

UNIVERSITÉ DE LIÈGE

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et littératures romanes



Amoureux et contemporain : le narrateur-personnage du
« cycle de Marie » de Jean-Philippe Toussaint

Un discours amoureux fragmenté et fragmentaire

Sous la direction de Laurent DEMOULIN

À la lecture de Maria-Giulia DONDERO et Hélène MIESSE

Mémoire présenté par

Marine SCHMETS

En vue de l'obtention du grade de Master en
langues et littératures françaises et romanes,
orientation générale, à finalité didactique.

Année académique 2014-2015

REMERCIEMENTS

Je tiens ici à exprimer en premier lieu ma reconnaissance à Laurent Demoulin, pour sa patience, sa disponibilité et son conseil bienveillant.

D'avance, je remercie Maria-Giulia Dondero et Hélène Miesse, pour l'intérêt et le temps qu'elles voudront bien accorder à ce travail.

Je souhaiterais également remercier mes relecteurs attentifs, camarades romanistes, devenus mes amis avant tout : Julie Degros, Caroline Nennen, Pierre Outers et Laurie Vandavelde.

Enfin, toute ma gratitude va à ma grand-mère, Renée Beckers-Vanderheyden, sans qui ne serait jamais né mon goût pour la lecture ni, dès lors, ce travail de fin d'études.

Sentiment *raisonnable* : tout s'arrange – mais rien ne dure.

Sentiment *amoureux* : rien ne s'arrange – et pourtant cela dure.

Roland Barthes

INTRODUCTION

Pour mener à bien ce travail, nous avons effectué différents choix qui concernent respectivement : la circonscription du corpus, la définition d'une problématique, le choix d'une méthode, l'établissement d'une première hypothèse, et la mise en place d'une structure.

Le corpus

Notre corpus est constitué des quatre romans qui, ensemble, composent le dénommé « cycle de Marie » : *Faire l'amour*¹, *Fuir*², *La Vérité sur Marie*³ et *Nue*⁴.

Vu l'abondance des citations issues de ces quatre ouvrages, nous évitons, pour ceux-ci, le recours aux notes de bas de pages. Nous leur préférons la référence, entre parenthèses, du titre suivi du numéro de page. En outre, lorsque ce titre excède quatre lettres, nous utilisons une abréviation, respectivement : *FA*, *Fuir*, *VM*, *Nue*. Notez, par ailleurs, que nous renvoyons aux éditions de poche pour les trois premiers romans.

L'ordre importe peu, ces quatre romans forment, certes, un tout cohérent – conté par le même narrateur, épris d'un personnage féminin du nom de Marie (éclairant ainsi l'appellation de « cycle de Marie ») – mais ils ne se succèdent pas véritablement du point de vue de l'histoire, ils ne constituent pas des suites. À leur égard, dans le mémoire de Marine Gilbert⁵, nous trouvons l'appellation « extension », pendant que Sjef Houppermans parle de « portes grandes ouvertes »⁶ : *Faire l'amour* se révèle être aussi « défaire l'amour », *La Vérité sur Marie* demeure à jamais énigmatique, dans *Fuir* on ne sait ni ce qu'on fuit ni vers où on file et enfin *Nue* s'avère être le roman où Marie est le moins nue, justement. De nombreuses intrigues sont donc mises en place sans jamais

¹ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2002].

² TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2005].

³ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « double », 2013 [2009].

⁴ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

⁵ GILBERT (Marine), *Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint : une énergie romanesque du corps*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013, p. 5.

⁶ HOUPPERMANS (Sjef), « L'autre fugitive », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 109.

connaître de dénouement. Comme le note Laurent Demoulin, ils « peuvent être lus isolément, mais chacun d’eux gagne à être considéré dans l’ensemble »¹.

Les termes « fragmenté » et « fragmentaire » qui apparaissent dans notre titre trouvent dès lors leur première raison d’être² : le cycle de Marie est d’une part un discours fragmenté, car il « se présente à l’état de fragments »³, d’autre part un discours fragmentaire, car il « constitue un fragment »⁴, le fragment d’une histoire d’amour, un moment de la relation.

Si Benoît Denis évoque le « caractère fragmentaire » de l’écriture et de la composition comme « la caractéristique la plus communément partagée »⁵ des textes de la génération minimaliste, la thématique amoureuse, elle, a de quoi dénoter parmi ces « romans [qui] se caractérisent par des intrigues très ténues et peu spectaculaires »⁶. Toussaint lui-même, lors d’un entretien avec son éditeur chinois, affirme proposer « une littérature centrée sur l’insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le “pas intéressant”, le “pas édifiant”, sur les temps morts, les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n’ont pas l’habitude d’être traités dans les livres »⁷. Or, nous pouvons naturellement convenir que le récit d’une histoire d’amour n’entre plus du tout dans ces catégories alors revendiquées et qu’il y a, dès lors, un tournant⁸.

Qu’est-ce qui motive ce changement ? Dominique Viart et Bruno Vercier nous délivrent l’ébauche d’une réponse et, partant, introduisent notre problématique :

Si la littérature change, c’est que changent ses préoccupations, en écho sans doute avec son temps. Le désir, la nécessité ou l’urgence qui poussent un écrivain à écrire relèvent certes pour partie de motivations personnelles ou de prédispositions particulières. Mais ces motivations sont nées au contact d’un univers et se manifestent dans l’œuvre qui en porte la trace. On les y peut retrouver,

¹ DEMOULIN (Laurent), « Faire l’amour à la croisée des chemins », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l’amour*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2002], pp. 156-157.

² La seconde est une allusion implicite à l’ouvrage qui nous servira de référence cf. méthode.

³ *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.atilf.fr/>]

⁴ *Idem*

⁵ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d’histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 259

⁶ *Ibid.*, p. 258.

⁷ « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L’appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 2007 [1989], p. 136.

⁸ La critique semble s’accorder pour considérer le cycle de Marie comme un tournant. Cependant, la nature de ce dernier ne rencontre pas d’accord unanime et reste l’objet de commentaires variés.

d'autant plus qu'elles sont partagées : l'écrivain n'est pas seul dans son coin à poursuivre son œuvre, indifférent à tout. Le monde moderne a fait justice de cette image romantique.¹

La problématique

Le narrateur-personnage du cycle de Marie, est-il un amoureux contemporain ? Telle est notre problématique, annoncée dès le titre. Mais qu'entendre par « contemporain » ? Le mot apparaît dans un emploi absolu (contrairement à un emploi adjectif « contemporain de ») et signifie dès lors : « qui appartient au temps actuel (par rapport au moment envisagé dans le contexte) », « qui est caractéristique du temps actuel »². En d'autres termes, un amoureux contemporain est un amoureux qui appartient pleinement à son temps.

Reste à préciser ce « temps actuel », soit le contexte d'écriture. Nous nous appuyons pour ce faire sur l'ouvrage de Benoît Denis et Jean-Marie Klinkenberg qui expriment en termes clairs, et selon une énumération des plus complètes, le contexte d'écriture de la « génération minimaliste », celle de Toussaint.

[La génération minimaliste] rassemble des auteurs nés dans les années 1960 et 1970, qui arrivent à l'âge adulte bien après Mai 68. Leur expérience historique est donc intimement liée à la crise économique qui s'installe de façon durable à partir du premier choc pétrolier : fin de la période de prospérité et du plein emploi, blocage de l'ascenseur social, relatif échec de la démocratisation du système scolaire. Contemporaine de l'effondrement de l'empire soviétique, cette génération prend acte de la prétendue « mort des idéologies » et de la « fin de l'histoire » : elle est la première génération sans combat et sans horizon historique dans lequel s'inscrire. De plus, l'épidémie du sida met brutalement fin pour elle à la libération sexuelle que ses aînés avaient conquise dans la jubilation. Enfin, son bagage culturel est sensiblement différent de celui de la génération du baby-boom ; ses références sont multiples et variées, juxtaposées plus qu'articulées l'une à l'autre : aux côtés des formes classiques et canoniques de la culture, on trouve la bande dessinée, les séries télévisées, l'héritage de la chanson pop (plus peut-être que le rock), etc. Lié implicitement à l'idéologie consumériste, cet élargissement et ce nivellement des pratiques culturelles se développe dans une temporalité du présent ou de l'immédiateté, et en dehors de toute forme élaborée d'historicisation. C'est en cela que cette génération aurait pu aussi bien être qualifiée de « postmoderne » : ne disposant pas de « grands récits » pour se constituer une vision de l'Histoire, elle se met en retrait des enjeux collectifs et développe [une] culture narcissique [...].³

Le portrait est complet, rien de très enthousiasmant. Pourtant, comme le diront plus loin Denis et Klinkenberg, les auteurs de cette génération ne font montre ni « de

¹ VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008, p. 14.

² *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.atilf.fr/>]

³ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, pp. 257-258.

ressentiment ni de révolte »¹. Ainsi, lorsque Toussaint évoque le contemporain, il affirme : « L'époque, dit-on, ne serait pas enthousiasmante. Ah bon ? Moi, comme écrivain, je ne la juge pas, je prends ce qui vient, avec l'idée que le contemporain est toujours passionnant. »² Il se revendique en effet, comme un écrivain *de son temps et dans son temps* :

Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain *de mon temps*, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque, de la restituer. J'ai eu envie, dans *Fuir*, de faire un portrait de la Chine d'aujourd'hui, de la Chine des gares, des trains, des bars, des garages perdus au fond des hutongs, la Chine des téléphones portables et des bowlings, des grues et des marteaux-piqueurs, des travaux omniprésents dans les rues. La Chine représente le monde qui est en train de se transformer, le monde qui bouge, qui change, qui évolue. La Chine, pour moi, c'est le *contemporain*.³

Aussi, la critique use et abuse de ce dernier adjectif : « Une des forces des romans de Toussaint a toujours été leur caractère *ultra-contemporain*. »⁴ L'adjectif fonctionne pour le style, « une écriture résolument *contemporaine* »⁵, mais aussi pour les personnages, qu'on pense au titre de l'article d'Amélie Dewez « La réalité fantasmée ou histoires d'un couple *actuel* »⁶, ou encore pour le décor, « c'est une vaste peinture du monde *contemporain* qu'il est possible de voir dans ce roman »⁷, « il s'en tient à peu de personnages fonctionnant dans une sorte de bulle, alors même qu'ils sont en prise sur le monde le plus contemporain »⁸. Ce dernier élément – le décor – attire particulièrement l'attention des commentateurs qui énumèrent, avec force précision, ce que comprend ce « monde contemporain » : il est question, tour à tour ou simultanément, de cartes magnétiques, de distributeurs automatiques, de supermarchés, de centres commerciaux, de salle de bowling, de buildings, d'autoroutes, de moyens de transport (le taxi, l'avion, le train, la moto, le bateau, ...), de télévision, de téléphone portable, de fax, etc.

¹ *Ibid.*, p. 259.

² « Écrire, c'est fuir. Conversation entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009 » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2005], p. 185.

³ *Ibid.*, p. 177. Nous soulignons.

⁴ DEMOULIN (Laurent), « Toussaint à cœur ouvert », dans *Le Carnet et les Instants*, n°124 (sept.-nov. 2002), p. 8. Nous soulignons.

⁵ DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint, résolument contemporain » dans DANNEMARK (Francis), dir., *L'école des Belges. Dix romanciers d'aujourd'hui*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Escales des lettres », 2007, p. 127. Nous soulignons.

⁶ DEWEZ (Amélie), « La réalité fantasmée ou histoires d'un couple actuel », dans *Indications*, n°381, février 2010, p. 83. Nous soulignons.

⁷ DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint, résolument contemporain » dans DANNEMARK (Francis), dir., *op. cit.*, p. 127. Nous soulignons.

⁸ DUBOIS (Jacques), « Jean-Philippe Toussaint amoureux et baroque », sur *Médiapart* [<http://blogs.mediapart.fr/edition/article/080909/jean-philippe-toussaint-amoureux-et-baroque>]

Il convient de ne pas tomber dans un travers qui consisterait à voir, dans cette énumération, la totalité des éléments qui confèrent, aux romans de Toussaint, leur caractère contemporain. Et pour cause, si l'on s'en contentait, le texte serait aussi actuel que le fax qui est aujourd'hui clairement voué à la disparition. Comme le soulignait déjà Laurent Demoulin, « le contemporain date parfois très vite un texte »¹. Il en va de même pour le téléphone portable omniprésent dans *Fuir* qui est décrit comme suit : « je voulus raccrocher, mais je ne savais sur quelle touche appuyer, comment interrompre la communication, et je lui rendis précipitamment l'appareil [...]. Il replia le volet du téléphone, le fit claquer sèchement, pensif. » (*Fuir*, p. 17) Les téléphones portables n'ont aujourd'hui plus de touches et encore moins de clapet... En d'autres termes, la technologie ne suffit pas, seule, pour qualifier un texte de contemporain.

Philippe Claudel abonde dans le même sens, mais adopte un ton beaucoup plus tranchant : « L'utilisation d'un pittoresque très limité (les fax, le décalage horaire, les moniteurs, les buildings, les circuits de surveillance vidéo) ne parle pas de l'époque contemporaine [...] pas plus que jeter deux ou trois mâchicoulis et quelques armures ne suffisaient dans les mauvais romans du XIX^e siècle à plonger dans l'esthétique et les entrailles du moyen-âge. »² Claudel est sévère mais son constat est pertinent.

Aussi, si la peinture du monde contemporain ne suffit pas, seule, à faire de l'œuvre de Toussaint une œuvre contemporaine, la contemporanéité de l'amoureux du « cycle de Marie » n'est pas non plus consécutive du milieu dans lequel le personnage évolue. Il faut la chercher ailleurs. Toussaint lui-même nous met sur la voie : « Les plaintes que j'entends au sujet de l'époque me font sourire, cela me fait penser à cette réplique d'Estragon dans *En attendant Godot* : « Voilà l'homme tout entier, s'en prenant à sa chaussure alors que c'est son pied le coupable. »³

C'est pourquoi nous avons décidé de nous concentrer sur l'homme et non sur le monde, sur le narrateur-personnage et non sur le décor dans lequel il évolue, postulant que le vrai lieu de la contemporanéité est en lui-même. La présente étude est donc le lieu

¹ DEMOULIN (Laurent), « Faire l'amour à la croisée des chemins », dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, op. cit., p. 158.

² CLAUDEL (Philippe), « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 138.

³ « Écrire, c'est fuir. Conversation entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009 » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, op. cit., p. 185.

d'une question simple : quels sont les éléments qui permettent de qualifier le narrateur-personnage du cycle de Marie d'amoureux contemporain ?

La méthode

Pour répondre à cette question, il a fallu adopter une méthode, trouver un outil qui permette de répondre aux différents termes de notre problématique : « narrateur-personnage », « contemporain » et « amoureux ».

Nous avons déjà abondamment traité du contemporain plus haut, quant à l'expression « narrateur-personnage », elle relève de la narratologie, domaine que couvrent parfaitement les ouvrages de Gérard Genette. Nous utiliserons donc, de manière ponctuelle, *Figures III*¹ et *Le Nouveau discours du récit*², essentiellement dans les chapitres I, III et V de notre travail. La théorie genettienne permet d'expliquer certains phénomènes, mais ne constitue pas une fin en soi. Le véritable nœud du problème se trouve dans le terme « amoureux ».

L'étude du sujet amoureux se trouve en effet au confluent de différentes disciplines : la littérature mais aussi la sociologie, la psychologie ou encore la psychanalyse. Si nous nous autorisons parfois le détour par l'un ou l'autre de ces domaines, cela reste un détour ; nous souhaitons rester en littérature. Or, le champ littéraire consacré à l'amour est extrêmement restreint, les études à ce sujet sont peu nombreuses voire inexistantes, ainsi que l'affirmait Roland Barthes : « le discours amoureux est aujourd'hui *d'une extrême solitude*. [...] il n'est soutenu par personne ; il est complètement abandonné des langages environnants : ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux, coupé non seulement du pouvoir, mais aussi de ses mécanismes (sciences, savoirs, arts) »³.

Cette considération est issue de l'avant-propos des *Fragments d'un discours amoureux* et elle serait à l'origine même de l'écriture de l'ouvrage puisque Barthes déclare : « Lorsqu'un discours est de la sorte entraîné par sa propre force dans la dérive de l'inactuel, déporté hors de toute grégarité, il ne lui reste plus qu'à être le lieu, si exigü

¹ GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

² GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

³ BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 5.

soit-il d'une *affirmation*. Cette affirmation est en somme le sujet du livre qui commence. »¹ Et ce livre qui commence, nous servira de fil rouge tout au long de ce travail (ainsi que pouvait déjà le laisser présager notre titre, hommage à Barthes).

« *Les Fragments d'un discours amoureux* »

L'ouvrage de Roland Barthes servira d'éclairage, il ne sera pas l'objet du commentaire mais l'outil. C'est pourquoi nous proposons ici une brève présentation des *Fragments*, non pas pour eux-mêmes, mais bien dans ce qu'ils ont de commun avec les romans du « cycle de Marie ».

Plusieurs indices nous ont portée à croire que les premiers pouvaient éclairer les seconds. En l'occurrence, nous observons chez Barthes et chez Toussaint : le même choix thématique à contre-courant, la même primauté accordée au « je » et surtout le même goût du fragment.

Le même choix thématique à contre-courant. En 1977, Barthes, conscient de « l'inactualité » du discours amoureux, décide d'y consacrer un livre. En 2007, Toussaint prétend – comme beaucoup d'autres écrivains, héritiers d'une littérature épuisée par le soupçon² – écrire « une littérature centrée sur l'insignifiant, sur [...] les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature »³ et ce, tout en proposant une histoire d'amour. Ils effectuent un même choix thématique à contre-courant.

La même primauté accordée au « je ». Les romans du cycle sont rédigés à la première personne mais certains passages font exception. Lors d'un entretien avec Pierre Bayard, Toussaint commente l'un de ces passages, le présentant comme un moyen de « poser théoriquement la question de la possibilité d'écrire à la troisième personne »⁴. Nous verrons en effet plus en avant dans ce travail que, si ces passages ont bien l'aspect d'un récit à la troisième personne, le « je » n'en disparaît pas pour autant. Toussaint émet donc le doute que l'on puisse encore écrire à la troisième personne, affichant ainsi la

¹ *Idem*

² À ce sujet voir VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 20.

³ « Pour un roman infinitésimaliste. Entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles, le 13 mars 2007 » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, op. cit., p. 136.

⁴ « L'auteur, le narrateur et le pur-sang. Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « double », 2013 [2009], p. 211.

première personne comme une évidence. Quant à Barthes, il détaille sa méthode en ces termes : « on a rendu à ce discours [le discours amoureux] sa personne fondamentale qui est le *je* »¹. Tant chez Toussaint que chez Barthes, nous observons donc l'utilisation de la première personne comme « personne fondamentale ».

Le même goût du fragment. Celui-ci occupe une place particulière dans leurs œuvres respectives. Qu'il s'agisse de formes d'écriture ou de réflexion sur le langage, le fragment est présent chez Barthes. Dans *Les Fragments d'un discours amoureux*, il prend la forme de « figures », car ce « discours n'existe jamais que par bouffées de langage »², par « bris de discours » que Barthes définit en ces termes :

On peut appeler ces bris de discours des figures. Le mot ne doit pas s'entendre au sens rhétorique, mais plutôt au sens gymnastique ou chorégraphique ; bref, au sens grec : [...] le « schéma » ; c'est, d'une façon bien plus vivante, le geste du corps saisi en action, et non pas contemplé au repos : le corps des athlètes, des orateurs, des statues : ce qu'il est possible d'immobiliser du corps tendu. Ainsi de l'amoureux en proie à ses figures : il se démène dans un sport un peu fou, il se dépense, comme l'athlète ; il phrase, comme l'orateur ; il est saisi, sidéré dans un rôle, comme une statue. La figure, c'est l'amoureux au travail.³

Quant au goût du fragment chez Toussaint, il était peut-être plus manifeste dans *La Salle de bain* (1985) – roman constitué de paragraphes numérotés – mais il est tout aussi présent dans le cycle, acquérant simplement une autre forme. En l'occurrence, chaque roman du cycle fonctionne moins comme une suite du précédent que comme une « extension »⁴ : il propose des manières de voir autrement, aborde les mêmes personnages sous des angles nouveaux et si, bien sûr, de nouvelles intrigues sont narrées – si on peut parler d'intrigues –, elles sont la plupart du temps avortées, le lecteur ignorant tout de leur résolution. C'est là que se rencontre la forme du fragment chez Toussaint : dans la fausse anecdote et la discontinuité. En effet, comme le soulignait Viart, « si, pour présenter les caractéristiques de la période, on recourt parfois à des formules telles que “retour du sujet” ou “retour du récit”, ces expressions n'offrent qu'une vision tronquée de ce qui est véritablement en question. »⁵ Car, si le récit et le sujet sont certes « de retour », « ce sont

¹ BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977, p. 7.

² *Idem*

³ *Ibid.*, pp. 7-8.

⁴ Nous empruntons l'expression utilisée par Marine Gilbert dans : GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 5.

⁵ VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent*, *op. cit.*, p. 19.

des *fragments* de vie, des *bribes* du sujet, car le récit lui-même dans son amplitude est devenu improbable pour nombre d'écrivains contemporains »¹.

Quant à l'agencement de ces fragments, chez Toussaint, c'est le flux de pensées du « je » qui est à l'origine de leur ordre. Le lecteur doit en effet se laisser mener par le fil des pensées du narrateur-personnage à travers le temps comme à travers l'espace géographique, dans un récit « compliqué d'analepses et de prolepses dont amplitude et portée sont très délicates à déterminer, de sorte que le lecteur éprouve de grandes difficultés à dater les (non-)événements qui sont relatés »². Ces caractéristiques confèrent à l'ordre narratif un caractère relativement aléatoire qui n'est pas sans rappeler le discours amoureux de Barthes : « ce discours n'existe jamais que par bouffées de langage, qui lui viennent [à l'amoureux] au gré de circonstances infimes, aléatoires »³. De plus, lorsque Barthes évoque l'ordre des figures du discours amoureux, il soutient que « ses figures ne peuvent se ranger : s'ordonner, cheminer, concourir à une fin (à un établissement) : il n'y en a pas de premières ni de dernières »⁴. Aussi considérons-nous que la belle expression formulée par Caroline Angé à l'égard du fragment chez Barthes, pourrait convenir tant à Barthes qu'à Toussaint, en effet, chez l'un comme chez l'autre, le fragment constitue un « moyen de noter le mouvement de la pensée dans la discontinuité de ses éclats »⁵.

Les différentes similitudes ici dégagées, nous portent à croire que Barthes pourra servir d'éclairage utile au cycle de Marie.

Toutefois, nous restons consciente que les *Fragments d'un discours amoureux* ne constituent pas une théorie à proprement parler. Barthes présente d'ailleurs les *Fragments* non comme une description du discours amoureux mais plutôt comme une « simulation »⁶, il prétend ainsi « mettre en scène une énonciation, non une analyse »⁷. En d'autres termes, nous ne disposons pas là d'un véritable modèle théorique.

¹ VIART (Dominique), *Portraits du sujet, fin de 20^e siècle*, sur *Remue.net*.
[<http://remue.net/cont/Viart01sujet.html> Nous soulignons.]

² Nous empruntons la formule à Frank Wagner dans : WAGNER (Frank), « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 27.

³ BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 7.

⁴ *Ibid.*, p. 11.

⁵ ANGÉ (Caroline), « Le fragment comme forme texte : à propos de *Fragments d'un discours amoureux* », dans *Communication et langages*, n°152, 2007, p. 27.

⁶ BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 7.

⁷ *Idem*

C'est un choix assumé. En effet, pour emprunter les termes de Jacques Dubois : « Il va sans dire que l'application d'un modèle théorique à une œuvre est parfaitement légitime. De même, il est entièrement acceptable qu'un exemple littéraire vienne en renfort d'une théorie. Procéder de la sorte n'est cependant pas véritablement interroger le texte de fiction sur sa capacité à produire une pensée autonome sur le social. »¹ Le « social » dans notre cas de figure recouvre le sujet / le discours amoureux contemporain.

C'est pourquoi, dans l'espoir de débusquer une connaissance inédite, au cœur des œuvres de notre corpus, nous éviterons d'y chercher la confirmation d'une théorie préexistante et en proposerons une nouvelle. Toujours selon Jacques Dubois, il conviendra donc « de s'en remettre à cette dernière [l'œuvre de fiction] et à son pouvoir d'évocation pour découvrir à même le texte des lectures du monde qui, provisoirement au moins, n'appartiennent qu'à sa propre logique de fabulation et de figuration »².

Rester « à même le texte » ne signifie pas pour autant renoncer à toute structure. En effet, pour nous « tenir au plus près de la fiction tout en la questionnant sur le savoir singulier qu'elle délivre »³, nous veillerons à respecter les recommandations énoncées par Jacques Dubois :

1. accepter cette fiction comme production de l'imaginaire, considérant qu'elle dit, selon la formule de Bourdieu, les « choses les plus sérieuses, sans demander [...] à être prise complètement au sérieux »
2. la saisir dans l'immédiateté de son texte, sans que soient postulées des significations cachées qui en appellent à quelque retraduction
3. l'appréhender en tant que réseau complexe de lignes de sens que la lecture met en mouvement en accentuant certaines de ces lignes aux dépens d'autres
4. en produire une lecture construite, sachant que celle-ci est déterminée par les conditions socio-historiques dans lesquelles elle s'effectue
5. admettre qu'une telle lecture fasse émerger un savoir qui peut être original tout en restant fragmentaire.⁴

Dès lors que nous acceptons la fiction comme production de l'imaginaire (1), nous évacuons tout ce qui a trait à l'autofiction. Il est en effet possible de constater, à plusieurs reprises, que le protagoniste du cycle partage de nombreux points communs avec Jean-Philippe Toussaint lui-même. L'auteur ne crée pas *ex nihilo*, il puise sans doute dans son

¹ DUBOIS (Jacques), « Socialité de la fiction », dans BAUDORRE (Philippe), RABATÉ (Dominique) et VIART (Dominique) dir., *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, p. 38.

² *Ibid.*, p. 39.

³ *Ibid.*, p. 45.

⁴ *Idem*

vécu biographique, c'est intéressant, mais en rien l'objet de ce travail. Dans un second temps, nous nous engageons à ne pas procéder à une quelconque retraduction (2) de l'œuvre, c'est-à-dire que nous n'y chercherons ni « enjeu secret », ni manifeste sous-jacent. Ainsi, Toussaint déclare à son éditeur chinois : « Un des enjeux secrets de *La Vérité sur Marie* est de décrire comment un livre prend naissance et se construit dans la pensée. La réalité extérieure est entièrement reconstruite dans l'esprit du narrateur, à partir de souvenirs réels, de témoignages, de rêves et de fantasmes. »¹ Nous ne nions pas qu'il y ait là un matériau intéressant (d'autant plus que l'enjeu n'a rien de secret tant les passages où il est question de la « reconstruction de la réalité » sont en réalité nombreux) mais nous ne le traiterons pas dans ce cadre. La troisième recommandation de Dubois se reflète dans le choix que nous avons dû effectuer parmi les figures de Barthes qui allaient éclairer notre propos : ce choix accentue certaines caractéristiques aux dépens d'autres (3). Enfin, afin de produire la lecture la plus construite (4) possible, nous nous appuyerons sur un tableau réalisé par Laurent Demoulin, lors d'une conférence à Nice, intitulée « L'amour selon Roland Barthes ». Nous pousserons la réflexion plus en avant, afin de mettre au jour un savoir original quoique toujours fragmentaire (5).

« *L'amour selon Roland Barthes* »

Ainsi que nous l'avons déjà souligné, les *Fragments* ne constituent pas un ouvrage théorique. Ils ne contiennent donc pas de définition, à proprement parler, de l'amoureux. Cependant, il s'agit d'« un livre qui donne la parole à l'amoureux »², il serait dès lors possible d'en extraire une définition en isolant les propos utiles. C'est en tout cas ce que propose Laurent Demoulin, lors de sa conférence intitulée « L'amour selon Roland Barthes »³. Nous présentons ici son propos⁴.

Dans sa recherche de définition, il commence par dégager un modèle : Werther, le héros malheureux de Goethe, serait le modèle de l'amoureux. C'est en effet ce que Barthes pose dès l'introduction des *Fragments* : « pour composer ce sujet, on a “monté”

¹ « L'auteur, le narrateur et le pur-sang. Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La vérité sur Marie*, op. cit., p. 209.

² DEMOULIN (Laurent), « L'amour selon Roland Barthes », sur *Youtube*.
[<https://www.youtube.com/watch?v=VM2c3i1a1mo>]

³ *Idem*

⁴ Tout au long de cette présentation, nous privilégions la reformulation à la citation, car il s'agit d'une contribution orale (*YouTube*). Lorsque nous citons vraiment un passage, il sera placé entre guillemets mais non référencé en note de bas de pages, la source restant identique.

des morceaux d'origines diverses. Il y a ce qui vient d'une lecture régulière, celle du *Werther* de Goethe »¹. C'est un amoureux malheureux donc, mais non parce que Charlotte ne l'aime pas (il y a quand même un contact, des sentiments), mais plutôt parce qu'« il est dans l'aimer trop », son amour est excessif ou du moins plus conséquent que celui que lui porte Charlotte. Est donc amoureux celui qui « aime trop ».

Pour donner des contours plus précis à ce modèle, Laurent Demoulin propose une première définition que nous pourrions qualifier de définition en restriction, c'est-à-dire qu'il propose une série de caractères qu'il faut distinguer de l'amoureux. En l'occurrence, l'amoureux s'oppose d'abord à l'être aimé mais aussi au dragueur, au pur jaloux, au mari et enfin – c'est l'opposition qui nous intéresse – à l'aimant. Le point commun de tous ces personnages c'est le désir, le vouloir-saisir, l'envie de possession. Seuls l'amoureux et l'aimant *aimeraient* et l'aimant serait celui qui aime « autrement qu'en étant amoureux ». L'amoureux et l'aimant représenteraient une opposition qui n'est pas franche et nette chez Barthes, mais bien dans la *doxa* qui jette le discrédit sur l'amour-passion, morbide, et valorise l'amour-vrai, plus sain, plus véritable.

Laurent Demoulin propose alors une seconde définition, que nous qualifierons cette fois de définition en extension, car il liste les critères qui permettent d'opposer amoureux et aimant. Il réalise pour ce faire un tableau, lequel figure en annexe de ce travail (*cf.* annexe 1). Nous disposons dès lors de deux définitions distinctes et opposées et nous nous demandons lequel – de l'amoureux ou de l'aimant – pourrait constituer le modèle de l'amoureux contemporain.

Les critères listés par Laurent Demoulin incluent des informations contextuelles qui sont propres à nous aider dans la résolution de cette question. En 1977, date de parution des *Fragments*, l'amoureux est brimé par le social pendant que l'aimé est plutôt du côté de l'ordre établi. C'est la raison pour laquelle Barthes veut le défendre et c'est la première chose qu'il tient à dire, posant le constat dès la première phrase de son ouvrage. Aujourd'hui, les choses auraient changé, car l'amoureux est mieux toléré, il est du côté de l'image – qui occupe une place importante dans notre société – il est aussi du côté de la dépense et est ainsi lié à notre mode de consommation ; pendant que l'aimant est peut-être devenu ringard. Peut-on pour autant parler de renversement ? Faut-il considérer que

¹ BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 12.

l'amoureux contemporain relève exclusivement du modèle de l'aimant ? Non, car les jeunes d'aujourd'hui « sont pris dans une double contrainte », la *doxa* actuelle leur demande à la fois de former des couples qui durent toujours (modèle de l'aimant) et d'être perpétuellement amoureux (modèle de l'amoureux). L'amoureux contemporain est donc pris entre les deux modèles. Nous tenons là notre hypothèse.

L'hypothèse

Est un amoureux contemporain, celui qui est capable de composer avec les deux modèles, se tenant alors en perpétuel équilibre entre leurs exigences contradictoires.

Dans le but de rendre ces oppositions plus saillantes, le tableau réalisé par Laurent Demoulin a été remanié selon trois opérations : réduction, réorganisation, ajout. Nous avons éliminé dix critères et en avons conservé sept dans leur forme tout en les réorganisant afin de faire émerger trois oppositions majeures qui se subdivisent en oppositions mineures. Quant à l'unique ajout, il s'agit du dernier élément que nous avons volontairement séparé du reste, car il s'agit plus d'une profération que d'un critère.

Ces deux proférations sont construites sur le modèle cartésien du « je pense donc je suis ». La première – « Je suis donc j'aime » – est susceptible d'être énoncée par l'amoureux ». L'amoureux vivrait davantage l'amour comme une fatalité, comme quelque chose qui lui « tombe » dessus parce qu'il est humain. Contrairement à l'aimant, qui est rendu humain par l'amour. C'est alors le sentiment amoureux qui confirme le sujet dans son existence et dans sa continuité : « J'aime donc je suis ». Ces deux affirmations constituent une synthèse efficace. D'une part, elles sont parfaitement antagonistes et partant, elles illustrent l'ampleur de l'opposition. D'autre part, comme elles comportent les mêmes termes et la même syntaxe, un simple renversement suffit pour passer de l'une à l'autre, témoignant alors du fragile équilibre qui existe entre elles.

Si nous avons voulu mettre en évidence cet équilibre instable, c'est qu'il est aussi à l'origine du dynamisme de l'écriture de Toussaint, comme le soulignait Ernstpeter Ruhe : « [...] 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 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*) »¹. Et si cette tension caractéristique de ses romans était cette fois à l'œuvre au cœur même du personnage ? Elle ferait de lui un amoureux contemporain.

¹ RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint », sur *Jean-Philippe Toussaint*.
[http://www.jptoussaint.com/documents/9/92/D'une_poign%C3%A9e_de_vent._La_vie_de_Marie_selon_Toussaint.pdf]

Les deux modèles de l'amoureux

Premier modèle (Amoureux)	Second modèle (Aimant)
Narcissisme vs altruisme	
Moi : <u>narcissisme</u> .	Idéal du Moi : Autre. Possibilité de <u>l'altruisme</u> .
Totalité, union, <u>fusion</u>	<u>Complémentarité</u> , « La diversité du monde est ce qui me construit » (Ponge)
<u>Vérité absolue</u> de l'autre qui est un rêve.	Pas de <u>vérité</u> : connaissance de l'autre qui <u>se construit</u> jour après jour.
L'amoureux est <u>jaloux</u> de ce qu'il ne possède pas. Sa jalousie est de <u>l'envie</u> et n'est pas légitime.	L'aimant est <u>jaloux</u> de ce qu'il possède. Sa jalousie est de la <u>peur</u> et il peut la croire légitime.
Image vs récit	
<u>Image</u> de l'autre : l'image <u>m'exclut</u> .	<u>Récit</u> de l'autre : le récit <u>m'inclut</u> , donne un sens à ma vie.
Absolu vs relatif	
L'amoureux n'est amoureux que <u>d'un seul objet</u> .	L'aimant préfère un sujet mais peut en aimer <u>d'autres</u> .
L'amour-passion ne dure guère d'un amour absolu à un autre amour <u>absolu</u> .	L'amour dure mais il est <u>relatif</u> .
Je suis donc je désire.	Je désire donc je suis.

La structure

Notre tableau sert la structure de l'analyse qui va suivre. En l'occurrence, les trois oppositions majeures fondent les trois parties de notre étude, respectivement : *du narcissisme à l'altruisme, de l'image au récit et, pour finir, de l'absolu au relatif*. (cf. Table des matières)

Quant aux titres des chapitres, ils renvoient chacun à une figure des *Fragments*, autour de laquelle ils se développent. La figure centrale est placée entre guillemets dans le titre (à l'exception du chapitre VII, nous en expliquerons la raison en temps utile) mais d'autres figures peuvent être évoquées au sein du même chapitre, respectivement :

- Chapitre I – Folie (mais aussi Identification et Vérité)
- Chapitre II – Union (mais aussi Catastrophe, Issues et Inconnaissable)
- Chapitre III – Jalousie (mais aussi Fading)
- Chapitre IV – Image (mais aussi Atopos, Gradiva, Adorable et Potin)
- Chapitre V – Absence (mais aussi Scène)
- Chapitre VI – Affirmation (mais aussi Exil)
- Chapitre VII – Je-t'aime (mais aussi Obscène)

Les titres précédés d'un chiffre arabe permettent dès lors d'isoler ces secondes figures ou simplement de structurer davantage l'intérieur d'un même chapitre.

Ce souci de la structure est une réponse apportée au caractère doublement fuyant de notre problématique. D'une part, nous choisissons un sujet délaissé par la critique – le discours amoureux –, d'autre part, nous choisissons de l'étudier à l'intérieur de quatre romans extrêmement contemporains. Dominique Viart lui-même soulignait la difficulté de « décrire la littérature actuelle sans se tromper »¹, car nous manquons parfois de recul. « Mais attendre que la “postérité” ait fait le tri et le travail, n'est-ce pas s'en remettre à d'autres ? se décharger de la responsabilité qui nous incombe ? »²

Ces risques que suppose un travail portant à la fois sur le discours amoureux et sur l'extrême contemporain, nous les avons, d'une part, assumés, en acceptant la relativité de notre point de vue, tributaire des questions de notre temps et de ses idéologies. Et d'autre part, nous avons tenté de les minimiser en établissant une structure la plus construite possible.

¹ VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent*, op. cit., p. 8.

² *Ibid.*, pp. 8-9.

PREMIÈRE PARTIE : DU NARCISSISME À L'ALTRUISME

Parmi les oppositions dégagées dans le tableau de la page 19, celle qui oppose le narcissisme et l'altruisme constitue la première. Dans la colonne de gauche, l'amoureux est du côté du narcissisme : à la recherche d'une union totale, il envisage l'être aimé comme un reflet de lui-même. Dans la colonne de droite, l'aimant tend vers l'altruisme : en quête de complémentarité, il voit en l'autre un idéal complémentaire. Tous deux connaissent la jalousie, mais seul le second la pense légitime. Ces différentes tensions traverseront nos chapitres I, II et III.

Dans un premier temps (Chapitre I) nous tenterons donc, de caractériser le « je » du narrateur-personnage, de circonscrire la place qu'il occupe, tant dans le récit que dans l'acte de narration ; pour ensuite, nous préoccuper des places qu'il accorde aux autres ; c'est-à-dire à l'être aimé, Marie (Chapitre II), et au rival, Jean-Christophe de G. (Chapitre III).

CHAPITRE I – DÉCRIRE LA « FOLIE »

Comme le souligne Marine Gilbert, à l'entame de son mémoire au sujet du personnage et de la narration dans le cycle de Marie, « [l]a 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 »¹.

Or, nous ignorons tout du « je » qui ouvre *Faire l'amour*. Il nous entraîne à sa suite tout au long des quatre romans qui constituent le « cycle de Marie », mais à aucun moment, ne nous confie son nom. Nous savons seulement qu'il aime Marie.

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 8.

Cette absence de caractérisation remet en cause les fondements du personnage mais ne gêne pourtant pas l'identification du lecteur, car, comme le dit Roland Barthes : en amour, « l'identification ne fait pas acception de psychologie ; elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi »¹. Dès lors, quelle est la place du « je » ?

1. Interroger le miroir

Il est amusant de constater que nous disposons d'un grand nombre de scènes de confrontation avec le miroir, mais pourtant, d'aucune description physique concrète :

[...] mon visage, dans le miroir, était méconnaissable [...] (*FA*, p. 85)

[...] j'aperçus fugitivement le reflet de nos corps dans le miroir, je l'aperçus à peine et m'en détournai aussitôt [...] (*Fuir*, p. 39)

[...] j'examinai mon visage dans le miroir, inexpressif [...] (*Fuir*, p. 63)

[...] je vis ma silhouette se déplacer à l'unisson dans les profondeurs patinées du miroir, noircies par endroits, tachetées, mouchetées, mon visage invisible disparaissant dans l'ombre [...] (*VM*, pp. 49-50)

En d'autres termes, notre personnage ne se reconnaît pas, refuse de se regarder, ne peut s'attribuer d'expression, ni même distinguer ses traits de manière claire. Il contemple sa silhouette qui se déplace, comme s'il n'était pas lui-même à l'origine de ses propres mouvements. Dans le dernier passage, il s'applique d'ailleurs davantage à décrire le miroir – évoquant ses « profondeurs patinées », « noircies », « tachetées », « mouchetées » – que son propre visage, simplement « invisible ». De plus, il emploie, à plusieurs reprises, les verbes « apercevoir » et « voir », soulignant le caractère superficiel du regard qu'il jette à son image. Et lorsqu'il lui porte une attention plus soutenue – « j'examinai » – c'est en vain, son visage reste « inexpressif ».

Nous observons le même phénomène, lors de « L'autoportrait à l'acide chlorhydrique »². Face au miroir, le narrateur « se regarde ». Nous nous attendons donc, à découvrir ce qu'il perçoit par le regard, puisque regarder c'est « diriger, fixer les yeux sur quelque chose, sur quelqu'un »³. Or, il se révèle incapable de dépeindre son reflet autrement qu'en passant par autrui. Il s'apprête, en l'occurrence, à décrire une photographie de Robert Mapplethorpe. (*cf.* annexe 2)

¹ « Identification » *cf.* BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 153.

² Nous empruntons l'appellation à Marine Gilbert dans : GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 13.

³ *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.atilf.fr/>]

De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. Je me regardais dans le miroir et je songeais à l'autoportrait de Robert Mapplethorpe, où, du noir des ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo n'émergeait, au premier plan, qu'une canne en bois précieux, avec un minuscule pommeau en bois 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. Debout dans l'obscurité de la salle de bain, j'étais nu en face de moi-même, un flacon d'acide chlorhydrique à la main. (*FA*, pp. 32-33)

À nouveau, le narrateur s'applique davantage à définir ce qui entoure le visage, le « noir des ténèbres des profondeurs thanatéennes du fond de la photo » que le visage lui-même. Seul le regard l'intéresse, caractérisé par « une expression de calme et de défi serein », expression qui suscite l'admiration chez notre narrateur comme pour la critique qui voit dans ce portrait « une sublimation très maîtrisée du mal qui le ronge »¹ (Mapplethorpe était atteint du sida).

Lorsqu'ensuite nous observons les termes qui caractérisent le regard du narrateur – « de mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient » – nous remarquons une redondance entre le déterminant possessif « mes yeux fixes » et le pronom réfléchi dans « me regardaient », témoin d'un dédoublement du personnage puisque, comme le souligne Marine Gilbert, « il dissocie dans son discours, son être de son reflet »². Point de calme et de sérénité mais un tiraillement, ce qui explique l'admiration portée par le narrateur à cet artiste qui parvient à sublimer sa douleur et acquiert alors pour lui un statut de modèle.

Ces différents passages qui, de prime abord, semblaient n'apporter aucune information utile à la définition de notre personnage, nous permettent, en réalité, de l'appréhender dans toute sa complexité. Reprenons les termes de Roland Barthes au sujet de l'identification : « elle est une pure opération structurale : je suis celui qui a la même place que moi »³.

Or, le « je » du cycle semble avoir deux places, il est visiblement tirillé, dédoublé. Nous pourrions considérer la scène de confrontation avec le miroir comme le

¹ Cf. annexe 2.

² GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 13.

³ « Identification » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 153.

reflet de la double identité de ce « je », à la fois narrateur et personnage, présent au sein du récit tout en étant à l'origine de la narration.¹

Nous avons dès lors dédoublé la question et devons à présent déterminer les caractéristiques du personnage et celles du narrateur.

2. La folie du personnage

Ni nom ni profession, tout ce que nous savons, en définitive, de ce personnage, c'est qu'il aime Marie. Cette caractérisation on ne peut plus sommaire suscite deux types de réactions auprès du lecteur.

L'identification constitue la première. Barthes pose que le sujet amoureux « s'identifie douloureusement à n'importe quelle personne (ou n'importe quel personnage) qui occupe dans la structure amoureuse la même position que lui. »² Or, notre personnage n'est que « position », rien d'autre ne le définit. Dès lors, il suffit que le lecteur occupe ou ait occupé cette position pour qu'il s'y identifie. Il est celui qui occupe la même place que lui. C'est « par cette homologie [que] marche – se vend – le roman d'amour »³.

Outre le fait qu'il s'agisse d'un puissant mécanisme d'identification qui permette au roman d'amour de se vendre, cette absence de caractérisation est aussi à l'origine de critiques de la part du lecteur. Philippe Claudel, en l'occurrence, use de sarcasmes pour parler de notre personnage : « lui, sans profession reconnue, peut-être photographe, et qui peut retirer en une seule fois l'équivalent de 1500 euros avec sa carte bancaire »⁴ ou encore : « Dans *Faire l'amour*, les personnages ne ressemblent qu'à eux-mêmes, ils glissent sur un monde inconnu, ils correspondent aux chirurgiens, aux pilotes de lignes, aux femmes d'affaire des romans de la collection Harlequin. Ils n'ont pas d'autre

¹ Nous nous appuyons ici sur la distinction classique entre « *histoire* (l'ensemble des événements racontés), *récit* (le discours, oral ou écrit, qui les raconte) et *narration* (l'acte réel ou fictif qui produit ce discours, c'est-à-dire le fait même de raconter) », distinction établie par Gérard Genette dans : GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 10.

² « Identification » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 153.

³ *Ibid.*, p. 154.

⁴ CLAUDEL (Philippe), *art. cit.*, p. 138.

existence, pas d'envergure supplémentaire. Ils fonctionnent en circuit fermé, dans les codes d'un genre. *Ils ne sont pas.* »¹

Les personnages de Toussaint ne « seraient pas ». Certes, nous pouvons admettre que *Faire l'amour* est le roman le moins abouti du cycle – c'est d'ailleurs le premier – mais de là à affirmer que les personnages n'existent pas, il est un pas que nous refusons de franchir. Ce discrédit que Claudel jette sur le discours amoureux – notamment à travers la comparaison, guère flatteuse, avec la collection Harlequin – n'est que volonté de se positionner en intellectuel. Car, comme le notait déjà Roland Barthes en 1977, le discours amoureux n'est pas pris en charge par les intellectuels, il est « ignoré, ou déprécié, ou moqué par eux »².

Claudel concède tout de même une caractéristique à notre personnage : il est amoureux. Une information qui, selon lui, constitue un détail puisqu'elle est immédiatement discréditée au moyen de la comparaison. C'est pourtant loin d'être un détail : de cette seule donnée découleront de nombreuses autres. Barthes faisait d'ailleurs dire à l'amoureux : « J'en sais plus sur moi que tous ceux qui ignorent seulement ceci de moi : que je suis amoureux. »³

Notre personnage pourrait parfaitement être à l'origine du même constat. « Aimer Marie », rien d'autre ne semble le définir, son identité tout entière est investie dans ce seul critère. Il est « fou », selon les termes employés par Barthes : « je n'habite aucun autre espace que le duel amoureux : pas un atome de dehors, donc pas un atome de grégarité : *je suis fou* : non que je sois original (ruse grossière de la conformité), mais parce que je suis coupé de toute socialité »⁴.

Jacques Dubois parle d'un héros qui « circule comme égaré dans un univers “mouvementé” (il est à Paris, à Tokyo, à l'île d'Elbe) », d'« un “je” au statut incertain qui semble n'avoir pour office que d'aimer Marie mais s'y prend plutôt mal »⁵. Nous sommes donc face à un personnage que nous savions déjà sans nom ni silhouette, désormais de

¹ *Idem.* Nous soulignons.

² BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 5.

³ « Vérité » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 271.

⁴ « Folie » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 143.

⁵ DUBOIS (Jacques), « Jean-Philippe Toussaint amoureux et baroque », sur *Médiapart* [<http://blogs.mediapart.fr/edition/article/080909/jean-philippe-toussaint-amoureux-et-baroque>]

surcroît « égaré » et « incertain », ou pour reprendre les termes de Barthes « coupé de toute socialité ». Il va en effet se révéler terriblement passif, aussi incapable d'agir (prendre une décision) que d'interagir.

Par exemple, dans *Faire l'amour*, lorsque le narrateur décide de se rendre à Kyoto, il consulte un plan de métro avant de partir, constate que plusieurs lignes mènent à sa destination mais conclut : « Je n'avais pas de préférence et me laissais guider au hasard par les détours des couloirs et les mouvements de la foule en guettant les inscriptions sur les panneaux. » (*FA*, p. 108) Il ne choisit pas, prend la première sur laquelle il tombe et une fois assis dans le métro, regarde « 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*, p. 110. Nous soulignons.)

C'est le roman *Fuir* qui nous offre l'illustration la plus probante de cette passivité. Tout d'abord, la fuite que promet le titre constitue en fait une fuite extrêmement « passive ». Du moins, elle n'est pas à l'initiative du narrateur qui se laisse littéralement mener par les autres personnages : « Je ne me souviens de rien, je suivais Zhang Xiangzhi et Li Qi » (*Fuir*, p. 57), « je ne savais pas où nous allions, je ne savais pas ce qui allait se passer » (*Fuir*, p. 58). Le passage le plus éloquent reste le suivant :

Arrivé à l'hôtel Hansen, où une chambre m'avait été réservée, Zhang Xiangzhi gara la Mercedes dans la cour privée intérieure et alla prendre ma valise dans le coffre pour me guider jusqu'à la réception. Il n'était en rien à l'origine de la réservation de la chambre, qui avait été faite depuis Paris par une agence de voyage [...], mais il prenait tout en mains et ne me laissait aucune initiative. Il me fit asseoir dans un canapé à l'écart et se présenta seul à la réception pour enregistrer mon arrivée. Je l'attendais près de l'entrée, à côté d'un morne alignement de plantes vertes poussiéreuses qui croupissaient dans des bacs, et je le regardais remplir ma fiche de renseignements d'un œil las. À un moment, il revint vers moi, rapide, soucieux, la main pressée et me demanda mon passeport. Il retourna à la réception et je me mis à suivre mon passeport des yeux avec inquiétude, le regardant passer de main en main en craignant de le voir soudain escamoté comme dans un tour de bonneteau entre les mains d'un des nombreux employés qui s'activaient derrière le comptoir. (*Fuir*, p. 14)

L'apathie du personnage en deviendrait presque palpable : syntaxe, lexique, narration, tout contribue à créer cet effet. D'abord, les tournures sont passives et lorsqu'elles sont actives c'est Zhang Xiangzhi qui en est le sujet. Les seules occurrences du « je » s'appliquent aux verbes « regarder », « suivre des yeux » et « attendre ». Le « je » perçoit mais ne bouge pas. Il attend d'ailleurs « à côté d'un morne alignement de

plantes vertes poussiéreuses qui croussaient dans des bacs ». Cette description désolante convient en fait tant aux plantes qu'au personnage. Le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il se fond dans le décor. Ensuite, lorsque Zhang Xiangzhi, « rapide » et « soucieux », lui demande son passeport, nous observons une ellipse là où le personnage aurait, enfin, pu effectuer un premier mouvement. Définitivement, ce sont les autres qui s'activent. Mais un sentiment semble alors l'animer : en regardant son passeport « passer de main en main », il éprouve la crainte « de le voir soudain escamoté ». Ce dernier emporte inévitablement un caractère symbolique : ce sont ses papiers *d'identité*. Dès lors, c'est de la crainte de sa propre disparition dont le narrateur nous entretient !

Le personnage du cycle de Marie, est qualifié par Marine Gilbert de « personnage qui démissionne dans son rôle de personnage »¹. L'expression nous semble fort à propos pour l'extrait ci-dessus. Mais il en va bien autrement pour son rôle de narrateur.

3. La folie du narrateur

À l'entame de ce chapitre, nous disions tout ignorer de ce « je » qui marque le début du cycle. La narratologie qualifie ce type d'ouverture de début « étique », c'est-à-dire avec simple pronom, et elle l'oppose aux débuts « émiques », avec nom de personne.² Cependant, le pronom « je » constitue un cas particulier : il « est à la fois étique et émique, puisqu'on sait au moins qu'il désigne le narrateur »³.

Pour ce « je » qui est présent dans le récit dont il assume la narration, nous pouvons continuer à utiliser les classifications établies par Genette. Ainsi nous parlerons de « narrateur homodiégétique »⁴, mais aussi de « focalisation interne »⁵. En d'autres termes, le narrateur-personnage est présent dans l'histoire qu'il raconte et agit comme un filtre, les informations fournies au lecteur étant celles qu'il perçoit. Par conséquent, « le récit *peut* alors nous dire tout ce que ce personnage perçoit et tout ce qu'il pense [...] il ne

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 31.

² À ce sujet voir GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit, op. cit.*, p. 47.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ À ce sujet voir GENETTE (Gérard), *Figures III, op. cit.*, p. 252.

⁵ À ce sujet voir GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit, op. cit.*, p. 49.

doit en principe rien dire d'autre »¹. Il ne peut pas rapporter les pensées d'autres personnages, du moins en principe, mais nous y reviendrons.

Comme en témoigne le terme de narrateur-personnage que nous venons d'employer, narrateur et personnage ne forment qu'une seule et unique entité. Si nous les distinguons cependant, c'est que les caractéristiques que nous avons dégagées concernant le personnage – rapport problématique à l'identité, sentiment amoureux, folie et passivité – vont trouver un écho singulier auprès de celles du narrateur.

De prime abord, rien ne semble les distinguer. Aussi cette citation de Barthes pourrait-elle convenir autant au narrateur qu'au personnage : « Depuis cent ans, la folie (littéraire) est réputée consister en ceci : “*Je est un autre*” : la folie est une expérience de dépersonnalisation. Pour moi, sujet amoureux, c'est tout le contraire : c'est de devenir un *sujet*, de ne pouvoir m'empêcher de l'être, qui me rend fou. *Je ne suis pas un autre* : c'est ce que je constate avec effroi. »²

Narrateur et personnage sont fous. Mais, c'est dans la réaction qu'ils se distinguent. Si le personnage sombre dans l'apathie, la réaction du narrateur est, quant à elle, tout opposée. Dans le récit, nous avons affaire à un « je » quelque peu évanescent, caractérisé par son effacement. Dans la narration, sa présence est appuyée. Le personnage « constate avec effroi » qu'il n'est pas un autre et s'efface, le narrateur, lui, tente littéralement d'y remédier. Et c'est là sa « folie ». Nous distinguons trois modalités d'expression de cette « folie » : le dédoublement, l'omnipotence et l'excès d'informations.

3.1. Dédoublement

Dans son article, « L'Intime entre parenthèses »³, Alice Richir produit une analyse très intéressante de ce qu'elle appelle le dédoublement énonciatif chez Toussaint. Nous nous appuyons sur son travail pour développer ce point.

¹ *Ibid.*, p. 50.

² « Folie » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, 1977, p. 142.

³ RICHIR (Alice), « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, 2012/4, n°172, pp. 469-479.

Elle amorce son propos en soulignant la fréquence avec laquelle l'auteur use de figures d'insertion, c'est-à-dire d'éléments encadrés par un couple de parenthèses ou de tirets longs. Il serait littéralement impossible de parcourir plus d'une dizaine de pages de n'importe lequel de ses romans sans en rencontrer. Ces éléments, qui interrompent le discours du narrateur, portent le nom de « preambule ». Il s'agit d'une « figure rhétorique [qui] a pour fonction de compléter l'énoncé principal dans lequel elle s'inscrit, en apportant une précision, une exemplification ou une évaluation à propos de l'énoncé que le narrateur est en train de produire ».¹

Cette définition n'est pas tout à fait satisfaisante, du moins elle n'inclut pas l'effet principal de ce procédé qui va surtout « brouiller l'homogénéité de la voix narrative »². C'est là l'effet qui nous intéresse. Si le personnage avait une existence à tout le moins vague, le narrateur semble avoir une existence « double ». Il se distancie de ses propres propos, la plupart du temps sur un mode ironique.

Cependant, au regard de cette ironie, Richir envisage le cycle de Marie comme un tournant. Les figures d'insertion y seraient toujours très présentes, mais sans ironie, plutôt teintées d'une « nuance plus sombre », conférant à l'écriture un « timbre plus corrosif, à l'image du flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur de *Faire l'amour* conserve dans sa poche »³. Exemple à l'appui : « Pour finir, envoyant tout le monde paître, Marie avait dit qu'elle allait dormir et qu'elle ne voulait plus être dérangée avant le lendemain matin, (mais le lendemain matin, c'était maintenant, c'était précisément maintenant, mon amour). » (*FA*, p. 58)

Selon Richir, l'ironie et l'humour auraient déserté la parenthèse au profit d'une tonalité plus mélancolique. De nombreux contre-exemples émaillent pourtant la suite du cycle. L'ironie et l'humour reviennent au galop dès *La Vérité sur Marie* et demeurent également dans *Nue*. Nous avons d'ailleurs choisi d'examiner deux passages, dans le détail, au chapitre III (plus précisément en III.2. et III.4). Nous découvrirons que l'ironie n'est certes plus dirigée vers le narrateur lui-même, mais elle n'en reste pas moins présente... et drôle ! L'ironie n'a donc pas disparu, elle semble simplement servir d'autres desseins.

¹ *Ibid.*, p. 469.

² *Idem*

³ *Ibid.*, p. 470.

Quoi qu'il en soit, drôle ou pas, le commentaire engendre un décalage avec la proposition principale, de par son apparence orale, ou encore plus simplement, parce qu'il est au présent, ce qui tranche avec l'imparfait et le passé simple des propositions principales. D'après Richir, si le commentaire est au présent, c'est qu'il intervient toujours dans un temps second par rapport à la proposition principale. Elle rapproche alors cette hiérarchisation temporelle d'une distinction d'ordre narratologique : « l'énoncé principal témoignerait du temps de l'histoire tandis que le commentaire pointerait plus directement le temps de sa narration. Appliquée au récit à la première personne, cette distinction temporelle scinde l'identité du narrateur-personnage en deux entités autonomes, correspondant chacune à un temps romanesque distinct : le narrateur homodiégétique (je-personnage), au moment de son implication dans l'histoire, et le narrateur extradiégétique (je-narrateur), lors de la mise en récit, postérieure, des événements qu'il a vécus. »¹

À qui, dès lors, attribuer le commentaire, au je-narrateur ou au je-personnage ? De quel côté se trouve l'ironie ? Dans le cadre de ce travail, la meilleure réponse nous semble être celle de Paul de Man : « l'ironie est du côté de l'expérience, celle de l'existence humaine vécue par un moi divisé »². En d'autres termes, peu importe, ici, l'identité de l'instance qui l'assume : à tous les coups, « le narrateur [ressort] divisé de l'opération de décrochement »³ et c'est en fait là tout l'intérêt du commentaire décroché. Il témoigne de l'écartèlement du narrateur, de l'hétérogénéité qui le constitue, la parenthèse devenant « le lieu d'exposition de l'altérité du sujet »⁴.

Si la fréquence du commentaire décroché révèle toute la complexité d'un sujet double ou à tout le moins divisé, elle témoigne aussi du degré d'intervention relativement élevé du narrateur à l'égard de son récit.

3.2. Omnipotence

Le narrateur du cycle de Marie est extrêmement présent, extrêmement perceptible. Les parenthèses ne constituent qu'un premier signe de cette présence. Pierre Piret et

¹ *Ibid.*, p. 471.

² SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2001, p. 286.

³ RICHIR (Alice), *art. cit.*, p. 476.

⁴ *Ibid.*, p. 478.

Laurent Demoulin, dans l'introduction du numéro de *Textyles* consacré à Jean-Philippe Toussaint, constate en effet que « l'omniprésence, voire l'omnipotence, du narrateur et la position d'énonciation singulière qu'il adopte »¹ constituent les traits les plus étudiés par les commentateurs. Et pour cause, notre narrateur est littéralement hyperactif : il prend en charge toutes les fonctions possibles.

Genette répertorie cinq « fonctions du narrateur »² distinguant par là différents degrés d'intervention de cette instance au sein de son récit. Il serait loisible de dénicher un extrait pour illustrer chacune de ces fonctions, mais il ne faudrait pas se contenter de poser des étiquettes. D'une part, ces catégories sont loin d'être étanches et de l'autre, si elles sont utiles, c'est non pas pour nommer des passages, mais pour démontrer l'implication du narrateur tout au long de son récit. C'est pourquoi, nous avons préféré citer un seul extrait, plus long, qui contienne plusieurs manifestations – peut-être plus ténues mais imbriquées – de ces différentes fonctions, afin de mieux rendre compte de l'omniprésence du narrateur.

Et je me rendais compte alors que j'étais en train de ressasser toujours les mêmes visions heureuses, que 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 par l'éloignement temporel qu'elles commençaient à prendre depuis mon retour. Mais tout véritable amour, me disais-je, et, plus largement, tout projet, toute entreprise, fût-ce l'éclosion d'une fleur, la maturation d'un arbre ou l'accomplissement d'une œuvre, n'ayant qu'un seul objet et pour unique dessein de persévérer dans son être, n'est-il pas toujours, nécessairement, un ressassement ? Et, quelques semaines plus tard, reprenant cette idée de l'amour comme ressassement ou continuelle reprise, j'aiguise encore un peu ma formulation, en demandant à Marie si l'amour, quand il durait, pouvait être autre chose qu'une resucée ? [...] Je regardais cet immeuble en construction éclairé en face de moi, et je repensais au voyage que nous avions fait au Japon avec Marie au début de l'année. C'est là que tout avait commencé, ou plutôt que tout s'était achevé pour nous, car c'est là que nous avons rompu, c'est là que nous nous étions aimés pour la dernière fois, dans la chambre d'un grand hôtel de Shinjuku. Nous étions partis ensemble au Japon, et nous étions rentrés séparément deux semaines plus tard, chacun pour soi, sans plus se parler, sans plus se donner aucun signe de vie. À mon retour à Paris, officialisant en quelque sorte notre rupture, je m'étais installé rue des Filles-Saint-Thomas, et nous nous étions à peine revus jusqu'à la fin de l'été, quand elle m'avait proposé de la rejoindre à l'île d'Elbe. Mais ce que Marie ignorait – et qu'elle ignore toujours – c'est que j'étais présent, moi aussi, le soir du vernissage de son exposition au *Contemporary Art Space Shinagawa*. (Nue, pp. 41-44.)

¹ DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), « Introduction », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 7.

² GENETTE (Gérard), *Figures III*, op. cit., pp. 261-263.

Outre le rôle de la narration proprement dite – soit la « fonction narrative »¹ – Genette dénombre quatre fonctions selon les aspects du récit qu'elles concernent.

Le narrateur exerce une « fonction de régie »² lorsqu'il commente l'organisation de son récit, ses articulations et ses connexions. Dans l'extrait ci-dessus, c'est déjà le cas par deux fois. D'une part, il admet le caractère juxtaposé et répétitif des passages (non-cités) qui précèdent. En concédant qu'il « ressasse toujours les mêmes visions », il se justifie. D'autre part, il légitime le passage d'un lieu à un autre en faisant part au lecteur de ses pensées : c'est parce qu'il regarde tel bâtiment, qu'il repense à tel événement, qu'il va alors narrer. L'ordre narratif s'en trouve d'ailleurs souvent bouleversé.

La « fonction de communication »³ et la « fonction idéologique »⁴, quant à elles, se retrouvent étroitement imbriquées dans cet extrait. Le narrateur interrompt son histoire et s'autorise un commentaire général sur l'amour qui ne serait que « ressassement ». Ce genre de commentaire parsème l'œuvre et concerne essentiellement l'amour, la mort, la mort de l'amour et surtout le passage du temps. Dans ce cas de figure, le narrateur endosse alors une « fonction idéologique ». Mais ici, le commentaire constitue aussi une manière d'établir ou de maintenir un contact avec le lecteur. En effet, la question est posée à Marie, mais « plus tard » : elle s'adressait donc bien au lecteur avant tout. Ce type d'adresse relève dès lors, de la « fonction de communication ». Si l'adresse peut ici sembler subtile, nous en avons mentionné plus haut de beaucoup plus évidentes, à travers les parenthèses qui constituent des « commentaires décrochés ».

Le narrateur peut encore exercer une dernière fonction qui est la « fonction testimoniale »⁵, celle qui rend compte du rapport qu'entretient le narrateur avec son récit. Elle apparaît par exemple, « lorsque le narrateur indique la source d'où il tient son information, ou le degré de précision de ses propres souvenirs, ou les sentiments qu'éveille en lui tel épisode »⁶. Dans l'extrait ci-dessus, nous avons effectivement accès aux sentiments du narrateur à l'égard des faits narrés – il évoque des « visions heureuses » – mais aussi du degré de précision de ses souvenirs : il admet indirectement

¹ *Ibid.*, p. 261.

² *Ibid.*, p. 262.

³ *Idem*

⁴ *Ibid.*, p. 263.

⁵ *Ibid.*, p. 262.

⁶ *Idem*

que ces informations ne sont que peu représentatives de la réalité, car elles sont comme « filtrées », « épurées », par le passage du temps et ainsi « rendues plus attendrissantes ». Enfin, le narrateur nous donne aussi ses sources d'informations. Lorsqu'il affirme qu'il était, lui aussi, présent lors du vernissage de l'exposition, c'est en effet, pour légitimer le contenu de la narration : il est sur le point de raconter la rencontre de Marie et Jean-Christophe de G., rencontre à laquelle il n'est pas censé avoir assisté.

Ces différentes fonctions, endossées simultanément, attestent l'implication importante du narrateur au sein de son récit. Selon Genette, cette implication, cette proximité, serait gage de précision quant à l'information narrative apportée, « comme la vision que j'ai d'un tableau dépend, en précision, de la distance qui m'en sépare [...] »¹. Nous pouvons pourtant raisonnablement douter de la fiabilité des informations que fournit notre narrateur. D'une part, il nous a fait lui-même un aveu, en concédant que ses souvenirs étaient « épurés » et « filtrés ». D'autre part, et ce à plusieurs reprises, le narrateur assume le récit de faits auxquels il ne peut pas raisonnablement avoir assisté. Nous parlerons d' « excès d'informations ».

3.3. *Excès d'informations*

Au cours du deuxième roman (*Fuir*), ont lieu les funérailles du père de Marie. Le narrateur est brièvement apparu à l'église mais s'est éclipié aussitôt. Après l'enterrement, Marie retourne donc, seule, vers la ville de Portoferraio. Malgré son absence, le narrateur nous conte alors le récit de l'errance de Marie, à travers les rues de la ville : « Marie s'éloigna, elle était seule. » (*Fuir*, p. 143). La précision de la description qui va s'ensuivre est étonnante de la part d'un personnage absent : « Marie avait rejoint Portoferraio et marchait dans la ville déserte en direction du port » (*Fuir*, p. 144), « Marie me cherchait avec fièvre, elle s'arrêtait devant les vitrines des bars et scrutait la pénombre entre ses mains pour voir si je n'étais pas à l'intérieur » (*Fuir*, p. 145), « Marie avait chaud, elle avait soif, elle entrait dans des bars et buvait des expressos au comptoir » (*Fuir*, p. 146), « Marie se souvint alors que je lui avais parlé d'un hôtel » (*Fuir*, p. 149). L'itinéraire de Marie, mais aussi ses sentiments, ses pensées, sa perception, ses souvenirs, ses faits, ses gestes, jusqu'au parfum de la glace qu'elle achète (*cf. Fuir*, p. 146), tout y est.

¹ *Ibid.*, p. 184.

Ce cas de figure porte le nom de « paralepse »¹ : le narrateur restitue trop d'informations par rapport au code de focalisation de départ (focalisation interne sur le narrateur-personnage). L'information narrative devrait se limiter « au seul "savoir" du narrateur *en tant que tel*, c'est-à-dire à l'information du héros au moment de l'histoire *complétée par ses informations ultérieures* – le tout restant à la disposition du héros devenu narrateur »².

À l'aide des caractères italiques, Genette souligne un détail important : le narrateur peut se justifier, certaines informations sont obtenues par la suite et ne constituent pas, à proprement parler, des excès. Dès lors, notre narrateur se justifie-t-il ?

À l'image de Marie, interrogeons-le : « Tu étais où ? me dit-elle, qu'est-ce que tu as fait cet après-midi ? Rien, dis-je. Rien, je n'avais sans doute rien fait d'autre qu'elle, j'avais erré sans but dans les rues de Portoferraio. » (*Fuir*, p. 157) Rien. Rien ne justifie l'excès d'informations : Marie ne lui racontera pas ce qu'elle a fait durant l'après-midi et il ne l'apprendra jamais de quelqu'un d'autre non plus. Il semble que notre narrateur ne juge pas utile de se justifier : il n'imagine tout simplement pas qu'elle ait pu faire autre chose que lui, projetant sur elle son état d'esprit personnel. Tout cela lui semble parfaitement légitime. Il s'agit bien d'une paralepse.

L'ouverture de *Nue*, en revanche, nous offre un exemple de justification. Il est question de la dernière création de Marie : la robe en miel. Le narrateur nous détaille les préparatifs du défilé, les étapes de la conception, les difficultés de la mise en œuvre, la recherche de collaborateurs et notamment la recherche laborieuse d'un apiculteur compétent : « Finalement, Marie avait travaillé avec un apiculteur plus bohème, [...], légèrement homosexuel et follement amoureux d'elle, selon Marie (ou le contraire selon moi : une folle perdue qui avait un petit béguin pour elle) ». (*Nue*, p. 16) À nouveau, l'instance narrative rapporte des faits qui se sont déroulés en son absence. Mais cette fois, il précise sa source d'informations : « selon Marie ». Cependant, aussitôt cette précision apportée, il s'empresse d'ajouter son grain de sel avec un « selon moi ». La justification en devient bancale.

¹ GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, op. cit., p. 52.

² *Ibid.*, p. 51.

Il en va de même pour un autre passage dans le même ouvrage : celui de la rencontre de Marie et Jean-Christophe de G. Le narrateur, afin de légitimer son récit, affirme avoir été présent le jour de cette rencontre (*cf.* extrait utilisé *supra* pour illustrer la fonction testimoniale du narrateur), rencontre qui a eu lieu au vernissage de l'exposition de Marie. Ce n'est qu'une dizaine de pages plus loin qu'il précise le lieu exact où il se trouvait. En effet, refoulé à l'entrée, le narrateur erre autour du bâtiment où a lieu l'exposition : « J'examinai les environs et j'avisai la présence d'un escalier de secours qui montait en plein air le long de la façade [...]. Je m'approchai [...] et me mis à gravir les marches [...]. » (*Nue*, pp. 54-55) Et une fois parvenu sur le toit :

Je remarquai alors une ouverture sur le toit, un petit hublot qui laissait échapper une lueur blanche dans la nuit. Je progressai avec prudence vers la source de lumière, et, me penchant au-dessus du hublot, je découvris en contrebas une des salles d'exposition où avait lieu le vernissage de l'exposition de Marie.

Accroupi sur le toit, je me mis à chercher Marie des yeux dans la foule à travers le hublot, mais je ne la trouvais pas, je ne percevais qu'une masse indistincte de silhouettes incompréhensibles en dessous de moi. (*Nue*, p. 56)

Accroupi sur le toit, penché sur le hublot, j'essayais de reconnaître Marie dans cette foule lointaine qui évoluait en dessous de moi. Le bruit des conversations me parvenait étouffé par l'épaisseur du vitrage [...] (*Nue*, p. 58)

Nous conviendrons qu'il est permis de remettre en doute la fiabilité d'un récit fondé sur l'observation d'« une masse indistincte de silhouettes » tout en écoutant des sons « étouffés par l'épaisseur du vitrage ». D'autant plus, lorsque dans ces circonstances, le narrateur se permet des descriptions détaillées de choses minuscules qu'on pense à l'hippocampe sorti de la poche de Jean-Christophe de G. (*cf. Nue*, p. 71). Ainsi, les paralepses perdurent.

Pour tenter de légitimer la narration d'événements auxquels il n'a pas assisté, le narrateur a donc successivement fait usage de deux arguments distincts : il a prétendu rapporter les dires de Marie et il a prétendu avoir été présent lui-même. Ces deux arguments pourraient devenir relativement malsains – ou amusants c'est selon – si notre narrateur les employait pour légitimer le récit qu'il fait de l'épisode qui ouvre *La Vérité sur Marie*, soit celui de la nuit que Marie et Jean-Christophe de G. passent ensemble. Mais il n'en fera rien. D'une part, il affirme qu'il n'était pas présent et de l'autre, nous pouvons raisonnablement douter qu'ultérieurement Marie lui ait conté le déroulement de la nuit, ou du moins, si elle l'a fait, elle ne lui a pas confié tant de détails. Il propose en effet, une justification tout autre : « Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait

confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant. » (*VM*, p. 73)

Le narrateur invente et ne s'en cache pas. Il « développe », « transforme », « exagère », « dramatise » mais ne reste pas moins persuadé de raconter la vérité :

Je me trompais peut-être parfois sur les intentions de Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. (*VM*, pp. 73-74)

Outre le titre du roman auquel ils appartiennent (*La Vérité sur Marie*), ces deux extraits illustrent un véritable fantasme d'omniscience. Le narrateur prétend avoir de Marie « une connaissance infuse » et s'autorise à compléter les informations avec sa seule imagination. Genette définit la devise du narrateur omniscient à l'aide d'une réplique d'un personnage de Prévert : « Ce que je ne sais pas je le devine, et ce que je ne devine pas je l'invente »¹. Cette devise pourrait parfaitement être mise dans la bouche de notre narrateur qui, pourtant, est homodiégétique. C'est-à-dire qu'il appartient au récit qu'il raconte, il ne le surplombe pas, il « est tenu de justifier (“Comment le sais-tu ?”) les informations qu'il donne sur les scènes d'où “il” était absent comme personnage, sur les pensées d'autrui, etc., et toute infraction à cette charge fait paralepse »².

Dans le cas qui nous occupe, la paralepse n'est pas qu'une simple infraction narratologique sur laquelle coller une étiquette. Elle engendre un effet de contraste entre le narrateur et le personnage, qui constituent pourtant une seule et même entité. Plus haut, nous définissions le personnage comme relativement vide, pourvu d'une identité vague, indéfinissable, même par lui-même. (Il suffit de repenser aux étranges passages de la confrontation avec le miroir qui ouvraient ce chapitre.) Ce même personnage, qui ignore tout de lui-même, prétend tout savoir des autres :

[...] et, même si j'étais moi-même absent des scènes qui se déroulaient derrière mes yeux fermés, si je n'en étais pas partie prenante, même si je n'apparaissais pas physiquement parmi les autres figures, je me savais intimement présent, non seulement en tant que source unique de l'invocation en cours, mais au sein même de chacun des personnages, avec qui des liens intimes m'unissaient, des liens enfouis, privés, secrets, inavouables – car j'étais autant moi-même que chacun d'eux.

¹ *Ibid.*, p. 52.

² *Idem*

[...] comme dans les rêves, où chaque figure n'est qu'une émanation de soi-même, recrée à travers le prisme de notre subjectivité, irradiée de notre sensibilité, de notre intelligence et de nos fantasmes. (*VM*, pp. 166-167)

Ce dernier passage témoigne encore une fois de la folie de ce narrateur qui – pour reprendre les termes de Barthes dans sa figure consacrée à la folie¹ – « constate avec effroi » qu'il n'est « pas un autre » et qui malgré tout, s'acharne. En effet, comme le souligne Marine Gilbert, la construction de son récit est, tout entière, influencée par « sa conscience troublée qui remet en cause la séparation des corps, et les frontières entre les différents personnages »². Et partant, il donne à lire son délire, celui « d'un personnage unique, diffracté en multiples facettes de lui-même, en recomposition permanente »³.

Conclusion

Ce chapitre nous aura permis d'illustrer ce que Sjef Houppermans appelle l'« aliénation autant personnelle que narrative »⁴ du « je » et les tensions qui le caractérisent.

D'un côté, nous observons un personnage à l'identité vague, qu'un seul critère semble définir : l'état amoureux ; de l'autre, un narrateur aux identités multiples, se revendiquant presque omniscient. Personnage et narrateur sont fous, la folie du premier se traduit par l'investissement de toute son identité dans le seul critère de l'« être-amoureux », la folie du second revient à se prendre pour Dieu. La présence du narrateur est appuyée pendant que celle du personnage est effacée. L'un est trop impliqué, l'autre est apathique. Le « je » se retrouve tiraillé entre deux comportements contradictoires, entre deux rôles distincts : être amoureux et gérer le récit.

Cette tension que narrateur et personnage entretiennent, n'est pas sans rappeler celle qui oppose amoureux et aimant. Le personnage serait du côté de l'amoureux, passif, il pourrait énoncer ce « je suis donc j'aime », pendant que le narrateur serait plutôt du côté de l'aimant, actif, c'est l'amour qui le confirme dans son être, « j'aime donc je suis ». Or, rappelons-le narrateur et personnage ne forment qu'une seule entité, celle du « je », qui vit dès lors une tension permanente et intrinsèque.

¹ « Folie » cf. BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, *op. cit.*, p. 142.

² GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 6.

³ *Idem*

⁴ HOUPPERMANS (Sjef), *art. cit.*, p. 114.

Si le narrateur-personnage éprouve des difficultés à définir son « moi », quelle place va-t-il pouvoir accorder à l'autre, quand trouver la sienne propre est déjà complexe ?

C'est face à l'autre, dans la confrontation, que le « je » va pouvoir se constituer. Et vu la « raréfaction du personnel actanciel »¹ dans cette fiction, l'autre ne peut inclure que deux personnages : Marie, celle qu'il aime, et Jean-Christophe de G., son rival en amour. Ces deux confrontations seront respectivement les sujets des chapitres II et III.

¹ Nous empruntons l'expression à Frank Wagner dans : WAGNER (Frank), « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 26.

CHAPITRE II – LE RÊVE D’UNE « UNION » SANS PLACES

Nous nous regardions dans les yeux, et nous commençâmes à nous balancer doucement, je la berçais lentement dans mes bras, l’entraînais avec moi sur les galets, sans un mot, nous ne formions qu’un seul corps, moitié nu, moitié habillé, dans le prolongement de mon torse nu se mouvaient les jambes nues de Marie, tandis que, de chaque côté de mon pantalon, battaient mollement les flancs de sa chemise. (*Fuir*, pp. 162-163)

Marie et le narrateur constituent chacun une « moitié » d’ « un seul corps ». Ce bref passage trahit, selon nous, ce que Barthes appelle le « rêve d’union totale avec l’être aimé »¹, un rêve que Barthes dépeint en évoquant, non sans sarcasme, le « truc des deux moitiés qui cherchent à se recoller »² :

Je sors d’un film (pas très fort, pourtant le film). Un personnage y évoque Platon et l’Androgyne. On dirait que tout le monde connaît le truc des deux moitiés qui cherchent à se recoller [...]. Passé un après-midi à vouloir dessiner, figurer l’androgyne d’Aristophane [...]. Je m’entête, mais mauvais dessinateur ou médiocre utopiste, je n’arrive à rien. L’androgyne, figure de cette « ancienne unité dont le désir et la poursuite constituent ce que nous appelons amour », l’androgyne m’est infigurable ; ou du moins n’arrivé-je qu’à un corps monstrueux, grotesque, improbable. Du rêve, sort une figure-farce [...].³

Barthes souligne le caractère « grotesque » et « improbable » de la reconstitution de l’androgyne. On ne peut véritablement faire un. D’ailleurs, l’extrait de *Fuir* cité ci-dessus est évidemment une métaphore : c’est parce que le narrateur porte Marie dans ses bras, parce que ses jambes à elles ne touchent plus terre, qu’ensemble ils donnent l’impression de ne « former qu’un seul corps ». Et vu qu’il pleut et qu’il fait froid, les deux personnages, tout en étant sublimes, sont aussi un peu grotesques ou, à tout le moins, improbables aux yeux d’éventuels passants. C’est en outre, de tout le cycle, la seule allusion explicite à la figure de l’androgyne. Le rêve d’union totale est-il, pour autant, absent du reste du récit ?

« Rêve d’union totale : tout le monde dit ce rêve impossible, et cependant il insiste. Je n’en démords pas. »⁴ L’amoureux s’entête. Il a beau savoir que l’autre ne peut véritablement constituer une part de lui-même, il persiste à tendre vers cet idéal de totalité et de fusion. La reconstitution de l’androgyne est irréalisable, le fantasme d’union totale revêtira alors d’autres formes, selon la place que le sujet amoureux accorde à l’être aimé.

¹ « Union » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 267.

² *Ibid.*, p. 268.

³ *Idem*

⁴ *Ibid.*, p. 270.

Le narrateur adopte en l'occurrence, deux attitudes distinctes à son égard, selon le mode sur lequel il envisage la totalité de l'union : former un tout, c'est être « toi *ou* moi » ou « toi *et* moi ». En d'autres termes, Marie est parfois son double – le narrateur fait alors preuve de narcissisme – et parfois son idéal complémentaire – il est alors question d'altruisme. Dans le premier cas de figure, notre narrateur adopte la posture de l'amoureux, dans le second celle de l'aimant (pour ces deux termes, nous vous renvoyons toujours au tableau réalisé dans l'introduction).

Ces deux attitudes semblent avoir quatre conséquences, plus ou moins distinctes, vis-à-vis de l'altérité que constitue Marie : les tendances que sont la substitution (1), la permutation (2) et la destruction (3) découlent de la première attitude (narcissisme), l'acceptation (4), elle seule, découle de la seconde (altruisme).

1. Substitution

Ce *tout* que je désire, il suffit pour l'accomplir (insiste le rêve) que l'un et l'autre nous soyons sans places : que nous puissions magiquement nous substituer l'un à l'autre : que vienne le règne du « *l'un pour l'autre* » (« En allant ensemble, l'un pensera pour l'autre »), [...].¹

Dans sa figure consacrée à l'union, Barthes définit l'union totale, « ce *tout* que je désire », comme une union « sans places ». « Que vienne le règne du “l'un pour l'autre” », c'est bien le souhait de notre narrateur qui, sans cesse, se « substitue » à Marie. En témoignaient déjà les nombreuses transgressions narratologiques (*cf.* I.3.) d'un narrateur-personnage qui nous livre les perceptions de Marie alors qu'il ne peut y avoir accès. En restituant trop d'informations au regard du code de focalisation, il marque son refus de conserver sa place, prétendant pouvoir prendre celle de Marie à sa guise. Il justifie d'ailleurs cette infraction en revendiquant la « connaissance infuse » qu'il aurait de Marie : « jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle une connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. » (*VM*, p. 74)

Dans sa recherche d'union fusionnelle, le narrateur est persuadé de savoir « la vérité sur Marie ». Du rêve d'union totale *avec* l'autre, découle celui d'une vérité totale

¹ *Ibid.*, p. 269.

de l'autre : « Amour au bandeau : ce proverbe est faux. L'amour ouvre grand les yeux, il rend clairvoyant : "J'ai, de toi, sur toi, le savoir absolu." »¹ C'est ce délire qui permet à notre narrateur de se sentir parfaitement autorisé à restituer les perceptions de Marie dans le détail, tout comme ses moindres faits et gestes, même lorsqu'il n'est pas présent. Il est en effet persuadé qu'ils peuvent « se substituer l'un à l'autre ». Marie serait son double.

Par conséquent, Marie penserait comme lui. Nous avons déjà évoqué ce passage où Marie erre à travers les rues de la ville, après l'enterrement de son père. Tout au long de ces dix pages (cf. *Fuir*, pp. 143-153), nous avons accès aux perceptions de Marie, restituées par le narrateur, alors absent. Considérons un extrait dans le détail.

Ce ne fut sans doute pas immédiatement conscient dans son esprit, mais l'immense douleur sans prise qui la plongeait pour l'heure dans le vide, la passivité et l'abattement, finit par se transformer en une inquiétude diffuse centrée sur mon absence. [...] Le responsable de ses souffrances, ce devint moi, moi qui la tourmentais même en ne faisant rien – ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus –, moi qui n'avais pas été là quand elle avait eu besoin de moi, [...] et qui, quand je lui étais finalement apparu, ce matin, à l'église, avais aussitôt disparu, avant même de lui parler, de lui dire un mot, de l'embrasser et de la serrer dans mes bras, de communier avec elle dans la douleur, la privant de ma présence en même temps que je la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier. (*Fuir*, pp. 143-144)

D'une part, nous constatons ce que nous avons déjà démontré plus haut : ce passage fait bien paralepse, nous avons en effet accès à l'intériorité du personnage de Marie sans modalisation ni justification. D'autre part, ces perceptions que le narrateur attribue à Marie trouvent un écho singulier avec celles que le narrateur renseigne, à d'autres endroits du cycle, comme étant les siennes propres : elles semblent en effet, identiques, parfois même au mot près.

Marie se retrouve soudain plongée dans « le vide, la passivité et l'abattement » que, *supra*, nous nous sommes appliquée à définir comme caractéristiques de notre narrateur-personnage. Marie est sujette à « une inquiétude diffuse », or dans *Fuir* le narrateur « ressentai[t] une inquiétude diffuse, encore renforcée par la fatigue du voyage et la tension d'arriver dans une ville inconnue. » (*Fuir*, pp. 11-12) Les pensées et les perceptions qu'il attribue à Marie ne sont autres que les siennes propres, il n'envisage pas qu'elle puisse ressentir autre chose. Ce qui est valable pour lui, est valable pour elle. Dans *Nue*, il affirme « Marie réussissait l'exploit de m'agacer même quand elle n'était pas

¹ « Vérité » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 271.

là. » (*Nue*, p. 34), dans notre passage il déclare donc « moi qui la tourmentais même en ne faisant rien ». Notre passage voit le narrateur apparaître pour aussitôt disparaître « privant [Marie] de ma présence en même temps que je la lui faisais miroiter, dans un brutal chaud et froid dont j'étais coutumier ». Ces derniers mots ne peuvent que faire écho au caractère versatile de Marie maintes fois souligné par le narrateur tout au long du cycle, notamment : « Marie qui m'avait aimanté, du défi dans le regard, pour que je la caresse, en même temps qu'elle se dégageait presque aussitôt de mon étreinte, [...] » (*VM* p. 61), « Marie releva les yeux vers moi, et je vis son visage se défaire en un instant. Son attitude s'était complètement transformée, l'abattement fit brusquement place à une expression de froideur, quelque chose de distant, de dur, de fermé et de buté [...]. » (*VM*, p. 50)

Il se prend pour elle *et* il la prend pour lui. Notre narrateur est complètement enlisé dans ce rêve d'union totale : définitivement persuadé, pour reprendre les termes de Barthes, qu'« en allant ensemble, l'un pensera pour l'autre »¹. Bien sûr, il se leurre, c'est Marie qui est « coutumière du chaud et froid », c'est Marie qui le mène en bateau (*cf.* Chapitre IV) et c'est lui qui est « plongé dans la passivité et l'abattement ».

2. Permutation

Cette union serait sans limites, non par l'ampleur de son expansion, mais par l'indifférence de ses permutations.²

Si les multiples infractions narratologiques permettent au narrateur de se substituer à Marie, le personnage, lui, n'en reste pas moins conscient que leurs rôles (à lui-même et à Marie) ne sont pas équivalents. Dès lors, s'ils ne peuvent se substituer l'un à l'autre, à tout le moins peuvent-ils permuter ? C'est en tout cas ce dont rêve le personnage :

[...] je la soupçonnais [...] d'avoir été très consciente des statuts respectifs qui seraient les nôtres pendant ce voyage, elle couverte d'honneurs, de rendez-vous et de travail, entourée d'une cour de collaborateurs, d'hôtes et d'assistants, et moi sans statut, dans son ombre, son accompagnateur en somme, son cortège et son escorte. (*FA*, pp. 22-23)

Les deux énumérations successives sont extrêmement significatives. La première comporte de nombreux substantifs au pluriel, quand, dans la seconde, ils sont tous au

¹ « Union » *cf.* BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 269.

² *Idem*

singulier. Marie est entourée, le narrateur est seul. Ensuite, si le champ lexical a quelque chose de royal, la cour et les honneurs sont pour Marie, pendant que le narrateur appartient au cortège et à l'escorte. Marie brille, le narrateur est dans son ombre. Elle est le centre, il appartient à la périphérie : il gravite littéralement autour d'elle.

Le narrateur nous livre une description de leurs rôles respectifs bien peu flatteuse pour lui-même. Dans leur relation, il y a donc bel et bien deux places distinctes et il est loin d'être satisfait de la sienne. Les nombreuses infractions narratologiques apparaissent alors comme le reflet d'un souhait : celui de permuter leurs rôles.

Ce souhait rencontre d'ailleurs une réponse grotesque, quand, lors d'un épisode de *Faire l'amour*, le personnage sort sans manteau et voit Marie lui jeter littéralement le sien sur les épaules au son d'un « Tiens, puisque tu as froid, mauviette [...] et elle s'arrêta dans le hall pour me toiser et m'adresser un beau sourire vampant, d'ingénuité et de défi. » (*FA*, pp.50-51) Les rôles sont inversés mais dans la condescendance et l'insulte.

Nous avons dès lors démontré que la substitution de l'altérité (1), tout comme ses permutations (2), sont vouées à l'échec. Mais le « je » s'entête à envisager sa relation sur le mode du « toi ou moi ». Or, la conjonction « ou », si elle marque une alternative, peut aussi aller jusqu'à l'exclusion. La recherche de l'union totale, poussée à son paroxysme, devient en effet, morbide, ou à tout le moins, destructrice (3).

3. Destruction

[...] le couple parfait, c'est Achille et Patrocle : non selon un parti pris homosexuel, mais parce qu'à l'intérieur d'un même sexe, la différence reste inscrite : l'un (Patrocle) était l'amant, l'autre (Achille) était l'aimé. Ainsi – disent la Nature, la sagesse, le mythe – ne cherchez pas l'union (l'amphimixie) hors de la division des rôles, sinon des sexes : c'est la *raison* du couple.¹

Ainsi, il ne faudrait pas chercher cette égalité tant désirée : la différence doit rester inscrite, car « c'est la raison du couple ». Considérer l'autre comme mon double n'est pas *raisonnable*. Barthes souligne, en outre, le terme « raison », peut-être parce que le risque que l'amoureux encourt en refusant la différence, c'est justement de perdre la raison.

En effet, si notre narrateur s'obstine à se projeter en Marie, il risque la « catastrophe », au sens de la figure barthésienne : « crise violente au cours de laquelle le

¹ « Union » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 269.

sujet, éprouvant la situation amoureuse comme une impasse définitive, un piège dont il ne pourra jamais sortir, se voit voué à une destruction totale de lui-même. »¹ Le sujet amoureux, dans la catastrophe, affirme : « je me suis projeté dans l'autre avec une telle force que, lorsqu'il me manque, je ne puis me rattraper, me récupérer : je suis perdu, à jamais »². C'est notre narrateur en plein. Il va alors imaginer ce que Barthes appelle des « issues » :

ISSUES. Leurres de solutions, quelles qu'elles soient, qui procurent au sujet amoureux, en dépit de leur caractère souvent catastrophique, un repos passager ; manipulation fantasmatique des issues possibles de la crise amoureuse.

Idee de suicide ; idée de séparation ; idée de retraite ; idée de voyage ; [...], etc.³

Et il faut bien admettre que notre narrateur-personnage est au moins aussi inventif que le sujet amoureux de Barthes. En effet, à travers le cycle de Marie, il envisagera chacune des « issues » susmentionnées, au moins une fois, et en proposera même une cinquième. C'est dans le roman *Faire l'amour* que ces idées sont les plus manifestes.

L'idée de voyage prend la forme d'un voyage à Kyoto qui semble n'avoir aucun but, exclusivement motivé par une pulsion de fuite : « et je me demandais vaguement ce que j'allais faire à Kyoto ». (*FA*, p. 111)

L'idée de retraite s'inscrit dans le même cadre, à Kyoto, le narrateur a élu domicile chez son ami Bernard où il vit en ermite : « il aurait pu être huit heures ou trois heures, cela serait revenu au même, je n'attendais d'ailleurs rien de précis d'aucune heure » (*FA*, p. 122), « je ne faisais rien de particulier, je ne quittais pas la chambre », « je restais des heures au lit », « je savourais [...] l'apathie de mes membres », « je ne m'habillais pas de la journée, je ne me rasais pas », etc. (*FA*, p. 123)

L'idée de séparation est, elle aussi, liée à l'idée de voyage. Le narrateur envisage en effet de « voyager ensemble [...] pour rompre [...], car autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapprochés. Nous étions en effet si fragiles et désorientés affectivement que l'absence de l'autre était sans doute la seule chose qui pût encore nous rapprocher, tandis que sa présence à nos côtés, au contraire, ne pouvait qu'accélérer le déchirement en cours et sceller notre rupture ». (*FA*, p. 22)

¹ « Catastrophe » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 59.

² *Ibid.*, p. 60.

³ « Issues » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 169.

L'idée de suicide est l'idée la plus développée, elle traverse un roman entier – *Faire l'amour* – sous la forme d'un flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur dit « gard[er] sur lui en permanence avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un ». (*FA*, p. 11) Ce flacon constitue une « issue », car il est explicitement lié à la rupture. En effet, une fois que Marie lui dit être « d'accord pour qu'on se sépare », le narrateur garde le silence, un silence lourd de menace : « Je ne répondis rien. Je la regardais, je mis les mains dans les poches de mon manteau et je sentis en tressaillant le contact du flacon d'acide chlorhydrique sous mes doigts. » (*FA*, p. 96) En l'occurrence, l'idée de suicide s'apparente ici davantage à une idée de destruction car on ne sait vers qui le narrateur dirige ses pulsions de mort : vers lui-même ou vers Marie ? Dans le premier cas, il s'agit bien d'une idée de suicide, et dans le second, notre narrateur est créatif et ajoute l'idée de meurtre à la liste, déjà longue, proposée par Barthes. Dès l'ouverture de *Faire l'amour*, le narrateur évoque les deux funestes éventualités : « Je me sentais curieusement apaisé depuis que je m'étais procuré ce flacon de liquide ambré et corrosif, qui pimentait mes heures et acérait mes pensées. Mais Marie se demandait, avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans mes yeux à moi, dans mon propre regard que cet acide finirait. Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. » (*FA*, p. 11)

En observant ces différentes « idées », ces différentes « issues » envisagées par le narrateur amoureux, nous observons ce que Barthes établissait déjà, à savoir que :

Toutes les solutions que j'imagine sont intérieures au système amoureux : retraite, voyage, suicide, c'est toujours l'amoureux qui se cloître, s'en va ou meurt ; s'il se voit cloîtré, parti ou mort, ce qu'il voit c'est toujours un amoureux : je me commande à moi-même d'être toujours amoureux et de ne plus l'être. [...] ce n'est pas parce qu'il est mort que Werther a cessé d'être amoureux, bien au contraire.¹

En d'autres termes, une « issue » est, par définition, un « leurre de solution ». Et pour preuve, l'idée de retraite ne résout rien, elle n'empêche pas le narrateur de penser constamment à Marie ; quant au voyage et à la rupture, n'en parlons pas, les seuls propos du narrateur suffisent à illustrer l'absurdité du raisonnement : on ne peut pas à la fois prétendre que l'absence nous rapproche et que la séparation est une solution. Enfin, l'acide qui figure l'idée de suicide / de meurtre est versé en vain.

¹ *Ibid.*, p. 170.

Le lecteur devra d'ailleurs faire preuve de patience avant de découvrir le destin de ce flacon, car s'il est évoqué dès l'*incipit* de *Faire l'amour*, et puis tout au long de ce dernier, il n'est véritablement versé qu'à la dernière page. Et le dénouement est étonnant :

J'avais toujours le flacon d'acide chlorhydrique à la main, et je ne savais où aller. Je regardais autour de moi, cherchais des yeux un endroit où me réfugier. [...] Je m'arrêtai contre un arbre [...]. Il y avait là près de moi, dans l'ombre, fragile, minuscule, une toute petite fleur isolée dans la terre. [...] Je ne savais pas ce que c'était comme fleur, une fleur sauvage, une violette, une pensée, et, sans faire un pas de plus, las, brisé, épuisé, pour en finir, je vidai le flacon d'acide chlorhydrique sur la fleur, qui se contracta d'un coup, se rétracta, se recroquevilla dans un nuage de fumée et une odeur épouvantable. Il ne restait plus rien, qu'un cratère qui fumait dans la faible lumière du clair de lune, et le sentiment d'avoir été à l'origine de ce désastre infinitésimal. (*FA*, p. 146)

Aucune des deux possibilités initiales n'est donc rencontrée, le narrateur n'emploie le flacon ni contre lui-même ni contre Marie.¹ Tout ce qu'il parvient à détruire, c'est une fleur, qui plus est « dans l'ombre », « fragile », « minuscule », « isolée », insignifiante et dépourvue de signifiant puisqu'il ignore jusqu'au nom de cette fleur, n'amorçant qu'une vague énumération. Son acte lui donne malgré tout « le sentiment d'avoir été à l'origine [d'un] désastre », certes « infinitésimal », mais un « désastre » tout de même.

Son caractère « infinitésimal » naît de la comparaison avec les catastrophes précédentes – rêves de fin du monde – qui émaillent le récit d'un narrateur désespéré. Ce « désastre infinitésimal » qui clôt le premier opus de la tétralogie figure au fond ce que Marine Gilbert appelle « l'accomplissement ultime et dérisoire de toutes les menaces avortées du roman »².

Parmi ces « menaces avortées », la plus explicite nous paraît être un souhait formulé par le narrateur, celui de l'avènement d'un séisme capable de réduire « Tokyo en cendres » :

Je me tenais là debout dans la pénombre devant la baie vitrée de la piscine au vingt-septième étage de l'hôtel, et, du haut de cet à-pic près de deux cents mètres qui dominait la ville, debout sur ce

¹ Du moins pas concrètement. Symboliquement, en revanche, cet acide, versé « pour en finir », met peut-être à exécution à la fois les idées de suicide et de meurtre. D'une part, la fleur est peut-être « une pensée ». Or, par extension, si « je pense donc je suis », la pensée c'est moi, donc le geste final pourrait être interprété comme autodestructeur, comme un suicide. D'autre part, la fleur est peut-être « une violette » qui connote la mort par la couleur dont elle porte le nom et qui constitue par ailleurs un prénom de femme. Dans ce cas, le geste pourrait être interprété comme destructeur, comme un meurtre.

² GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 89.

promontoire privilégié qui donnait de plain-pied sur le vide, je regardais Tokyo qui s'étendait à perte de vue devant moi, déployant sous mes yeux l'immense superficie de son agglomération illimitée. Je pressentis alors que la terre allait de nouveau se mettre à trembler, [...] comme le signe avant-coureur d'une secousse plus grande, elle-même annonciatrice d'un grand tremblement de terre, et pourquoi pas d'un très grand, du plus grand, du fameux *big one* attendu à Tokyo par tous les spécialistes, comparable à celui de 1923, ou de 1995 dans le Kansai, et même peut-être supérieur en intensité, d'un degré de destruction encore inconnu à ce jour, inimaginable compte tenu de l'urbanisation actuelle de Tokyo, au-delà de toute imagination catastrophique. Et, jouissant de ce point de vue imprenable sur la ville, je me mis alors à l'appeler de mes vœux, ce grand tremblement de terre tant redouté, souhaitant dans une sorte d'élan grandiose qu'il survînt à l'instant devant moi, à la seconde même, et fit tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. (*FA*, pp. 41-42)

Le narrateur souhaite (« je me mis alors à l'appeler de mes vœux ») l'anéantissement d'une ville entière, « immense », à l'« agglomération illimitée » s'étendant « à perte de vue ». Après cette évocation, marquée par l'ivresse d'un fantasme destructeur (« d'un degré de destruction encore inconnu à ce jour ») l'épisode de la fleur ne peut que sembler dérisoire. Par ailleurs, le narrateur mêle catastrophes naturelles et sentiments dans son délire, évoquant un séisme qui abolirait « la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes ».

Cette association – le motif du tremblement de terre et les sentiments – serait, selon Philippe Claudel, destinée à « accompagner, surligner, redoubler la désagrégation du couple formé par le narrateur et Marie »¹. Il condamne même « l'énormité de la métaphore »², partant du principe que : « Lorsque les corps et les cœurs tremblent, la terre ne doit pas pour autant trembler, sauf si l'on est au Japon peut-être, sauf si l'on est dans un roman de Toussaint. »³ En d'autres termes, Claudel semble voir dans ce rapprochement quelque chose de trop... romantique ?

Or, comme le souligne très justement Isabelle Ost, le rapport entre « le déchainement des éléments naturels » et « les orages de la passion » a beau être manifeste, il ne s'agit toutefois pas d'une description du « paysage comme miroir des sentiments (houleux) des personnages – on serait là dans une esthétique romantique du

¹ CLAUDEL (Philippe), *art. cit.*, p. 129.

² *Idem*

³ *Idem*

reflet, de la représentation –, il s'agit pour Toussaint de créer véritablement un raccord, une contiguïté [...] entre les éléments naturels et le désir de ces personnages [...] ».¹

Nul miroir des sentiments donc, mais plutôt, une « issue » : « Incapable d'agir sur son histoire d'amour, le narrateur se dote en imagination d'un pouvoir de destruction du monde ».² C'est ensuite, parce que ce pouvoir n'est qu'imaginaire, qu'il finira par se résoudre à verser l'acide sur une fleur, un élément du monde.

Dès lors, Claudel n'a pas tort en soulignant « l'énormité de la métaphore » et son côté pathétique. Simplement, nous lui donnons tort sur la raison de ce pathétique. Il n'est pas dû au fait que nous soyons au Japon ou dans un roman de Toussaint, mais bien au seul comportement de l'amoureux pour qui le séisme est une idée, une « issue » :

L'idée est toujours une scène pathétique que j'imagine et dont je m'émeus ; bref, un théâtre. Et c'est la nature théâtrale de l'Idée dont je tire profit : ce théâtre, du genre stoïque, me grandit, me donne de la stature. En *imaginant* une solution extrême (c'est-à-dire définitive, c'est-à-dire encore définie), je produis une fiction, je deviens artiste, je fais un tableau, je peins ma sortie ; l'Idée *se voit*, [...]. L'*art* de la catastrophe m'apaise.³

Ces quelques lignes éclairent d'un jour nouveau le passage du séisme. La catastrophe est un « art », Barthes le souligne à l'aide des caractères italiques. Esthétique et construite, elle est un « théâtre » qui « me grandit, me donne de la stature », tel le narrateur qui invoque le séisme depuis le « vingt-septième étage de l'hôtel, et, du haut de cet à-pic de près de deux cents mètres qui dominait la ville, debout sur ce promontoire privilégié qui donnait de plain-pied sur le vide ». (*FA*, p. 41) Le soin qu'il met dans la description de la hauteur n'est pas anodin, la catastrophe est une « solution extrême ». D'ailleurs, le narrateur pose le séisme comme étant « au-delà de toute imagination catastrophique » (*FA*, p. 42), il doit permettre l'apaisement, faire « tout disparaître sous mes yeux, réduisant là Tokyo en cendres, en ruines et en désolation, abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. » (*FA*, p. 42)

Depuis le début, notre narrateur-personnage erre en quête d'apaisement, adoptant, tour à tour, diverses attitudes face à l'altérité, tentant de s'y substituer, de permuter les

¹ OST (Isabelle), « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 85.

² Nous empruntons l'expression à Marine Gilbert dans : GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 53.

³ « Issues » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, pp. 169-170.

rôles ou encore de la détruire. Et si, pour trouver l'apaisement, il convenait simplement de l'accepter ?

4. Acceptation

Je suis pris dans cette contradiction : d'une part, je crois connaître l'autre mieux que quiconque et le lui affirme triomphalement (« Moi je te connais. Il n'y a que moi qui te connaisse bien ! ») ; et, d'autre part, je suis souvent saisi de cette évidence : l'autre est impénétrable, introuvable, intraitable ; je ne puis l'ouvrir, remonter à son origine, défaire l'énigme. [...] Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité. [...] au lieu de définir l'autre (« Qu'est-ce qu'il est ? »), je me tourne vers moi-même : « Qu'est-ce que je veux, moi qui veut te connaître ? » Qu'est-ce que cela donnerait, si je décidais de te définir comme une force, et non comme une personne ? Et si je me situais moi-même comme une force en face de ta force ?¹

Dans cet extrait de la figure « inconnaissable », nous retrouvons, encore une fois, notre narrateur-personnage : lui aussi, est « pris dans cette contradiction ». D'une part, il « croit connaître l'autre mieux que quiconque ». En témoignent les trois attitudes précédemment développées, nous avons jusqu'alors affaire à un narrateur-personnage qui refusait, pour emprunter les termes de Barthes, de « reconnaître la division de [l']image, l'altérité de l'autre »². D'autre part, il est bien obligé de se rendre à l'« évidence », l'union totale – envisagée sur le mode du « toi ou moi » – est vouée à l'échec : l'autre reste « impénétrable, introuvable, intraitable ».

Cette contradiction est le reflet de celle qui existe entre l'amoureux et l'aimant³ : le premier place l'être aimé en position du moi, c'est la raison pour laquelle il prétend – sans mauvais jeu de mots – le connaître par cœur ; le second le considère davantage comme un idéal complémentaire et partant, accepte son altérité.

Dans sa quête d'apaisement, le sujet amoureux pose alors qu'il doit « renverser son ignorance en vérité ». Admettant l'impossibilité de connaître la vérité absolue de l'autre, il adopte alors l'attitude de l'aimant, pour qui, il n'y a pas de vérité, la connaissance de l'autre se construisant jour après jour. Ainsi, tel le sujet amoureux de Barthes qui affirmait : « Il ne me reste plus alors qu'à renverser mon ignorance en vérité », notre narrateur-personnage déclare :

¹ « Inconnaissable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, pp. 161-162.

² « Tel » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 262.

³ Nous vous renvoyons toujours au tableau réalisé à la page 19.

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, [...] 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*, [...] *une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale*. (VM, pp. 165-166. Nous soulignons.)

D'une part, il exprime la possibilité d'« atteindre une vérité nouvelle », de l'autre il nie complètement l'existence de cette vérité, en apposant, au terme « vérité », des syntagmes qui lui sont contradictoires : « proche de l'invention », « jumelle du mensonge » ou encore qui ne se « soucie pas de vraisemblance ou de véracité ». Son ignorance est sa vérité.

Tel le sujet amoureux de Barthes, le narrateur se tourne alors vers lui-même et au lieu de définir l'autre, il se demande : « Et si je me situais moi-même comme une force *en face de ta force ?* »¹ Comme en témoigne la préposition « en face de », l'autre est désormais bel et bien envisagé comme extérieur au sujet, l'autre n'est pas moi. Ce passage du double à l'idéal complémentaire est effectué de manière relativement consciente par le narrateur au début de *Nue*. Ce passage clôt la première partie du roman :

Jusqu'à présent, quand elle travaillait sur une collection, Marie s'était toujours attachée à ce qu'elle pouvait contrôler, les détails les plus infimes, [...] ce que Marie recherchait, c'était la perfection, l'excellence, l'harmonie, une certaine adéquation de la forme et du tissu, la fusion de l'œil et de la main, du geste et du monde. La perfection, mirage illusoire, qui s'éloigne comme l'horizon et qu'on poursuit en vain, toujours inaccessible, la distance qui nous en sépare restant désespérément stable, même si les repères au sol, les repères fixes, nous indiquent que du chemin a été parcouru depuis la première ébauche, quand le projet n'était encore qu'un miroitement lointain dans les limbes vaporeux de l'esprit. Mais dans sa quête infinie de la perfection, Marie n'avait encore jamais envisagé de travailler consciemment sur ce qui échappe. Non, elle voulait toujours tout contrôler, sans voir que ce qui lui échappait était peut-être ce qu'il y avait de plus vivant dans son travail. Car la perfection ennuie, alors que l'imprévu vivifie. La conclusion inattendue du défilé du *Spiral* lui fit alors prendre conscience que, dans cette dualité inhérente à la création – ce qu'on contrôle, ce qui échappe –, il est également possible d'agir sur ce qui échappe, et qu'il y a place, dans la création artistique, pour accueillir le hasard, l'involontaire, l'inconscient, le fatal et le fortuit. (*Nue*, pp. 24-25)

Ce passage est le lieu d'une véritable esthétisation de la non-maîtrise, une ode à « ce qui échappe ». Il est inspiré par « la conclusion inattendue du défilé » de Marie, lequel aura nécessité de longs préparatifs et de nombreuses précautions, d'autant plus détaillés par le narrateur qu'ils n'auront servi à rien. En effet, le défilé tourne au cauchemar pour le mannequin qui devait présenter la robe en miel – dernière création de

¹ « Inconnaissable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 162. Nous soulignons.

Marie – entièrement nue et suivie d'un essaim d'abeilles, celle-ci trébuche et les insectes fondent sur elle. Mais Marie restera grandiose, saluant son public « comme si elle avait tout orchestré, comme si c'était elle qui était à l'origine de ce tableau vivant ». (*Nue*, p. 23)

En art, la perfection est donc un « mirage illusoire » « qu'on poursuit en vain », désespérément « inaccessible », comme... en amour. Cet appariement amour-art n'est peut-être pas explicite dans le présent extrait, mais le narrateur nous a, auparavant, mis sur la voie, notamment dans *La Vérité sur Marie* où il affirme : « La main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art. » (*VM*, p. 59) Non seulement, il explicite le rapprochement, mais il laisse aussi deux indices : « la main et le regard » qui trouvent un écho dans le passage ci-dessus, à travers les termes « de l'œil et de la main ». Au fond, ce rapprochement traverse peut-être même l'œuvre de Toussaint, puisqu'on le retrouve dans d'autres romans que ceux du cycle, notamment dans *La Télévision* : « C'était cela la grâce, me semblait-il, ce mélange de plénitude et de légèreté, qu'on ne pouvait éprouver qu'à quelques heures privilégiées de la vie : en écrivant ou en aimant. »¹

Écrire et aimer sont donc posés comme deux actes créateurs sur le même pied, ainsi « la dualité inhérente à la création – ce qu'on contrôle, ce qui échappe – » serait tant inhérente à l'amour qu'à la création. Dès lors, lorsque que le narrateur dit qu'« il y a place, dans la création artistique, pour accueillir le hasard, l'involontaire, l'inconscient, le fatal et le fortuit », il le dit aussi à l'égard de l'amour.

Un paradoxe toutefois : si ce passage marque bel et bien l'acceptation de l'altérité, il constitue également une paralexie (*cf.* II.1). Le narrateur y rapporte en effet les pensées de... Marie. Un beau paradoxe qui trahit les tensions qui existent au sein de notre narrateur et nous rappelle que, si l'ordre selon lequel nous avons abordé les éléments (substitution, permutation, destruction, acceptation) semble nous montrer un narrateur qui progresse du modèle de l'amoureux à celui de l'aimant, l'équilibre n'en demeure pas moins fragile.

¹ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La Télévision*, Paris, Minuit, coll. « double », 2002 [1997], p. 127.

Conclusion

Si la définition du « je » s'est avérée problématique au cours du premier chapitre, celle de l'autre semble tout aussi complexe et à la fois tout aussi nécessaire. Il convient de définir l'autre pour se définir soi, ainsi que l'affirmait le sujet amoureux de Barthes : « ce n'est qu'avec l'autre que je me sens "moi-même" »¹. Tout l'intérêt de cette phrase réside dans la préposition « avec » et l'interprétation qu'il convient d'en faire : « grâce à », « en présence de », « à côté de », « en » ? Comment comprendre ce « avec » ? Où placer l'autre ?

Notre narrateur-personnage propose deux réponses. D'une part, l'autre c'est moi, je peux m'y substituer, nous pouvons permuter et s'il n'est pas tout pour moi, ou moi tout pour lui, alors l'un de nous doit disparaître. D'autre part, l'autre reste l'autre, j'accepte et j'idéalise son altérité.

L'ordre que nous avons choisi pour aborder ces différents éléments témoigne d'une progression du narcissisme vers l'altruisme et partant, du modèle de l'amoureux vers celui de l'aimant. Les titres des romans participent aussi de cette impression de progression : *Faire l'amour* et *Fuir* témoignent d'une volonté d'union dans la fusion puis dans la fuite. Marie s'avère tant impossible à posséder qu'à fuir et c'est peut-être là *La Vérité sur Marie*, son irréductible altérité. *Nue* se révèle alors être « nue » au sens figuré, Marie nue, c'est Marie acceptée telle qu'elle est. Le choix d'extraits va aussi dans ce sens, le morbide provenant essentiellement des deux premiers romans.

Il ne faudrait toutefois pas tomber dans un travers et penser cette progression comme parfaite, il s'agit bien d'une tendance : le « je » tend à se déplacer vers le modèle de l'aimant mais, le dernier extrait étudié l'illustre bien, l'équilibre demeure fragile. Les infractions narratologiques et les récurrences de motifs (les catastrophes naturelles comme la comparaison amour-art) manifestent la recherche d'équilibre de ce « je » qui se construit et se reconstruit en présence de l'autre.

L'autre c'est l'être aimé mais ce peut aussi être le rival, qui sera alors l'autre qui déconstruit le « je » puisqu'il occupe sa place.

¹ « Vérité » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 271.

CHAPITRE III – À TRAVERS LA « JALOUSIE »

Comme jaloux, je souffre quatre fois : parce que je suis jaloux, parce que je me reproche de l'être, parce que je crains que ma jalousie ne blesse l'autre, parce que je me laisse assujettir à une banalité : je souffre d'être exclu, d'être agressif, d'être fou et d'être commun.¹

Roland Barthes emprunte sa définition de la jalousie au Littré : « Sentiment qui naît dans l'amour et qui est produit par la crainte que la personne aimée ne préfère quelque autre ». ² Dans le cycle de Marie – du moins, à partir de *La Vérité sur Marie* – cet autre porte un nom : Jean-Christophe de G.

Face à ce rival, notre narrateur adopte successivement quatre attitudes distinctes. Ces attitudes entrent en résonance avec les quatre sources de souffrance que relève Barthes. Considérons les romans dans l'ordre. Dans *Faire l'amour*, la question du rival n'est pas pertinente. Dans *Fuir*, elle le devient, mais le narrateur nie être jaloux. Souffre-t-il « d'être commun » ? Ensuite, dans *La Vérité sur Marie*, d'une part, il souhaite la mort de son rival, et de l'autre, il l'admire. Nous retrouvons cette fois l'agressivité et le sentiment d'exclusion évoqués par Barthes. Enfin, dans *Nue*, le narrateur adopte une position plus dialectique.

Nous étudierons ces quatre attitudes comme les étapes d'un même processus, celui du « passage à l'amour », selon les termes employés par Jean-Pierre Durif-Varembont³ : « Le passage à l'amour nécessite [la] traversée [de la jalousie], c'est-à-dire au moins la reconnaissance par le sujet de la jouissance par lui-même ignorée qu'il a d'être jaloux. »⁴

1. Première occurrence du mot « jalousie »

[...] la présence permanente de Zhang Xiangzhi à mes côtés depuis que nous avons quitté Shanghai, que j'avais d'abord accueillie avec méfiance, voire *jalousie*, dans une sorte de mesquine étroitesse de vue qui ne m'avait fait voir en lui qu'un fâcheux qui contrariait mes desseins, devait sans doute [...] être lue comme une marque de générosité à mon égard. (*Fuir*, pp. 69-70. Nous soulignons)

¹ « Jalousie » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 173.

² *Ibid.*, p. 171.

³ Jean-Pierre Durif-Varembont est un psychanalyste français.

⁴ DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? » dans *Cahiers de psychologie clinique*, 2002/2, n°19, p. 28.

Nous avons souligné, dans ce passage de *Fuir*, ce qui constitue la première occurrence du mot « jalousie ». Le sentiment est à peine affirmé, précédé d'un « voire » qui l'annule à moitié et enfin, complètement nié puisqu'il fallait y lire « une marque de générosité ». Le narrateur refuse d'assumer sa jalousie, il se reproche d'avoir fait preuve d'« une mesquine étroitesse de vue », il semble culpabiliser. Tel le jaloux chez Barthes qui souffre de se laisser « assujettir à une banalité » et « d'être de commun ».

En d'autres termes, la première occurrence du mot « jalousie » est une manière de la nier, et de la nier définitivement, car, par la suite, le terme ne sera plus jamais employé par le narrateur. Mais la jalousie n'est pas, pour autant, absente du récit. En effet, si l'on en croit une remarque de Durif-Varembont selon laquelle : « À l'inverse de l'amour, plus la jalousie est forte moins elle se montre. »¹ Alors, elle serait même très présente.

2. La mort de Jean-Christophe de G.

Plus tard, en repensant aux heures sombres de cette nuit caniculaire, je me suis rendu compte que nous avions fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. (*VM*, p. 11)

La Vérité sur Marie s'ouvre sur cet étrange constat. Le narrateur s'apprête en l'occurrence à nous livrer le récit de « cette nuit caniculaire », une nuit qu'ils ont vécue séparément, mais qu'à cela ne tienne, il nous relate tout de même celle de Marie et de son amant, présenté avec une certaine nonchalance : « Je n'ai même jamais très bien su son nom, un nom à particule, Jean-Christophe de G. » (*VM*, p. 13)

Avant de passer au récit proprement dit, le narrateur nous fait part de son souci de la chronologie : « je préfère rester prudent quant à la chronologie exacte des événements de la nuit ». (*VM*, p. 12) L'avertissement est une véritable litote, il confesse une légère incertitude pour laisser entendre qu'il est, au fond, tout à fait ignorant. Il n'a en effet pas assisté aux dits événements, le récit qui va suivre est donc une paralepse.² Il s'agit de la première occurrence de ce phénomène dans le cycle, mais c'est la première d'une longue série. Comme le souligne Laurent Demoulin, *La Vérité sur Marie* est « le roman où

¹ DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), *art. cit.*, p. 28.

² Transgression narratologique abondamment illustrée en I.3.3. et en II.2.

l'auteur transgresse le plus allègrement les lois de la narration classique »¹, « le narrateur, durant un bon tiers du récit, raconte des faits auxquels il n'a pas pu assister et qu'il imagine probablement tout en les présentant comme réels »².

Le narrateur imagine donc, mais présente le fruit de son imagination comme réel. Il y a d'ailleurs, de quoi s'y méprendre, on jurerait avoir affaire à un narrateur hétérodiégétique, selon la terminologie genettienne, un « narrateur absent de l'histoire qu'il raconte »³. Le récit est en effet à la troisième personne et connaît une ouverture des plus neutres : « Il était un peu plus de minuit quand ils étaient rentrés dans l'appartement de la rue de La Vrillière. » (*VM*, p. 13) Nous y apprendrons en outre, que Jean-Christophe de G. est « traversé d'un noir pressentiment » (*VM*, p. 16-17), qu'il regarde par la fenêtre avec une « inquiétude diffuse qui lui oppress[e] la poitrine » (*VM*, p. 17) mais aussi que « Marie avait trop chaud, elle crevait de chaud, elle se sentait poisseuse » (*VM*, p. 15) ou encore qu'elle « se sentait bien, nue sous les draps à l'abri de l'orage, les sens exacerbés dans le noir » (*VM*, p. 21), etc. Ainsi, tel « le narrateur hétérodiégétique [qui] n'est pas comptable de son information, l'« omniscience » fai[sant] partie de son contrat »⁴, non seulement, notre narrateur connaît et rapporte les faits et gestes des deux protagonistes, mais aussi leurs pensées.

L'adoption d'un ton neutre – en apparence –, comme le choix d'une focalisation zéro (omniscience) tendent à effacer tout ressenti – et donc toute jalousie – de la part du narrateur qui surplombe l'histoire. Or, nous pouvons raisonnablement douter de sa bonne foi : les faits relatés sont bien peu susceptibles de le laisser indifférent et de nombreux indices le trahissent.

2.1. *Pallier l'exclusion*

Le narrateur a beau faire, le « je » revient au galop. Lorsqu'il évoque la musique qu'écoutent Marie et Jean-Christophe de G. ce soir-là, il explique, en bon narrateur omniscient, qu'il s'agit de musique téléchargée illégalement, mais il laisse

¹ DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint » dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah) dir., *L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, p. 124.

² *Ibid.*, p. 127.

³ GENETTE (Gérard), *Figures III*, *op. cit.*, p. 252.

⁴ GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 52.

malencontreusement trainer un déterminant possessif : « Marie, qui aurait été la première surprise si on lui avait fait une remarque sur le caractère illicite de ses pratiques, Marie, *ma* pirate, qui payait par ailleurs à prix d'or un staff d'avocats d'affaires et de juristes internationaux pour lutter contre la contrefaçon de ses marques en Asie, [...] » (*VM*, p. 14. Nous soulignons.)

Sa présence se manifeste aussi à travers ce qu'Alice Richir appelle les « commentaires décrochés »¹ (*cf.* I.3.1). Deux exemples à l'appui :

Elle avait trouvé un vieux slow à sa convenance, kitchissime et languide (nous avions je le crains, les mêmes goûts), [...] (*VM*, p. 14)

Marie avait fini par s'endormir. Elle s'était assoupie quelques instants, ou ce fut lui qui s'endormit le premier, ils bougeaient à peine dans l'obscurité, ils continuaient de s'embrasser, par intermittence, dans un demi-sommeil partagé, somnolant dans les bras l'un de l'autre, en échangeant d'éphémères caresses somnambuliennes (et on appelle ça s'aimer toute la nuit). (*VM*, p. 20)

Tout d'abord, ces deux exemples témoignent de ce qu'Alice Richir appelle « la dynamique paradoxale de la parenthèse »² qui confère aux mots qu'elle encadre « une position à la fois accessoire et saillante ».³ Du point de vue syntaxique, les éléments encadrés ont un caractère accessoire (ils peuvent être supprimés sans entraver la compréhension de la proposition principale). En revanche, du point de vue énonciatif, la parenthèse souligne l'importance des éléments qu'elle isole. En d'autres termes, si ces éléments ne nous apportent aucune information liée au contenu de l'énoncé, ils « nous apprennent quelque chose quant à son énonciation : ils s'inscrivent comme des traces de l'affect de leur énonciateur ».⁴ En l'occurrence, ils nous permettent ici de percevoir le sentiment de jalousie du narrateur, et plus précisément, de souffrance, celle qu'il éprouve d'« être exclu ». Pour preuve, dans le premier exemple, non seulement, le narrateur s'exprime textuellement en « je », mais il s'inclut en plus dans un « nous », qui plus est, pour exprimer qu'ils ont les *mêmes* goûts. Les « commentaires décrochés » constituent dès lors, un moyen de rester présent (d'être inclus), alors qu'il a disparu de la vie de Marie. Quant au second exemple, l'indéfini « ça » pour qualifier leur rapport, ajoute au sentiment de jalousie, celui du mépris.

¹ RICHIR (Alice), *art. cit.*, pp. 469-479.

² *Ibid.*, p. 478.

³ *Ibid.*, p. 469.

⁴ *Ibid.*, p. 476.

La tournure familière et l'apparence orale du commentaire entre parenthèses contribuent, non seulement, à créer ce dernier effet méprisant, mais ils le rendent aussi, drôle, parce qu'il est en décalage avec la proposition principale, comme le souligne Alice Richir, il « détonne par rapport au laconisme et à la neutralité avec lesquels les événements de l'histoire sont narrés ».¹

2.2. *La mauvaise foi*

Si bien sûr les commentaires du narrateur portent à rire, nous y décelons cependant, davantage de mauvaise foi que d'ironie. Laurent Demoulin définit ce qui les distingue en ces termes : « Le sujet pratiquant la mauvaise foi est à mi-chemin entre l'ironiste et le menteur : comme le second, il veut maintenir l'illusion, mais il est *presque* aussi sincère que le premier. C'est un menteur qui se ment à lui-même. »² Notre narrateur est bel et bien ce « menteur qui se ment à lui-même ». Il nie son sentiment de jalousie et pense relater un récit parfaitement légitime :

[...] m'étant aperçu de la présence de cette bouteille de *grappa*, je ne pouvais plus ignorer maintenant qu'elle avait bu de la *grappa* cette nuit en compagnie de Jean-Christophe de G., et, dès lors que je savais qu'elle avait bu de la *grappa* cette nuit en compagnie de Jean-Christophe de G., je pouvais imaginer ce qui s'était passé entre eux dans la chambre. [...] cette bouteille de *grappa* était le *détail* tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, [...] à partir de ce *détail*, [...] à partir de *cette seule bouteille de grappa*, je pourrais reconstituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre – et jusqu'à leurs baisers, jusqu'au goût de *grappa* de leurs baisers – [...] » (*VM* pp. 51-52. Nous soulignons)

À l'origine de son récit, se trouve donc un simple détail. Le mot est par ailleurs, énoncé deux fois et renforcé encore par le « cette seule bouteille ». Quant au contenu de la bouteille, nous ne comptons pas moins de neuf occurrences du terme « grappa » en deux pages, ce qui témoigne de toute l'obsession du jaloux. Il garde pourtant foi en son mensonge, de la même manière qu'il prétendait conduire son récit sans affect, l'ouvrant sur le ton du constat, mais profitant de la parenthèse pour pallier l'exclusion que, jaloux, il ressent. Jusqu'ici, il aura fait preuve d'une rage contenue, mais bientôt les parenthèses ne suffiront plus.

¹ *Ibid.*, p. 472.

² DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », *art. cit.*, p. 116.

2.3. La cruauté

Cette nuit-là, chez Marie, Jean-Christophe de G. fait un malaise, il s'effondre littéralement. Marie ne comprend pas de suite, elle pense d'abord qu'il a « trébuché sous l'effet de l'alcool », donc elle hésite avant de sortir du lit pour venir à son aide. Le narrateur le décrit alors qui « s'agitait piteusement sur le parquet, se tenant la poitrine à deux mains comme si elle était enserrée dans un étau de l'emprise duquel il ne parvenait pas à se défaire », etc. Et lorsqu'après cette longue description, Marie prend enfin le téléphone pour appeler les secours, c'est pour laisser « libre cours à la panique » et donner « un flot d'explications imprécises et confuses » et le narrateur d'ajouter que « Marie ne supportait pas qu'on lui pose des questions, Marie avait toujours eu horreur qu'on lui pose des questions, Marie n'écoutait pas, elle ne répondait pas, elle parlait dans le vide d'une voix égarée, sans donner son nom ni son adresse, elle expliquait que déjà au restaurant il avait eu un malaise, une douleur à l'épaule, mais que cela n'avait duré qu'un instant et que c'était passé, qu'elle ne pouvait pas se douter – et l'opérateur dut l'interrompre [...] ». (*VM*, pp. 23-25) C'est Jean-Christophe de G. qui finit par lui arracher le combiné des mains pour articuler tant bien que mal l'adresse où il se trouve. Lorsque les secours arrivent enfin, la porte de l'immeuble est fermée, Marie leur donne le code par la fenêtre mais se trompe... (*cf. VM*, p. 28) La longueur des descriptions, la place des digressions, tout, contribue à faire de la mort de Jean-Christophe de G. une mort lente et douloureuse qui aurait pu, de surcroît, être empêchée, une mort cruelle donc.

La cruauté du narrateur s'apparente à une volonté de réduire progressivement son rival à néant. Marine Gilbert souligne cette disparition graduelle – en trois temps – du personnage dans le texte. D'abord, une fois les secours arrivés, « son nom n'appara[ît] plus que dans de rares compléments du nom de parties du corps »¹. Nous relevons : « Il avait soulevé le bras inerte de Jean-Christophe de G. », « le médecin avait commencé d'enduire le torse de Jean-Christophe de G. » (*VM*, p. 30), « Au milieu de la pièce, le corps de Jean-Christophe de G. était étendu au cœur d'un essaim de silhouettes blanches indistinctes qui s'activaient autour de lui ». (*VM*, p. 31) Ensuite, « le personnage disparaît progressivement derrière les secouristes et leurs gestes, [car] très vite, il est réduit au tracé d'un électrocardiogramme sur l'écran du moniteur cardiaque »², au point d'en

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 20.

² *Idem*

perdre toute humanité : Marie contemple en effet « le corps dénudé dont le visage disparaissait sous le masque à oxygène, la chair blanche inanimée parsemée d'électrodes, comme de la chair de poisson, de la chair de cabillaud, ou de la chair de limande, [...] ce corps inerte qu'elle avait étreint dans cette même chambre moins d'une heure plus tôt à peu près au même endroit, [...] ce corps réduit à sa matière première qui n'avait plus rien à voir avec ce qu'était la personnalité réelle de Jean-Christophe de G. ». (*VM*, p. 34) Rendu inerte, déshumanisé, dépersonnalisé, le visage mangé par un masque à oxygène, « il y a comme une volonté délibérée du narrateur de creuser la transparence de son personnage, le privant de visage pour le priver d'identité, et donc d'importance dans la vie de Marie. »¹ Enfin, non content du résultat, le narrateur veut aussi lui retirer son nom. La seconde partie de *La Vérité sur Marie* s'ouvre sur un « en réalité » qui est destiné à rectifier une erreur de sa part, quant au nom du personnage : « En réalité, Jean-Christophe de G. s'appelait Jean-Baptiste de Ganay. » (*VM*, p. 69) Ainsi que le note Marine Gilbert : l' « erreur [est] devenue comique (un humour noir étant donnée la situation, puisque c'est en apprenant sa mort par Marie que le narrateur nous dit dans une parenthèse “et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe”), et qui révèle sa cruauté envers son rival qu'il semble voir – ou même faire – mourir avec un certain plaisir. »²

Non seulement, il s'offre une catharsis en le regardant / le faisant mourir, mais il prend en outre, sa place. Pour reprendre les termes de Marine Gilbert, nous observons un « échange “de vie” effectué dans la narration : le corps de Jean-Baptiste sort quasiment mort sur un brancard quand le corps du narrateur se matérialise vivant aux yeux de Marie : “[Les secouristes] passèrent la porte cochère pour sortir et disparurent de la vue de Marie exactement comme j'arrivais, moi, devant l'immeuble [...]” (*VM*, p. 36). Jean-Baptiste a déjà disparu textuellement lorsqu'il est évacué par les pompiers, ne figurant pas dans la phrase, tandis que le narrateur redouble sa présence par le pronom tonique “moi” »³. Il reprend partant, la place qu'il considère comme la sienne.

Par ailleurs, lorsque, plus tard, il songe aux événements de cette nuit-là, il évoque Jean-Christophe de G. en ces termes : « il m'était apparu durant quelques secondes à

¹ *Ibid.*, p. 98.

² *Ibid.*, p. 81.

³ *Ibid.*, p. 96.

peine. Il avait surgi devant moi allongé sur un brancard [...] comme une figure de rêve ou de cauchemar, un spectre spontanément apparu du *néant*, qu'il paraissait n'avoir quitté qu'un instant pour y retourner à jamais [...]. » (*VM*, p. 70. Nous soulignons.) Le voir « retourner au néant » semble définitivement être la volonté du narrateur, pourtant, Jean-Christophe de G., même mort, ne disparaîtra pas vraiment de la narration

2.4. *Maintenir le rapport à l'autre*

La première apparition de Jean-Christophe de G. dans le cycle de Marie coïncide donc avec le récit de sa mort. Il continue pourtant, à vivre longtemps, par l'intermédiaire des nombreuses analepses effectuées par le narrateur. Toutefois, il bénéficie toujours d'un patronyme erroné : « Jean-Christophe de G. » n'est jamais corrigé en « Jean-Baptiste de Ganay ». C'est ce qui fait dire à Laurent Demoulin que notre narrateur est de mauvaise foi : « Le personnage, au moment de l'histoire de la mort de Jean-Baptiste de Ganay, pouvait s'être trompé sur son nom, mais le narrateur, qui en fait le récit rétrospectif au passé simple, le connaît depuis le début : il a donc feint de faire erreur en se donnant comme excuse, pour masquer à ses propres yeux son petit mensonge, l'ignorance du personnage. »¹

Par la suite, en évoquant cette erreur, le narrateur parle de « cette simple petite vexation posthume [qui] suffit à mon bonheur ». (*VM*, p. 75) Dès lors, s'il continue à faire mention de Jean-Christophe de G. dans les récits ultérieurs, c'est sans doute pour le plaisir d'écorcher encore un peu son nom, mais c'est aussi parce que le jaloux, comme le note Durif-Varembont, « se complaît à vivre dans cette grande souffrance non par simple masochisme mais parce qu'il maintient ainsi le rapport à l'autre sur le mode du rejet et de l'exclusion »². Transposons : notre narrateur, en passant du « je » au « il », semble s'exclure du récit, tout en restant présent à travers les différents mécanismes mentionnés *supra*. Ainsi, sur le mode de l'exclusion propre au jaloux, il maintient le rapport à l'autre.

La scène de l'hippodrome est le plus bel exemple de cette peur de disparaître, le narrateur se voit « soudain confronté à l'improviste à la présence de Marie [...] accompagnée d'un homme » (*VM*, p. 147) qui s'avère être Jean-Christophe de G. :

¹ DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », *art. cit.*, p. 125.

² DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), *art. cit.*, p. 29.

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 *sous les yeux une image* saisissante de mon absence. C'était comme si je prenais soudain conscience *visuellement* que, depuis quelques jours, j'avais disparu de la vie de Marie, et que je me rendais compte qu'elle continuait à vivre quand je n'étais pas là, qu'elle vivait en mon absence – et d'autant plus intensément que je pensais à elle sans arrêt. (*VM*, p. 147. Nous soulignons.)

Ce passage illustre une remarque de Durif-Varembont au sujet de la jalousie : « Alors que l'amour est en position tierce, la jalousie pose toujours l'autre comme rival dans une relation duelle d'exclusive alternative », « S'il (elle) en aime un(e) autre, alors je n'existe plus. »¹ En l'occurrence, le narrateur constate la présence de l'autre et, en conséquence, sa propre disparition : « j'avais disparu de la vie de Marie ».

En outre, le narrateur insiste abondamment sur l'aspect visuel de ce constat : « je regardais », « je voyais », « c'était *l'image* de mon absence », « j'avais sous les *yeux* une *image* saisissante de mon absence » et « je prenais conscience *visuellement* ». Sa jalousie « vient par les images » ainsi que l'expliquait Roland Barthes : « La jalousie de Werther vient par les images (voir Albert entourer de son bras la taille de Charlotte), non par la pensée. »²

Si la jalousie « vient par les images », nous comprenons dès lors, pourquoi la paralexie s'avère être le lieu privilégié d'expression de la jalousie. En effet, le narrateur, en refusant de limiter l'information narrative à l'information dont il dispose, crée en quelque sorte des « images », des images où il laisse libre cours à sa cruauté, sur un mode des plus cathartiques. Il se complait dans la jalousie. C'est sans doute la raison pour laquelle, il réitère ses transgressions narratologiques.

3. La fuite de Zahir

Paradoxalement, depuis que Jean-Christophe de G. est mort, notre narrateur s'y est beaucoup intéressé. Il a fait diverses recherches et découvert que « Jean-Christophe de G. [...] était une personnalité éminente des courses françaises, éleveur, propriétaire de chevaux [...]. C'était à ce titre, comme propriétaire, qu'il s'était rendu au Japon fin janvier avec un cheval qui participait au *Tokyo Shimbun Hai* [...] » (*VM*, p. 76)

¹ *Idem*

² « Jalousie » cf. BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, op. cit., p. 171.

Ce cheval, c'est Zahir. Mais les choses ne se passent pas comme prévu, il est soupçonné de dopage et Jean-Christophe de G. veut alors le faire sortir au plus vite du pays, afin d'éviter le scandale. Il décide de s'en occuper personnellement, planifie son retour en Europe et dans la foulée, propose à Marie de l'accompagner. (cf. *VM*, p. 79) C'est ensuite, le début d'une longue nuit pour arriver à l'aéroport : embouteillages, pluie, contrôles policiers et passage des douanes. (cf. *VM*, p. 87 et suivantes) Enfin sur le tarmac, Zahir peut monter dans sa stalle de voyage. Mais alors que les employés en service tentent de maîtriser l'animal, il s'échappe. La fuite de Zahir est donc un autre épisode – tout aussi paraleptique – de *La vérité sur Marie*.

3.1. De la haine à l'admiration

Werther ne hait pas Albert ; simplement, Albert occupe une place désirée : c'est un adversaire, (un concurrent, au sens propre), non un ennemi : il n'est pas « odieux ». »¹

Zahir s'est enfui, « au galop dans la nuit, libre et furieux, déjà loin et à peine visible ». (*VM*, p. 105) Très vite, le pelage noir du pur-sang se fond dans la nuit, noire elle aussi. La poursuite commence alors, menée et organisée par Jean-Christophe de G. qui réussira avec « maestria » (*VM*, p. 115) à ramener ces « cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur » (*VM*, p. 100) dans leur stalle.

Dans ce passage, notre narrateur – tel Werther – ne hait pas son rival, simplement, il montre qu'il désire sa place, à travers l'admiration qu'il lui témoigne. Nous relevons trois indices de cette admiration.

Lors de cette poursuite, où les voitures lancées après le cheval, doivent l'empêcher de faire demi-tour et donc avancer de front de manière synchronisée, ce qui frappe, c'est la réactivité de Jean-Christophe de G. et le contrôle qu'il exerce sur les événements : « dirigeant les opérations », « donnant des ordres », de « sa voix précise, calme, autoritaire », « coordonnant la poursuite », « réglant les distances », « procédant à de minuscules ajustements pour corriger les trajectoires », etc. (*VM*, p. 109) Cette réactivité ne peut qu'offrir un contraste éloquent avec l'apathie chronique de notre narrateur qui partant, semble admirer un idéal inaccessible chez Jean-Christophe de G.

¹ *Idem*

L'absence de « commentaires décrochés » constitue le deuxième indice. Entre le moment où Zahir s'échappe (cf. *VM*, p. 104) et celui où Jean-Christophe de G. le maîtrise (cf. *VM*, p. 116), douze pages s'écoulent, et pourtant, nous n'observons aucune trace de ces habituelles figures d'insertion, véhicules d'ironie, de mauvaise foi ou d'humour, seulement quelques tirets longs encadrant de simples explications. Par conséquent, les termes laudatifs que le narrateur emploie à l'égard de Jean-Christophe de G. semblent parfaitement sincères.

Ces mots qu'il emploie pour qualifier Jean-Christophe de G. – mots que l'on sait désormais dénués de tout sarcasme – constituent le troisième indice de l'admiration du narrateur pour son rival qui a, tout simplement, la classe. Une fois le cheval acculé par les voitures, « Jean-Christophe de G. s'avanc[e] vers lui, seul, les mains nues [...] sous la pluie en élégant manteau sombre, les mains vides, sans rien pour le maîtriser, ni corde, ni longe, ni courroie, rien pour le capturer, le contenir ou l'attacher », (*VM*, p. 112) rien d'autre que « le regard intense et les mains nues – la main et le regard –, sans oublier la voix, la voix humaine, chaude, enveloppante, sensuelle, séductrice, qu'il modulait, dont il faisait varier les inflexions pour l'amadouer », (*VM*, p. 113) « le caressa[nt], avec beaucoup de lenteur, et de délicatesse, comme s'il caressait une femme, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une femme », (*VM*, p. 114) pour enfin, dans un geste étudié, retirer l'écharpe qu'il portait au cou et la nouer autour des yeux de Zahir. Alors, « le cheval fit un pas en arrière vers la barrière, les yeux bandés, et s'immobilisa, aveuglé, vaincu. [...] titubant sur place, et ne voyant plus rien, Zahir n'opposa plus de résistance. » (*VM*, p. 115)

Le narrateur lui voue une franche admiration. D'autant plus, que pendant ce temps-là, « Marie ne disait rien dans la limousine, elle observait le visage de Jean-Christophe de G. assis à côté d'elle dans la pénombre. Elle venait de découvrir un aspect inconnu de sa personnalité. Elle avait été frappée par la manière dont il s'était imposé dans l'action pendant la poursuite du cheval, comment il avait pris les choses en main et avait donné des ordres à tout le monde, et à elle y compris, ce qui l'avait fortement impressionnée (car on ne donne pas d'ordre à Marie – au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère). » (*VM*, pp. 116-117) Comme le souligne Marine Gilbert, Jean-Christophe de G. s'est imposé à Marie, « à la fois directement, en lui donnant des ordres au même titre que tous les acteurs de la scène, [...] et indirectement, car tout se passe comme si c'était

sa fougue à elle qu'il était parvenu à soumettre. »¹ Jean-Christophe de G. marque son emprise sur Zahir mais aussi sur Marie. Par l'intermédiaire de la description de cet événement, le narrateur exprime au fond, le désir d'occuper cette place vis-à-vis de Marie. Zahir c'est Marie.

3.2. *Zahir ou Marie ?*

De nombreux indices nous autorisent à établir le rapprochement entre Zahir et Marie. Il y a d'abord son nom :

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-sangs 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*, p. 106)

Le narrateur prend soin de préciser le sens de ce nom, son origine, tant géographique que temporelle, lui créant ainsi une histoire. Ce qui n'est pas sans rappeler sa manière de présenter Marie dans *Faire l'amour*, lorsqu'il précise tous ses prénoms. (*cf.* IV.3.1.) En outre, Marie, comme Zahir, semble avoir cette « terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié[e] », comme le souligne Ernstpeter Ruhe « Marie est le Zahir du narrateur, son obsession »². Enfin, Marie, à sa manière, constitue aussi une « poignée de vent » : « 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*, p. 15)

Ensuite, certaines descriptions de Zahir le rapprochent de la femme. Par exemple, lorsqu'est évoqué le contraste qui existe entre « sa force brute [...] ses muscles, longs et puissants, saillants, tendus » et « le tracé gracieux des pattes, la finesse des paturons, minces, étroits, délicats comme des poignets de *femme* » (*VM*, p. 101. Nous soulignons) ou encore lorsque Jean-Christophe de G. le caresse « comme s'il caressait une *femme*, comme s'il passait lentement la main sur le corps d'une *femme* ». (*VM*, p. 114. Nous soulignons)

Le cheval a donc un nom, des attributs féminins mais aussi un... passeport : « car le cheval avait également un passeport, un document d'identité personnel, officiel,

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, pp. 102-103.

² RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint ». [*URL cit.*]

plastifié, infalsifiable (avec photo, date de naissance et pedigree) » (*VM*, pp. 91-92) qui, comme le souligne Marine Gilbert, « lui confère une individualité égale à celle d'un personnage humain »¹. Elle note également que ce même passeport est à l'origine d'un amusant quiproquo qui « prépare le rapprochement »² entre Zahir et Marie : lorsqu'à l'entrée du site de l'aéroport, Jean-Christophe de G. présente son passeport et celui du cheval au policier en fonction, ce dernier « se pench[e] à l'intérieur de la voiture pour examiner un instant plus attentivement le visage de Marie (mais, même dans la pénombre, il était impossible de prendre Marie pour un cheval). » (*VM*, p. 92)

Enfin, un dernier élément rapproche Zahir de Marie, il s'agit d'une apposition destinée à qualifier le cheval : « Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres pour aller rejoindre la foudre et les éclairs » (*VM*, p.110). Or, comme nous le rappelle Marine Gilbert, « Pégase, dans la mythologie grecque, serait né du sang de Méduse ; or cette dernière est associée par le narrateur à Marie lorsqu'elle offre son visage et sa chevelure à l'air brassé par le ventilateur »³ : « ce qui lui donnait des allures de folle, ou de Méduse. » (*VM*, p.15) Par la même occasion, nous avons bouclé la boucle, puisque Marie est à nouveau, comme Zahir, associée au vent.

Par conséquent, l'admiration qu'éprouve le narrateur à l'égard de Jean-Christophe de G., lorsqu'il maîtrise Zahir, peut être assimilée à de l'envie par rapport à ce rival qui, lui, semble savoir y faire avec Marie.

Déjà dans *Faire l'amour*, le narrateur déplorait l'absence de Marie en ces termes : « Ne plus être avec Marie, c'était comme si, après neuf jours de *tempête*, le *vent* était tombé. 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 entrait. » (*FA*, p. 124. Nous soulignons) Or, de Zahir, le narrateur dit : « Sa *puissance* physique était impressionnante, il émanait de lui une énergie animale *électrique*. » (*VM*, p. 101. Nous soulignons) Et voilà que Jean-Christophe de G. ramène à sa stalle le même Zahir « en laisse, comme un grand chien noir disproportionné (sage, claudiquant sur trois pattes, les yeux bandés) ». (*VM*, p. 116)

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 21.

² *Idem*

³ *Ibid.*, p. 23.

Le passage que constitue la fuite de Zahir montre le narrateur qui souffre d'« être exclu » mais sans agressivité. Sa jalousie n'est plus morbide, la cruauté semble avoir disparu. D'un point de vue psychanalytique (Durif-Varembont), notre narrateur vient de « dépasser la relation d'exclusivité duelle [...]. [...] l'acceptation de la frustration [...], au lieu de le démolir, constitue le sujet comme quelqu'un dans un rapport à d'autres différenciés. »¹ En effet, Jean-Christophe de G. n'est plus « celui qui occupe *ma* place », il est « celui qui occupe *une* place que je désire ». Pour reprendre les termes de Barthes, il est tel Albert qui « occupe une place désirée »² par Werther.

4. La rencontre de Marie et Jean-Christophe de G.

La démarche du narrateur est amusante : si la première apparition de Jean-Christophe de G. coïncide avec le récit de sa mort, il fait ensuite sa dernière entrée en scène pour rencontrer Marie.

4.1. Une ironie non dissimulée

L'ironie est un mode de conscience, une réponse à un monde sans unité ni cohésion.³

À nouveau, nous sommes face à un épisode où les lois de la narration classique sont enfreintes. Mais cette fois, le narrateur ne légitime que superficiellement son récit, trop superficiellement pour y croire lui-même. Recontextualisons : Marie et le narrateur rompent alors qu'ils sont au Japon. Ils y restent encore une semaine, mais chacun de leur côté. Un soir, le narrateur décide de se rendre, à l'improviste, au vernissage de l'exposition de Marie, au *Contemporary Art Space*, « pour lui faire la surprise en quelque sorte » (*Nue*, p. 44). Mais il s'y rend évidemment sans invitation et craintif comme il est – « craignant le regard des autres invités, même si je ne connaissais personne et que personne ne semblait s'intéresser à moi » (*Nue*, p. 48) – il finit par fuir pour se trouver un point de vue privilégié sur le toit du musée. (Nous avons cité ce passage en I.3.3.) Lorsque plus tard il se remémore cette soirée passée sur la toiture, il s'exclame :

Et c'est alors que je me rendis compte que c'était précisément cette nuit-là que Jean-Christophe de G. avait fait la connaissance de Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa. J'avais donc forcément dû apercevoir Jean-Christophe de G. ce soir-là – même si je ne le connaissais pas encore

¹ DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), *art. cit.*, p. 32.

² « Jalousie » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 171.

³ WILDE (Allan) cité dans SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie, op. cit.*, p. 287.

à l'époque, même si je ne l'avais encore jamais vu et que j'ignorais à ce moment-là jusqu'à son existence –, mes yeux avaient certainement dû se poser sur lui à un moment ou à 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. (*Nue*, p. 61)

S'il légitime le récit qui va suivre, c'est de manière ténue et détachée, posant, avec prudence, que ses « yeux avaient certainement dû se poser sur [Jean-Christophe de G.] à un moment ou à un autre de la soirée », alors que dans *La Vérité sur Marie*, sa justification était radicale, voire même effrayante (cf. II.2.2. répétitions obsessionnelles du mot « grappa »).

C'est alors, sans ambages, qu'il passe au récit de cette soirée où Jean-Christophe de G. rencontre Marie, récit qui commence par un ironique « en principe » qui n'est pas sans rappeler le « en réalité » de *La Vérité sur Marie*. (cf. III.2.3.) Selon le TLFi, « en principe », « en incise, exprim[e] une réserve sur un événement devant logiquement se produire mais pratiquement restant aléatoire »¹. Le récit s'ouvre donc sous le signe d'une ironie assumée comme telle, nous avons quitté la mauvaise foi. Les termes qu'emploie Laurent Demoulin au sujet de l'ironiste conviennent à notre narrateur, car il « sait qu'il est ironique et cherche à le faire savoir »².

D'une part, l'expression de la jalousie ne se fait plus sur le mode de la mauvaise foi, d'autre part, elle n'est plus envisagée comme une « relation duelle d'exclusive alternative »³ qui faisait dire à notre narrateur (cf. III.2.4) « c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait ». (*VM*, p. 147) En effet, dans le passage qui nous occupe, le narrateur fait coexister sa personne et celle du rival, n'assimilant plus la présence de l'autre à sa propre disparition :

[Jean-Christophe de G.] leva les yeux à la recherche d'une ouverture qui lui permît de contempler le ciel de Tokyo [...] et, tombant sur l'unique hublot ménagé dans la toiture, 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 dû mal voir – il se perdit un instant dans la contemplation du ciel de Tokyo, qu'on devinait, limpide, dans l'arrondi parfait du hublot. (*Nue*, pp. 71-72)

¹ *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.atilf.fr/>]

² DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », *art. cit.*, p. 115.

³ DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), *art. cit.*, p. 29.

La relation est devenue triangulaire, un triangle grotesque qui n'est pas sans rappeler un certain théâtre de Boulevard comme le vaudeville¹. Non seulement, nous sommes en présence des trois personnages classiques – la femme, l'amant et le mari –, mais nous observons aussi une allusion à la célèbre réplique « Ciel, mon mari ! ». C'est en effet, en regardant le ciel, que Jean-Christophe aperçoit le « mari » qui disparaît ensuite, tel l'amant, dans le placard. L'allusion au vaudeville et son « franc comique »² marque la volonté du narrateur, de susciter le rire. Son ironie sera franche et non-dissimulée.

Outre le comique affiché, une autre caractéristique du vaudeville est de reposer sur « le comique de situation »³ et c'est en effet un quiproquo de taille qui attend Jean-Christophe de G.

4.2. Une position dialectique

J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer.

Racine⁴

Dans ce passage, les premiers vecteurs du rire sont les « commentaires décrochés » dont il a déjà été abondamment question *supra*. (cf. I.3.3. et II.2.1) En témoignent les numéros de pages des extraits que nous citons, les commentaires sont extrêmement nombreux dans un espace réduit.

Le premier commentaire introduit le quiproquo. Jean-Christophe de G. est invité, par un ami, au vernissage de l'exposition de Marie. Il n'est « en rien familier du monde de la mode et de l'art contemporain » (*Nue*, p. 63) et n'a par conséquent jamais entendu le nom de Marie jusqu'alors, mais qu'à cela ne tienne, notre narrateur affirme que ce dernier « avait déjà décidé mentalement [...] qu'il ressortirait au bras de cette Marie, l'artiste qui exposait ce soir ». (*Nue*, p. 65) Dès lors, dès qu'il l'aperçoit, il entreprend de se frayer un chemin dans la foule méthodiquement et patiemment mais lorsqu'enfin, il trinque avec elle :

¹ À ce sujet voir : CANOVA-GREEN (Marie-Claude), « Vaudeville », dans ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain) dir., *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

² *Idem*

³ *Idem*

⁴ Réplique de Néron, scène 3 de l'acte IV de *Britannicus* (1669).

La seule chose qu'il ignorait, c'est que la jeune femme avec qui il venait de trinquer ainsi de manière aussi prometteuse n'était pas Marie (mais tout le monde peut se tromper). [...] Ce qui avait dû induire Jean-Christophe de G. en erreur, à mon avis, c'est que la jeune femme qu'il avait approchée parlait français elle aussi, et sans le moindre accent, et qu'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). (*Nue*, pp. 68-69)

Outre l'ironie qu'il met dans les parenthèses, le narrateur fait en sorte que Marie occupe tout l'espace textuel – nous comptons cinq occurrences de son prénom – tout en la tenant hors de portée de Jean-Christophe de G., puisque ce n'est pas la vraie Marie.

Mais en attendant, le rival ignore tout du quiproquo dans lequel il est embarqué. Il propose donc à cette Marie de l'accompagner à l'hippodrome le week-end prochain. Elle accepte « l'invitation avec plaisir, conquise par le mélange d'élégance et de fermeté qui se dégageait de sa personne (eh bien on irait donc ensemble aux courses dimanche prochain, au *Tokyo Race-course*) ». (*Nue*, p. 70) Une fois l'invitation acceptée il n'en reste pas là :

Il la faisait rire et lui racontait des anecdotes, et, alors qu'elle refusait de croire qu'il possédait sur lui, ce soir, un hippocampe (ce dont on pouvait en effet raisonnablement douter), il voulut lui faire la surprise [...]. Devant l'étonnement enchanté de Marie, dont les pupilles brillaient de reconnaissance (comme si c'était la première fois qu'elle voyait un hippocampe), Jean-Christophe de G. ne put réprimer un sourire de contentement modeste et lui expliqua en remballant le truc ratatiné dans sa ouate, que c'était un porte-bonheur pour la course du dimanche (eh bien ça promet). (*Nue*, p. 71)

Le rire naît du contraste entre le registre oral du commentaire et le passé simple du récit, entre le mépris dans la parenthèse et l'admiration feinte dans la proposition principale. La violence qui est faite au rival est ici toute ludique, loin du ton morbide du premier extrait étudié. (*cf.* II.2.)

Outre les « commentaires décrochés » définis par Alice Richir, nous décelons des commentaires que nous appellerons « directs », simplement parce qu'ils ne sont pas isolés (ni entre parenthèses ni entre tirets longs), mais permettent, comme les premiers de nous renseigner au sujet « de l'affect de leur énonciateur »¹. Le narrateur est jaloux et ne s'en cache plus.

C'est systématique : le récit est divisé en paragraphes et la fin de chacun d'eux (*cf.* *Nue*, pp. 62-72) acquiert un effet de chute grâce aux dits commentaires. L'énoncé

¹ *Ibid.*, p. 476.

semble être placé sous le signe de l'admiration, quand, chaque fois, les derniers mots appellent un sens contraire. Exemples à l'appui :

[...] la vie lui semblait riche de promesses inépuisables. Il éprouvait une légèreté inhabituelle de se trouver ainsi à Tokyo au seuil de cette soirée, un détachement, une insouciance. Il se sentait conquérant ce soir, il se déchaussa discrètement à l'arrière du taxi pour se frotter voluptueusement les pieds en chaussettes l'un contre l'autre. (*Nue*, pp. 64-65)

Les affaires de Jean-Christophe de G. étaient prospères, sa confiance en soi sans limites. Il plaisait aux femmes et il le savait. Ce n'était pas qu'il fût particulièrement beau, ce n'était pas la question, mais il était bien élevé, intelligent, riche, cultivé. Il savait se montrer tendre, son regard était ferme, ses mains douces. Son charme était irrésistible, c'était exactement le genre d'hommes dont Marie disait : « Je déteste ce genre de mecs. » (*Nue*, pp. 65-66)

Cette admiration feinte suivie de violence – certes verbale – illustre la citation de Racine qui ouvrait ce point : « J'embrasse mon rival, mais c'est pour l'étouffer. »

C'est ce qui nous amène à dire que, vis-à-vis de la jalousie, dans *Nue*, notre narrateur adopte une position dialectique, une position qui dépasse les oppositions précédentes. D'une part, sa jalousie conserve son expression acerbe mais renonce au ton morbide du premier passage analysé (*cf.* II.2.) lui préférant un registre plus joueur. D'autre part, l'admiration reste présente mais sous le couvert de l'hypocrisie.

Enfin, notre narrateur est de bonne foi : il se sait jaloux et avoue se complaire dans la jalousie. Le passage le plus éloquent à ce sujet est celui où Jean-Christophe de G. comprend le quiproquo, il est alors réduit au silence, « jetant des regards éperdus au loin en direction de la sortie, comme s'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, 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 ». (*Nue*, p. 78)

Le narrateur sait qu'il extrapole, c'est lui qui « extrait » Jean-Christophe de G. du « néant » pour l'y ramener avant même de l'avoir fait rencontrer (la vraie) Marie, alors que c'était, par ailleurs, le prétexte du récit qui commençait.

Le récit est un donc un prétexte pour se complaire dans la jalousie. Comme le notait Roland Barthes, dans sa figure consacrée au « Fading »¹, « nous avons besoin du désir de l'autre, même si ce désir ne s'adresse pas à nous) ». « Dans le fading, l'autre semble perdre tout désir [...] je ne puis plus me soutenir de rien, pas même du désir que l'autre porterait ailleurs », « la jalousie fait moins souffrir, car l'autre y reste vivant ». C'est sans doute la raison pour laquelle, le narrateur prend tant de plaisir à mettre en scène ce rival.

Conclusion

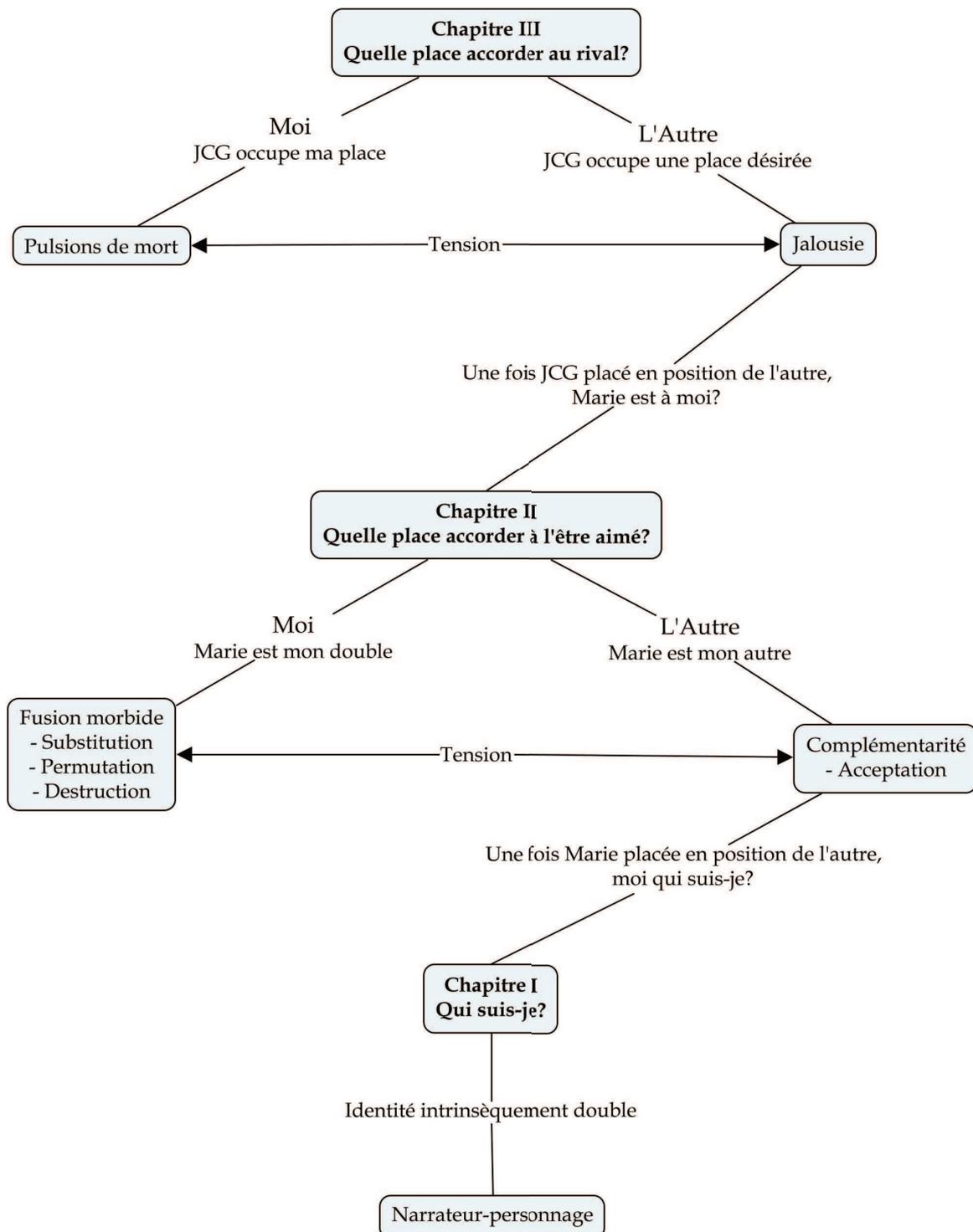
En guise de titre pour ce chapitre troisième, nous avons opté pour l'expression « à travers la jalousie », influencée par cette remarque de Durif-Varembont selon laquelle : « Le passage à l'amour nécessite [la] traversée [de la jalousie], c'est-à-dire au moins la reconnaissance par le sujet de la jouissance qu'il a d'être jaloux. »²

En l'occurrence, notre narrateur l'a traversée en passant par différentes étapes, selon la place qu'il accordait au rival : respectivement, (1) aucune, il nie l'existence-même de la jalousie, (2) l'objet de la haine et du ressentiment, (3) l'idéal admiré, (4) l'idéal et l'objet de haine à la fois. De manière parallèle, le narrateur passe de la mauvaise foi à l'ironie, tendant ainsi à reconnaître « la jouissance qu'il a d'être jaloux ». Il passe d'une jalousie niée à une jalousie qu'il pense légitime, et partant, amoureux, il semble devenir aimant.

¹ « Fading » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 130.

² DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), *art. cit.*, p. 28.

Schéma conclusif de la première partie



PREMIÈRE CONCLUSION

Le titre de cette première partie – du narcissisme à l'altruisme – promettait une progression. Afin de l'illustrer au mieux, nous avons réalisé ci-contre une carte conceptuelle du cheminement effectué par notre narrateur. L'intérêt de ce schéma réside dans la double lecture qu'il permet.

D'une part, nous pouvons le lire en partant du haut et donc du chapitre III. Nous observons alors les différentes étapes que traverse le personnage pour se constituer. Il traverse d'abord la jalousie, passant d'une jalousie morbide à une jalousie plus légitime. Ensuite, la traversée du chapitre II n'est pas sans rappeler la précédente, puisqu'il s'agissait de renoncer à la totalité de l'union pour aller vers l'acceptation de l'autre. Dans les deux cas, le narcissisme s'avère être une impasse.

D'autre part, nous pouvons lire le schéma dans le sens inverse, c'est-à-dire en partant du bas et donc du chapitre I. Dans ce cas, nous remarquons que toutes les interrogations découlent d'un problème identitaire posé dès le départ : l'identité du « je » est double (narrateur et personnage), à l'image de l'identité postmoderne, présentée par Benoît Denis « comme nécessairement multiple, faite d'allégeances superposées et non contradictoires. »¹

En réaction à cette caractéristique de l'identité actuelle, l'amoureux contemporain se maintient entre les deux modèles de l'amoureux et de l'amant, ne les envisageant pas comme contradictoires. La tension est donc permanente, mais, dans le cycle de Marie, elle s'apparente lentement à une progression vers le modèle de l'aimant. L'amoureux se renouvelle.

¹ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, pp. 259-260.

DEUXIÈME PARTIE : DE L'IMAGE AU RÉCIT

Dans l'œuvre de Toussaint, comme dans les *Fragments* de Barthes, l'image et le récit occupent une place particulière.

Rappelons-le, Jean-Philippe Toussaint, outre l'écriture, s'adonne également au cinéma et expose ses photographies. Aussi les images acquièrent-elles une place de choix dans son œuvre romanesque. Notons d'abord, deux romans intitulés respectivement *La Télévision* (1989) et *L'Appareil-photo* (1997). Ensuite, ce motif de l'image traverse l'œuvre entière en prenant de nombreuses formes : « photographies et flux télévisuel, mais aussi peintures, images numériques, représentations oniriques, vidéos de surveillance et installations vidéo »¹. (Cette énumération, réalisée par Olivier Mignon, pourrait, selon nous, être augmentée d'un élément, mais nous y viendrons.) L'image est donc un motif récurrent.

Quant au récit chez Toussaint, nous avons déjà abondamment évoqué les jeux sur la narration, caractéristiques de son écriture, mais nous les avons essentiellement examinés dans une perspective ludique et non analytique. Or, comme le notent Pierre Piret et Laurent Demoulin « cette position narrative confère [aussi] à son écriture sa valeur analytique à l'égard des discours contemporains [...] »². C'est donc dans cette optique que nous envisagerons le récit dans cette deuxième partie : comme reflet des transformations du monde contemporain et plus particulièrement de l'amoureux.

Dans les *Fragments d'un discours amoureux*, l'image et le récit se trouvent mêlés lorsque Barthes évoque l'ordre des figures. Il n'y aurait, en l'occurrence, pas d'ordre, et ce pour éviter la tentation de l'interprétation et de la moralisation :

(« J'étais fou, je suis guéri », « L'amour est un leurre dont il faudra désormais se méfier », etc.) : c'est là l'histoire d'amour, asservie au grand Autre narratif, à l'opinion générale qui déprécie toute force excessive et veut que le sujet réduise lui-même le grand ruissellement imaginaire dont il est

¹ MIGNON (Olivier), « Presque sans lumière. Du statut des images dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 67.

² DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), « Introduction », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 9.

traversé sans ordre et sans fin, à une crise douloureuse, morbide, dont il faut guérir (« ça naît, ça monte, ça fait souffrir, ça passe », tout comme une maladie hippocratique) [...].¹

Barthes, nous le savons², est du parti de l'amoureux qu'il veut défendre contre « l'opinion générale ». C'est peut-être la raison pour laquelle, dans ce passage, il discrédite le récit : ce « grand Autre narratif » qui « asservit » « l'histoire d'amour » est réducteur, il réduit l'image à une « crise ». L'amoureux refuse ce récit-là et se complait dans « le grand ruissellement imaginaire dont il est traversé sans ordre et sans fin », car l'amoureux est du côté de l'image. En outre, les termes qu'emploie Roland Barthes – « traverser », « sans ordre », « sans fin » – excluent toute maîtrise de la part du sujet, il dira d'ailleurs plus loin : « l'image, c'est ce dont je suis exclu »³.

Le pendant de l'image pour l'aimant, selon Laurent Demoulin, serait justement le récit⁴ : si l'image de l'autre m'exclut, le récit de l'autre, lui, m'inclut et en m'incluant il donne un sens à ma vie. L'aimant cherche à faire partie du récit de l'autre.

Dès lors, où positionner notre narrateur-personnage ? Nous envisagerons successivement les deux attitudes : le chapitre IV sera consacré à l'image, le chapitre V, au récit.

¹ BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 11.

² Cf. méthode.

³ « Image » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 157

⁴ À ce sujet voir DEMOULIN (Laurent), « L'amour selon Roland Barthes ». [*URL cit.*]

CHAPITRE IV – L'AMOUR EST UNE « IMAGE »

L'image se découpe ; elle est pure et nette comme une lettre : elle est la lettre de ce qui me fait mal. Précise, complète, figolée, définitive, elle ne me laisse aucune place : j'en suis exclu [...]. Voici donc, enfin, la définition de l'image, de toute image : l'image, c'est ce dont je suis exclu. »¹

1. Le statut d'image

Le titre de ce point est emprunté à l'article d'Olivier Mignon « Presque sans lumière », sur lequel nous nous appuyons ici. Ce dernier s'interroge sur le statut des images dans l'œuvre de Toussaint. Il postule qu'elles seraient « *a priori* dotées d'une valeur négative »² et donne deux raisons pour étayer cette hypothèse : d'une part, les images seraient « *inopportunes* »³, et de l'autre, insignifiantes (« rares sont celles qui *signifient* quoi que ce soit au narrateur »⁴).

Par « inopportunes » il entend intempestives : « on voit [les images] effectivement s'inviter lorsqu'on ne les attend pas, occuper abusivement l'espace et l'attention, se rappeler à l'esprit d'un narrateur réticent »⁵. Le meilleur exemple de ce caractère intempestif est la scène du fax dans *Faire l'amour* où une seule image inopportune « balaie ensemble la précieuse pénombre et l'ultime tentative d'harmonie des corps »⁶ :

le désir grandissait toujours, la jouissance nous gagnait, et, les lèvres serrées, gémissant dans les bras l'un de l'autre, nous continuions de nous aimer dans l'obscurité de cette chambre d'hôtel, quand j'entendis soudain un minuscule déclic derrière moi, et, dans le même temps, la pénombre de la chambre fut envahie par une clarté bleutée d'aquarium, silencieuse et inquiétante. Sans la moindre intervention extérieure, et dans un silence d'autant plus surprenant que rien ne l'avait précédé ni rien ne le suivit, le téléviseur s'était allumé de lui-même dans la chambre. Aucun programme n'avait été initialisé, aucune musique ni aucun son ne sortait du récepteur, seulement une image fixe et neigeuse qui affichait sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax.* (*Faire l'amour*, p. 30)

La description de l'image est longue et minutieuse, elle occupe même un espace disproportionné compte tenu du message dont le lecteur n'apprendra jamais le contenu. C'est que le contenu importe peu, sa seule présence suffit, le narrateur se voit en effet « incapable de poursuivre un instant de plus [leur] étreinte » (*FA*, p. 30), elle interrompt

¹ « Image » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 157.

² MIGNON (Olivier), *art. cit.*, p. 68.

³ *Idem*

⁴ *Ibid.*, p. 69.

⁵ *Ibid.*, p. 68.

⁶ *Ibid.*, p. 69.

leurs ébats. Le même extrait est donc également susceptible d'illustrer le caractère insignifiant de l'image puisqu'elle ne « signifie » pas.

Mais dans l'œuvre de Toussaint c'est avant tout la télévision qui s'impose comme l'ennemie de la signification. Avec cet extrait de *La Télévision* nous sortons du cycle pour mieux y revenir, car les caractéristiques de l'image télévisuelle devraient nous rappeler quelqu'un d'autre :

[La télévision] émet en effet en permanence des signaux en direction de notre esprit, des petites stimulations de toutes sortes, visuelles et sonores, qui éveillent notre attention et maintiennent notre esprit aux aguets. Mais, à peine notre esprit, alerté par ces signaux, a-t-il rassemblé ses forces en vue de la réflexion, que la télévision est déjà passée à autre chose, à la suite, à de nouvelles stimulations, à de nouveaux signaux tout aussi stridents que les précédents, si bien qu'à la longue, plutôt que d'être tenu en éveil par cette succession sans fin de signaux qui l'abusent, notre esprit, fort des expériences malheureuses qu'il vient de subir et désireux sans doute de ne pas se laisser abuser de nouveau, anticipe désormais la nature réelle des signaux qu'il reçoit, et, au lieu de mobiliser de nouveau ses forces en vue de la réflexion, les relâche au contraire et se laisse aller à un vagabondage passif au gré des images qui lui sont proposées.¹

Les effets de la télévision sur le spectateur ne peuvent que nous faire songer à ceux de Marie sur le narrateur. Tous deux – spectateur et narrateur – sont submergés par une avalanche de « signaux », qui se succèdent à une vitesse folle, d'un côté les images télévisuelles, de l'autre les humeurs, les caprices, les fantaisies de Marie. Chacun semble renoncer à toute compréhension et « se laisse aller à un vagabondage passif », sombrant dans cette apathie toute caractéristique de notre narrateur-personnage. Marie, comme la télévision, serait une image.

Pour étayer ce rapprochement, notons que d'un côté nous avons un narrateur qui prétend avoir « arrêté de regarder la télévision [...] définitivement »² mais craque la première nuit qui suit sa décision, en allumant le poste de ses voisins chez qui il arrosait les plantes. Et de l'autre côté, même situation loufoque, le narrateur, dès l'ouverture de *Faire l'amour* déclare « nous nous séparions [...] pour toujours » (*FA*, p. 12) pour nous confier plus tard : « Même si je n'ignorais pas que nous étions séparés, je ne souffrais pas le moins du monde de cette séparation puisque nous étions tout le temps ensemble. » (*Nue*, pp. 31-32)

¹ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La télévision*, *op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*, p. 7.

De plus, comme le remarque Olivier Mignon, « le narrateur de Toussaint n'est pas tant irrité par le flux de la télévision comme tel (les bêtises qu'il diffuse, les clichés qu'il véhicule, la vulgarité qu'il systématise), que par sa puissance et sa vitesse incomparables ; ce qui l'agace, c'est de se faire *doubler*. [...] la télévision a la capacité singulière d'attirer perpétuellement l'attention tout en maintenant une distance catégorique. Elle est à la fois proche et lointaine, ou, selon Toussaint, "fluide" et "étanche" ». ¹ Ces dernières caractéristiques correspondent parfaitement à Marie qui reste insaisissable tout en saturant l'espace. Le narrateur se fait « doubler », il est exclu par l'image.

Marie serait donc une image de plus parmi celles qui hantent l'œuvre de Toussaint. La liste d'Olivier Mignon pourrait donc être allongée d'un terme, Marie, qui, comme les autres images, est « inopportune » et incompréhensible, du moins, *a priori*.

2. Marie insaisissable

Jacques Dubois consacre une partie de son (très bel) ouvrage, *Figures du désir*, au personnage de Marie. Elle y est envisagée comme énigmatique et divine, elle est « un être partagé entre le divin et l'humain, entre l'onirique et le réel, entre le spirituel et le charnel » ² dont le « narrateur perçoit l'indépendance [...] en énigme continue » ³. L'observation de Jacques Dubois est très fine, inconsciemment il met en évidence ce que Roland Barthes illustre à l'aide d'une figure, celle de l'« insaisissable », où nous lisons : « Se dépenser, se démener pour un objet impénétrable, c'est de la pure religion. Faire de l'autre une énigme insoluble dont ma vie dépend, c'est le consacrer comme dieu [...]. » ⁴

À l'image du sujet amoureux de Barthes, le narrateur fait de Marie « une énigme insoluble » et la « consacre comme dieu », ou, à tout le moins, l'envisage comme un être supérieur et inaccessible. Deux éléments distincts autorisent ce rapprochement avec la déité.

¹ MIGNON (Olivier), *art. cit.*, pp. 70-71.

² DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, pp. 50-51.

³ *Ibid.*, p. 48.

⁴ « Inconnaissable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 162.

Le premier c'est le rapport particulier qu'entretient Marie avec les éléments naturels. Comme le souligne Jacques Dubois : « notre héroïne fait état d'une relation au cosmos qui est pour le moins intense. De roman à roman, on la voit même entraînée dans une ronde des perturbations climatiques que l'on dirait provoquée par sa seule présence. »¹ Nous trouvons le terme « ronde » extrêmement bien choisi, car il désigne à la fois une danse et un « parcours circulaire »². Ainsi, il illustre non seulement, le rythme que les perturbations climatiques confèrent au récit, mais aussi, leur nature itérative. Nous dénombrons en effet pas moins de deux tremblements de terre (*Faire l'amour*), quatre orages (*Fuir, La Vérité sur Marie et Nue*) et deux incendies (*La Vérité sur Marie et Nue*). Le déchainement des éléments l'accompagne telle une divinité antique.

Le second élément qui accorde à Marie un peu de ce caractère divin c'est son métier de styliste : elle est *créatrice* de mode. D'une part, elle est à l'origine de créations et de l'autre, pour reprendre les termes de Jacques Dubois, elle est présentée comme une « pure icône »³. Marie divine mais aussi inaccessible, car le milieu de la mode emporte toutes les connotations de l'« insaisissable » : c'est un milieu exclusif, difficile d'accès, changeant et éphémère.

Marie, comme toute créature divine, peut être néfaste ou bienfaisante. Mais Marie ne choisit pas, elle sera les deux, et si possible, simultanément.

2.1. *Mauvaise Gradiva*

Le nom « Gradiva », Barthes l'emprunte au livre de Jensen analysé par Freud. Il « désigne l'image de l'être aimé pour autant qu'il accepte d'entrer un peu dans le délire du sujet amoureux afin de l'aider à s'en sortir »⁴. Mais dans le champ amoureux, il est aussi une mauvaise Gradiva qui, au contraire, tend à enfoncer le sujet dans son délire. La description qu'offre Barthes du comportement de cette dernière n'est pas sans rappeler Marie. Son côté néfaste serait celui de la mauvaise Gradiva :

L'être aimé, ne fût-ce qu'inconsciemment [...], semble alors avoir à cœur de m'enfoncer dans mon délire, d'entretenir et d'irriter la blessure amoureuse : [...] l'autre essaye de *me rendre fou*. Par exemple : l'autre s'emploie à me mettre en contradiction avec moi-même (ce qui a pour effet de

¹ DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, op. cit., p. 49.

² *Trésor de la langue française informatisé*. [<http://atilf.atilf.fr/>]

³ DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, op. cit., p. 37.

⁴ « Gradiva » cf. BARTHES (Roland), op. cit., p. 147.

paralyser en moi tout langage) ; ou encore, il fait alterner des actes de séduction et de frustration (c'est là l'ordinaire de la relation amoureuse) ; il passe sans prévenir d'un régime à l'autre, de la tendresse intime, complice, à la froideur, au silence, au congé ; ou enfin, d'une façon encore plus ténue, mais non moins blessante, il s'ingénie à « casser » la conversation, soit en imposant de passer brusquement d'un sujet grave (qui m'importe) à un sujet futile, soit en s'intéressant visiblement, pendant que je parle, à autre chose que ce que je dis. Bref, l'autre ne cesse de me ramener à mon impasse : je ne peux ni sortir de cette impasse ni m'y reposer, tel le fameux cardinal Balue enfermé dans une cage où il ne pouvait ni se tenir debout ni s'allonger.¹

Nous n'avons que l'embarras du choix pour illustrer cette figure. Pour preuve, cette attitude caractéristique de Marie transparait déjà dans les pages antérieures de ce travail. Ici, nous avons voulu opérer une sélection qui soit représentative de l'omniprésence de cette figure à travers le cycle, c'est pourquoi, il y a au moins un extrait par roman.

Dans *Faire l'amour*, il téléphone à Marie et s'attache à préciser : « Je ne répondis rien, je demeurai immobile dans la cabine » (*FA*, p. 134) ou encore, plus loin, « Je continuais de me taire ». (*FA*, p. 135) Pour reprendre les termes de Barthes, Marie « paralyse en lui tout langage », elle s'emploie en effet à mettre notre amoureux « en contradiction avec lui-même » puisqu'il déclare :

Je ressortis de la cabine, bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. 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*, pp. 136-137)

Et ce n'est pas tout, Marie a aussi le chic pour « alterner des actes de séduction et de frustration » : dans *Nue* elle invite notre narrateur « à passer deux semaines avec elle à l'île d'Elbe pour [le] négliger ensuite et ne plus [lui] faire aucun signe ». (*Nue*, p. 34) Elle ne lui donne « plus aucune nouvelle pendant deux mois ». (*Nue*, p. 87) Cette alternance fonctionne aussi sur le registre sexuel, notamment dans *La Vérité sur Marie* : « Cela n'avait duré qu'un instant, et Marie s'était dérobée avec grâce, elle s'était dé faite de mon étreinte, [...] Marie qui m'avait aimanté, du défi dans le regard, pour que je la caresse, en même temps qu'elle se dégageait presque aussitôt de mon étreinte, [...] ». (*VM*, p. 61)

¹ *Ibid.*, p. 148.

Dans le même registre, mais cette fois pour illustrer ce passage « sans prévenir d'un régime à l'autre », en l'occurrence, « de la tendresse intime, complice, à la froideur », nous lisons : « [...] j'avais fermé les yeux et je continuais de lui caresser le sexe avec la langue, quand, dans je ne sais quel geste d'impatience ou d'exaspération, de désespoir ou d'accablement [...], soulevant brutalement le bassin pour se dégager, elle me repoussa au loin d'un mouvement excédé et torsadé du corps en me donnant, de toutes ses forces et pour me rejeter, un coup de chatte dans la gueule. » (*FA*, p. 155)

Tout geste tendre est susceptible de se transformer en violence dans le même instant : « Je plissai les yeux, et demandai à Marie de me prêter ses lunettes de soleil. Elle les ôta de ses yeux et les posa elle-même sur mon nez, dans un geste qui aurait pu être tendre, qui commença même comme un geste tendre, mais qui [...] se termina dans la débâcle et la confusion (car, comme mon visage ne lui avait pas offert immédiatement la plate-forme escomptée, agacée de ma passivité et exaspérée de ne pas y arriver, elle avait fini par m'enfoncer ses lunettes de travers sur le nez en me fichant presque une branche dans l'œil), [...]. » (*Fuir*, p. 159)

Et le narrateur de se demander : « Pourquoi arrivait-il à chaque fois un moment, quand nous étions ensemble, où, tout d'un coup, toujours, très vite, elle me détestait passionnément. » (*VM*, p. 51) Bref, pour reprendre les termes de Barthes, Marie « ne cesse de [le] ramener à [son] impasse ».

Ces différents éléments pourraient nous amener à considérer Marie comme une image au sens d'Olivier Mignon, inopportune et ne signifiant pas (*cf. supra*). Mais Jacques Dubois, nous met sur une autre voie, relevant, lui, le côté bienfaisant de Marie.

2.2. Muse

*Qu'il est doux de rester dans le désir d'excéder, sans aller jusqu'au bout, sans faire le pas.
Qu'il est doux de rester longtemps devant l'objet de ce désir, de nous maintenir en vie dans le
désir, au lieu de mourir en allant jusqu'au bout, en cédant à l'excès de violence du désir.¹*

Georges Bataille

Cette citation ouvre les *Figures du désir* de Jacques Dubois et révèle le regard qu'il porte sur l'« insaisissable », lequel est magnifié. C'est sans doute la raison pour laquelle, Dubois voit en Marie, une nymphe, elle est fuyante et inaccessible mais c'est ce qui fait son « charme singulier » :

Marie a quelque chose d'une nymphe à la manière antique. Oui, d'une nymphe qui court à demi nue et se meut avec bonheur au milieu des éléments, même si parfois la guette tantôt la frayeur et tantôt la tristesse – car la fureur des dieux est toujours là qui couve. [...] C'est ce qui fait évidemment le charme singulier du personnage mais le rend aussi réfractaire à une prise entière et complète.²

Jacques Dubois prend soin de justifier sa comparaison, déclarant que sa lecture s'autorise [...] de ce que le texte contient plus d'une indication jetant le pont en direction de l'univers mythologique »³. Il relève l'allusion à Méduse (cf. *VM* p. 15, nous citons ce passage en III.3.2.) et celle à Vénus à travers le coquillage – « une oreille de Vénus » – en quête duquel Marie plonge. (cf. *VM*, p. 177) Nous pourrions ajouter à sa liste Pégase (cf. *VM*, p. 110) mais aussi le Styx et l'Hadès (cf. *VM*, p. 149) ou encore cette description qu'il fait du cadavre de Jean-Christophe de G. : « De lui, comme dans une image mythologique d'homme foudroyé, ne subsistaient que ses chaussures. » (*VM*, p. 46)

Au départ des mêmes éléments, nous nous permettons d'aller plus loin : plus qu'une nymphe, Marie ne serait-elle pas une muse ? Selon le *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, « en tant qu'inspiratrice, la Muse est l'incarnation, dans une femme qui polarise les rêves du poète, d'une perfection quasi divine. Aussi revêt-elle un caractère sacré. Elle est, et doit rester, inaccessible au désir humain. [...] Elle est quelque chose comme la métaphore ou l'incarnation d'une force irrésistible et *insaisissable* qui

¹ BATAILLE (Georges), *L'Érotisme* cité dans : DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, op. cit., p. 7.

² DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, op. cit., p. 51.

³ *Ibid.*, pp. 51-52.

fait que le poète naît à lui-même et que la poésie n'est pas un simple jeu d'écriture. »¹ Marie serait certes divine et insaisissable, mais plutôt telle une muse qui doit le rester, au risque, sinon, de disparaître. Comme le mentionne le même dictionnaire : « Possédée par le poète, la Muse n'est plus qu'une maîtresse ordinaire : Orphée, poussé par le désir, ne peut s'empêcher de se retourner pour contempler (posséder ?) Eurydice qu'il vient, par son chant, d'arracher aux enfers. Aussitôt celle-ci disparaît... »².

Curieux hasard, en plus des allusions lexicales à la mythologie, dans le cycle de Marie, nous trouvons aussi une référence au mythe d'Orphée et Eurydice. Dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur se retrouve nez à nez avec Marie et... son nouvel amour. « Ne tentant rien [...] pour la rejoindre » (*VM*, p. 149), il la regarde se faire emporter par « un Styx vertical » – qui n'est ni plus ni moins qu'un escalator – et déclare : « Je voyais Marie s'éloigner de moi au rythme lent de l'escalator qui montait [...] je ne pouvais pas la retenir, je ne pouvais pas l'atteindre, j'étais bloqué au pied de l'escalator, et elle ne pouvait pas me rejoindre [...]. Je la regardais s'éloigner de moi avec le sentiment qu'elle était en train de passer sur une autre rive, qu'elle s'éloignait vers l'au-delà, [...] et moi ne la quittant pas des yeux, contournant l'escalator et marchant à côté d'elle pour maintenir constante la distance qui nous séparait, mais la sentant irrémédiablement s'éloigner de moi, continuant de la suivre des yeux pour ne pas la laisser disparaître de ma vue, sentant qu'elle était en train de s'échapper à jamais, [...] ». (*VM*, pp. 148-149)

Marie est donc définitivement insaisissable, qu'on l'envisage comme une figure néfaste telle la mauvaise Gradiva ou bénéfique telle la muse, le résultat est le même. Dès lors, à défaut de pouvoir la posséder au moins peut-on la nommer ? Nouvelles difficultés en perspective : si Marie s'avérait insaisissable, elle est aussi inqualifiable.

¹ AZIZA (Claude), OLIVIÉRI (Claude), SCTRICK (Robert), dir., *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Fernand Nathan, coll. « Dictionnaires littéraires », 1978. Nous soulignons.

² *Idem*

3. Marie inqualifiable

Dire d'elle ce qui jamais ne fut dit d'aucune.

Dante

Cette épigraphe se trouve à l'ouverture de *Nue*. Si l'on en croit Genette, « épigrapher est toujours un geste muet dont l'interprétation reste à la charge du lecteur »¹. Interprétons donc. Dans un premier temps, nous pourrions nous centrer sur l'auteur – Dante – car, comme le note Genette « dans une épigraphe, l'essentiel bien souvent n'est pas ce qu'elle dit, mais l'identité de son auteur, et l'effet de caution indirecte que sa présence détermine à l'orée d'un texte »², auquel cas nous verrions dans ce choix un moyen de « choisi[r] ses pairs, et donc sa place au Panthéon »³, témoignant alors d'une haute estime de soi de la part de l'auteur.

En nous contentant de cette interprétation nous manquerions inévitablement un apport sémantique important, car l'épigraphe a surtout une fonction de commentaire. Genette distingue la « fonction [...] de justification non du texte, mais du *titre* »⁴ et le « commentaire du *texte*, dont elle précise ou souligne indirectement la signification »⁵. Notre épigraphe endosse les deux fonctions. D'une part, elle justifie le titre, il faudra l'entendre comme « nue » au sens figuré « sans déguisement, à l'état pur » et d'autre part, elle précise et souligne la signification de ce qui va suivre : le narrateur annonce sa volonté de qualifier Marie et de mettre au jour toute son originalité puisque ce qu'il va nous dire « jamais ne fut dit d'aucune ».

Cette épigraphe serait donc une manière de citation érudite pour ouvrir le roman ? Non, la citation nous semble plus ludique qu'érudite, car elle est le lieu d'un paradoxe : le narrateur y affiche simultanément sa volonté de qualifier Marie d'une manière inédite et son incapacité à le faire. Il ne dit pas d'elle « ce qui ne fut jamais été dit d'aucune », car dès l'épigraphe il emprunte ses termes tout en prétendant à une forme d'exclusivité. Dans le même temps, il revendique et il abdique. Les pages qui suivent sont consacrées aux vaines tentatives de notre narrateur de nommer, cerner ou encore qualifier celle qu'il aime.

¹ GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987, p. 159.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁵ *Ibid.*, p. 160.

3.1. Marie Madeleine Marguerite de Montalte

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., [...]). 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). Lorsque je l'ai connue, elle se faisait appeler Marie de Montalte, parfois seulement Montalte, sans la particule, ses amis et collaborateurs la surnommaient Mamo, que j'avais transformé en MoMA au moment de ses premières expositions d'art contemporain. Puis, j'avais laissé tomber MoMA, pour Marie, tout simplement Marie (tout ça pour ça). (FA, p. 46)

Le contraste est intéressant : voilà Marie couverte de trois prénoms, une particule et un nom pendant que notre narrateur-personnage ne livre rien du sien. Elle a un passé, une famille, une origine ; notre narrateur, lui, une identité indéfinie (cf. Chapitre I). Cependant, comme le remarque Marine Gilbert, « les initiales se répètent de manière exagérée, et le narrateur en joue [...] ; 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 »¹. Selon elle, il s'agirait d'une simple « parenthèse ludique dans la narration, qui met à distance les codes romanesques traditionnels »², hypothèse appuyée par le petit « commentaire décroché » qui vient clore l'énumération.

Outre le contraste intéressant qu'elle offre avec la représentation du narrateur et la parenthèse ludique qu'elle constitue, cette description est aussi une manifestation de la figure « adorable » de Barthes :

[...] le sujet amoureux perçoit l'autre comme un Tout [...]. Cependant, plus j'éprouve la spécialité de mon désir, moins je peux la nommer ; à la précision de la cible correspond un tremblement du nom ; le propre du désir ne peut produire qu'un impropre de l'énoncé. De cet échec langagier, il ne reste qu'une trace : le mot « adorable » (la bonne traduction de « adorable » serait *l'ipse* latin : c'est lui, c'est bien lui en personne).³

La longueur de l'énumération et la recherche d'exhaustivité témoignent de cette volonté du narrateur de nommer « la spécialité de son désir », mais il échoue et conclut sur un « (tout ça pour ça) » qui, plus qu'une parenthèse ludique, est aussi le lieu de l'« échec langagier ». Il ne reste en effet qu'une « trace », le nom de Marie, « tout simplement », c'est elle « en personne ».

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 9.

² *Idem*

³ « Adorable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, pp. 26-27.

Par ailleurs, ses initiales constituent aussi des traces : Marie c'est quatre fois « M. », c'est celle qu'il aime et c'est tout ce qu'il sait dire, car comme le soulignait Barthes « à la précision de la cible correspond un tremblement du nom ». Et notre narrateur le déclare : « Je l'aimais, oui. Il est peut-être très imprécis de dire que je l'aimais, mais rien ne pourrait être plus précis ». (*VM*, p. 57)

3.2. Marie n'est pas « elle » : le pronom méchant

Le potin réduit l'autre à *il/elle*, et cette réduction m'est insupportable. L'autre n'est pour moi ni *il* ni *elle* ; il n'a que son propre nom, son nom propre. Le troisième pronom est un pronom méchant : c'est le pronom de la non-personne, il absente, il annule.¹

Le narrateur pronominalise en effet rarement le nom de Marie, comme si multiplier les occurrences de son prénom pouvait combler le vide qu'elle laisse dans sa vie, ou en tout cas lui procurer un certain plaisir : « en prononçant le nom de Marie avec cette volupté secrète qu'il y a d'évoquer ceux qu'on aime en public [...] je ressentis ce léger vertige qu'on ressent à s'approcher volontairement du danger ». (*FA*, p. 118)

En guise d'exemple de ce refus du pronom, nous pouvons rappeler ce passage de *Nue* (que nous citons en III.4.2.) où Marie sature l'espace textuel et malgré tout échappe à Jean-Christophe de G., au plus grand plaisir de notre narrateur. Mais nous pensons aussi au récit de l'errance de Marie à travers les rues de Portoferraio (*cf.* I.3.3.) constitué de dix paragraphes (*cf. Fuir*, pp. 143-152) et qui commencent chacun par « Marie ».

3.3. Marie, définie « en soi »

INCONNAISSABLE. Efforts du sujet amoureux pour comprendre et définir l'être aimé « en soi », au titre de type caractériel, psychologique ou névrotique, indépendamment des données particulières du rapport amoureux.²

Marie est sans cesse couverte d'adjectifs et d'appositions, mais rien ne nous renseigne sur son apparence physique. Nous ne savons rien de sa coloration, qu'il s'agisse de ses cheveux, de ses yeux, de sa peau, ni rien, non plus, de ses formes. Comme le remarque Jacques Dubois, « le narrateur, si volontiers prolix, décrit peu le corps de

¹ « Potin » *cf.* BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 219.

² « Inconnaissable » *cf.* BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 161.

Marie. Aucun blason ici, alors même que Jean-Philippe Toussaint affectionne les séries et les listes. »¹

Ces listes, notre narrateur les emploie, tel le sujet amoureux de Barthes, pour « comprendre et définir l'être aimé "en soi" » :

[...] on pouvait parler, en ce qui concerne Marie, de *disposition océanique*. Marie avait 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. Tout le reste de sa personnalité – Marie, femme d'affaires, Marie, chef d'entreprise, qui signait des contrats et faisait des transactions immobilières à Paris et en Chine, qui connaissait le cours du dollar au quotidien et suivait l'évolution des places boursières, Marie, créatrice de mode qui travaillait avec des dizaines de collaborateurs dans le monde entier, Marie, femme de son temps, active, débordée et urbaine, qui vivait dans des grands hôtels et traversait en coup de vent des halls d'aéroports en trench-coat mastic dont la ceinture pendouillait au sol en poussant devant elle deux ou trois chariots qui débordaient de bagages, valises, sacs, pochettes, cartons à dessins, rouleaux à photos, quand ce n'était pas – oh, mon Dieu, je m'en souviens encore – des cages à perruches (mais vides heureusement, car elle transportait rarement des animaux vivants, à part, accessoirement, un pur-sang – une paille – la dernière fois qu'elle était revenue de Tokyo) –, la caractérisait également, mais seulement superficiellement, l'englobait sans la définir, la cernait sans la saisir, et n'était finalement que vapeurs et embruns au regard de cette disposition foncière qui seule la caractérisait entièrement, *la disposition océanique*. (*Nue*, pp. 36-37)

Les trois dernières lignes de ce passage contiennent à elles seules six verbes qui témoignent de l'obsession qualificative du narrateur à l'égard de Marie : « caractériser » (deux fois), « englober », « définir », « cerner » et « saisir ».

Cette obsession se manifeste de deux manières distinctes : d'un côté, la recherche de l'exhaustivité, à travers la longue liste d'appositions destinées à définir la « personnalité » de Marie, et de l'autre côté, la recherche de la profondeur dans l'expression « disposition océanique » qu'il lui attribue. En d'autres termes, le narrateur tente de proposer une définition complète de Marie, à la fois en extension et en compréhension.

Cependant, il qualifie lui-même sa longue liste comme n'étant « finalement que vapeurs et embruns » par rapport à la « disposition océanique » qui « seule la caractérisait entièrement ». Or, pas plus que les vapeurs et les embruns on ne peut saisir l'océan. Pour caractériser Marie, il choisit l'infiniment profond et l'infiniment grand, preuve qu'il est

¹ DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, op. cit., pp. 38-39.

incapable de « définir l'être aimé [...] indépendamment des données particulières du rapport amoureux ». Marie est indéfinissable.

Conclusion

Notre narrateur se révèle incapable de caractériser Marie « entièrement » et pour cause, reprenons les termes de Roland Barthes dans sa figure consacrée à l' « adorable » : « il veut désigner ce lieu de l'autre où vient s'accrocher spécialement [s]on désir, mais ce lieu n'est pas désignable ; de lui, je ne saurai jamais rien ; mon langage tâtonnera, bégaiera toujours pour essayer de le dire, mais je ne pourrai jamais produire qu'un mot vide »¹. Ce mot vide, chez Barthes, c'est « adorable », chez Toussaint c'est la « disposition océanique ».

Insaisissable, divine, énigmatique, inaccessible, telle une muse, mais aussi tuante, capricieuse et néfaste telle une mauvaise Gradiva, Marie est définitivement cette image qui exclut. Notre narrateur-personnage est donc, pleinement, du côté de l'amoureux.

¹ « Adorable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 26.

CHAPITRE V – LE DISCOURS DE L' « ABSENCE »

À considérer uniquement l'image, notre narrateur-personnage serait du côté de l'amoureux. Mais quelle place accorde-t-il au récit que nous annonçons, à l'entrée de cette seconde partie, comme étant le pendant de l'image pour l'aimant ?

Cette question est une impasse. En effet, le cycle de Marie est, tout entier, un récit, mais celui du narrateur. Le récit de l'autre reste définitivement inaccessible : nous n'avons aucun moyen de dire « oui, de la sorte notre narrateur appartient au récit de Marie », car le récit de Marie est inconnaissable.

En revanche, nous pouvons dégager des tensions vers le récit, autant de traces qui témoignent du souci du narrateur-personnage de s'inclure, tel l'aimant, dans le récit de l'autre.

1. Dire l'absence

Dans le cycle de Marie, il est essentiellement question de... l'absence de Marie. Laquelle absence est le moteur principal du récit, situation paradoxale, puisque Marie est alors absente et présente à la fois. À l'égard de cette situation, Barthes parle de « distorsion singulière » :

Je tiens sans fin à l'absent le discours de son absence ; situation en somme inouïe ; l'autre est absent comme référent, présent comme allocutaire. De cette distorsion singulière, naît une sorte de présent insoutenable ; je suis coincé entre deux temps, le temps de la référence et le temps de l'allocation : tu es parti (de quoi je me plains), tu es là (puisque je m'adresse à toi).¹

Nous sommes face à une première impasse ce qui devrait être le récit de Marie est en réalité le récit de l'absence de Marie.

Notre narrateur, une fois éloigné d'elle, est, tel le sujet amoureux chez Barthes, prisonnier de ce « présent insoutenable », il semble en prendre conscience et l'exprime : « [...] les différents moments du temps ne sont plus hiérarchisés par le souvenir, [...] l'esprit peine à ajuster ses repères, parce que le temps, alors, n'est plus perçu comme la succession d'instantanés qu'il a toujours été, mais comme une superposition de présents simultanés ». (*Nue*, p. 60) En l'absence de Marie, l'existence du narrateur n'a plus de

¹ « Absence » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, pp. 21-22.

sens, ni hiérarchie, ni ordre, elle n'est qu'une succession de moments superposés ou pour le dire autrement une suite *d'images* finalement. De là naît le besoin du récit, car il permet de donner du sens à l'existence, un sens que l'on sait construit mais qui n'en est pas moins « fondamental pour l'être humain »¹ comme le souligne Laurent Demoulin.

2. Le besoin du récit

Le narrateur se soucie beaucoup de cette construction. Jean-Philippe Toussaint lui-même, lors d'un entretien avec Pierre Bayard, déclare : « Un des enjeux secrets de *La Vérité sur Marie* est de décrire comment un livre prend naissance et se construit dans la pensée. La réalité extérieure est entièrement reconstruite dans l'esprit du narrateur, à partir de souvenirs réels, de témoignages, de rêves et de fantasmes. »² Le terme « secret » est plutôt mal choisi tant les passages qui font mention de cette reconstruction de la réalité sont nombreux. Tantôt le narrateur déclare être « [...] en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit dans l'intervalle, et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en [s]on absence. » (*VM*, p. 52), tantôt il se résigne : « J'aurais beau reconstruire cette nuit en images mentales qui auraient la précision du rêve, j'aurais beau l'ensevelir de mots qui auraient une puissance d'évocation diabolique, je savais que je n'atteindrais jamais ce qui avait été pendant quelques instants la vie même, [...]. » (*VM*, p. 165) Dans tous les cas, il est conscient de rêver et de créer des images : « [...] je ne dormais pas, c'était le mystère irréductible du rêve qui était en train d'agir et de jouer en moi, qui permet à la conscience de construire des images extraordinairement élaborées [...]. » (*VM*, p. 168)

Nous sommes donc face à une deuxième impasse : à nouveau, le narrateur n'appartient pas, à proprement parler, au récit de l'autre, car le récit dont il se soucie n'est pas le récit de Marie mais plutôt un ressassement d'images destinées à combler l'absence de cette dernière. La structure narrative reste une création comme celle du rêve selon Ruhe : « [...] l'homme a besoin de la succession d'une structure narrative pour se

¹ DEMOULIN (Laurent), « L'amour selon Roland Barthes », sur *Youtube* [<https://www.youtube.com/watch?v=VM2c3i1a1mo>]

² « L'auteur, le narrateur et le pur-sang. Une enquête de Pierre Bayard et Jean-Philippe Toussaint » dans TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La vérité sur Marie*, *op. cit.*, p. 209.

souvenir d'un rêve qui lui avait tout présenté dans la simultanéité »¹. Ainsi en va-t-il de même pour l'amour.

3. Être inclus

Les derniers indices qui témoignent de ce souci du récit de l'autre ont déjà été abordés et abondamment illustrés dans ce travail. Il s'agit des transgressions narratologiques et des « commentaires décrochés ». (cf. Chapitre I) En effet, ces procédés sont utilisés par le narrateur afin de s'inclure dans un récit qu'il présente comme étant celui de Marie mais nous avons déjà démontré que les pensées qu'il lui attribue ne sont autres que les siennes

Transgressions narratologiques et « commentaires décrochés » constituent notre troisième impasse : ce récit dans lequel le narrateur s'inclut n'est autre que le sien propre.

Outre ces procédés techniques, un passage concret semble illustrer cette tension vers le récit de l'autre. Il s'agit du dénouement de *Nue*, ce qui n'est sans doute pas anodin.

4. Le refus de la dernière réplique

Parler en dernier, « conclure », c'est donner un destin à tout ce qui s'est dit, c'est maîtriser, posséder, dispenser, assener le sens ; dans l'espace de la parole, celui qui vient en dernier occupe une place souveraine, [...].²

Le dernier mot, le narrateur le laisse à Marie : « [...] sans cesser de m'embrasser, ouvrant à peine la bouche, pour me dire, me murmurer, dans un souffle, dans l'étreinte, dans les baisers eux-mêmes, avec une sorte d'étonnement : “Mais, tu m'aimes alors ?” » (*Nue*, pp. 169-170)

La fin de *Nue* constitue sans doute la tentative la plus aboutie de faire partie du récit de l'autre, car le narrateur cède la dernière réplique à Marie, sous la forme du discours direct qui lui est, de surcroît, rarement accordé.

¹ RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint ». [URL cit.]

² « Scène » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 247.

Conclusion

Nous avons mis au jour les différents procédés employés par le narrateur pour s'inclure dans le récit de l'autre, et ainsi s'approcher du modèle de l'aimant.

Ce chapitre aura permis de montrer que la construction narrative, dans le cycle de Marie, est au service de l'expression d'une tension intrinsèque vécue par le narrateur-personnage.

DEUXIÈME CONCLUSION

Cette deuxième partie contient beaucoup de « tentatives » : le narrateur tente de saisir Marie, de la comprendre, de la qualifier, de la caractériser, de la définir, mais Marie reste cette image qui, par définition, l'exclut. Il tente aussi de s'insérer dans son récit, mais il ne peut que l'imaginer et le construire, ou choisir le silence.

Notre narrateur-personnage reste donc pleinement du côté de l'amoureux tout en manifestant une volonté d'approcher le modèle de l'aimant.

TROISIÈME PARTIE : DE L'ABSOLU AU RELATIF

La dernière opposition que nous abordons est celle qui existe entre l'absolu et le relatif. L'amoureux est du côté de l'absolu : amoureux d'un seul objet, il va d'amour absolu en amour absolu, aucune histoire ne dure mais chacune est vécue comme unique. Quant à l'aimant, il préfère un sujet, mais peut en aimer d'autres, il vit un seul amour, mais relatif.

CHAPITRE VI – « AFFIRMER » L'AMOUR MALGRÉ TOUT

Envers et contre tout, le sujet affirme l'amour comme *valeur*.¹

Cette affirmation est du côté de l'amoureux, l'« envers et contre tout » marque l'absolu de la relation. Nous avons choisi trois éléments, trois obstacles, malgré lesquels notre sujet « affirme l'amour comme valeur ».

1. Le passage du temps

On me dit : ce genre d'amour n'est pas viable. Mais comment *évaluer* la viabilité ? Pourquoi ce qui est viable est-il un Bien ? Pourquoi *durer* est-il mieux que *brûler* ?²

Les considérations sur le passage du temps font partie intégrante de l'œuvre de Toussaint, elles parsèment le cycle de Marie comme ses autres romans. Elles peuvent être classées en deux catégories selon le type d'effet qu'elles engendrent : certaines relèvent davantage de l'angoisse, d'autres sont plutôt propres à louer la beauté de l'éphémère.

Nous avons déjà mentionné *supra* les catastrophes naturelles (tremblements de terre, orages violents et incendies *cf.* IV.2.) qui accompagnent nos personnages tout au long du récit. Ces phénomènes constituent sans doute le premier motif qui mêle passage du temps et angoisse, car le personnage n'a aucune prise sur ces événements. De même que la succession de ces bouleversements climatiques impacte la nature, le temps semble

¹ « Affirmation » *cf.* BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 29.

² *Ibid.*, p. 30.

passer sur l'amour et le détruire : « [...] je savais que l'avènement du jour apporterait la preuve que le temps passait irrémédiable et destructeur, et avait passé sur notre amour ». (*FA*, p. 58) Le narrateur vit la fuite du temps comme une source d'angoisse.

Cependant, dans certaines circonstances, le temps et son passage se trouvent magnifiés. À plusieurs reprises en effet, le narrateur met l'accent sur la beauté de l'éphémère, essentiellement (voire exclusivement) lorsqu'il évoque les créations de Marie. Laquelle, il faut dire, est à l'origine de conceptions aussi originales que la robe en miel, « sans attaches », « en lévitation, légère, fluide, fondante, lentement liquide et sirupeuse, en apesanteur » (*Nue*, p. 12), une robe tout à son image en somme, ou encore les robes en sorbet tout aussi emblématiques de sa personne :

Il y a quelques années, Marie avait créé une collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose. C'était devenu une de ses œuvres emblématiques, une collection de l'éphémère, un printemps-été archimboldesque, glaces, sorbets, granita, frulatto et frappé, qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid. Marie avait marié les ingrédients et les matières, le sucre, le lait, la farine et les sirops, quelques mousselines, un peu de soie transparente, des fils d'or et de la gaze pour fixer les sorbets aux corps, dans une fantaisie de couleurs et de tons chairs, mangue, citron, mandarine, pêche, melon, pour finir par des tonalités sanguines et des couleurs d'orage qui portaient le deuil de la fin de l'été, sorbets tragiques, sombres et crépusculaires, mauves et noirs, le cassis, les mûres, et la myrtille. (*Fuir*, p. 147)

Avec la diversité des couleurs, la noblesse des matières et la variété des saveurs, la description implique à la fois la vue, le toucher et le goût. L'éphémère de la création se trouve trois fois magnifié, rien ne dure et cela ne fait qu'ajouter à la beauté de la conception. Par ailleurs, en convoquant Arcimboldo, ce peintre italien de la Renaissance célèbre pour ses tableaux représentant les quatre saisons, les robes de Marie acquièrent un véritable statut d'œuvres d'art, propres à traverser le temps. L'éphémère se voit accorder un caractère paradoxalement durable.

En réalité, les romans entiers sont placés sous le signe de la beauté de l'éphémère, car ils s'ouvrent chacun sur une saison : Hiver pour *Faire l'amour*, Été pour *Fuir*, Printemps-été pour *La Vérité sur Marie*, et enfin Automne-hiver pour *Nue*. La présence de ces marqueurs temporels emporte à la fois des connotations esthétiques liées au milieu de la mode mais aussi des connotations éphémères, puisque les saisons sont vouées à passer.

L'art est donc présenté comme un moyen de traverser le temps, de nier son écoulement et Marie excelle dans cet art. Le narrateur la présentait déjà plus tôt dans le texte comme indifférente au temps : « Marie, très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté, les yeux exaltés, cheminant dans le soleil avec un sentiment de toute-puissance et d'intemporalité. » (*Fuir*, p. 138)

Au vu des nombreux rapprochements établis par le narrateur entre l'amour et l'art (*cf.* II.4), présenter l'art comme un moyen de traverser le temps, c'est indirectement présenter l'amour de la même manière. Malgré le passage du temps, l'amour du narrateur pour Marie ne faiblit pas. De ces nombreuses considérations sur la durée et le temps, découle alors une certaine obsession du redoublement et de la répétition.

2. L'obsession du double

Dans le cycle de Marie, nombreux sont les événements qui connaissent au moins deux occurrences, à commencer par les bouleversements climatiques qui se produisent tous au moins deux fois (*cf.* IV.2.). Le narrateur n'y est pas indifférent, ces redoublements l'obsèdent sans cesse. Par exemple, il suffit qu'un tremblement de terre survienne pour qu'il proclame ensuite « Je pressentis alors que la terre allait de nouveau se mettre à trembler [...] » (*FA*, p. 41) ou encore, à bord du bateau qui le mène à l'île d'Elbe pour la deuxième fois, il aperçoit de la fumée au loin et déclare : « [...] même si c'était sans doute impossible, cela me parut être le même feu que l'été dernier, le même feu de forêt qui finissait de se consumer, et qui brûlait toujours, qui nous poursuivait, qui attendait notre retour ». (*Nue*, p. 104) En outre, à bord du même bateau, il précise : « [...] j'y revenais presque un an jour pour jour après la mort du père de Marie. J'avais voyagé dans le même bateau de la Toremar que l'année dernière [...] ». (*VM* pp. 163-164) Un dernier exemple est celui des nombreuses fuites qui souvent se ressemblent : dans *La Vérité sur Marie*, le narrateur et Marie fuient la propriété du père face à l'incendie qui approche, dans *Nue* ils la fuient également, mais pour une autre raison (un criminel semble y avoir élu domicile en l'absence de ses habitants) : « Je sortis, et elle verrouilla la porte derrière nous, [...] et nous éloignâmes à grands pas dans l'allée [...], ce départ précipité rappelait la façon dont nous avons quitté la propriété la nuit du grand incendie de la fin de l'été, en laissant tout en place, sans nous retourner, il y avait la même hâte irréfléchie, la même urgence [...] ». (*Nue*, pp. 127-128)

Cette obsession du redoublement, ce recyclage des événements pourrait passer pour une caractéristique propre à la postmodernité qui doit jongler avec une littérature épuisée, dans une génération du « tout a déjà été fait ». Cependant, dans ce cadre il s'avère bien plus intéressant d'y voir un écho à la peur du ressassement et de la routine dont nous fait part le narrateur :

Mais tout véritable amour, me disais-je, et, plus largement, tout projet, toute entreprise, fût-ce l'éclosion d'une fleur, la maturation d'un arbre ou l'accomplissement d'une œuvre, n'ayant qu'un seul objet et pour unique dessein de persévérer dans son être, n'est-il pas toujours, nécessairement, un ressassement ? Et, quelques semaines plus tard, reprenant cette idée de l'amour comme ressassement ou continuelle reprise, j'aiguise encore un peu ma formulation, en demandant à Marie si l'amour, quand il durait, pouvait être autre chose qu'une resucée ? (*Nue*, pp. 41-42)

Nous retrouvons dans cet extrait le parallélisme si souvent effectué entre l'amour et la création. Laquelle est peut-être indirectement présentée comme la solution à ses angoisses. Le narrateur semble en effet nous proposer de combattre le mal par le mal : si tout est voué à se répéter autant créer soi-même les doubles et ainsi redonner une consistance aux événements que le temps creuse. Ce constat fonctionne tant pour les événements que pour les personnages, eux aussi se retrouvent dédoublés : le narrateur (*cf.* première partie de ce travail) mais aussi Marie. Ce dernier dédoublement est précisément l'objet du point suivant.

3. L'impossible exil

Je tente de m'arracher à l'Imaginaire amoureux : mais l'Imaginaire brûle par-dessous, comme de la tourbe mal éteinte ; il s'embrase de nouveau ; ce qui était renoncé resurgit ; de la tombe mal fermée éclate brusquement un long cri.

(Jalousies, angoisses, discours, appétits, signes, de nouveau le désir amoureux brûlait de partout. C'était comme si je voulais étreindre une dernière fois, à la folie, quelqu'un qui allait mourir – à qui j'allais mourir : j'opérais un déni de séparation.)¹

Malgré le passage du temps, l'obsession du double et l'angoisse que tous deux génèrent, le narrateur semble jusqu'alors affirmer l'amour malgré tout, tel l'amoureux. Mais définitivement malheureux, il tente à plusieurs reprises de renoncer à Marie, ou pour reprendre les termes de Barthes, il « tente de [s]'arracher à l'Imaginaire amoureux ». Il envisage alors d'aimer ailleurs : deux autres figures féminines apparaissent en effet dans le récit, Li Qi dans *Fuir* et une autre Marie dans *La Vérité sur Marie*.

¹ « Exil » *cf.* BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 126.

L'existence de ces deux personnages rapproche-t-elle pour autant notre narrateur de la figure de l'aimant qui « préfère un sujet mais peut en aimer d'autres » ? Fort peu en réalité, car non seulement, il entretient des rapports plus sexuels qu'amoureux avec elles mais en plus elles s'avèrent toutes deux n'être que de pâles copies, de simples doublures, de Marie. Pour reprendre les termes de Marine Gilbert, « il semble que Li Qi et la deuxième Marie n'existent que comme des projections fantasmées de Marie par le narrateur, sans autre épaisseur que leur fonction de double physique »¹.

Pour cause, il existe de nombreuses ressemblances entre ces trois personnages (Marie, l'autre Marie et Li Qi). Les deux premières partagent avant tout le même prénom et le narrateur fait la connaissance de la troisième, Li Qi, dans un « grand hangar aménagé en espace d'art contemporain » (*Fuir*, p. 20), ce qui n'est pas sans rappeler la profession d'artiste de Marie. Ensuite, lorsque le narrateur décrit la chambre d'hôtel qui est celle de Li Qi, il dépeint « le désordre considérable » (*Fuir*, p. 64) qui régnait dans la chambre : « des vêtements reposaient partout, sur le dossier des chaises, sur le téléviseur, un pantalon par terre, une pile de tee-shirts propres posée sur le bureau à côté du plateau de thé dont on s'était servi, tasses en désordre et sachets usagés, affaissés, qui baignaient dans des petites mares brunâtres ». (*Fuir*, p. 64) Le narrateur déplace les traits caractéristiques de Marie sur ces deux autres figures féminines, son prénom d'une part, sa profession d'artiste et son goût pour le désordre (*cf.* III.3.2.) d'autre part. Dans chaque femme qu'il rencontre, c'est en fait Marie qu'il cherche.

Pour preuve, comme le remarque Marine Gilbert : « Ses étreintes mêlent [...] les femmes en pensée, dans un vertige des perceptions. »² En effet, les ébats du narrateur, tant avec Li Qi qu'avec l'autre Marie, se trouvent interrompus par un coup de téléphone de... Marie. Lequel entraîne, par deux fois, une intense confusion. Alors qu'il est occupé avec Li Qi dans *Fuir*, Marie appelle pour lui annoncer la mort de son père. Lorsqu'elle raccroche, il laisse libre cours à son trouble : « J'avais refermé les yeux et tout se confondait dans mon esprit, [...] je continuais d'entendre la voix de Marie contre ma tempe et je serrais doucement le corps de Li Qi dans mes bras dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée. Je passais ma main sur ses épaules, caressais ses cheveux pour la reconforter. » (*Fuir*, p. 49) De la même manière, lorsque,

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 102.

² *Ibid.*, p. 101.

dans *La Vérité sur Marie*, il passe la nuit avec l'autre Marie, Marie l'appelle à l'aide, car Jean-Christophe vient d'être victime d'une crise cardiaque. La confusion du narrateur se manifeste alors dans l'intense répétition du prénom de Marie, il prétend « faire clairement la distinction » alors que la narration abonde dans le sens contraire :

[...] quand j'avais reconnu la voix de Marie – immédiatement l'embarras, la gêne, la culpabilité. Car, alors même que je reconnaissais la voix de Marie au téléphone, mon regard était posé sur le corps d'une jeune femme qui dormait à côté de moi dans ma chambre, [...]. Je regardais son flanc nu, la ligne de ses hanches. Je regardais Marie sans comprendre (Marie, elle s'appelait Marie elle aussi), et, dans un sentiment d'étourdissement et de vertige, j'entrevis alors l'étendue de la confusion dans laquelle je vivrais les dernières heures de cette nuit. Certes, je faisais clairement la distinction entre Marie et Marie – Marie n'était pas Marie –, mais j'eus immédiatement l'intuition que je ne parviendrais pas à me dédoubler moi-même, et être à la fois celui que j'étais pour cette Marie qui était dans mon lit et celui que j'étais pour Marie – son amour (même si nous ne vivions plus ensemble depuis que je m'étais installé dans ce petit deux-pièces de la rue des Filles-Saint-Thomas à notre retour du Japon). (*VM*, p. 38)

Dans ce passage, il redevient l'amour de Marie (« son amour ») alors même qu'il est avec une autre. Il se rend compte qu'il ne parviendra pas à se dédoubler lui-même et partant, admet que l'autre Marie n'est qu'un double. Tel le sujet amoureux de la figure de l'« exil » qui ouvrait ce chapitre, notre narrateur opère un « déni de séparation » : dans les deux cas – avec Li Qi comme avec l'autre Marie – « ce qui était renoncé resurgit ». Li Qi et l'autre Marie apparaissent donc comme deux vaines tentatives de renoncer à son amour pour Marie. À peine évoquées, toutes deux lui sont aussitôt associées.

Conclusion

Le narrateur est du côté de l'absolu, affirmant l'amour envers et contre tout, d'abord par-delà le passage du temps qui, au lieu de jouer contre l'amour, semble le sublimer. Marie en effet, le traverse grâce à son art, elle est présentée comme insensible au temps, ainsi en va-t-il de même pour l'amour que le narrateur lui porte. C'est ensuite, l'obsession du double qui est surmontée, elle se trouve également esthétisée ou, à tout le moins, apprivoisée.

Enfin, si le dernier élément envisagé – l'impossible exil – tend à placer notre narrateur du côté de l'aimant dont l'amour est relatif, les deux personnages féminins n'en restent pas moins de pâles copies et font de cette tentative d'« exil » un échec.

La relativité est à chercher ailleurs, peut-être dans ce paradoxe : le narrateur ne jure que par l'amour absolu, il aime, visiblement, mais se révèle incapable de le dire.

CHAPITRE VII – OBTENIR LE MOT

[...] ce que je veux, c'est recevoir de plein fouet, entièrement, littéralement, sans fuite, la formule, l'archétype du mot d'amour : point d'échappatoire syntaxique, point de variation : que les deux mots se répondent en bloc, [...]; ce qui importe, c'est la profération physique, corporelle, labiale, du mot : ouvre tes lèvres et que cela en sorte (sois obscène). Ce que je veux, éperdument, c'est *obtenir le mot*.¹

Ce septième et dernier chapitre est consacré à la figure du « je-t-aime ». Il s'agit du seul chapitre dont le titre ne contienne pas la figure entre guillemets. Cette absence est le reflet de celle qui existe dans l'œuvre : le narrateur ne prononce jamais le « je t'aime », du moins pas « entièrement », au sens où Barthes l'entend.

Le verbe « aimer » apparaît rarement conjugué et quand il l'est, le complément est souvent constitué par le pronom de la troisième personne, comme ici : « Je l'aimais, oui. Il est peut-être très imprécis de dire que je l'aimais, mais rien ne pourrait être plus précis. » (*VM*, p. 57) Dans ce cas, la formule connaît une « variation » selon Barthes car le pronom n'est pas celui du « je t'aime ». Si elle est bien destinée à Marie, elle ne lui est pas pour autant adressée.

Nous observons une seule occurrence de la formule sans altération, le narrateur se tient alors sur le toit du *Contemporary Art Space* où, à travers un hublot, il observe l'exposition de Marie qui se déroule en contrebas :

Alors, remuant de nouveau doucement les lèvres en regardant Marie en contrebas, je lui dis que je l'aimais – je le dis à genoux. Je t'aime, Marie, lui dis-je, mais aucun son ne sortit de ma bouche, je ne m'entendis 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. (*Nue*, pp. 80-81)

Le verbe « dire » est employé trois fois, le narrateur insiste sur sa profération qui est, de surcroît, faite à genoux. Cette situation qui pourrait se révéler parfaitement romanesque sombre aussitôt dans le grotesque. Lequel est d'abord dû aux circonstances : c'est en effet seul sur un toit, alors que des mètres de hauteur et une vitre le séparent de Marie, que le narrateur s'exprime. Ensuite, il retire aussitôt ses paroles : il dit ne pas s'être entendu le dire et n'est finalement pas certain d'avoir même ouvert la bouche. Enfin, il ferme les tirets longs et partant, renvoie sa profération au rang de parenthèse.

¹ « Je-t-aime » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 181.

Mais, « il l'a pensé ». Aussitôt prononcée, aussitôt niée, la formule semble faire honte au narrateur.

Cette honte perceptible illustre ce que Barthes notait dans sa figure de l'« obscène » : « Discréditée par l'opinion moderne, la sentimentalité de l'amour doit être assumée par le sujet amoureux comme une transgression forte, qui le laisse seul et exposé ; par un renversement de valeur, c'est donc cette sentimentalité qui fait aujourd'hui l'obscène de l'amour. »¹ L'obscène du sentimental serait donc à l'origine de la rétractation du narrateur qui dément la formule aussitôt après sa profération. Les circonstances semblent par ailleurs symboliser cette « transgression forte » : le narrateur étant « seul et exposé » au sens propre, là-haut sur son toit.

L'exemple le plus probant de cette censure du « je t'aime » reste la fin qui est donnée à *Nue*, quand Marie demande au narrateur « [...] sans cesser de [l]'embrasser, ouvrant à peine la bouche, [...], dans un souffle, dans l'étreinte, dans les baisers eux-mêmes, avec une sorte d'étonnement : « Mais, tu m'aimes alors ? » (*Nue*, pp. 169-170) Aucune réponse ne lui est accordée, ses mots ferment le cycle sur un point d'interrogation.

La fin du roman semble censurée, peut-être victime d'un renversement, celui que Barthes exprimait en ces termes : « Renversement historique : ce n'est plus le sexuel qui est indécent, c'est le *sentimental* – censuré au nom de ce qui n'est, au fond, qu'une *autre morale*. »² De là, découlent deux interprétations de ce dénouement qui est propre à laisser le lecteur sur sa faim. Constitue-t-il une censure ou une dénonciation de la même censure ?

Dans un premier temps, nous pouvons le considérer comme une censure. À l'image du monde contemporain, dans le cycle de Marie tout se dit, tout se montre, nous lisons entre autres : « J'avais le sentiment qu'elle se servait de mon corps pour se masturber contre moi [...]. » (*FA*, p. 29), ou encore « je caressais son sexe, je pétrissais ses fesses. Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le trou du cul. » (*FA*, p. 75) Et alors qu'il « lui caressai[t] le sexe avec la langue, l'intérieur de son sexe humide », (*Fuir*, p. 154) Marie le repousse d'« un coup de chatte dans la gueule » (*Fuir*,

¹ « Obscène » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 207.

² *Ibid.*, p. 209.

p. 155) et enfin dans *La Vérité sur Marie*, elle a « la bite de Jean-Christophe de G. à la main ». (*VM*, p. 19) Mais le « je t'aime » final, lui, se voit censuré...

Il faut dire, comme le remarque Marine Gilbert, que nos deux personnages sont peu portés sur la communication verbale, « de nombreuses phrases ponctuent la narration pour dire ce vide de langage »¹ : « Nous ne disions rien », (*FA*, p. 12) « Il n'y eut pas un mot, pas une explication » (*Fuir*, p. 155) ou encore « Nous n'avions rien dit ». (*VM*, p. 46) En outre, lorsque Marie daigne lui parler, le narrateur déclare : « Je n'écoutais pas vraiment ce qu'elle disait, [...] j'écoutais simplement sa voix, la texture fragile et sensuelle de la voix de Marie. » (*Fuir*, p. 46) Et inversement, Marie « n'en a rien à foutre de ses mots » : « [...] c'était la chaleur de mon corps qu'elle était venue chercher, pas la souplesse de ma dialectique, elle n'en avait rien à foutre de mes mots et de mes raisonnements, ce qu'elle voulait, c'était un élan du cœur, l'élan de mes mains et de ma langue, dans mes bras autour de ses épaules, mon corps contre son corps. » (*FA*, p. 74) Dans ce dernier passage le cœur devient le corps, le « je t'aime » est censuré et ces trois mots sont, peut-être, comme le propose Marine Gilbert, remplacés par les trois mots du titre – *Faire l'amour* – car, « l'amour se cherche ici dans le faire, bien plus que dans le dire, dans le corps plus que dans les mots »².

Dès lors, la fin du cycle constituerait bien une censure, le refus d'une formule devenue trop absolue. Le narrateur-personnage se placerait donc du côté de l'aimant : en achevant son récit sur une question, il lui donne un ton tout relatif.

Dans un second temps, nous pouvons aussi considérer cette fin comme une dénonciation de la censure. En effet, par le silence qu'elle ménage, elle ne peut que susciter la frustration du lecteur et partant, l'inviter à s'interroger. Chaque roman qui constitue le cycle amène davantage de preuves que le précédent à ce sujet : Marie est aimée du narrateur. Et voilà qu'elle ose encore poser la question. En réalité, seul le lecteur sait, il suffit de repenser à cette nuit passée dans une chambre d'hôtel à Tokyo où le narrateur déclare : « Mais je n'ai rien fait, je ne l'ai pas embrassée, je ne l'ai pas embrassée une fois cette nuit-là, je n'ai jamais su exprimer mes sentiments » (*FA*, p. 27) La question et l'étonnement de Marie sont donc, entièrement fondés.

¹ GILBERT (Marine), *op. cit.*, p. 25.

² *Ibid.*, p. 36.

Ainsi, pendant quatre romans le narrateur *nous* fait part de ses sentiments *pour* Marie mais pas *à* Marie. Ce n'est pas un détail, une fois ce constat mis au jour, l'apparente censure devient une dénonciation de la censure, une invitation à affirmer l'amour pour éviter de telles fins. Sous le couvert du silence jeté sur la formule, le narrateur, en réalité, la revendique, et partant, se place dans la position de l'amoureux.

Le dénouement de *Nue* représente l'équilibre parfait, le dépassement de l'opposition qui existe entre l'absolu et le relatif : le narrateur est à la fois l'aimant qui ne prononce pas la formule et l'amoureux qui la revendique. Il parvient à dire tout sans rien dire du tout.

TROISIÈME CONCLUSION

Cette troisième et dernière partie, comme les précédentes, tend à mettre au jour une progression – de l’amoureux vers l’aimant –, du moins, de prime abord.

Dans le chapitre VI, c’est « envers et contre tout » que notre narrateur affirme son amour pour Marie, par-delà le passage du temps et la menace du ressassement. Il est pleinement du côté de l’amoureux, sauf à considérer ses deux tentatives de renoncement à l’amour qui le rapprochent de l’aimant, capable d’aimer ailleurs.

Dans le chapitre VII, nous illustrions l’absence de profération. Aimer sans le dire, est une conduite qui l’apparente alors davantage à l’aimant.

Malgré cette apparente progression vers le modèle de l’aimant, il semble que le narrateur-personnage atteigne plutôt un équilibre. D’une part, ainsi que nous l’avons démontré, nombreux sont les indices qui le placent du côté de l’absolu. D’autre part, en censurant la fin de leur histoire, il nous offre un amour qui dure puisqu’il ne connaît pas de fin. Mettant en scène un amour absolu et qui dure, les exigences – pourtant contradictoires – de la société sont alors remplies.

CONCLUSION GÉNÉRALE

*Une œuvre où il y a des théories est comme un objet
sur lequel on laisse la marque du prix.¹*

Marcel Proust

L'œuvre de Jean-Philippe Toussaint constitue un matériau privilégié par la critique universitaire. Elle jouit d'un succès certain dans ce milieu et inspire nombreux travaux et articles. Notre étude a donc pu bénéficier de l'apport considérable de recherches antérieures, tout en proposant un nouvel angle d'approche : le discours amoureux.

La plupart du temps, Toussaint est en effet, plutôt lu à travers le prisme de la théorie littéraire. Ainsi, Amélie Dewez qualifie le cycle de « récit en trois livres où tout est ouvert, balayé par les éléments et les sentiments. Avec en toile de fond, une réflexion sur la littérature [...] ». ² Ernstpeter Ruhe au sujet de *La Vérité sur Marie* parle d'un « roman [...] imprégné de questions de théorie littéraire dans une mesure jusque-là inconnue chez Toussaint » ³ et pose que « [s]i [...] le narrateur en vient à parler du rêve, c'est [...] pour s'en servir comme comparaison lorsqu'il essaie de décrire sa pratique de l'invention. » ⁴ Enfin, Laurent Demoulin, au sujet du passage préféré de la critique (celui de la vérité idéale, nous le citons en II.4.) déclare qu'« il n'est pas nécessaire de produire un grand effort interprétatif pour lire dans ce paragraphe une manière d'art poétique, l'auteur (et peut-être aussi l'écrivain) se glissant dans le dos du narrateur pour prononcer un éloge vibrant de cette vérité idéale, jumelle du mensonge, que l'on nomme littérature. » ⁵

Nous avons relevé à plusieurs reprises (*cf.* II.4. et VI.1), cet appariement entre l'amour et la création qui nous permet effectivement de dire que, si en amour la « vérité idéale » est « proche de l'invention, ou jumelle du mensonge » (*VM*, p. 166), il en va de

¹ PROUST (Marcel), *A la recherche du temps perdu III : Le temps retrouvé*, cité dans : RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint ». [*URL cit.*]

² DEWEZ (Amélie), « La réalité fantasmée ou histoires d'un couple actuel », *art. cit.*, p. 85.

³ RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint ». [*URL cit.*]

⁴ *Idem.*

⁵ DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », *art. cit.*, p. 128.

même en littérature. L'interprétation est justifiée, mais ne perdons-nous pas un apport sémantique important en nous contentant d'y déceler une forme de manifeste sous-jacent ? Comme le soulignait Dominique Viart, « [...] si notre époque est singulière, c'est d'abord à travers les thèmes d'écriture qu'elle se donne. Mais aussi – et peut-être surtout – par sa façon de les aborder. »¹ À l'image de Viart face à la littérature contemporaine, nous avons choisi d'interroger le cycle de Marie « au confluent de la *matière* et de la *manière* »².

La matière. Lorsque la critique étudie les thèmes d'écriture de Toussaint, les motifs récurrents, les lieux de prédilections, elle les qualifie d'extrêmement contemporains (*cf.* problématique). Nous avons postulé que le contemporain résidait davantage dans la conduite du personnage et dans la description de son sentiment amoureux, que dans la peinture du monde qui l'entoure.

La manière. Cette construction narrative si propre à Toussaint avec ses transgressions narratologiques et son goût du commentaire, nous l'avons interprétée comme une volonté expressive plutôt que transgressive, car, selon nous, elle reflète davantage les tensions qui existent au sein de l'amoureux contemporain, les exigences contradictoires entre lesquelles il est tiraillé, qu'un simple plaisir d'enfreindre ou de remettre en cause les lois de la narration. Comme le notaient Pierre Piret et Laurent Demoulin, « cette position narrative confère à son écriture sa valeur analytique à l'égard des discours contemporains »³. Dans le cas qui nous occupe, il s'agit du discours amoureux.

Les conclusions. Ces nouvelles perspectives amènent des conclusions originales. Dans le souci d'éviter d'inutiles répétitions, nous vous renvoyons ici aux conclusions de fin de parties (respectivement aux pages 73, 95 et 107) que nous résumons ici brièvement. Dans la première partie, notre narrateur-personnage est du côté de l'amoureux, mais une progression nette se dessine en direction de l'aimant. Dans la seconde, nous observons une progression plus légère, mais toujours dans le même sens. Enfin, la troisième partie représente le dépassement de ces oppositions puisque le narrateur atteint un équilibre. Au fond, nous n'avons pas mis au jour un nouveau type

¹ VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent*, *op. cit.* p. 14.

² *Idem*

³ DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), « Introduction », dans *Textyles*, n°38, 2010, p. 9.

d'amoureux à proprement parler. La nouveauté réside dans les rapports que le personnage entretient avec les deux modèles existants que sont l'amoureux et l'aimant. Il dialectise, il se partage entre les deux modèles et c'est cette tension qui est à l'origine de sa contemporanéité. L'identité de l'amoureux est postmoderne, au sens où Benoît Denis l'entend « nécessairement multiple, faite d'allégeances superposées et non contradictoires ».¹

Cette double identité du personnage est aussi celle de l'écrivain actuel qui, comme le note Viart, « demeure attaché à la Littérature, souvent fasciné par elle, dans ses réussites anciennes comme dans ses fulgurances modernes, mais celle dont il hérite est « épuisée », explorée de fond en comble, [...]. Aussi pratique-t-il son art comme un croyant qui a perdu la foi, avec une lucidité mêlée de nostalgie. Lucidité et nostalgie qui lui sont, toutefois, autant de motifs d'exigence. »²

L'histoire d'amour constitue un pan de cette littérature « épuisée », elle est en effet, une thématique qui semble avoir été « explorée de fond en comble ». Nous pouvons dire que Toussaint la réinvente avec cette « lucidité mêlée de nostalgie » que Viart évoque. Procédant à une véritable revitalisation du personnage amoureux, dans le dialogue qu'il crée entre les figures de l'aimant – lucide – et de l'amoureux – nostalgique – Toussaint met en scène cet équilibre fragile et le sublime. Lequel équilibre était déjà présent dans les termes de Barthes qui ouvraient ce travail et qui vont aussi le fermer : « Sentiment *raisonnable* : tout s'arrange – mais rien ne dure. Sentiment *amoureux* : rien ne s'arrange – et pourtant cela dure. »³

¹ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *op. cit.*, pp. 259-260.

² VIART (Dominique) et VERCIER (Bruno), *La littérature française au présent, op. cit.*, pp. 20-21.

³ « Insupportable » cf. BARTHES (Roland), *op. cit.*, p. 167.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus : « Le cycle de Marie »

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2002].

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, coll. « double », 2009 [2005].

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La vérité sur Marie*, Paris, Minuit, coll. « double », 2013 [2009].

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

Également consultés du même auteur

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, coll. « double », 2007 [1989].

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La télévision*, Paris, Minuit, coll. « double », 2002 [1997].

Au sujet de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint

CLAUDEL (Philippe), « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », dans *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 127-139.

DEMOULIN (Laurent), « Toussaint à cœur ouvert », dans *Le Carnet et les Instants*, n°124 (sept.-nov. 2002), pp. 6-8.

DEMOULIN (Laurent), « Le fugace et le bel aujourd'hui », dans *Le Carnet et les Instants*, n°139 (oct.-nov. 2005), pp. 14-15.

DEMOULIN (Laurent) et PIRET (Pierre), « Introduction », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 7-11.

DEMOULIN (Laurent), « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint » dans SCHOENTJES (Pierre), ALEXANDRE (Didier) et SINDACO (Sarah) dir.,

L'Ironie : formes et enjeux d'une écriture contemporaine, Paris, Garnier, 2013, pp. 115-130.

DEWEZ (Amélie), « La réalité fantasmée ou histoires d'un couple actuel », dans *Indications*, n°381, février 2010, pp. 83-85.

DUBOIS (Jacques), « Jean-Philippe Toussaint amoureux et baroque », sur *Médiapart*. [<http://blogs.mediapart.fr/edition/article/080909/jean-philippe-toussaint-amoureux-et-baroque>] Dernière consultation : juin 2015.

GILBERT (Marine), *Personnage et narration dans la trilogie de Marie de Jean-Philippe Toussaint : une énergie romanesque du corps*, Université Paris III – Sorbonne Nouvelle, 2013.

HOUPPERMANS (Sjef), « L'autre fugitive », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 109-120.

LOIGNON (Sylvie), « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 89-98.

MIGNON (Olivier), « Presque sans lumière. Du statut des images dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 67-76.

OST (Isabelle), « Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 77-87.

RICHIR (Alice), « L'intime entre parenthèses. Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, 2012/4, n°172, pp. 469-479.

RUHE (Ernstpeter), « D'une poignée de vent. La vie de Marie selon Toussaint », sur *Jean-Philippe Toussaint*.

[http://www.jproussaint.com/documents/9/92/D'une_poign%C3%A9e_de_vent._La_vie_de_Marie_selon_Toussaint.pdf] Dernière consultation : juin 2015.

WAGNER (Frank), « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité. Pour une poétique perspectiviste », dans *Textyles*, n°38, 2010, pp. 25-34.

Le discours amoureux, au confluent des disciplines

ANGÉ (Caroline), « Le fragment comme forme texte : à propos de *Fragments d'un discours amoureux* », dans *Communication et langages*, n°152, 2007, pp. 23-34.

BARTHES (Roland), *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, coll. « Tel Quel », 1977.

DEMOULIN (Laurent), « L'amour selon Roland Barthes », sur *Youtube*.

[<https://www.youtube.com/watch?v=VM2c3i1a1mo>] Dernière consultation : juin 2015.

DUBOIS (Jacques), *Figures du désir. Pour une critique amoureuse*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, coll. « Réflexions faites », 2011, pp. 37-54.

DURIF-VAREMBONT (Jean-Pierre), « La passion de la jalousie, maladie d'amour ? » dans *Cahiers de psychologie clinique*, 2002/2, n°19, pp. 27-38.

À propos de la production littéraire contemporaine et autres généralités

ARON (Paul), SAINT-JACQUES (Denis), VIALA (Alain) dir., *Le Dictionnaire du Littéraire*, Paris, PUF, coll. « Quadrige », 2004.

AZIZA (Claude), OLIVIÉRI (Claude), SCTRICK (Robert), dir., *Dictionnaire des types et caractères littéraires*, Paris, Fernand Nathan, coll. « Dictionnaires littéraires », 1978.

DANNEMARK (Francis), dir., *L'école des Belges. Dix romanciers d'aujourd'hui*, Bordeaux, Le Castor Astral, coll. « Escales des lettres », 2007.

DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

DUBOIS (Jacques), « Socialité de la fiction », dans BAUDORRE (Philippe), RABATÉ (Dominique) et VIART (Dominique) dir., *Littérature et sociologie*, Pessac, Presses Universitaires de Bordeaux, 2007, pp. 33-48.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1972.

GENETTE (Gérard), *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, coll. « Poétique », 1983.

GENETTE (Gérard), *Seuils*, Paris, Seuil, coll. « Points Essais », 1987.

SCHOENTJES (Pierre), *Poétique de l'ironie*, Paris, Le Seuil, coll. « Points essais », 2001.

VIART (Dominique) et Vercier (Bruno), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2008.

VIART (Dominique), *Portraits du sujet, fin de 20^e siècle*, sur *Remue.net*.
[<http://remue.net/cont/Viart01sujet.html>] Dernière consultation : juin 2015.

Trésor de la langue française informatisé. [<http://atilf.atilf.fr/>.] Dernière consultation :
aout 2015.

TABLE DES MATIÈRES

Remerciements	1
Introduction	5
Le corpus	5
La problématique	7
La méthode	10
« Les Fragments d'un discours amoureux »	11
« L'amour selon Roland Barthes »	15
L'hypothèse	17
La structure	20
Première partie : du narcissisme à l'altruisme	21
Chapitre I – Décrire la « folie »	21
1. Interroger le miroir	22
2. La folie du personnage.....	24
3. La folie du narrateur	27
3.1. Dédoublement.....	28
3.2. Omnipotence.....	30
3.3. Excès d'informations	33
Conclusion	37
Chapitre II – Le rêve d'une « union » sans places	39
1. Substitution	40
2. Permutation.....	42
3. Destruction.....	43
4. Acceptation	49
Conclusion	52
Chapitre III – À travers la « jalousie »	53
1. Première occurrence du mot « jalousie ».....	53
2. La mort de Jean-Christophe de G.	54
2.1. Pallier l'exclusion	55
2.2. La mauvaise foi.....	57
2.3. La cruauté	58
2.4. Maintenir le rapport à l'autre	60
3. La fuite de Zahir	61
3.1. De la haine à l'admiration.....	62
3.2. Zahir ou Marie ?	64
4. La rencontre de Marie et Jean-Christophe de G.	66
4.1. Une ironie non dissimulée	66
4.2. Une position dialectique	68
Conclusion	71
Première conclusion	73

Deuxième partie : de l'image au récit	75
Chapitre IV – L'amour est une « image »	77
1. Le statut d'image.....	77
2. Marie insaisissable	79
2.1. Mauvaise Gradiva	80
2.2. Muse.....	83
3. Marie inqualifiable.....	85
3.1. Marie Madeleine Marguerite de Montalte	86
3.2. Marie n'est pas « elle » : le pronom méchant	87
3.3. Marie, définie « en soi »	87
Conclusion	89
Chapitre V – Le discours de l' « absence ».....	91
1. Dire l'absence	91
2. Le besoin du récit.....	92
3. Être inclus	93
4. Le refus de la dernière réplique	93
Conclusion	94
Deuxième conclusion.....	95
Troisième partie : de l'absolu au relatif.....	97
Chapitre VI – « Affirmer » l'amour malgré tout.....	97
1. Le passage du temps	97
2. L'obsession du double	99
3. L'impossible exil	100
Conclusion	102
Chapitre VII – Obtenir le mot	103
Troisième conclusion	107
Conclusion générale	109
Bibliographie	113
Corpus : « Le cycle de Marie »	113
Également consultés du même auteur	113
Au sujet de l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint.....	113
Le discours amoureux, au confluent des disciplines.....	115
À propos de la production littéraire contemporaine et autres généralités.....	115
Table des matières.....	117
Annexes	119
1. Amoureux vs « aimant »	119
2. Mapplethorpe	121

ANNEXES

1. Amoureux vs « aimant »

Tableau comparatif (« amoureux vs « aimant ») tel que proposé par Laurent Demoulin, lors de sa conférence à Nice intitulée « L'amour selon Roland Barthes ». Cette conférence peut être visionnée grâce au lien suivant :

<https://www.youtube.com/watch?v=VM2c3i1a1mo>

Amoureux	« Aimant »
Défendu par Roland Barthes.	Défendu par Lacan et la psychanalyse.
Imaginaire (Moi)	Symbolique (idéal du Moi, l'Autre).
Brimé en 1977 par la <i>doxa</i> car l'amoureux est fou, pas raisonnable.	Valorisé en 1977 par la <i>doxa</i> , aussi bien par la société patriarcale que par la psychanalyse.
Hyper valorisé aujourd'hui par la société néo-libérale et la libération sexuelle, mais en même temps, toujours concurrencé par le modèle de l' « aimant » pour sa durée.	Dévalorisé aujourd'hui, ringard, fragilisé et en même temps toujours valorisé pour sa durée.
Image de l'autre : l'image m'exclut.	Récit de l'autre : le récit m'inclut, donne un sens à ma vie.
Fétichisme, métonymie : le ruban.	Comparaison : Calypso et Pénélope.
L'amoureux n'est amoureux que d'un seul objet.	L'aimant préfère un sujet mais peut en aimer d'autres.
L'amoureux est jaloux de ce qu'il ne possède pas. Sa jalousie est de l'envie et n'est pas légitime.	L'aimant est jaloux de ce qu'il possède. Sa jalousie est de la peur et il peut la croire légitime.
L'amour-passion ne dure guère d'un amour absolu à un autre amour absolu.	L'amour dure mais il est relatif.

Moi : narcissisme.	Idéal du Moi : Autre. Possibilité de l'altruisme.
La dépense.	Le sacrifice mesuré.
« L'amour c'est donner ce qu'on n'a pas à quelqu'un qui n'en veut pas. » (Lacan)	Les « aimants » partagent.
Le monde est déréel, il est de trop.	Le monde est là tout autour : il enrichit l'amour.
Vérité absolue de l'autre qui est un rêve.	Pas de vérité : connaissance de l'autre qui se construit jour après jour.
Totalité, union, fusion	Complémentarité, « La diversité du monde est ce qui me construit » (Ponge)
Retour vers l'enfance, vers la mère.	Accession à l'état d'adulte (si cela existe)
L'homme féminisé.	La femme, seule capable de don.

2. Mapplethorpe

MAPPLETHORPE (Robert), *Self-portrait (Autoportrait)*, 1988, 61 x 50,8 cm, épreuve au platine.

« Diagnostiqué séropositif en 1986, Robert Mapplethorpe met en scène dans un autoportrait sa maladie et l'imminence de la mort. [...] Chez lui, point de mise en scène du corps spectacle, décharné, mais une sublimation très maîtrisée du mal qui le ronge. [...] »

Image et commentaire sur :

Le Mag du Grand Palais.

[<http://www.grandpalais.fr/fr/article/le-combat-de-robert-mapplethorpe>]

Dernière consultation : juin 2015.

