1982.

FREUD Sigmund, *L'inquiétante Etrangeté*, éditions Folio Essais, Paris, 1919.

JOLLIEN François, *Le Nu Impossible*, éditions du Seuil, collection Points, Paris, 2005.

JOLLIEN François, *L'intime, loin du bruyant amour*, éditions Grasset, Paris, 2013.

HEIDEGGER Martin, *Etre et Temps*, éditions Gallimard, Paris, 1990.

LACAN Jacques, *Autres écrits*, éditions du Seuil, Paris, 2001.

LACAN Jacques, *Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*, éditions du Seuil, Paris, 1973.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Bertrand, *Vocabulaire de la Psychanalyse*, éditions P.U.F., Paris, 1971.

MERLEAU PONTY Maurice, *Le visible et l'invisible*, éditions Gallimard, Paris, 1964.

NANCY Jean Luc, *Le il y a du rapport sexuel*, éditions Galilée, 2001.

NANCY Jean Luc, *Noli Me Tangere*, éditions Bayard, Paris, 2003.

NANCY Jean-Luc, *Corpus*, 2000, éditions Metaillié, Paris, 2000.

NANCY Jean Luc, *Être singulier pluriel*, éditions Galilée, Paris, 1996.

RANCIERE Jacques, *La chair des mots. Politiques de l'écriture*, éditions Galilée, Paris, 1988.

RANCIERE Jacques, *La parole muette, essai sur les contradictions de la littérature*, éditions Hachette, Paris, 1988.

SARTRE, Jean Paul, *L'être et le Néant*, éditions Gallimard, collection Tel, Paris, 1943.

Sur l'image

DERRIDA, Jacques, STIEGLER, Bernard., *Échographies de la télévision*, Paris, Galilée, 1996.

DERRIDA Jacques, *La Dissémination*, éditions Seuil, collection Points Essais, Paris, 1993.

DERRIDA Jacques, *De la Grammatologie*, éditions de Minuit, Paris, 1967.

DIDI-HUBERMAN Georges, *L'image ouverte, Motifs de l'incarnation dans les arts visuels*, éditions Gallimard, Paris, 2007.

DIDI-HUBERMAN Georges, *Images malgré tout*, éditions de Minuit, Paris, 2005.

Table des matières

<i>Introduction</i>	2
<i>I) Une écriture paradoxale de l'exhibition: entre pudeur et impudeur</i>	9
<i>A) Exhiber le corps intime</i>	10
<i>1- Marie ou un corps incarné</i>	11
<i>2 - L'exhibition des sentiments</i>	18
<i>3 - l'exhibition sexuelle</i>	24
<i>B) un exhibitionnisme social</i>	30
<i>1- Une société spectacle, entre mondanités et conformisme</i>	31
<i>2- Une société déshumanisée : mondialisation et poids des conventions</i>	35
<i>3- Société voyeuriste, société secrète : une inhibition paradoxale</i>	39
<i>II) Retenue, ostentation de l'écriture : la maîtrise d'une forme littéraire</i>	44
<i>A) Une structure textuelle paradoxale</i>	45
<i>1- Le corps comme poétique du texte</i>	45
<i>2- La forme de l'intime</i>	49
<i>3- Une structure oxymorique</i>	54
<i>4- Un récit lacunaire</i>	56
<i>B) Un intertexte entre exhibition et dissimulation : une mémoire littéraire paradoxale</i>	61

1-La monstration d'un intertexte_____	61
2- Une dissimulation de l'intertextualité_____	66
3-L'auteur face à son héritage littéraire_____	71
4- La déconstruction mythique_____	74
5-Le jeu avec la déconstruction derridienne_____	79

III) Une ontologie de l'exhibition : les paradoxes de la narration et de la création littéraire _____ 82

A) Une ontologie de l'exhibition : des expériences paradoxales du réel _____ 83

<i>1- La nudité existentielle : une fusion avec la nature _____</i>	<i>83</i>
<i>2 - L'esquive de l'être-au-monde : entre distance et dépossession _____</i>	<i>88</i>
<i>3- Virtualité, spectralité et fantasmatique : une ontologie paradoxale de l'image_</i>	<i>94</i>

B) Une narration indécidable: les paradoxes de la vérité romanesque _____ 102

<i>1 - L'indétermination du narrateur : entre inhibition et exhibition _____</i>	<i>102</i>
<i>2- La diffraction identitaire dans les personnages : constructions fantasmatique_</i>	<i>107</i>
<i>3- Paradoxes de la vérité du sujet, paradoxes de la vérité romanesque _____</i>	<i>111</i>
<i>4- Un auteur exposé : entre la littérature et le monde _____</i>	<i>113</i>
<i>5- Auteur et lecteur : l'être en commun du texte _____</i>	<i>115</i>

Conclusion _____ 116

Bibliographie _____ 121

Table des Matières _____ 123