

Une version abrégée du texte qui suit a été publié
dans

French Forum 36, 1 (2011), pp. 95-114

D'une poignée de vent

La vie de Marie selon Toussaint

Un nouveau culte marial est né. A peine *La vérité sur Marie* est-elle sortie des presses de l'imprimerie que la critique est unanime pour louer les qualités exceptionnelles du dernier roman de Jean-Philippe Toussaint : « Marie, toujours elle. Et encore lui »¹ - l'alliance scellée depuis *Faire l'amour* et *Fuir* entre l'héroïne et son créateur continue d'enchanter fidèles et néophytes.

Comme si la promesse du titre ne suffisait pas et que l'auteur avait juré de nous livrer absolument toute la vérité, il a rendu aussi publics, dans une mesure encore jamais atteinte, les documents les plus secrets. Le site d'un type nouveau qu'il a inauguré peu après la parution du livre² permet de suivre en détail l'évolution de la jeune femme à travers les différentes phases de sa vie brouillonne dont témoignent les états du manuscrit, les notes, les plans et autres débris.³ L'auteur expose ainsi, parallèlement à la parution du livre, huit stades préparatoires de l'écriture, allant d'octobre 2006 jusqu'à janvier 2008.

L'âge électronique ne vient pas ainsi simplement « au secours de l'ego » de l'écrivain, comme titrait *Libération*,⁴ mais il donne naissance à un nouveau type d'*opera aperta* qui combine la tradition du livre imprimé (le texte du roman tel qu'il a paru n'est pas inclus dans le site) avec les prétextes et les contextes manuscrits qui sont présentés sur la Toile comme bonus. Le livre n'est plus qu'une version parmi d'autres, non retenues ; il est le dernier d'une série à laquelle il met le point final.

Par conséquent, la relation des lecteurs au texte imprimé change. Sans devoir attendre le travail patient des spécialistes qui publieront un jour

¹Voir le compte-rendu d'André Rollin « Le feu de l'amour » dans *Le Canard Enchaîné* du 7 octobre 2009, p. 6.

²Le lancement public du site a eu lieu le 21 novembre 2009 dans le cadre des rencontres littéraires internationales de la Maison des écrivains étrangers et des traducteurs de Saint-Nazaire/ Base sous-marine Life. Le roman *La vérité sur Marie* avait paru deux mois plus tôt (Paris : Les Editions de Minuit, 2009).

³<http://www.jptoussaint.com/la-verite-sur-marie.html>.

⁴Frédérique Roussel : « Quand la Toile vient au secours de l'ego », dans *Libération* 24 novembre 2009.

l'édition critique de l'oeuvre, établie sur la base d'un legs de manuscrits déposé par l'auteur ou par ses héritiers dans une bibliothèque publique, le lecteur a dès maintenant accès à la mobilité de la création et peut la prolonger, à sa façon, en se laissant inspirer par les idées que l'auteur avait notées un jour et abandonnées ensuite, ou par les variantes de phrases et de passages qui offrent autant de bifurcations possibles pour d'autres développements, d'autres « vérités sur Marie ».

La mise-en-contextes électronique invite, de façon implicite, à la réflexion sur les cheminements de l'écriture. Le roman que le site accompagne et enrichit de documents, fait de même, tout en allant beaucoup plus loin : il est imprégné de questions de théorie littéraire dans une mesure jusque-là inconnue chez Toussaint. Ce qui apparaît çà et là dans les deux premières parties du roman, pour devenir plus explicite dans la troisième, cache des parties plus importantes de la problématique, inscrites en profondeur.

Le verdict de Proust avait été sans appel :

Une œuvre où il y a des théories est comme un objet sur lequel on laisse la marque du prix.⁵

Toussaint, fin lecteur de la *Recherche*,⁶ ne commet pas cette « grande indélicatesse » dans sa recherche artistique, comme l'avaient fait les auteurs réalistes auxquels s'adressait le reproche de Proust. Il la contourne, délicatement: rendre presque invisible, dissimuler sous une apparence *light*, telle est sa marque.

Le peu de cas qui est fait de la théorie à la surface correspond parfaitement à l'esthétique tout en légèreté de l'auteur. Faire entrer dans un tel cadre du méta-discours demande beaucoup de doigté, un art du juste-un-peu, proche du parti pris pongien de ne pas s'appesantir.⁷ Le lecteur peut ainsi goûter, avec les critiques, la désinvolture, l'humour et le style qui culminent

⁵Marcel Proust : *A la recherche du temps perdu III : Le temps retrouvé* (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1954), p. 882.

⁶Voir notre analyse Ernstpeter Ruhe : « Faire gondoler Proust. L'art du léger tremblé de Jean-Philippe Toussaint », dans *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte* 31 (2007), pp. 153-170, en particulier pp. 159-165.

⁷Voir le poème « Le cageot » de Francis Ponge, dans le recueil *Le parti pris des choses*, éd. Bernard Beugnot, *Œuvres complètes*, t. 1 (Paris : Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1999), p. 18, qui se termine avec ces mots : « sur le sort duquel [sc. du cageot] il convient toutefois de ne s'appesantir longuement. »

dans de véritables scènes d'anthologie⁸, sans trop s'inquiéter des indices signalant d'éventuelles profondeurs. Il aura l'excuse de s'être fait prendre par un maître enchanteur tellement sûr de son art qu'il peut même se permettre, par personnage interposé, de laisser entrevoir comment il procède : Jean-Christophe de G. calme le pur-sang Zahir qui venait de s'échapper, par « la persuasion de sa voix et la douceur de ses mains [qui] étaient très calculées » ; il subjugué finalement l'animal par un geste « décomposé mentalement avant de l'accomplir, comme un tour de magie, ou de passe-passe » (114-115), en lui bandant les yeux et en le menant, soumis et docile, où il veut.

Prévenus ainsi de la « maestria », faite « d'adresse, de vitesse et de grâce » (114), avec laquelle l'éleveur de coursiers pur-sangs Jean-Ch. de G. alias l'auteur de récits de pure-fiction Jean-Ph. T. dompte son Pégase romanesque, nous pouvons espérer de nous faire moins ensorceler par une écriture qui calcule parfaitement ses effets. Comme l'illustre le court passage métatextuel que la critique ne cesse de citer.⁹ Aveuglée par le visible, elle ne cherche pas plus loin.

Pourtant, depuis ses débuts, Toussaint structure ses textes sur la base de tensions qui agissent à tous les niveaux, des petites unités oxymoriques jusqu'à l'action qui est mise en branle par la décharge d'énergie contenue dans un état instable au seuil de la rupture d'équilibre – un homme qui déménage dans sa salle de bain (*La salle de bain*), un autre qui prépare un flacon d'acide pour le jeter sur quelqu'un, un jour, et 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*) ou un narrateur qui se demande, pour commencer, si ce sera « jamais fini avec Marie » (*Fuir*).¹⁰

⁸Voir p. ex. Nelly Kapriélian : « Rencontre avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Inrockuptibles* 721 du 25 septembre 2009, ou Bernard Pivot : « A la recherche du pur-sang perdu », dans *Le Journal du Dimanche* du 3 octobre 2009.

⁹« [J]e savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, 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. » (pp. 165-166) Cité p. ex. par Jacques Dubois, « Jean-Philippe Toussaint amoureux et baroque », dans le journal numérique *Médiapart* (<http://www.mediapart.fr/club/edition/article/080909/jean-philippe-toussaint-amoureux-et-baroque>).

¹⁰Les tensions s'apaisent toujours à la fin des romans. Les dernières lignes de *La vérité sur Marie* sont même explicites à cet égard (« pour apaiser nos tensions », p. 205).

La force interne qui se manifeste ainsi horizontalement dans l'évolution des scènes évoquées, est la part visible de l'énergie narrative. Sa part cachée, réflexive, se libère verticalement, en développant sur l'axe paradigmatique les potentialités de certains éléments textuels. Pour y accéder, le lecteur doit être toujours prêt à changer de perspective et à réagir avec la souplesse qu'attendait déjà Boris Vian de ceux qui voulaient lire *L'écume des jours* :

[...] l'histoire est entièrement vraie, puisque je l'ai imaginée d'un bout à l'autre. Sa réalisation matérielle proprement dite consiste essentiellement en une projection de la réalité, en atmosphère biaise et chauffée, sur un plan de référence irrégulièrement ondulé et présentant de la distorsion.¹¹

Vérité et imagination, réalité et distorsion – *La vérité sur Marie* est marquée par les mêmes tensions, mais elles ne sont pas seulement projetées sur un seul plan de référence, mais sur deux, constitués par les deux axes de la narration. Si l'un, syntagmatique, impressionne par les scènes de catastrophes et de mort dans lesquelles culmine chacune des trois parties du roman, l'autre, paradigmatique, ne le fait pas moins par la richesse de ses approfondissements théoriques. Si l'un inclut des lignes métapoétiques, l'autre en fait de même avec des matériaux potentiellement narratifs. Le contrebalancement tient la nouvelle construction en équilibre.

Le bec aimanté. – Pour servir de pivot autour duquel peut tourner un tel ensemble dans un parfait équilibre, la page à l'exact milieu du roman est la plus appropriée. On y trouve en effet quelques lignes qui surprennent par le fait que le nom d'un auteur fait irruption – Borges (106). Il est cité encore une fois vers la fin (168). Pourtant ces deux renvois intertextuels, les seuls du livre,¹² sont brefs et si bien intégrés dans leur contexte immédiat que leur importance semble s'arrêter là. Mais au fil des pages, le lecteur, après être tombé assez souvent sur des mots comme « visible » et « invisible » ou « présence » et « absence » se dit qu'il ne faut pas se laisser tromper par les apparences, mais qu'on doit insister et creuser.

¹¹ Boris Vian, *L'écume des jours* (Paris: J.-J. Pauvert, 1963), p. 5 (« Avant-propos »).

¹²Dans le manuscrit de fin juillet 2007, p. 54, Toussaint avait encore prévu une scène, supprimée après, dans laquelle Marie lit Borges : « [...] elle se couchait dans le grand lit de son père et lisait, avant de s'endormir, quelques lignes de Borges qu'elle suçait délicieusement en pensées comme de somptueux caramels mous. »

Il sera récompensé par une richesse insoupçonnée qu'il découvre s'il se laisse inspirer par un auteur qui, sans être nommé, transparait en filigrane à bien des endroits du texte: Proust.¹³ Lorsque Marcel tombe sur un exemplaire de sa lecture d'enfance *François le Champi*, la plume de Georges Sand s'avère avoir des qualités magiques :

[...] c'était une plume que sans le vouloir j'avais électrisée comme s'amuse souvent à faire les collégiens, et voici que mille riens de Combray, et que je n'apercevais plus depuis longtemps, sautaient légèrement d'eux-mêmes et venaient à la queue leu leu se suspendre au bec aimanté, en une chaîne interminable et tremblante de souvenirs.¹⁴ (III, 884)

L'aimentation exercée par les deux textes de Borges ne sera pas moins puissante, mais elle fonctionne comme une inversion de ce que vit Marcel. Les souvenirs, déclenchés par le livre de Georges Sand, viennent « légèrement » se bousculer en un enchaînement sans fin.¹⁵ Si les passages sur Borges ne provoquent pas un tel automatisme, c'est que les souvenirs auxquels ils donnent accès ne font pas revivre involontairement des éléments d'un passé indi-

¹³Borges, la part intertextuelle visible, cache – comme nous allons le voir – de larges pans invisibles d'intertextualité, pour laquelle Proust, déjà si important dans *Faire l'amour* (pour plus de détails voir notre analyse, citée note 6, p. 159-165), joue de nouveau un grand rôle. L'importance des lectures pour l'écriture de Toussaint est aussi implicitement suggérée par une scène du début de *La vérité sur Marie* (pp. 38-40) 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. Elle l'est encore par les multiples clins d'œil allusifs dont est parsemé le roman, qu'il s'agisse p. ex. de la course de chevaux (pp. 139-143) qui varie celle évoquée par Claude Simon (*La route des Flandres*. Paris : Les Editions de Minuit, 1960, pp. 19, 22 sqq.), ou bien d'allusions au roman *Molloy* de Beckett (Paris : Les Editions de Minuit, 1951 ; voir le début p. 7 « Je suis dans la chambre de ma mère. C'est moi qui y vis maintenant. » et Marie qui « avait décidé d'occuper la chambre de son père », p. 154, et la fameuse formule de la fin : « La pluie fouette les vitres », p. 271, reprise chez Toussaint pp. 106-107) ou bien encore de la scène de Marie plongeant dans la mer, présentant au narrateur « la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer » (pp. 177-179), qui rappelle des scènes du film de Jean-Luc Godard *Le mépris* (le bain de la femme nue, les questions posées par la femme allongée sur le ventre au sujet de certaines parties de son corps, dont celle-ci : « Tu aimes mon cul ? »).

¹⁴*Le temps retrouvé* (édition citée note 5), p. 884.

¹⁵En ce qui concerne l'importance de *François le Champi* pour l'œuvre de Proust, voir la belle étude intertextuelle sur Proust et l'orientalisme de Volker Roloff : *Proust und Tausend-undeine Nacht. Marcells Lieblingslektüre und der Orientalismus in der Recherche* (Köln : Marcel Proust Gesellschaft, 2009; *Sur la lecture. Texte zu Proust*, t. IX), en particulier pp. 52-63.

viduel, mais proviennent d'un fond culturel commun dont il faut faire remonter les intertextualités reliées à des éléments textuels du roman.

Si cet acte volontaire peut les inciter à se présenter à la queue leu leu, c'est qu'il y a des liens entre elles avec lesquels le texte joue et que la mémoire permet de reconstruire. C'est un exercice à rebours de l'*ars memorativa* pratiquée en Occident jusqu'au seuil de la modernité. Elle apprenait à organiser les arguments d'un discours en les plaçant sur un parcours à suivre mentalement à travers les différentes parties d'une maison, de façon telle que le premier amenait vers le second, qui amenait vers le troisième, et ainsi de suite. Fidèle à la métaphore aristotelicienne de la pêche pour le travail de la mémoire, cette technique pouvait être illustrée au moyen-âge par un enchaînement de poissons, dont le premier avait mordu à l'hameçon, puis était happé par un autre poisson, suivi par un troisième qui l'avalait, etc.¹⁶

En remontant, en sens inverse, du texte du roman aux hameçons intertextuels auxquels il a bien voulu se laisser prendre, on découvre que les passages borgésiens ouvrent la narration à des réflexions esthétiques et philosophiques dont l'importance dépasse de loin les quelques lignes de texte qui mènent à elles.

I

Noir sur noir. – Le passage-pivot du livre intervient au moment critique où le pur-sang Zahir s'est échappé à l'aéroport de Tokyo avant d'avoir pu être mis dans la stalle de voyage :

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. (106)

¹⁶Mary J. Carruthers, *The Book of Memory. A Study of Memory in Medieval Culture* (Cambridge University Press, 1990). Pour la métaphore de la pêche dans le *De memoria* d'Aristote voir p. 247. Pour l'illustration de la chaîne de poissons d'après un manuscrit du milieu du XV^e siècle, voir l'illustration 28 (insérée après la page 220) et p. 246. Carruthers commente l'illustration en attirant l'attention sur le fait « that they form a 'chain', one fish fastening itself to the next, and that the chain is drawn by fishhooks, an allusion to the 'hook' that draws a *catena* or 'chain' of texts. »

Interrompre l'évocation d'une catastrophe à son début, pour venir calmement expliquer l'origine du nom du cheval disparu, est par trop maladroit pour ne pas être habilement calculé. En effet, c'est ici que se nouent une première fois, imbriquées et condensées, les problématiques métatextuelles du roman.

Est d'abord suggérée une lecture derridéenne. Comme les personnages qui sont lancés sur les traces de la bête disparue, qui, elle, n'en laisse pas sous la pluie nocturne – présence et absence à la fois, comme pour toute trace –, le lecteur se voit lancé à la recherche des traces de sens dans cette interruption. Entreprise aussi hasardeuse que l'autre, mais finalement tout aussi fructueuse, car comme le cheval qui ne peut pas dépasser la clôture de l'aéroport, le lecteur-interprète est, sur son terrain, dans la même situation, conditionné qu'il est par les limites de son savoir et par celles que lui trace le texte.

Un problème philosophique annexe s'annonce dans le contexte immédiat du passage borgésien. A peine a-t-on appris que « Zahir veut dire visible » et qu'une fois entrevu on ne peut plus oublier, que le visible devient invisible pour se faire oublier :

Il n'y avait plus trace de Zahir sur le parking, il s'était dissous dans la nuit, [...] fondu, noir sur noir, dans les ténèbres. (106)

Zahir continuera d'incarner cet oxymore,¹⁷ car à peine repris, il disparaît dans la stalle et l'avion pour être « exfiltré » vers la France,¹⁸ où la bête qui était à l'origine d'une affaire de dopage est cachée dans un pré normand. Le texte ne va pas plus loin, cette fois. La problématique du visible et de l'invisible, aus-

¹⁷De même que Borges, qui prend explicitement l'oxymoron pour point de départ dans sa nouvelle *El Zahir* et s'y réfère aussi dans *El Aleph* (voir l'édition citée note 18, p. 590 « En la figura que se llama *oximoron*, se aplica a una palabra un epíteto que parece contradecirla » et p. 618), Toussaint aime cette figure, voir le tout début du roman : « nous avons fait l'amour au même moment, [...] mais pas ensemble » (11), des expressions comme « un état de suspension du temps extraordinairement dynamique » (41), « la pâleur de leur noir » (71, au sujet des chaussettes de J.-C. de G. sur le brancard), « des *yes* ambigus ou oxymoriques (*yes, I don't know*) » (90), « Styx vertical » (149) ; voir aussi, en souvenir du vers de Paul Valéry « Achille immobile à grands pas », mis en exergue par Claude Simon à son roman *La bataille de Pharsale* (Paris : Les Editions de Minuit, 1969, p. 7), des descriptions 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 » (42), celle de Zahir « à la fois en plein galop et arrêté » (108) ou celle des « pur-sang qui glissaient immobiles » (142).

¹⁸Voir p. 79: «[...] le pur-sang, dès son retour en France, avait été soustrait aux regards et envoyé se mettre au vert dans le haras du Rabey à Quettehou, dans la Manche, propriété de la famille de Ganay, où on ne l'avait plus revu du reste de l'année. La décision d'exfiltrer discrètement le cheval du Japon [...] »

sitôt entrevue, aussitôt disparue, sera approfondie dans le contexte du second passage borgésien, dont nous parlerons plus loin.

Après la philosophie, la littérature : Borges est cité correctement, avec l'explication du nom de Zahir et la référence à « la nouvelle éponyme »,¹⁹ mais à l'intérieur de ce cadre qui sert de caution tout glisse et se transforme. Le modèle argentin savait briller par une érudition fantastique volontairement trompeuse, Toussaint, non moins mystificateur et roué, ne lui cède en rien sur ces terrains. D'un côté, la remarque « le nom vient de Borges » égratigne implicitement le maître, le découvre comme l'inventeur du zahir ; pourtant, Borges expliquait bien, source à l'appui, que la croyance islamique au zahir, signifiant un objet obsessionnel, devait remonter au XVIII^e siècle.²⁰ De l'autre, Toussaint dépasse Borges, en ouvrant pour l'origine du nom le large horizon « du mythe, de l'Orient ». Le zahir est présenté chez Borges comme un des 99 noms d'Allah ; il en est en effet le 75^{ème}, Az Zahir signifiant « l'extérieur, l'apparent », suivi par le 76^{ème}, Al-Batin, signifiant « l'intérieur, le caché » (le visible et l'invisible, encore une fois). 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. »

Qui sème le vent... – Nous voilà emportés vers le mythe antique de l'inspiration, incarné par le souffle divin et par Pégase, la monture ailée des poètes. Toussaint l'inverse de fond en comble et le couvre d'ironie.

Le dieu sème le vent, le romancier postmoderne le récolte. L'invention ainsi insufflée n'est plus qu'une in-vention, une simple mise-en-vent. Les tempêtes et les orages, accompagnés de « sautes de vent tourbillonnantes »

¹⁹Intitulée *El Zahir*, dans Jorge Luis Borges, *El Aleph. Obras completas, t. 1 : 1923-1949* (Buenos Aires : Emecé Editores, Barcelona, 1989), pp. 589-595. – Inspiré par la nouvelle de Borges, le romancier brésilien Paulo Coelho a publié en 2005 un roman intitulé *O Zahir* (Rio de Janeiro : Editora Rocca) qui raconte l'histoire d'un homme obsédé par sa femme disparue. Coelho met en exergue une prière à Marie, et cite à la fin du prologue le même passage de Borges que Toussaint ; il le reprend bien plus fidèlement, avec seulement de légères variantes.

²⁰La source à laquelle Borges renvoie est apocryphe, comme c'est souvent le cas chez lui. Elle cache la vraie source que Borges passe sous silence: Ignác Goldziher, *Die Zâhiriten, ihr Lehrsystem und ihre Geschichte; Beitrag zur Geschichte der muhammedanischen Theologie* (Leipzig: Schulze, 1884); voir l'article de l'arabiste Luce Lopéz-Baralt : « Borges o la mística del silencio: Lo que había del otro lado del Zahir », dans : A. de Toro – F. de Toro (éd.), *Jorge Luis Borges. Pensamiento y saber en el siglo XX* (Frankfurt: Vervuert, 1999), pp. 29-70.

(21), de rafales (17, 103) et de « terribles bourrasques » (187), éventent les trois parties de *La vérité sur Marie*.

Pour Pégase, le ton est déjà donné par l'inversion des couleurs : le cheval tout blanc du mythe fait place à un Zahir tout noir. L'envol dans les airs de Pégase, monture de dieux et de héros, devient un voyage dans la soute d'un Boeing 747 cargo, transport auquel la bête tente en vain d'échapper. Pégase, jadis s'envolant dès sa naissance vers les régions où naissent la foudre et les éclairs, n'est plus, transformé en Zahir, qu'une pauvre bête stressée, subjuguée, lorsque l'avion est malmené par des turbulences qu'accompagnent tonnerre et éclairs (128).²¹ Au point qu'elle finit par tomber sur les genoux dans sa stalle métallique et que l'impossible arrive : « indifférent à sa nature, traître à son espèce » Zahir se vide, vomissant « dans le ciel » (137-8).

C'en est fait du mythe dans un monde où des machines puissantes ont pris possession de l'espace longtemps réservé au cheval ailé, ces « avions géants » qui chez Proust encore, dans son éloge du rêve, pouvaient servir à évoquer « le jeu formidable » que fait le rêve « avec le Temps ». ²² Désormais, dans le monde plutôt cauchemardesque de Zahir, l'inspiration est à chercher dans ce que *La vérité sur Marie* met en scène : dans l'inversion et dans le jeu. Ainsi est créé un monde où selon une expression allemande (« Man hat schon Pferde kotzen sehen »), illustrée ici par Toussaint,²³ il faut s'attendre à tout, surtout aux surprises ludiques de l'impensable. A commencer par un pur-sang qui vomit, car, en vérité – et pour une fois le narrateur dit vrai quand nous le croyons particulièrement fantaisiste –, aux chevaux il « est physiquement impossible de vomir, leur organisme ne le leur permet pas ». Celui du narrateur le permet pourtant, qui plus tard, reflet ironique de Zahir, se met à vomir lors d'un simple voyage sur terre (170).

²¹Le sort de Zahir est doublé dans le roman par un autre cheval sur lequel le narrateur tombe, courant sous la pluie pour secourir Marie : il aperçoit alors « au centre de la place [sc. des Victoires], cabrée, immense, la statue équestre de Louis XIV qui semblait fuir l'orage. » (p. 40)

²²*Le temps retrouvé* (édition citée note 5), p. 912: „Et c'était peut-être aussi par le jeu formidable qu'il (sc. le rêve) fait avec le Temps que le Rêve m'avait fasciné. N'avais-je pas vu souvent en une nuit, en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes [...], fondre à toute vitesse sur nous [...] comme s'ils avaient été des avions géants [...]. »

²³« On a déjà vu des chevaux vomir », expression employée pour dire qu'« on ne sait jamais ; tout peut arriver ». Pour le bien fondé de l'expression allemande, voir la discussion des blogueurs sur la Toile (<http://www.wer-weiss-was.de/thème92/article1124895.html>).

Toussaint profite de l'occasion pour doubler l'ironisation du mythe antique²⁴ avec celle d'une figure mythique moderne, l'auteur de *La nausée*. A la mise dans la stalle de Zahir, qui faillit se terminer en mise à mort,²⁵ se superpose une mise en boîte de Sartre. Le pur-sang, qui sous le coup de « la nausée » était tombé dans la prostration, « n'avait d'autre état de conscience que la certitude d'être-là ». 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 » (136). Contrairement à l'existentialisme-est-un-humanisme de Sartre, l'existentialisme animal, chevalin, va jusqu'au bout de la nausée, de la façon la plus concrète. Avec cette scène, Toussaint prolonge et approfondit brillamment Boris Vian et son évocation burlesque de « Jean-Sol Partre » produisant, inlassablement, des œuvres telles que *Paradoxe sur le Dégueulis*, *Choix Préalable avant le Haut-le-Cœur* et *Le Vomi*, qui auraient culminé dans « une encyclopédie de la nausée, en vingt volumes avec des photos » ; visibilité que Partre, dans une conférence sur son sujet favori, aurait concrétisée par la présentation d'«échantillons de vomi empaillé ».²⁶

Du sang de la Méduse. – Le Zahir de Borges, une pièce de monnaie, devient chez Toussaint un pur-sang portant ce nom. Une chose courante est changée en un être unique, en un coursier aux dimensions mythiques. La déconstruction de son glorieux passé, que lui fait subir le roman, lui enlève aussi, comme nous venons de le voir, « la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié », propre au zahir borgésien, vertu que *La vérité sur Marie* réclame pourtant expressément pour Zahir. C'est le rapprochement anagrammatique des deux noms qui résoud la contradiction : Marie est le Zahir du narrateur, son obsession.

²⁴Elle est renforcée par la comparaison avec Icare, Zahir-Pégase rêvant de pouvoir traverser les parois de l'avion : « il serait aussitôt parti en vrille dans le ciel, les quatre fers en l'air, Icare se brûlant les ailes en voulant sortir du rêve qu'il était en train d'imaginer. » (p. 137).

²⁵Voir p. 138: « [...] des sueurs froides lui noyant maintenant les tempes et éprouvant soudain cette proximité concrète, physique, avec la mort, que l'on éprouve quand on va vomir, [...] ». C'est avec les mêmes mots qu'était déjà décrit dans *Faire l'amour* (p. 170) le vomissement du protagoniste: « [...] je me sentais mourir, je sentais la proximité physique et concrète de la mort [...] ».

²⁶Édition citée note 11, p. 77. Les titres varient sur le ton moqueur celui de *La nausée*, se trouvent chez Vian, dans l'ordre de leur citation, aux pages 33, 36, 45 et 115.

Le fait qu'elle participe aussi en tant qu'inspiratrice du récit à la déconstruction mythique, était déjà astucieusement suggéré tout au début du roman, mais ce n'est qu'à partir du pivot autour duquel tourne le texte que l'arrière-sens de la scène devient accessible. Marie, ne supportant plus la chaleur dans l'appartement où elle venait de rentrer à minuit avec le propriétaire de Zahir, « quitta la pièce en coup de vent et revint du salon avec un ventilateur « qu'elle mit « immédiatement en position maximum » (15). L'air de la chambre, « statique » jusque-là (13), commence à tourbillonner : le roman se met en branle. Son inspiration, prise ici dans le sens premier de « souffle de l'air », part d'une simple machine à faire du vent que Marie fait fonctionner.

La suite approfondit l'ironie. Sous l'effet du ventilateur, les cheveux de Marie commencent à danser, ils volent autour de sa tête et lui donnent « des allures de folle, ou de Méduse » (15). A cette petite scène il faut ajouter celle qui lui fera écho vers la fin du livre : Marie, nageant au milieu de méduses, montre au narrateur comment faire pour les éviter (186). L'allusion s'éclaire si on la met en rapport avec le pivot du livre, car le mythe fait descendre Pégase de Méduse. Chercher, sur les traces de Zahir-Pégase, l'origine, mène, trace après trace, à un enchaînement d'origines qui aboutissent toutes à Marie. Mais ne s'y arrêtent pas. Car elle sera transformée elle-même en architrace, « l'origine de l'origine ».²⁷

Faire entrer dans la narration d'un roman la déconstruction derridienne, est un pari qui peut sembler perdu d'avance. Mais comme Zahir-Pégase que Toussaint sait faire vomir contre nature, l'auteur réussit l'impensable aussi dans ce cas. Grâce à son mode d'écriture déridant.

Le roman débute par l'illustration de la « loi de la dissémination » qui veut que « Tout commence [...] par une doublure ».²⁸ Le narrateur évoque la nuit de la dyssémination où nous « avions fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble » (11). Il est en compagnie d'une autre Marie, et s'il sait faire « clairement la distinction entre Marie et Marie – Marie n'était pas Marie – », il sent qu'il ne parviendra pas à se dédoubler lui-même (38). Ce qui lui est pourtant arrivé avec la personne de son concurrent « de G. », variante du Je.

A la fin de la première partie, quand il rentre et que l'autre Marie a disparu – de même que le partenaire de Marie a été emporté mourant à l'hôpital

²⁷Jacques Derrida, *De la grammatologie* (Paris: Les Edition de Minuit, 1967), p. 90.

²⁸Jacques Derrida, *La dissémination* (Paris: Les Editions du Seuil, 1972), p. 14.

–, il trouve sur les draps « deux empreintes pâles » de sang (62). Il se rend compte que ce sang emporté sur son doigt avec lequel il avait également touché Marie, a « accompli cette nuit une boucle insensée », de l'une à l'autre (64). Chemin faisant, aux différents contacts du doigt et sous la pluie, « la trace » avait fini par se « diluer complètement » ; devenue invisible, elle n'avait plus qu'une « existence symbolique indélébile » (64).

Ce qui a été mis en scène ainsi est un jeu avec le concept de l'archi-trace, celle qui, à l'origine de l'origine, a disparu.²⁹ L'inversion à la Toussaint devient évidente au bout du parcours, avec la non-trace. Car la déconstruction qui fait partie d'elle n'aurait jamais dû lui permettre d'être présente. C'est pourtant ce qu'elle a bien été avec le sang de l'autre Marie. Et si le narrateur parle du « symbolique » qui persisterait, ce symbolique ne s'avère pas être moins concret. Avec Marie-Méduse et le cheminement du sang, une trace métapoétique est suggérée, rendue invisible à la surface du texte, mais qui s'éclaire au plus tard avec le pivot du roman et son jeu avec le zahir borgésien, transformé en cheval ailé. Car le mythe dit que Pégase est né du sang de la Méduse. Le narrateur, au moment de commencer son récit, trempe son doigt dans le sang de l'autre Marie, doublure de Marie, et le parcours des traces que laisse ce sang – boucle sensée s'il en est – sera fait d'autant d'étapes de la narration. Vers la fin du roman, lorsque Marie nage au milieu des méduses, on peut entrevoir l'origine de ce doigt qui trace : c'est le sien. En « traçant un chemin dans l'eau » pour faire éviter les dangers, elle dirige le narrateur « du doigt [...] avec une jubilation évidente » (186).

Marie, le point de départ et d'aboutissement – il ne peut guère y avoir 'archi-trace' plus présente et qui ramène toujours en boucle l'origine à elle-même.

II

D'île en île. – Le retour sur soi se reflète au niveau des lieux de l'action. C'est un déplacement d'île en île, du Japon à l'île d'Elbe.

La seconde citation de Borges introduit une troisième île. Avec le même aplomb avec lequel Borges présente des 'sources' qui sont de son invention, Toussaint imite le maître de l'apocryphe et lui attribue un texte :

²⁹Derrida, *De la grammatologie* (édition citée note 27), p. 90.

[...] il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même, comme dans *L'Île des anamorphoses*, cette nouvelle apocryphe de Borges, où l'écrivain qui invente la troisième personne en littérature, finit, au terme d'un long processus de dépérissement solipsiste, déprimé et vaincu, par renoncer à son invention et se remet à écrire à la première personne. (168)³⁰

Le lecteur méfiant a vite fait de reconnaître l'origine ludique de cette île : située entre la troisième personne dans les rêves et la même personne en littérature, elle n'en est qu'une variante graphique. La réduction au narratologique qui est opérée ainsi est compensée immédiatement par le terme recherché d'« anamorphose » qui enrichit le « il » d'un halo énigmatique.

Nous sommes à un point typiquement borgésien où « los senderos se bifurcan ». C'est l'introduction du mot « apocryphe » qui ouvre un chemin de plus. Car si l'origine peu fiable de la nouvelle est ouvertement annoncée, ce n'est pas par jeu, cette fois : en effet, un tel texte ne figure pas dans les œuvres de Borges. Mais Borges y est quand-même introduit à juste titre, car sous le faux se cache l'authentique. La ruse de Toussaint est de déplacer le vrai, juste un peu, pour déjouer l'attention du lecteur. Le texte de Borges qui est inscrit ici se laisse deviner grâce au contexte immédiat qui parle du rêve : c'est une conférence de Borges sur le cauchemar (*La pesadilla*), intégrée comme « Noche segunda » dans les *Siete noches* de 1980.³¹

Toussaint abrège le modèle et compose *La vérité sur Marie* en trois nuits cauchemardesques. Il met concrètement en scène dans son roman ce que Borges étymologiste découvre dans le terme de nightmare, s'appuyant sur des citations qu'il dit tenir de Shakespeare (« the night mare ») et de Victor Hugo (« le cheval noir de la nuit »). La jument de la nuit (« la yegua de la noche ») apparaît à la fin avec Nocchiola, « la jument aux yeux doux » (160), la préférée de Marie, qui est gravement brûlée dans l'incendie nocturne qui

³⁰Dans le manuscrit de fin juillet 2007, dans lequel ce passage apparaît pour la première fois, une formule plus vague introduisait le nom de Borges (p. 57): « cette nouvelle où un écrivain borgésien invente [...] »

³¹Conférence faite le 15 juin 1977 au théâtre Coliseo de Buenos Aires. Le texte fut publié dans *Siete Noches* comme *Noche segunda* (*Obras completas*, t. III, Buenos Aires : Emece, 2000). Nous citons d'après l'édition de 1980 (Fondo de cultura economica : Coleccion Tierra firme).

ravage le club hippique.³² Au centre est placé le cheval noir Zahir tel qu'il est peint sur le tableau intitulé *Nachtmahr* de Johann Heinrich Füssli que Borges évoque également³³: l'étalon en fuite, « les yeux fous, sauvages, hallucinés, la crinière échevelée » (110) incarne à la perfection le pâle cheval que le peintre a placé au milieu sur l'arrière-fond noir.

Une même origine unit ces représentations du cauchemar, qu'elles soient féminines ou masculines, l'art. Comme elles descendent de la littérature et du tableau, elles y mènent aussi, par le biais d'une comparaison pour laquelle Borges dit s'appuyer sur le *De consolatione philosophiae* de Boèce. Dans ce texte, le philosophe aurait imaginé deux spectateurs d'une course dans un hippodrome. Le premier voit la compétition dans la succession de son déroulement, du début jusqu'à la fin. Le second regarde celui qui regarde et ce qu'il regarde :

Ese otro espectador es espectador del espectador y espectador de la carrera: es, previsiblemente, Dios. Dios ve toda la carrera, ve en un solo instante eterno, en su instantánea eternidad, la partida de los caballos, las vicisitudes, la llegada.

L'évocation qui, d'après Borges, aurait servi chez Boèce à sauver les notions de libre arbitre et de providence,³⁴ lui sert à illustrer le fait que l'homme a besoin de la succession d'une structure narrative pour se souvenir d'un rêve qui lui avait tout présenté dans la simultanéité.

Toussaint s'approprie ces thèmes à sa façon. Ce n'est pas Dieu qui regarde l'homme qui regarde la course, mais c'est Marie qui, après la course, au moment de suivre son amant sur l'escalator pour monter aux salons privés de l'hippodrome, découvre le narrateur « dans la foule », qui à son tour la découvre (« je l'avais aperçue moi aussi », 147). La providence est réduite au

³²Voir p. 192: « Le cheval était sérieusement brûlé [...] une mélasse noirâtre sirupeuse s'échappait de ses flancs. » Dans un climax, Nocciola sera brûlé au milieu d'autres chevaux dont il ne reste que « des carcasses d'animaux calcinés » (202).

³³Dans sa description, Borges ne parle pas du cheval ; il ne s'intéresse qu'au petit monstre assis sur le ventre de la dormeuse, représentant le cauchemar (édition citée note 31, p. 42) : « Un cuadro de Fussele o Füssli (era su verdadero nombre, pintor suizo del siglo dieciocho) que se llama *The Nightmare, La pesadilla*. Una muchacha está acostada. Se despierta y se aterra porque ve que sobre su vientre se ha acostado un monstruo que es pequeño, negro y maligno. Ese monstruo es la pesadilla. Cuando Füssli pintó ese cuadro estaba pensando en la palabra Alp, en la opresión del elfo. »

³⁴La scène de la course hippique est encore une invention de Borges qu'il a habilement introduite dans la discussion autour du problème de la providence divine et du libre arbitre avec laquelle Boèce termine en effet le *De consolatione philosophiae*.

simple hasard d'une rencontre providentielle sur lequel le narrateur insiste.³⁵ Le libre arbitre ne caractérise pas celle qui, pendant qu'elle regarde, « les yeux voilés, fixes, absents », est emportée « par l'escalator, impuissante, triste et passive, et moi ne la quittant pas des yeux » (149). Sous le regard du narrateur, la réflexion du philosophe antique se transforme en une scène métapoétique où se joue une pièce entre les trois personnages, « je », « il » et « elle » sur la création romanesque. Celui qui, à tour de rôle, dit « je » et « il » dans le texte, a le pouvoir providentiel de tout savoir sur « elle », et s'il parle d'absence, c'est pour mieux souligner son omniprésence : Marie en compagnie de son amant, « image saisissante de mon absence » (147) est aussi la preuve « qu'elle vivait en mon absence – et d'autant plus intensément sans doute que je pensais à elle sans arrêt. » Le roman entier reflète cette obsession du narrateur qui donne une vie tellement intense à Marie qu'elle en vit momentanément même deux.

Si dans ce contexte le narrateur en vient à parler du rêve, ce n'est pas comme chez Borges et chez Proust pour s'intéresser à l'aspect du temps onirique, mais pour s'en servir comme comparaison lorsqu'il essaie de décrire sa pratique de l'invention. Somnolant sur le bateau qui l'emmène à l'île d'Elbe, il se souvient de nouveau de la scène où Jean-Christophe de G. est allongé sur un brancard, surgissant « comme une figure de rêve, ou de cauchemar [...] comme créée *ex nihilo* » (70-71) ; scène qui avait déjà déclenché dans la première partie du roman des réflexions sur le travail de l'imagination pour reconstituer des faits à partir de détails (70-75). Cette fois, en rêvassant, le narrateur laisse davantage affleurer des « hypothèses et images » parce qu'il sait que la « réalité » restera toujours hors d'atteinte et que tout ce qu'il pourra « peut-être atteindre » sera « une vérité nouvelle [...] proche de l'invention. » (164-166). Avant que la réflexion ne débouche sur le petit passage sur Borges et sa nouvelle apocryphe, elle se termine en boucle sur le rôle capital que joue « le mystère irréductible du rêve » (168) pour la recréation mentale d'événements qu'on n'a pas « réellement vécus » (167). Cette boucle fait en même temps se joindre implicitement l'auteur argentin et Proust, l'un avec ce qu'il avait dit au sujet de la succession narrative qu'il faut pour re-

³⁵Voir p. 146: „[...] la probabilité que je me rende aux courses ce jour-là à Tokyo était infime [...], et la probabilité que Marie y soit en même temps que moi était quasiment nulle. »

constituer le rêve, caractérisé par la simultanéité,³⁶ l'autre en évoquant comment le rêve fait voir

en une minute d'une nuit, des temps bien lointains, relégués à ces distances énormes où nous ne pouvons plus rien distinguer des sentiments que nous y éprouvions, fondre à toute vitesse sur nous, nous aveuglant de leur clarté [...], nous faire revoir tout ce qu'ils avaient contenu pour nous, nous donnant l'émotion, le choc, la clarté de leur voisinage immédiat.³⁷

De biais. – Ce que le narrateur pose ici implicitement avec le simultané et le successif, puis explicitement avec la première personne et la troisième, cette prétendue invention du narrateur, est ce qui hante le roman dès sa première phrase, avec le couple qui fait « l'amour au même moment, mais pas ensemble » : ce sont les artifices de la perspective. Ce n'est donc pas par hasard que le terme « anamorphose », énigmatique de prime abord, intervient à cet endroit précis. S'il s'avère être tellement plein de sens, c'est que, grâce à l'usage raffiné que Toussaint en fait, il représente en lui-même, artifice de l'artifice, ce qu'il désigne : l'art de la perspective secrète, suivant la formule d'Albrecht Dürer. La notion n'est pas employée au pluriel pour rien, car, comme nous allons le voir, elle condense en elle, simultanément, comme distordu, ce que le lecteur ne peut reconnaître que s'il compense la distorsion en changeant de point de vue et en déployant ce sur quoi elle se replie. Nous y découvrirons un pluriel lui-même pluriel, car Toussaint développe les deux significations du terme et ouvre, grâce à chacune d'elles, de riches perspectives de lecture.

« En réalité, » expliquait Proust, « chaque lecteur est, quand il lit, le propre lecteur de soi-même » :

L'ouvrage de l'écrivain n'est qu'une espèce d'instrument optique qu'il offre au lecteur afin de lui permettre de discerner ce que,

³⁶Voir *La vérité sur Marie*, p. 168 : [...] le mystère irréductible du rêve, qui était en train d'agir et de jouer en moi, qui permet à la conscience de construire des images extraordinairement élaborées qui s'agencent dans une succession de séquences [...]. »

³⁷*Le temps retrouvé* (édition citée note 5), p. 912 (voir aussi plus haut note 17). Voir *La vérité sur Marie*, p. 168 (la citation fait directement suite à celle de la note précédente): « [...] avec des ellipses vertigineuses, des lieux qui s'évanouissent et plusieurs personnages de notre vie qui fusionnent, se superposent et se transforment, et qui, malgré cette incohérence radicale, ravivent en nous, avec une intensité brûlante, des souvenirs, des désirs et des craintes, pour susciter, comme rarement dans la vie même, la terreur et l'amour. »

sans ce livre, il n'eût peut-être pas vu en soi-même. [...] Mais d'autres particularités (comme l'inversion) peuvent faire que le lecteur a besoin de lire d'une certaine façon pour bien lire ; l'auteur n'a pas à s'en offenser, mais au contraire à laisser la plus grande liberté au lecteur en lui disant : « Regardez vous-même si vous voyez mieux avec ce verre-ci, avec celui-là, avec cet autre. »³⁸

Avec l'anamorphose, Toussaint offre à ses lecteurs l'instrument optique muni du « verre » spécifique qu'il leur faut « pour bien lire » son livre. Elle institue une relation postmoderne, ludique. Elle brouille les perspectives, et le lecteur qui rétablit les proportions et met ainsi à découvert ce qui est astucieusement caché, aura discerné des approfondissements insoupçonnés, dans le texte, grâce à d'autres textes (et peut-être aussi « en soi-même » ?). Ils seront marqués par la particularité de l'inversion dont parle déjà Proust, mais d'une inversion revue et corrigée par Toussaint comme inversion de l'inversion.³⁹

L'auteur développe les deux acceptions du mot anamorphose, l'une ayant trait à l'optique, l'autre à la zoologie. La première a beaucoup servi à Jacques Lacan dans ses séminaires sur le rôle du regard et le rapport du sujet à la vision, thème dont l'importance pour *La vérité sur Marie* est évidente, comme nous l'avons vu plus haut avec un premier exemple. Il n'est donc pas étonnant de constater que la séance intitulée « L'anamorphose » de Lacan (elle a eu lieu le 28 février 1964) ait pu intéresser notre auteur.⁴⁰ Elle donne accès à de nouvelles perspectives sur le roman, que l'on découvre comme anamorphose du séminaire sur l'anamorphose, pré-texte qui permet de rétablir l'optique dans les bonnes proportions et ainsi de mieux lire.

La main et le regard. – Lacan prend comme point de départ de ses réflexions l'œuvre posthume de Merleau-Ponty *Le visible et l'invisible* qui venait de paraître.⁴¹ L'insistance avec laquelle les deux termes du titre marquent

³⁸*Le temps retrouvé* (édition citée note 5), p. 911.

³⁹Voir pour le même phénomène, caractéristique de l'écriture de l'auteur, notre analyse (titre cité note 6), p. 167 sqq.

⁴⁰Jacques Lacan, « L'anamorphose », dans éd. Jacques-Alain Miller : *Le séminaire de Jacques Lacan, Livre XI : Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse 1964* (Paris : Les Éditions du Seuil, 1973), pp. 92-104.

⁴¹Maurice Merleau-Ponty : *Le visible et l'invisible, suivi de notes de travail*. Texte établi par Claude Lefort (Paris : Éditions Gallimard, Collection « Bibliothèque des idées », 1964). C'est un ouvrage posthume qui est resté en chantier.

le texte de Toussaint annonce une relation étroite entre les deux livres, qui s'affirme lors de la lecture du grand texte philosophique. La problématique de la conscience comme conscience perceptive et du corps comme « metteur en scène de ma perception » (24) se concrétise chez Toussaint dans le regard du narrateur sur Marie. A la question que se pose le philosophe :

Que serait-ce si je faisais état, non seulement de mes vues sur moi-même, mais aussi des vues d'autrui sur lui-même et sur moi ? [...] comment décrire, tel que je le vois de ma place, *ce vécu d'autrui* qui pourtant n'est pas rien pour moi puisque je crois à autrui, – et qui d'ailleurs me concerne moi-même, puisqu'il s'y trouve comme une vue d'autrui sur moi ? (24, 26)

le roman répond par un récit qui incarne dans le personnage éponyme ce que le philosophe évoque comme exemple :

Voici ce visage bien connu, ce sourire, ces modulations de la voix, dont le style m'est aussi familier que moi-même. Peut-être, dans beaucoup de moments de ma vie, autrui se réduit-il pour moi à ce spectacle qui peut être un charme. (26)

Si le narrateur, sous le charme de Marie, confirme tout savoir d'elle, qu'il s'agisse d'événements qui « derrière mes yeux fermés [...] se matérialisaient et s'incarnaient dans ma conscience » (166) ou des rêves de la jeune femme, c'est qu'il peut s'appuyer sur le philosophe, qui décrit comment « derrière ces yeux, derrière ces gestes, ou plutôt devant eux, ou encore autour d'eux [...] un autre monde privé transparait, à travers le tissu du mien, et pour un moment c'est en lui que je vis, je ne suis plus que le répondant de cette interpellation qui m'est faite. » (26-27) Merleau-Ponty cite encore des exemples – une pelouse, la musique – pour illustrer que « c'est la chose même qui m'ouvre l'accès au monde privé d'autrui. » (27) Devant cet arrière-fond, la scène de la bouteille de grappa comme « détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle [Marie] avait vécu » (51) en son absence avec son amant, prend tout son sens. Le « monde privé » de l'autre est mis à découvert, le visage de la partenaire se défait. « [L]e vrai luit à travers une expérience émotionnelle et presque charnelle », poursuit Merleau-Ponty, « où les 'idées' – celles d'autrui et les nôtres –, sont plutôt des traits de sa physionomie et de la nôtre, et sont moins comprises qu'accueillies ou repoussées dans l'amour ou la haine. » (29) Les traits de Marie, exprimant la rage, la fureur et la haine (50-51), trahissent le vrai.

Avec l'œuvre philosophique comme arrière-plan, une formule bien frappée, qui revient plusieurs fois à travers le roman, révèle sa signification. Dans le contexte de sa première apparition elle surprend un peu. Le narrateur, caressant Marie, lui passe ses mains sur le visage, la regarde et conclut sentencieusement : « La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art ». ⁴² Il aurait pu continuer avec « en philosophie », car si le rôle du regard pour Merleau-Ponty est évident, celui de la main ne l'est pas moins. Pour expliquer la réciprocité entre visible et invisible, dehors et dedans, le corps faisant partie du monde visible, dont l'expérience est faite à travers le corps, le philosophe aime recourir à l'exemple de la main : « Si ma main gauche touche ma main droite, [...] au moment où je sens ma gauche avec ma droite, je cesse dans la même mesure de toucher ma main droite de ma main gauche. [...] mon corps ne perçoit pas, mais il est comme bâti autour de la perception qui se fait jour à travers lui ; [...] » (24) Si les caresses échangées dans la scène du roman marquent une pause parce que quelque chose d'« invisible » intervient de l'intérieur (« dans nos cœurs », 59), la reprise des enlacements et du corps à corps amoureux se donne à lire comme un clin d'œil parodique en direction des réflexions philosophiques sur le corps visible qui en tant que « corps voyant sous-tend ce corps visible, et tous les visibles avec lui. Il y a insertion réciproque et entrelacs de l'un dans l'autre » (182). Dans les enlacements du couple, la main du narrateur préfère faire l'expérience du monde à travers le corps de Marie, à partir duquel il finit par percevoir (59).

Vue frisante sur le phallus. – Après une critique de Sartre et de son analyse du regard dans *L'être et le néant*, que partage visiblement Toussaint – son roman vit de ce que le psychanalyste appelle le « regard imaginé au champ de l'Autre » ⁴³ –, Lacan termine le séminaire avec la fonction du désir comme privilège du regard, fonction dont Toussaint fait le moteur de son roman. Pour l'illustrer, Lacan prend appui sur le phénomène de l'anamorphose telle qu'elle a été utilisée par Hans Holbein dans son tableau *Les Ambassadeurs* (*Die Gesandten*, 1533).

Un objet bizarre y est présent sur le devant, présenté de biais entre les deux personnages au centre. Dès que l'on corrige la déformation optique, en

⁴²P. 58, voir aussi pp. 113 et 181.

⁴³« L'anamorphose » (édition citée note 35), p. 98.

regardant avec une vue rasante, il se révèle être un crâne, interprété traditionnellement comme le symbole de la *vanitas*. Lacan rétablit autrement les bonnes proportions. Il s'étonne comment, dans cette déformation tirée en longueur, « personne n'ait jamais songé à y évoquer ... l'effet d'une érection, [...] quelque chose de symbolique de la fonction du manque – de l'apparition du fantôme phallique ». ⁴⁴

Son idée a plu à l'auteur de *La vérité sur Marie*. Il l'a développée au début du roman dans une page qui est un modèle de son écriture. « Évoquer » ne lui suffit pas, il met concrètement en scène (18-19). L'amant de Marie, sur le point de dire adieu et déjà tout habillé, sa mallette à la main, s'attarde en se penchant pour embrasser la jeune femme qui somnole dans le lit. Dans l'étreinte, celle-ci « défait la braguette de Jean-Christoph de G. et lui sortit le sexe [...], mais, arrivée à ses fins, elle ne sut soudain plus que faire. » (19) Le fantôme est sorti du tableau, le manque est comblé, l'anamorphose corrigée. La reprise, en refrain final, de l'étonnement de Marie qui « ne savait qu'en faire » semble vouloir insinuer laconiquement ce que l'auteur pense de l'intuition lacanienne : elle serait *vanitas*, littéralement.

L'éclosion. – Lorsque, à la fin du roman, le couple se retrouve dans la maison de Marie à l'île d'Elbe, commencent « les jeux d'approche invisibles pour essayer de nous retrouver » (180). Au moment de prendre la main de Marie, le narrateur réfléchit à la signification qu'aurait ce geste s'il était accompagné « d'une intention et d'un regard [...], la main et le regard un instant suspendus dans le temps. » (181)

Si dans la suite, le thème du touché-touchant et de la vue d'autrui glisse vers le pouvoir qu'a le narrateur de savoir, couché dans la pièce au-dessous de la chambre de Marie, ce qu'elle fait au-dessus de lui, de savoir même où l'emportent ses rêves (183), c'est que l'anamorphose y intervient de nouveau, le terme pris dans sa seconde acception cette fois. Elle signifie en zoologie la métamorphose de la larve qui « naît avec un nombre de segments différents de celui de l'adulte, qu'elle acquiert ultérieurement. » ⁴⁵

Le narrateur transforme la métamorphose anamorphotique en métaphore de l'imagination. Puisque Marie ne partage pas son lit, il ne lui reste qu'à l'imaginer dans le sien:

⁴⁴Ibid, p. 101.

⁴⁵*Le petit Robert* (Paris: Dictionnaires Le Robert, 2000), p. 88b.

Ne pouvant tendre la main vers elle [...], il me fallait imaginer sa présence à l'étage supérieur et la faire naître dans mon esprit. Alors, derrière mes yeux fermés, elle prenait corps progressivement, se détachant lentement de sa chrysalide pour apparaître dans mon esprit, étendue dans son lit, les yeux fermés et la bouche entrouverte [...]. (185)

Elle sort de l'état larvaire sous l'effet de l'évocation du Je et acquiert sa pleine présence imaginée, grâce aux segments descriptifs qui s'enchaînent et se précisent jusque dans de menus détails comme le « creux du drap douillettement blotti entre ses cuisses ».

A la fin du roman, le narrateur n'a plus besoin de vivre cette autre vie « par procuration » (184), car son imagination réussit l'acte créateur jusqu'au bout : Marie, « quittant les limbes de mon esprit », descend de sa chambre et, apparaissant « devant moi dans le noir », s'incarne « dans le réel » (204). C'est-à-dire que fidèle à la formule de Lacan selon laquelle « le réel, c'est sur quoi je bute », ⁴⁶ elle retrouve dans l'union tautologique avec le narrateur sa « chair », son origine qu'est le récit.

La boucle est bouclée, la fin renvoie à la page de titre qui annonçait *La vérité sur Marie*. C'est en effet une « histoire entièrement vraie », peut-on conclure avec Boris Vian, puisqu'elle a été « imaginée d'un bout à l'autre ». Ce qui lui permet de se défaire avec la légèreté et l'élégance qui l'a fait naître.

Würzburg, janvier 2010

⁴⁶Voir aussi l'allusion que fait le narrateur p. 165 : « [...] cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour [...], mais je buterais toujours dessus, [...] », et celle, ludique, lorsque Marie et son amant errent dans l'obscurité de la soute du cargo (p. 133) : « Ils butaient sur des rails [...] » ou encore celle lorsque Zahir bute sur les parois de sa stalle (p. 136).