

Mémoire présenté par  
Julie Carvalho



**Le corps dans l'œuvre de Jean-Philippe  
Toussaint : un témoin du contemporain ?**

Master 2 de Littérature Française, Générale et Comparée

Université de Strasbourg

Sous la direction de Pascal Dethurens

Juin 2018

## **Remerciements**

Je tiens en premier lieu à exprimer ma reconnaissance à M. Pascal Dethurens pour son intérêt porté à mon travail, sa disponibilité et sa bienveillance.

Par avance, je remercie Mme Corinne Grenouillet et M. Anthony Mangeon pour l'intérêt et le temps qu'ils voudront bien consacrer à ce mémoire.

## **Introduction**

Dans cette société où « les images ont pris la place du réel<sup>1</sup> », le corps règne en maître. Son image semblant importer plus que sa réalité organique, il pourrait être intéressant d'en étudier les diverses représentations dans les arts visuels. Cependant, les différentes mises en image, les différents vécus imaginaires, nous semblent sous-tendus par une logique sociale bien particulière. Aussi avons-nous décidé de nous intéresser à l'influence du corps sur un art bien moins figuratif, et pourtant parfois tout aussi riche de représentations que les arts visuels, un art témoin de son temps quand bien même cela ne serait pas son but : la littérature. Nous tenterons ainsi de déceler les moyens mis en œuvre par un auteur, Jean-Philippe Toussaint, pour mettre en évidence les liens qui unissent cette société capitaliste au corps.

Outre les diverses analyses littéraires et philosophiques autour desquelles nous organiserons notre étude, notre réflexion sera en partie influencée par nos propres analyses du texte ainsi que la théorie psychanalytique lacanienne qui sauront, nous l'espérons, proposer une approche quelque peu différente des cadres précédemment énoncés. Les différents textes théoriques et critiques ne serviront en effet que de base, d'inspiration à notre pensée. Afin de coller à cette démarche d'investissement intellectuel personnel, nous avons souhaité faire suivre à notre argumentation le cheminement des différentes recherches que nous avons menées. Ainsi présenterons-nous dans les paragraphes qui suivent un bref historique des perceptions du corps au fil des siècles, rétrospective nécessaire aux questionnements que nous nous apprêtons à décomposer dans cette étude.

Le corps a toujours été appréhendé comme objet d'étude, et notamment par le discours médical, dont les considérations n'ont cessé d'évoluer au fil des siècles. Les rhéteurs, philosophes et autres médecins de la Grèce antique considéraient le corps comme un outil de vie. Ainsi, dans une logique préventive, il s'agissait de prendre soin de ce corps support de vie et lieu des humeurs<sup>2</sup> par un rapport attentionnel avec lui, notamment au niveau de l'alimentation. Cela ne va pas sans rappeler les courants de consommation biologique,

---

<sup>1</sup> Richard Millet, *Le corps politique de Gérard Depardieu*, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, Paris, 2014, p. 109.

<sup>2</sup> Selon la théorie hippocratique des humeurs qui soumet l'idée d'une articulation dans le corps humain de quatre éléments – le sang, le phlegme, la bile jaune et l'atrabile, qui correspondent respectivement aux éléments physiques de l'air, de l'eau, du feu et de la terre – permettant d'atteindre un équilibre nécessaire à la bonne santé spirituelle et corporelle.

végétarienne, végétalienne et végane<sup>1</sup> se développant depuis quelques années. Cette vision unitaire du corps et de la nature se développe au Moyen Âge avec les médecines alchimiste et astrologique, considérant le corps comme part d'un tout : l'univers.

Ce n'est que durant la Renaissance que cette vision naturaliste du corps laisse place à un discours plus scientifique. En ce sens et en se tenant à la définition du terme « science » proposée par le dictionnaire *Larousse*, à savoir qu'il s'agit d'un « ensemble cohérent de connaissances relatives à certaines catégories de faits, d'objets ou de phénomènes obéissant à des lois et/ou vérifiés par les méthodes expérimentales<sup>2</sup> », tout objet d'étude scientifique ne sera admis comme tel que s'il répond à ces critères. Le corps se voit ainsi devenir un objet d'intérêt totalement déshumanisé, notamment avec l'avènement de la médecine expérimentale. Un des éléments témoins de ce revirement de traitement du corps dans le discours médical est la naissance de la dissection humaine.

Les siècles suivants poursuivent cette déshumanisation du corps amorcée par les médecins des XV<sup>e</sup> et XVI<sup>e</sup> siècles, mais cette fois dans une toute autre optique. Le corps devient peu à peu plus qu'un outil de vie un outil de travail, notamment à partir du XX<sup>e</sup> siècle. Chacun se doit d'être constamment opérationnel, le bon fonctionnement du corps devient indispensable. Les mesures du tout-médical prennent leur essor, et le corps devient source potentielle de maladie. Une double dynamique propre au discours capitaliste se met ainsi en place : le corps doit être sain et fort tout en étant, dirons-nous, « sur-pathologisé » par le discours médical. Le corps individuel prend une dimension collective, faisant ainsi de la responsabilité médicale de chacun un enjeu sociétal.

C'est aujourd'hui une ambition bien plus haute qui motive nos chercheurs, ambition faisant tomber en désuétude le propos de Sigmund Freud exposé dans *Totem et tabou* selon lequel :

Dans la conception du monde scientifique, il n'y a plus de place pour la toute-puissance de l'homme, celui-ci a reconnu sa petitesse et s'est soumis avec résignation à la mort ainsi qu'à toutes les autres nécessités naturelles.<sup>3</sup>

Le discours médical renie en effet, dans une logique d'efficacité, de performance, de toujours plus fort, les faiblesses, les imperfections qui, par ailleurs, tiennent un rôle si important dans la

---

<sup>1</sup> Ces modes de consommation reposent sur une vision éthique de l'alimentation d'un point de vue individuel et collectif. Selon certaines thèses scientifiques sur lesquelles se fondent ces mouvements, la suppression de la consommation de viande et/ou de produits laitiers (ou *a minima* une réduction de la consommation de ces produits) aurait des effets bénéfiques sur la santé. Le véganisme ajoute à cela les idées d'éthique animale et de sauvegarde écologique en refusant toute consommation issue de la production animale.

<sup>2</sup> « Science », *Larousse*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/science/71467?q=science#70678>.

<sup>3</sup> Sigmund Freud, *Totem et tabou* (traduit par S. Jankélévitch), Éditions Payot & Rivages, Paris, 2001, p. 208.

religion, et plus particulièrement dans la religion catholique. Nombre de recherches s'orientent ainsi depuis quelques années vers une tentative de suppression de ce qui fait la condition humaine : la mortalité. Développés dans une première idée pour aider l'homme à vivre mieux et plus longtemps, les nouvelles technologies tendent désormais à se détourner de leur fonction première et cherchent à remplacer le corps de chair et d'os en transférant le système neuronal du cerveau humain et, selon leur thèse, la conscience, dans un ordinateur, offrant ainsi à l'homme la possibilité du fantasme de toute-puissance ultime : l'immortalité<sup>1</sup>.

Nous n'avons ici abordé que les représentations mentales du corps en tant qu'entité physique, excluant ainsi cet élément faisant pourtant débat depuis l'Antiquité : l'âme. Nous savons que le corps occupait une place centrale dans la médecine antique. Outil du bien vivre, il était également un des objets d'étude du domaine de la rhétorique dont certains manuels décryptaient la gestuelle et son impact sur le discours.

Peu à peu se tissent des liens entre corps et âme, pour aboutir aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles à ces arts de l'observation que sont entre autres la physiognomonie<sup>2</sup> et la phrénologie<sup>3</sup>.

Les théories philosophiques s'intéressant à la question de la distinction corps/pensée sont nombreuses, aussi n'en présenterons-nous que quelques-unes nous semblant fondamentales dans l'évolution de la pensée, et par-dessus tout, particulièrement pertinentes dans le cadre de notre étude.

Platon fut un des premiers à en proposer une théorie : le corps ferait en réalité entrave à la pensée et à son bon fonctionnement par l'assujettissement de l'homme à ses besoins. Ainsi, l'élévation nécessaire à la pensée humaine, et plus précisément à la pensée du philosophe, serait inatteignable dans sa totalité. Descartes proposa la désormais bien connue théorie du *cogito ergo sum*<sup>4</sup>, distinguant ainsi la *res cogitans*<sup>5</sup> de la *res extensa*<sup>6</sup>. Mais la théorie qui nous intéresse peut-être le plus dans le cadre de cette étude est celle de Maurice Merleau-Ponty. Marquant une réelle rupture avec ses prédécesseurs, il propose que le corps serait « objet devant la conscience

---

<sup>1</sup> Nous nous référons à ce sujet aux travaux de la fondation *The Brain Preservation Foundation*, créée par Kenneth Hayworth, neurobiologiste américain. S

<sup>2</sup> Discipline fondée sur l'observation du visage partant du postulat que le caractère de chacun se définit par les traits et expressions de son visage.

<sup>3</sup> Science associant les instincts, talents et autres traits de caractère aux différentes zones du cerveau.

<sup>4</sup> Je pense donc je suis. Sa théorisation débute en 1637 dans son ouvrage *Discours de la méthode*.

<sup>5</sup> Chose pensante.

<sup>6</sup> Littéralement traduit par "chose étendue" mais dont il conviendrait plutôt de comprendre "substance corporelle".

qui le pense et le constitue<sup>1</sup> ». Mais là n'en est pas la seule caractéristique, qui pourrait au demeurant accorder au corps un statut quelque peu passif. Selon lui, ce corps par lequel nous vivons est un objet de rapport au monde. C'est par son biais que l'homme communique avec ses semblables, qu'il fait partie du monde, qu'il s'y ancre.

Comme nous l'avons vu, le corps traditionnellement opposé au psychisme a été depuis le début du XX<sup>e</sup> siècle fortement repensé. Freud, avec ses premiers écrits sur les phénomènes de conversions hystériques, fut sans doute l'instigateur de l'obsolescence du dualisme cartésien. Il put observer dans les affections somatiques dont ses patientes étaient atteintes des incohérences avec leur bon fonctionnement psychologique. Ces travaux permirent à Freud de comprendre qu'il existait un autre corps. Un corps dans lequel le discours fait irruption, dans lequel l'idée refoulée fait retour. Selon la théorie psychanalytique, le corps se délimite en divisions symboliques portées par le nom de ces parties, l'investissement libidinal qui y est mis, et l'usage qui en est fait. Mais cette appropriation symbolique du corps n'est à l'évidence pas innée et survient tant bien que mal au cours d'une étape théorisée par Jacques Lacan – dont tout le savoir trouve sa source dans les travaux de Freud – appelée stade du miroir. Ce stade fait référence à une période critique, autour des six mois, durant laquelle le petit d'homme prend conscience de l'unicité de son corps au travers du miroir et de la discontinuité entre son corps et celui de l'Autre, qui ne faisaient jusqu'alors qu'un pour lui, s'inscrivant ainsi dans le champ symbolique. C'est au travers du regard de l'Autre — à l'occasion l'Autre maternel — que la symbolisation du corps se fait, c'est par le miroir qu'il s'unifie.

La théorie psychanalytique nous sera également utile au cours de cette étude pour le rapport qu'elle établit entre le corps, la jouissance et l'écriture. Elle présente en effet l'écrit comme un lieu d'inscription symbolique de représentations inconscientes pouvant, comme d'autres formes artistiques d'ailleurs, tenir un rôle de rempart contre la folie. Laisser une trace peut en effet permettre de contenir en un sens une jouissance devenue incontrôlable, comme cela peut être le cas dans certaines psychoses. Nous pouvons citer en exemple le cas d'Adèle Hugo, dont les journaux s'avèrent très riches d'enseignement en la matière. Ils témoignent en effet, par la façon d'écrire, les contextes d'écriture, le contenu, de l'évolution de sa psychose, et de sa façon — sans doute inconsciente — de la gérer par l'écriture. L'écrit, action d'ancrage

---

<sup>1</sup> Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 401, cité par Lidia Cotea, *A la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Eric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013, p. 41.

du langage inconscient sur la feuille de papier, nous semble donc un des meilleurs moyens de comprendre le réel de cet inconscient, d'en saisir ce qui s'y joue.

Ces différents points nous ont donc permis de comprendre dans quelles mesures les représentations du corps ont évolué au cours des siècles, notamment avec la psychanalyse qui installe cette idée, finalement assez proche de la philosophie merleau-pontienne, que l'image du corps se construit par le psychisme, au travers du regard, et notamment du regard de l'autre. Prenant cela en considération, nous ne pouvons que nous interroger sur la façon dont l'environnement social du sujet influence sa propre perception corporelle.

Afin d'étudier la présence du corps dans la littérature, dans le langage écrit, il est impératif de considérer le contexte social dans lequel a été produit le texte choisi. Comme nous l'avons annoncé en début d'introduction, nous avons décidé de choisir pour cadre la société qui nous est contemporaine. S'intéresser à un sujet que nous connaissons nous semble un exercice tout aussi intéressant que risqué, nous permettant en effet d'aiguiser notre capacité à développer une vision critique, tout en mettant en évidence la complexité de la proximité spatio-temporelle qui nous lie à notre objet d'étude. Afin de nous prêter à cet exercice, nous avons fait le choix d'étudier une œuvre de Jean-Philippe Toussaint, auteur belge contemporain, *M.M.M.M.*<sup>1</sup>.

Le choix de travailler sur Jean-Philippe Toussaint aura été parfaitement évident à nos yeux, tant cet auteur, qui semble s'attacher à ce rôle de témoin que nous accordons à tout écrivain, se fait le porte-parole d'une contemporanéité européenne à laquelle il nous est aisé de nous identifier. *M.M.M.M.* étant un de ses derniers romans en date, et accordant une place si importante au corps, au corps de cette société capitaliste qui est la nôtre, et plus particulièrement au corps de la femme — sujet nous intéressant par ailleurs beaucoup —, notre choix ne s'en est vu que confirmé.

Nous disions précédemment que l'écrit était une manière de composer avec la réalité du corps dans une société donnée. *M.M.M.M.* vient mettre en lumière une certaine corporéité, qui peut elle-même influencer la manière dont est pensé le roman. Jean-Philippe Toussaint présente en effet les différents épisodes de son roman dans des endroits du monde différents. Tirillé entre Tokyo et l'île d'Elbe, le récit pourrait s'apparenter aux différentes facettes de Marie, dont

---

<sup>1</sup> *M.M.M.M.* est en réalité le titre de la tétralogie regroupant les romans *Faire l'amour*, *Fuir*, *La Vérité sur Marie* et *Nue*, que regroupe en un volume une édition de 2017 sur laquelle nous proposons notre étude. Ainsi, les différents titres des romans seront au cours des pages à suivre cités comme des noms de chapitre.

le saisissant urbanisme cohabite avec ce que le narrateur nomme sa « *disposition océanique*<sup>1</sup> ». Marie de Montalte, la femme d'affaire redoutable et artiste accomplie, vêtue de robes de collections, confrontée à Marie, la femme nue en accord avec le monde. Tokyo, la ville des villes, confrontée l'île d'Elbe, ce morceau de terre retiré loin du monde, perdu au milieu de la mer.

Ainsi, et afin de mettre en lumière notre cheminement de pensée brièvement exposé dans cette introduction, nous développerons notre réflexion sur la façon dont le corps du discours capitaliste se fait jour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint au travers de trois axes.

Dans un premier temps, il s'agira de mettre en lumière l'importance du corps dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint. Pour ce faire, nous nous attacherons à mettre son œuvre en confrontation avec *Fin de partie* de Samuel Beckett, grande influence de notre auteur et pour qui le corps tient également une place très importante. Le choix de confronter l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint avec celle de Samuel Beckett porte principalement sur une volonté de confrontation entre deux auteurs édités aux Éditions de Minuit, faisant tous deux partie d'une mouvance littéraire, si nous pouvons l'appeler ainsi, de renouveau. Samuel Beckett se voyant en effet conférer le statut de nouveau romancier, Jean-Philippe Toussaint celui de « nouveau nouveau romancier<sup>2</sup> ». Leur commune volonté de transmettre quelque chose du sujet perdu dans son monde et dans son temps nous a sauté aux yeux, proposant ainsi quasiment de lui-même le sujet de la dimension corporelle de leur littérature.

Cela nous amènera dans une seconde partie à tenter de comprendre ce monde dans lequel le sujet toussaintien semble perdre pieds en même temps qu'il en est l'essence. Cette société, structurée par le discours capitaliste, dont nous donnerons une définition lacanienne, produit un corps : le corps du discours capitaliste, sur lequel nous nous attarderons afin d'en comprendre les subtilités ainsi que la façon dont il se fait présence dans *M.M.M.M.*

Nous achèverons notre étude avec une réflexion autour du corps féminin, dont la société actuelle semble se faire le berceau d'une renaissance, d'une réappropriation. Le personnage de Marie, au cœur de l'œuvre, possède en effet un corps qui se présente à la fois comme très personnel, un corps qu'elle semble s'être totalement approprié, en même temps qu'il paraît lui être transcendant.

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 564.

<sup>2</sup> Denis Benoît et Jean-Marie Klinkenberg, *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Espace Nord, p. 258.



# **CHAPITRE PREMIER**

**La présence du corps dans le récit,  
une influence beckettienne**

## Introduction

L'influence de Samuel Beckett est très présente dans le travail d'écriture de Jean-Philippe Toussaint. C'est en effet ce qu'il confie au cours d'une interview donnée à Arnaud Laporte pour *France Culture*<sup>1</sup> sur laquelle nous aurons l'occasion de revenir plus tard dans l'étude, et que nous pouvons également retrouver dans son ouvrage *L'urgence et la patience*, publié en 2012 aux Éditions de Minuit, dans lequel il lui consacrera même un texte, « Pour Samuel Beckett ».

Cette influence se ressent de manière évidente dans son écriture, tant dans les rapports qui lient ses personnages que dans l'importance qu'il accorde au corps. Pour reprendre la thèse exposée par Paule Collet dans son article « Les avatars du corps romanesque au XX<sup>e</sup> siècle », « les écrivains du XX<sup>e</sup> siècle refusent une esthétique balzacienne qui vise à l'imitation d'une réalité qu'ils ne reconnaissent plus<sup>2</sup> ». Beckett, par de nombreux procédés stylistiques et philosophiques, marque son attachement à ce refus de la description purement représentative. Bien que l'objectif et le rendu ne soient pas forcément les mêmes que chez Beckett, les procédés mis en place par Jean-Philippe Toussaint nous permettent d'en ressentir la forte influence.

Ainsi, dans un premier temps, nous nous intéresserons à la particularité de la présence du corps dans leurs œuvres respectives, pour poursuivre avec une mise en perspective des investissements corporels de l'espace chez les deux auteurs et clore enfin cette confrontation par une étude des relations tyranniques au corps présentes dans leurs œuvres.

---

<sup>1</sup> Série d'interviews de Jean-Philippe Toussaint par Arnaud Laporte pour l'émission « À voix nue » diffusée sur *France Culture*. <https://www.franceculture.fr/dossiers/jean-philippe-toussaint-l-integrale-en-cinq-entretiens-2014>.

<sup>2</sup> Paule Collet, « Les avatars du corps romanesque au XX<sup>e</sup> siècle », dans *Analyses et réflexions sur le corps. Programme classes prépa H.E.C. 92-93-94* (vol. 2), ouvrage collectif, 1994, p. 83.

## 1. La nécessité d'une implication du lecteur

### a. Le corps comme outil romanesque cathartique

Le premier point commun frappant entre l'écriture de Beckett et celle de Toussaint tient au fait que les personnages ne soient jamais décrits réellement. Tout comme nous ne connaissons pas l'image exacte de Clov, nous ne savons rien de précis quant au physique du narrateur de *M.M.M.M.* ou de Marie. Ce sont des êtres sans visage. L'élément le plus proche d'une description physique du narrateur que Jean-Philippe Toussaint offre au lecteur est une indication sur son âge.

Je regardais ce visage dans le miroir, je regardais ce visage déjà vieux et pourtant mien, et c'est un état qu'il est des plus étranges de devoir associer à soi-même, la vieillesse, ou tout du moins — car je n'étais pas encore vraiment vieux, j'allais avoir quarante ans dans quelques mois — la fin incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage.<sup>1</sup>

Il ne sera, quant à son propre corps, que question de ressenti. Cela pourrait se justifier du fait de la difficulté pour un narrateur-personnage de se décrire soi-même, exercice qui demande, sinon une objectivité totale, du moins un certain recul quant à sa propre image. Aussi pourrait-on penser que le personnage de Marie puisse être plus largement décrit. Or, ce n'est pas le cas. Les principaux traits descriptifs de Marie reposent sur sa tenue vestimentaire, sur son attitude, sa nudité. Plus que descriptifs, ces traits servent en fait à l'auteur à définir ses personnages. Ce sont leurs vêtements, leurs attitudes, qui définissent qui ils sont, ce que nous prouve, entre nombreuses autres, la citation suivante, dans laquelle le narrateur reconnaît Marie, au milieu de leur hôtel au Japon, à la façon dont elle croise les jambes :

Je n'aperçus d'abord que ses jambes, car son corps demeurait caché par un pilier, ses jambes haut croisées que je reconnus tout de suite, les pieds chaussés d'une paire de mules en cuir rose pâle qui devaient appartenir à l'hôtel et qu'elle portait avec une élégance distante, raffinée et ironique (une en équilibre précaire au bout de ses orteils, l'autre déjà tombée par terre).<sup>2</sup>

De la même manière, Beckett ne s'attache à décrire ses personnages que par le biais d'éléments de définition. Nous pouvons prendre l'exemple de Hamm, dans *Fin de partie*, dont l'auteur ne nous partage que très peu d'éléments physiques, si ce n'est son handicap, l'obligeant à se déplacer en « *fauteuil à roulettes*<sup>3</sup> », ou plutôt à se faire déplacer. Cette précision vient apporter des éléments de fond sur ce personnage dépendant, même aliéné à celui dont il serait

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017, p. 96.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *op. cit.*, p. 55.

<sup>3</sup> Samuel Beckett, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957, p. 11.

à la fois le binôme et le bourreau : Clov. Le premier intérêt de telles descriptions physiques, de telles abstractions de visages, serait donc de marquer une rupture avec la physiognomonie, de déplacer l'analyse sur des éléments réellement porteurs de sens. Les traits du visage, les degrés de beauté, la couleur des yeux importent peu pour le lecteur, à qui l'auteur réserve un exercice bien différent de celui d'apprécier un déroulement d'images strictement établies. Les éléments distinctifs d'état, de tenue, de démarche, de silhouette (mais nous reviendrons sur ce point plus loin dans notre étude), en somme de corps, se multiplient et permettent en effet au lecteur de créer une image des personnages. Une image qui est la sienne.

Même l'acte si simple que nous appelons « voir une personne que nous connaissons » est en partie un acte intellectuel. Nous remplissons l'apparence physique de l'être que nous voyons de toutes les notions que nous avons sur lui, et dans l'aspect total que nous nous représentons, ces notions sont certainement la plus grande part.<sup>1</sup>

La perception n'est que le support de l'activité intellectuelle, de l'investissement psychique et affectif que réclame la vue ou le souvenir d'une connaissance.

Jean-Philippe Toussaint éclaire en effet sa méthode de travail dans une interview pour *France Culture* :

La réflexion que je me fais, c'est que la littérature laisse une plus grande place au lecteur et à l'esprit, au cerveau du lecteur [que le cinéma]. D'une certaine façon, le spectateur, même actif, est sur des rails. Or, le lecteur, finalement, a une sorte d'infinie liberté. Et en même temps, cette infinie liberté est extrêmement confortable. [...] Le lieu qui m'intéresse le plus, c'est l'intérieur de l'esprit. C'est là que tout se passe. Et même si le monde, je passe beaucoup de temps à le décrire, à le reconstruire avec des mots, c'est quand même pour arriver dans un cerveau. Ça part de mon cerveau et c'est destiné à un autre cerveau humain d'une certaine façon. [...] Moi pour écrire, je me sers de mon histoire, de mes souvenirs, de mon intimité, de mes douleurs, de mes souffrances, mais je dirige cela vers un cerveau, qui est le cerveau du lecteur. Et je demande que le lecteur aille aussi puiser, qu'il aille chercher, en me lisant, des racines à l'intérieur de lui-même pour finalement arriver à une image qui va apparaître dans son cerveau, dont il sera d'une certaine façon le co-auteur. Et je pense que ce processus — je parle de la lecture, tout simplement —, cette façon de concevoir la lecture, est d'une richesse infiniment supérieure à ce qui peut se passer dans notre cerveau lorsque l'on regarde un film. [...] J'utilise les mots pour faire apparaître une image dans votre cerveau. [...] Le regard ne m'intéresse que dans sa connexion à un cerveau. Si le regard n'est pas connecté à un cerveau, à un esprit, et cet esprit à des souvenirs, à une personnalité, à une sensibilité, c'est un regard vide, c'est un regard de caméra de surveillance.<sup>2</sup>

La question de l'implication du lecteur dans son œuvre est donc prégnante chez Jean-Philippe Toussaint. C'est ainsi au travers de cette deuxième interprétation que nous comprenons cet attachement à faire de ses personnages des personnages sans visage. Pour Toussaint, « un

---

<sup>1</sup> Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1973, p. 19.

<sup>2</sup> Interview de Jean-Philippe Toussaint par Arnaud Laporte, « À voix nue », *France Culture*, 19/09/14. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/jean-philippe-toussaint-j-ai-le-gout-de-l-ombre>.

livre doit apparaître comme une évidence au lecteur, et non comme quelque chose de prémédité ou de construit. Mais cette évidence, l'écrivain, lui, doit la construire.<sup>1</sup> ». Il s'agit pour Toussaint de mettre des mots sur ce que le lecteur n'a pu qu'expérimenter, et c'est bien là tout le travail de l'écrivain. Pour cela, il décide dans *M.M.M.M.* de faire raconter son histoire au narrateur *a posteriori* des faits, comme nous l'indiquent les temps utilisés ainsi que des indices tels que « mais ce que j'ignorais alors, c'est que [...] mon affreux pressentiment allait se vérifier dans les mois à venir<sup>2</sup> ». Tout ce qui se déroule au fil des lignes s'est déjà produit et n'est que le retour, la mise à jour des souvenirs du narrateur. Nous pouvons en effet remarquer une certaine auto-analyse des événements, une tentative de trouver du sens à ce qui s'est passé, à son état d'esprit, aux actes passés. Le recul nécessaire à une telle auto-analyse nous apporte un nouvel indice quant au temps qui s'est écoulé entre les faits et le retour sur ces faits.

Tout le roman est écrit de manière à réveiller chez celui qui le lit des sentiments, des émotions, des souvenirs enfouis. Le souvenir tient en effet une place très importante dans l'écriture de Toussaint qui se prête, pendant son travail d'écriture, à un exercice similaire à celui qu'il impose au lecteur. Il explique en effet dans son essai *L'urgence et la patience* l'importance de la distance.

Cette idée d'éloignement me paraît décisive. Car la distance oblige à un plus grand effort de mémoire pour recréer mentalement les lieux que l'on décrit : les avoir réellement sous les yeux, à portée de regard pour ainsi dire, induirait une paresse dans la description, un manque d'effort dans l'imagination, alors qu'être dans l'obligation de recréer une ville et ses lumières à partir de rien — son simple rêve ou sa mémoire — apporte vie et puissance de conviction aux scènes que l'on décrit.<sup>3</sup>

Utiliser le souvenir plutôt que les sens comme support de création — ou de lecture — ajoute une dimension des plus importantes au récit que l'on (s') en fait : le sentiment. L'émotion a une influence fondamentale sur la façon dont on rapporte et dont on reçoit les choses. Faire de son roman, en quelque sorte, un roman à trous, permet au lecteur d'y expérimenter une réelle expérience cathartique. Cette implication émotionnelle dans le texte est telle que la question de la dimension autobiographique vient à se poser. L'interrogation se fait d'autant plus grande à la lecture d'une phrase issue d'une interview à Jean-Baptiste Harang pour *Libération* dans laquelle Jean-Philippe Toussaint sème (volontairement ?) le doute :

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *L'urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012/2015, p. 26.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 480.

<sup>3</sup> *Ibidem*, p. 16-17.

C'est la première phrase que j'ai écrite, [...] dans la première version je sortais (tiens voilà que je me prends pour mon narrateur), je lui faisais sortir le flacon d'acide toutes les trois minutes, après je me suis calmé.<sup>1</sup>

Afin de pousser l'expérience de personnalisation à son paroxysme, Toussaint insère tout au long de son roman les indices d'une dimension qui semble également lui être chère : le rêve. Nous le savons maintenant, ce qui importe réellement dans son roman à l'écriture dont la simplicité ne vient que sublimer l'intelligence et l'élégance, c'est le sentiment. Sentiment qu'y insuffle l'auteur, sentiment qu'y retrouve le lecteur. Nous employons ici le verbe "retrouver" et non le verbe "trouver" car toute la surprise de la lecture de *M.M.M.M.* réside en ce fait que l'émotion provoquée par la façon dont les pensées, les mots et les gestes du narrateur et de Marie sont écrits provoquent sinon un retour de sentiments refoulés, du moins une réactivation d'émotions enfouies. Par l'absence de descriptions précises des personnages, par la simplicité des mots employés, par la primauté des gestes sur le langage parlé — langage qui pourrait facilement empêcher le lecteur de s'identifier au narrateur ou à Marie par des spécificités qui ne seraient propres qu'aux personnages —, Jean-Philippe Toussaint parvient à guider le lecteur jusqu'au fin fond de son être, jusqu'aux portes de son inconscient. Et c'est par cette porte que le rêve entre en jeu. Le rêve se nourrit de nos émotions, de notre vécu, de nos représentations et constructions psychiques. Et si l'œuvre toute entière de Jean-Philippe Toussaint a, pour reprendre ses mots au cours de l'interview accordée à Arnaud Laporte, « la texture du rêve<sup>2</sup> », dont les « racines [...] vont très profondément dans la sensibilité de chacun de nous<sup>3</sup> », certaines scènes affichent volontairement des caractéristiques oniriques. Nous pensons ici à la scène du cheval qui vomit dans « La Vérité sur Marie ». L'auteur précise que cela est parfaitement impossible. Un cheval ne vomit pas. Mais la réalité des faits importe peu. Ce qui importe, c'est le ressenti du narrateur. Il raconte les événements, les personnes qu'il rencontre, les lieux qu'il visite, par le prisme de son ressenti. L'épisode du cheval qui vomit vient sortir le lecteur du roman, vient le sortir de l'action, dans une possible indignation. Se sentant depuis le début extrêmement proche du narrateur, de sa relation avec Marie, toute l'œuvre se déroulant dans un genre de pacte de sincérité tacite avec Jean-Philippe Toussaint, qui ne nous donne à lire que des événements plutôt ordinaires, le lecteur peut se sentir trahi par cette action digne d'un rêve. Et c'est justement sur ce point que porte tout l'intérêt de ce cheval qui vomit. Par l'intrusion dans

---

<sup>1</sup> Interview de Jean-Philippe Toussaint par Jean-Baptiste Harang, « En belge dans le texte », *Libération*, 19/09/02. [http://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte\\_415955](http://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte_415955).

<sup>2</sup> Interview de Jean-Philippe Toussaint par Arnaud Laporte, *op. cit.*

<sup>3</sup> *Ibid.*

une scène, dans une œuvre, très réelle, d'une scène purement onirique, Toussaint met l'accent sur le fait que la réalité des choses n'importe pas. Les faits en eux-mêmes ne doivent pas avoir d'importance pour le lecteur. Rien n'est jamais tel que nous l'avons vécu, puisque justement nous l'avons vécu. L'emploi du passé composé est ici également très important. N'oublions pas que le narrateur raconte son histoire avec Marie, ou du moins leur rupture, *a posteriori*.

b. M.M.M.M., un roman de la cruauté

Nous évoquons dans la précédente partie la dimension onirique sensible dans *M.M.M.M.*. Cette dimension permet à l'auteur de puiser au fond de son être, de trouver dans son vécu des sources émotionnelles suffisamment pures et fortes pour permettre au lecteur d'y trouver un reflet de son propre vécu, de ses propres émotions. Cependant, ce que l'on trouve au fond de soi, par-delà les frontières de la conscience, ne tient pas toujours du rêve. Des eaux troubles de terreur, de violence, de souffrance, voire de sadisme et de masochisme croupissent dans le soi profond de tout un chacun. Et c'est ce que Jean-Philippe Toussaint cherche à révéler au travers de certaines scènes aux atours cauchemardesques.

Plusieurs images de cauchemar me hantaient, fragments de visions récentes qui surgissaient dans des éclairs fugitifs de ma conscience, fulgurances hallucinées qui se déchiraient dans des éblouissements de rouge et d'ombres noires : moi nu dans les ténèbres de la salle de bain qui jetais de toutes mes forces l'acide chlorhydrique à la gueule du miroir pour ne plus voir mon regard, ou moi encore, plus calme et beaucoup plus inquiétant, le flacon d'acide chlorhydrique à la main, regardant le corps dénudé de Marie étendue sur le lit dans la pénombre bleutée de la chambre, ses jambes et son sexe nus devant moi, son visage bandé par les lunettes de soie, la douce respiration de sa poitrine endormie, moi qui luttais intérieurement, et qui, dans un mouvement ample et un hurlement, me détournant d'elle, aspergeais la baie vitrée de la chambre avec une giclée d'acide qui bouillonnait sur le verre et se mettait à crisser et à fumer autour du cratère dans une mélasse gluante de verre fondu et boursoufflé qui dégoulinait sur la vitre en longues traînées sirupeuses et noirâtres.<sup>1</sup>

Dans ces cauchemars du narrateur, le corps, et plus précisément le corps nu, devient le lieu et le support de toute la violence de la poussée morbide, tout autant extérieure qu'intérieure. Le fait que le narrateur jette « à la gueule du miroir<sup>2</sup> » — et non à sa gueule propre — donne un indice sur ce qui peut se jouer pour lui dans sa relation à lui-même, dans son rapport au regard qu'il porte sur lui-même. Apparaît ensuite le corps (nu) de Marie, dont nous étudierons plus tard l'ambivalence des sentiments éprouvés par le narrateur quant à leur relation, à leurs rapports, à leur proximité. Le flacon d'acide chlorhydrique tient, tout au long du roman, une place importante dans la manifestation réifiée de cette énergie morbide. L'auteur rappelle

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 42-43.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 42.

régulièrement que le narrateur tient ce flacon d'acide à portée de main, comme une façon de rappeler que cette énergie ne s'éteint jamais, qu'elle n'est jamais bien plus loin qu'à portée de main et qu'elle peut ressortir, de manière fantasmagorique ou non, d'un moment à l'autre. Le narrateur use même de ce flacon pour menacer l'employé du musée qui pourrait l'empêcher de retrouver et rejoindre Marie, comme pour signifier de manière réelle, à l'employé, à Marie, à lui-même, au lecteur, cette part de folie bouillonnant en lui comme bouillonnait l'acide sur le verre de la baie vitrée dans son cauchemar. Mais ce flacon d'acide chlorhydrique est-il seulement réel ?

Cette façon de mettre au jour de manière très imagée les fantasmes qui se jouent inconsciemment en chacun de nous pourrait rappeler en quelque sorte le théâtre de la cruauté théorisé par Antonin Artaud dans *Le Théâtre et son double*. Il y propose en effet l'idée suivante :

Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c'est-à-dire constituer un moyen d'illusion vraie, qu'en fournissant au spectateur des précipités véridiques du rêve, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa sauvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur.<sup>1</sup>

Tout comme Artaud, Jean-Philippe Toussaint s'attache à faire de ses romans des sortes d'« illusion[s] vraie[s] », dont les éléments narratifs tiendraient bien de la fiction — quoique parfois inspirés de la vie réelle, comme il le confie au cours la série d'interviews « À voix nue » pour *France Culture* — tout en étant présentés de manière à révéler chez le lecteur des réalités psychiques et émotionnelles. Nous n'avons trouvé au cours de nos recherches rien qui puisse affirmer que Jean-Philippe Toussaint se soit intéressé à la théorie théâtrale d'Artaud, mais nous pouvons en revanche supposer la source de cette influence du théâtre de la cruauté dans l'œuvre de Beckett. Ce dernier s'est en effet attaché dans ses œuvres à représenter des scènes, des personnages, des événements, tenant sinon du cauchemar, du moins des préoccupations qui nourrissent la psyché. Des personnages affaiblis, mutilés, cloîtrés, interdépendants, attendant sans savoir quoi attendre, aux prises avec la mort constituent l'essentiel de ses pièces. Il présente au public des scènes et, tout aussi importants, des corps, qui ne tiennent pas du réel. Il est impossible, ou du moins peu probable, de s'identifier littéralement et entièrement aux personnages de ses pièces. Cependant, le lecteur ou spectateur trouve — souvent de manière inattendue — des mots, des situations, des images qui résonnent en lui sans qu'il sache réellement pourquoi, d'où elles proviennent. Ce sentiment est dû au fait

---

<sup>1</sup> Antonin Artaud, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, p. 139.



que les éléments que vient réveiller, secouer, déranger Beckett au travers de ses personnages sont, comme ce qui se joue dans les rêves, parfaitement inconscients.

Cette idée de représenter la cruauté inconsciente, onirique, dans une œuvre nous permet de proposer une seconde lecture de certaines scènes de *M.M.M.M.*. Nous nous sommes en effet autorisés à analyser certains passages comme des représentations de fantasmes inassumés, fortement structurés par l'instinct destructeur du narrateur, qui pourraient, si la réalité des faits importait vraiment dans cette œuvre, ne pas avoir réellement eu lieu, de la même manière que nous avons mis en question l'existence concrète du flacon d'acide chlorhydrique. Les deux scènes que nous avons choisi d'analyser sous le prisme de cette représentation fantasmatique sont l'accident du défilé d'*Allons-y Allons-o* et la crise cardiaque de Jean-Christophe de G.

Le défilé automne-hiver de Marie fait partie de ces scènes marquantes du roman par sa clôture : le passage d'une mannequin nue et entièrement recouverte de miel, suivie par une nuée d'abeilles. Et si cette scène est aussi marquante, c'est qu'elle est aussi impressionnante que tragique. La mannequin, après une hésitation sur le chemin à emprunter pour sa sortie de scène, se fait rattraper par les abeilles qui la piquent sur le corps tout entier, jusqu'à l'intérieur de son sexe. L'auteur insistant sur la perfection du corps de ce mannequin pendant sa préparation — corps nu, lisse et parfait, à l'image, comme nous l'étudierons plus tard dans cette étude, du corps parfait réclamé par la société capitaliste —, nous pouvons supposer cette scène de chute et de torture publique de ce corps si parfait comme une manifestation d'un fantasme collectif inconscient de détruire ce mythe du corps parfait revendiqué par une société mensongère et culpabilisatrice. Ce corps, réifié à son maximum, n'incarne plus rien d'autre qu'une perfection déchue, la victoire des petites abeilles sur la déesse de miel. Il ne s'agit pas d'une personne, mais d'un « top-model martyr<sup>1</sup> », figure centrale d'un « tableau vivant<sup>2</sup> » dont Marie serait la créatrice. L'utilisation du terme « martyr » ajoute au malaise ressenti face à cet indicent ayant tourné au drame, à cette simple erreur humaine, une hésitation, devenue fatale. L'erreur n'est pas admise pour ces créatures de perfection que sont les mannequins. L'humanité ne leur est pas admise. Il ne nous sera finalement pas dit si l'issue en fut fatale, l'important ne résidant que dans la souffrance ressentie par la mannequin, ou plutôt la souffrance imaginée à la lecture de l'énumération presque perverse des différentes parties du corps atteintes par les piqûres. Car en effet, rien ne nous permet de définir à quel point la souffrance de ce mannequin est forte. Seuls

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 551.

<sup>2</sup> *Ibid.*

son corps et ses gestes sont décrits, toute notion d'émotion étant radicalement occultée, empêchant ainsi toute compassion de la part du lecteur. Cette scène aux allures de cauchemar procure, bataillant contre un surmoi devenu ici impuissant, une réelle satisfaction perverse chez le lecteur qui, dès la première mention de cette robe de miel, a, indépendamment de sa volonté et plus ou moins consciemment, imaginé cette scène terrible.

C'est en quelque sorte le même processus qui est mis en place dans « La Vérité sur Marie » lors de la crise cardiaque de Jean-Christophe de G., dont l'humanité est reniée jusqu'à son nom. Son vrai nom n'est en effet pas Jean-Christophe de G., comme le nomme le narrateur durant tout un chapitre, mais Jean-Baptiste de Ganay. La façon dont le corps de Jean-Christophe de G. — nous l'appellerons ainsi puisque c'est sous ce nom qu'il existe à ce moment du récit dans l'imaginaire du narrateur, et donc dans celui du lecteur — traduit une déshumanisation (volontaire ?) de cet homme qui se trouve être l'amant de Marie. Et cette déshumanisation est assumée, ou du moins reconnue, par le narrateur qui donnera la description suivante de cette « forme humaine<sup>1</sup> » :

Je ne voyais que des détails, isolés, agrandis, sortis de leur contexte et attrapés au vol, les chaussettes, sombres, omniprésentes, comme si cet homme se réduisait désormais à ses chaussettes, le poignet, terrible, où était fixée la perfusion, un poignet livide, jaunâtre, cadavérique, le visage, blanc, sur lequel j'avais porté plus particulièrement mon attention, scrutant les traits et essayant de le reconnaître, mais en vain, un visage simplement invisible, qui disparaissait sous le masque à oxygène. La forme ne bougeait pas, le torse dénudé, une veste noire jetée en travers de la civière et une mallette calée contre un montant du brancard.<sup>2</sup>

La première signification possible que nous pouvons tirer de cette scène, du fait que le narrateur, comme il le fait avec le mannequin, morcelle le corps de cet homme, n'en fasse qu'une « forme humaine », une énumération de « détails, isolés, agrandis », efface la réalité émotionnelle des faits — l'homme qui a passé la nuit avec Marie est mort sous ses yeux — pour se concentrer sur la réalité factuelle et terrifiante — un individu de sexe apparemment masculin est allongé sur un brancard, perfusé, les membres exsangues. Nous pouvons ainsi imaginer cette crise cardiaque — qui s'avèrera par la suite fatale — comme une manifestation fantasmatique de la jalousie éprouvée par le narrateur envers celui qui a passé la nuit avec Marie, de la haine envers celui vers qui détient le désir de Marie.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 375.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 375. Le « visage simplement invisible » mentionné par le narrateur vient rappeler notre partie précédente concernant l'absence de description des personnages.

Mais une deuxième analyse pourrait également se superposer à la précédente. Un détail ayant retenu notre attention nous permet en effet de supposer cette double représentation fantasmatique possible. Le narrateur sait dès la page 375 que la personne allongée sur le brancard n'est pas Marie, comme nous l'apprend la phrase suivante :

Je n'aperçus d'abord qu'un bras, blanc, d'infirmier [...] et il y avait une forme humaine sur le brancard, ma poitrine se contracta quand je vis qu'il y avait quelqu'un sur le brancard — quelqu'un qui pouvait être Marie, car je ne savais rien de ce qui était arrivé, Marie ne m'avait rien dit au téléphone —, mais ce n'était pas Marie, c'était un homme, je voyais ses chaussettes qui dépassaient de sous une mauvaise couverture qui recouvrait son corps.<sup>1</sup>

Et ce n'est pour autant qu'après avoir donné la description du corps, et en apercevant Marie bien vivante, que le narrateur semble prendre réellement conscience qu'elle n'est pas la personne sur le brancard, qu'elle n'est pas ce corps :

Je levai les yeux et aperçus Marie à la fenêtre, [...] et je compris alors la situation d'un coup. À la seconde, je sus avec certitude que l'homme étendu sur le brancard avait passé la nuit avec Marie et que c'était à lui qu'il était arrivé quelque chose et non pas à Marie (Marie, elle, n'avait rien, Marie était sauvée).<sup>2</sup>

Nous pouvons supposer, à travers cette difficulté à prendre conscience que Marie va bien, que c'est en fait vers elle que se serait dirigée la pulsion morbide du narrateur. C'est elle envers qui, nous l'avons vu précédemment lors du récit des cauchemars du narrateur, une violente envie de destruction se dirige. Nous reviendrons plus tard sur la cause possible de cette violence liée au personnage de Marie. Cette analyse nous semble renforcée par la répétition du nom "Marie" dans la proposition entre parenthèses. Répéter, alors qu'il le savait déjà, que « Marie, elle n'avait rien, Marie était sauvée », *a fortiori* en le mettant en exergue par des parenthèses, pourrait passer à un premier niveau de lecture comme une démonstration de la force du soulagement que ressent le narrateur de savoir qu'elle se porte bien, mais pourrait également, et c'est notre hypothèse à ce sujet, traduire une exagération déculpabilisante afin, en quelque sorte, d'exorciser, de forclore cette énergie mortifère intolérable pour sa conscience. Et ce sont précisément ces éléments intolérables, insoutenables moralement, mais pourtant bien présents en tout un chacun, que Jean-Philippe Toussaint, à l'image de Beckett, cherche à mettre en scène dans ce que nous appellerons ses romans de la cruauté.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 374-375.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 376.

## 2. L'espace corporel, libérateur et oppressant

### a. Un corps qui se confond avec l'espace

Comme nous l'avons vu précédemment, les personnages des pièces de Samuel Beckett n'ont pas de description physique complète, l'accent étant plutôt mis sur leurs attributs. Et, bien souvent, ces attributs ne se limitent pas à un vêtement, une caractéristique physique particulière ou une démarche, mais s'étendent en réalité à l'espace qu'ils occupent. La paraplégie et la cécité de Hamm l'obligeant à rester assis dans un fauteuil renforcent finalement, et contre toute attente logique, sa position paternelle dominante. Il ne se définit en effet pas uniquement par sa condition d'homme infirme, soumis au bon vouloir de celui qui voudrait bien s'occuper de lui (en l'occurrence, son fils Clov), mais prend en réalité le rôle de roi tyrannique que lui attribue son fauteuil, devenu trône. Il règne en maître sur les autres personnages qui semblent lui obéir par une sorte de déférence incontrôlable. Il est le Père, tout autant pour Clov que pour ses parents, Nagg et Nell. Ces derniers, culs-de-jatte et d'âges très avancés, vivent dans des poubelles, ne pouvant en sortir la tête qu'au bon vouloir de leur descendance. Leur infirmité et leur vieillesse en font des individus inutiles, superflus, en quelque sorte bons à jeter à la poubelle. Ils investissent totalement l'espace qui leur a été attribué et se confondent intégralement avec leurs poubelles.

Sur le même principe, le personnage de Marie semble constamment se confondre avec l'espace qu'elle occupe. Dans « Faire l'amour », premier volume de la tétralogie, dans lequel nous découvrons donc Marie, le narrateur la décrit à plusieurs reprises étendue sur le lit de leur chambre d'hôtel, au milieu de ses robes de collection. Ces robes, nous le comprenons au fil du roman, sont en réalité plus que de simples robes, de réelles œuvres d'art. Marie n'est en effet pas créatrice de prêt-à-porter, elle ne se contente pas non plus de faire dans la haute couture. Elle « s'[aventure] parfois, en marge de la mode, sur un terrain expérimental proche des expériences les plus radicales de l'art contemporain. Menant une réflexion théorique sur l'idée même de haute couture, elle [est] revenue au sens premier du mot couture<sup>1</sup> ». C'est donc en quelque sorte œuvre d'art parmi les œuvres d'art que nous faisons connaissance avec Marie.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 539.

Je considérais dans la pénombre de la chambre toutes ces robes désincarnées aux reflets de flammes et de ténèbres qui semblaient faire cercle autour de son corps à moitié dénudé [...].<sup>1</sup>

Dans cette mise en scène presque artistique bien qu'involontaire, Marie se confond avec ses créations, comme le montre la citation suivante :

Je la regardais, elle s'était laissée tomber à plat ventre sur le lit au milieu de ses robes qui s'étaient fanées sous le poids de son corps et dégringolaient sur le sol en cascades paresseuses de tissu affaissé, et elle pleurait, mon amour, le visage enfoui dans un volant de robe qui se mêlait à ses cheveux.<sup>2</sup>

Mais ce n'est qu'à partir du troisième chapitre de « Fuir » que cette impression se confirme.

Marie avait ôté sa chemise, et elle était partie nager. J'avais été me rasseoir dans les galets, et elle barbotait en face de moi dans l'eau, elle me regardait, elle me souriait, les mains appuyées sur le fond, presque immobile, les cheveux mouillés, aspirant quelques gouttes au fil de l'onde et les recrachant, les joues gonflées, en faisant des petites bulles. Viens, me dit-elle. Je lui souris, mais sans bouger. Viens, répéta-t-elle, puis elle s'éloigna sans insister, fit quelques brasses vers le large, elle passa au crawl, avec un beau mouvement, très lent, régulier, décomposé, des bras, qui montaient vers le ciel et plongeaient dans la mer avec comme un léger contretemps. Elle s'éloigna du bord et commença à longer le grand pic rocheux de la montagne, puis elle s'arrêta, fit la planche, nagea quelques mètres sur le dos, battait très lentement des jambes, la tête en arrière dans l'eau. Elle était à une dizaine de mètres du rivage, et elle me dit qu'elle allait nager jusqu'à la prochaine crique en contournant le flanc de la montagne. Rejoins-moi de l'autre côté, me cria-t-elle à distance, [...] et, sans attendre de réponse, elle s'éloigna vers le large.<sup>3</sup>

Ce passage pourrait simplement décrire une nageuse. Expérimentée, certes, mais une toute ordinaire description de nageuse. Seulement, il s'agit en réalité de la naissance de la mise en lumière d'une toute nouvelle part de Marie, jusqu'alors présentée comme une créatrice de haute couture, élégante et très citadine, une :

femme d'affaires, [...], 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, [...], [une] 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 [...].<sup>4</sup>

À partir de ce moment-là, dans la mer bordant l'île d'Elbe, nous allons découvrir une nouvelle caractéristique de Marie que le narrateur nomme la « disposition océanique<sup>5</sup> ». Cette expression, empruntée à Romain Rolland dans un échange épistolaire avec Sigmund Freud, est définie par l'auteur comme « [un] don, [une] capacité singulière, [une] faculté miraculeuse, de parvenir, dans l'instant, à ne faire qu'un avec le monde, de connaître l'harmonie entre soi et

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 35.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 24-25.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 329.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 564-565.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 564.

l'univers, dans une dissolution absolue de sa propre conscience.<sup>1</sup> ». Lorsqu'elle se trouve dans l'eau, Marie semble en effet ne plus exister en tant que femme, ne plus exister en tant qu'artiste, ne plus exister en tant que Marie Madeleine Marguerite de Montalte, mais simplement d'être. Dans l'eau, elle n'est plus qu'élément parmi les éléments. « Elle avait complètement disparu au fond de l'eau, seul un bouillonnement silencieux de petites bulles à la surface témoignait encore de sa présence sous-marine affairée dans les parages.<sup>2</sup> ». L'eau semble pour Jean-Philippe Toussaint être un élément privilégié à cette disposition océanique dont il est question. Nous pouvons en effet rappeler la scène de la piscine de l'hôtel de Shinjuku, dans laquelle le narrateur semble trouver refuge après la terrible scène d'amour (en était-ce réellement une ?) vécue avec Marie quelques minutes auparavant. Il nous offre durant ce moment hors du temps une première définition de ce que nous ne saurons nommer qu'au dernier tome de la tétralogie.

Je nageais lentement dans l'obscurité de la piscine, l'esprit apaisé, partageant mes regards entre la surface de l'eau que mes brasses lentes et silencieuses altéraient à peine et le ciel immense dans la nuit, visible de toutes parts, par les multiples ouvertures de la baie vitrée qui offraient au regard des perspectives illimitées. J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi des galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers, je tendais doucement les bras devant moi et glissais sans un bruit au fil de l'onde, sans un remous, comme dans un cours d'eau céleste, au cœur même de cette Voie lactée qu'en Asie on appelle la Rivière du Ciel. De toutes parts, l'eau glissait sur mon corps, tiède et lourde, huileuse et sensuelle. Je laissais mes pensées suivre leur cours dans mon esprit, j'écartais l'eau en douceur devant moi, scindant l'onde en deux vagues distinctes dont je regardais les prolongements scintillants de paillettes d'argent s'éloigner en ondulant vers les bords du bassin. Je nageais comme en apesanteur dans le ciel, respirant doucement en laissant mes pensées se fondre dans l'harmonie de l'univers. J'avais fini par me déprendre de moi, mes pensées procédaient de l'eau qui m'entourait, elles en étaient l'émanation, elles en avaient l'évidence et la fluidité, elle s'écoulaient au gré du temps qui passe et coulaient sans objet dans l'ivresse de leur simple écoulement, la grandeur de leur cours, comme des pulsations sanguines inconscientes, rythmées, douces et régulières, et je pensais, mais c'est déjà trop dire, non, je ne pensais pas, je faisais maintenant corps avec l'infini des pensées, j'étais moi-même le mouvement de la pensée, j'étais le cours du temps.<sup>3</sup>

Et cette disposition, cet investissement de l'espace qui l'entoure, plus qu'un simple état de jouissance quasiment ineffable, vient dire quelque chose du personnage de Marie. Elle vient, comme nous le confirme la citation qui suit, présenter une, voire *la* caractéristique psychologique, presque métaphysique, du personnage de Marie :

Ce qui caractérisait Marie, et rien d'autre, c'était sa faculté d'être en adéquation avec le monde, c'était ces moments où elle se sentait envahie d'un sentiment de joie pure : des larmes, alors, de façon irrépensible, se mettaient à couler sur ses joues comme si elle se liquéfiait de ravissement. J'ignore si Marie était consciente qu'elle recelait ainsi au plus profond d'elle-même cette forme

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 504.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 49-51.

d'exaltation particulière, mais tout, dans son attitude, témoignait de son aptitude à pouvoir s'harmoniser intimement avec le monde.<sup>1</sup>

Il utilisera même ce terme, seul, comme qualificatif lors de leurs retrouvailles dans « Nue » :

Je regardais Marie devant moi, j'apercevais fugitivement ses traits quand elle esquissait un mouvement, elle continuait de regarder fixement devant elle, une cigarette à la main, silhouette de dos en manteau sous la pluie, Marie, océanique, qui semblait exhaler des vapeurs de spleen qui allaient se dissiper dans la nuit au gré des effluves de la fumée de sa cigarette.<sup>2</sup>

Nous pouvons noter ici, qu'une fois de plus, la symbiose de Marie avec le monde qui l'entoure se réalise grâce à l'eau, sous la pluie.

#### b. Une prison invisible

Cependant, les éléments environnants ne sont pas toujours pour les personnages toussaintiens synonymes d'harmonie. En effet dans « Fuir », alors même que Marie, dans la mer se trouve mettre au jour sa disposition océanique, le narrateur, lui, fait face à une nature plus qu'hostile. Exécutant l'ordre de Marie de la rejoindre de l'autre côté de la montagne, il se trouve confronté à de nombreux désagréments.

Je remontais péniblement le sentier, torse nu, [...] et je me mis à transpirer en gravissant la côte, des particules de poussière et des essences de maquis se collaient à la peau luisante de transpiration de ma poitrine, je fus en nage à mi-pente alors que le soleil avait pratiquement disparu derrière la montagne. Je progressais dans le maquis à grands pas, dérapant sur les cailloux, mes chaussures se tordant dans la poussière, je m'écorchais les bras aux épines des ronces, aux piquants des genêts [...].<sup>3</sup>

Il s'efforce d'avancer, péniblement, au travers d'une nature peu encourageante, afin de retrouver celle pour qui l'être-au-monde semble relever de l'évidence même. Et c'est au même moment, en tentant de repérer Marie dans les remous de la mer, que le narrateur prend conscience de l'ambivalence de cet élément qui sut lui apporter par le passé ce que Marie semblait y trouver au même moment et qui pourtant, faisait maintenant naître en lui « [une] inquiétude croissante, [un] début de panique qui [l']avait envahi et [lui] faisait battre le cœur<sup>4</sup> ». Ainsi, cette eau auparavant si ressourçante et transcendante, douce et translucide, maintenant faite de « zones huileuses, noires et denses, impénétrables [...] de ténèbres, de dénivelés et de gouffres, qui étaient comme le reflet en creux du relief accidenté de la montagne<sup>5</sup> » devient le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 564.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 624.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 330.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 331.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 334.

lieu de tous les dangers. Nous apprenons alors que le père de Marie, dont nous avons appris la mort au début du tome, s'était en réalité noyé. Cette insouciance et joyeuse volonté de nager de Marie se teinte alors de nuances inquiétantes, de désespoir et de drame. Nous la retrouvons ainsi quelques lignes plus tard « méconnaissable, froide, dure, exténuée, ses joues livides, une expression de hargne sur son visage, de ténacité et de détresse, d'épuisement, un regard de naufragée.<sup>1</sup> ». Cela nous ramène aux mises en gardes de Hamm dans *Fin de partie*, qui, bien qu'il rêve de s'évader sur la mer et ordonne à Clov de lui construire un radeau, se reprend néanmoins en pensant aux requins qui pourraient les mettre en danger :

HAMM (*avec élan*). — Allons-nous en tous les deux, vers le sud ! Sur la mer ! Tu nous feras un radeau. Les courants nous emporteront, loin, vers d'autres...mammifères !

CLOV. — Parle pas de malheur.

HAMM. — Seul, je m'embarquerai seul ! Prépare-moi ce radeau immédiatement. Demain je serai loin.

CLOV (*se précipitant vers la porte*). — Je m'y mets tout de suite.

HAMM. — Attends ! (*Clov s'arrête.*) Tu crois qu'il y aura des squales ?

CLOV. — Des squales ? Je ne sais pas. S'il y en a il y en aura.<sup>2</sup>

Tout comme chez Toussaint, l'eau est dans un premier temps annoncée comme source d'espoir, de joie, pour finalement révéler son versant dangereux. Cette ambivalence se manifeste de manière plus claire encore dans une conversation entre Nagg et Nell qui se remémorent un moment au lac de Côme :

NAGG. — [...] Je vais te raconter l'histoire du tailleur.

NELL. — Pourquoi ?

NAGG. — Pour te dérider.

NELL. — Elle n'est pas drôle.

NAGG. — Elle t'a toujours fait rire. (*Un temps.*) La première fois j'ai cru que tu allais mourir.

NELL. — C'était sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril. (*Un temps.*) Tu peux le croire ?

NAGG. — Quoi ?

NELL. — Que nous nous sommes promenés sur le lac de Côme. (*Un temps.*) Une après-midi d'avril.

NAGG. — On s'était fiancés la veille.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 335.

<sup>2</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 50.



NELL. — Fiancés !

NAGG. — Tu as tellement ri que tu nous as fait chavirer. On aurait dû se noyer.

[...]

HAMM (*excédé*). — Vous n'avez pas fini ? Vous n'allez donc jamais finir ? (*Soudain furieux.*) Ça ne va donc jamais finir ! (*Nagg plonge dans la poubelle, rabat le couvercle. Nell ne bouge pas.*) Mais de quoi peuvent-ils parler, de quoi peut-on parler encore ? (*Frénétique.*) Mon royaume pour un boueux ! (*Il siffle. Entre Clov.*) Enlève-moi ces ordures ! Fous-les à la mer !<sup>1</sup>

La mer devient même, à plusieurs reprises dans la pièce, une menace de Hamm à l'encontre de ses parents.

Les personnages de Beckett se trouvent donc triplement pris au piège. Ils sont à la fois piégés dans leurs relations interpersonnelles, pris au piège dans leurs espaces respectifs, mais également pris au piège dans leurs vies, sans aucun espoir d'échappatoire vers un autre monde, vers un autre élément, car il n'y a pas d'échappatoire. Nous pourrions penser que, malgré le danger présent dans l'élément qui a permis à Marie et au narrateur de s'échapper — l'eau —, ils parviennent tous deux, et plus particulièrement le narrateur, à trouver des moyens de fuir leur réalité par le mouvement. Dès le premier tome, le narrateur décide de mettre en place ce qui deviendra le titre du deuxième tome : fuir. Après sa rupture non consommée avec Marie, il décide de quitter Tokyo pour se rendre à Kyoto chez leur ami Bernard. Et au cœur même de cette fuite par le mouvement, il met en place un deuxième niveau de fuite : l'errance.

Je marchais au hasard, sans but, je me perdais dans des embouteillages de piétons au grand carrefour de Kawaramachi, je flânais dans des galeries marchandes, je passais le seuil de boutiques de calligraphies [...]. Je musardais dans les marchés, je m'arrêtais ici et là devant les gros tonneaux de salaison de la devanture d'une échoppe et concevais mollement le désir d'acheter des tranches de thon géantes, du shiso, des légumes marinés dans du vinaigre aux couleurs acidulées, rose vif du gingembre, jaune du daikon, violacé de l'aubergine.<sup>2</sup>

La mouvance constante du narrateur ainsi que l'énumération des différents produits trouvés au marché par des propositions longues met en image dans l'écriture même le fait qu'il flâne, qu'il prend au maximum le temps de flâner, que le temps n'a pas d'importance, qu'il n'a rien à faire ni nulle part où aller. À partir de ce moment se multiplient les instants d'errance du personnage narrateur. Il semble au travers de ces errances tout autant chercher une échappatoire à ses problèmes que des réponses à ses interrogations, il semble autant fuir Marie que la chercher. Et c'est justement pour cette raison que nous finissons par comprendre que le narrateur n'a nulle part où fuir. Cela se manifeste notamment dans « Fuir », dont le titre ainsi

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 33-36.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 142.

que le début du roman, se déroulant dans un train — représentation du mouvement par excellence —, laissent à penser que la possibilité de fuite se tient là, à la portée du narrateur. Et, bien qu'il se conforte dans l'idée de s'éloigner de Marie à grande vitesse, bien qu'il trouve refuge dans les bras d'une autre femme, ce qu'il cherche à fuir — Marie, et donc en un sens, la mort —, finit par le rattraper, par un coup de téléphone lui annonçant la mort du père de Marie. Pris au piège, le narrateur cherche, à bord de cet engin de la fuite, à trouver une échappatoire : une fenêtre sur l'extérieur, de l'air frais.

Nous comprenons ainsi que, tout comme les personnages de *Fin de partie*, Marie et le narrateur sont pris au piège quoi qu'ils fassent. Leur prison est partout, leur prison est en eux-mêmes, la prison est en leur relation.

### 3. Une relation corporelle tyrannique

#### a. Le rapport nécessaire et impossible

Le narrateur semble donc être dans une fuite constante, mais comme nous l'avons vu précédemment, il lui est impossible de fuir. Marie est toujours là. Dans « Faire l'amour », lorsqu'il décide de monter se baigner afin de s'échapper dans la nage, et bien qu'il ne le sache pas, Marie est là. Depuis la rue, elle l'observe devant la baie vitrée de l'étage auquel il se trouve. Elle l'observe observer le quartier de Shinjuku, se pensant seul, se pensant libre. Seulement, sa liberté n'est que factice. Marie est toujours là. Cette liberté, c'est derrière une baie vitrée qu'il l'observe. Et ce rappel de Marie à sa mémoire, à sa vie, se manifesterà à chaque tentative de fuite. À peine arrivé chez Bernard, il tombe sur une photo de Marie et lui. Le besoin d'elle est si fort qu'il tente à plusieurs reprises de l'appeler, et lorsqu'il y parvient enfin, un grand soulagement se fait sentir, notamment au travers de cette phrase : « Marie, c'était Marie, elle était près de moi, j'entendais son souffle.<sup>1</sup> ». Marie, qui semble vivre l'absence du narrateur d'une façon toute aussi torturée, lui avoue, à la fin de leur conversation téléphonique, lui avoir écrit une lettre, « mon amour<sup>2</sup> », comme dans un besoin d'incarner matériellement sa présence mentale constante. Ils semblent tous deux avoir, en l'absence de l'autre, cet impérieux besoin de se retrouver. Cela pourrait sembler évident pour deux personnes dont la force de l'amour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 152.

rend la séparation douloureuse, mais ce qui questionne dans ce cas précis, c'est que leurs retrouvailles, physiques comme virtuelles, semblent provoquer chez le narrateur autant de sentiments de bonheur intense que de malaise. Leur conversation téléphonique, elle depuis l'hôtel de Tokyo, lui depuis la cabine à Kyoto, provoque chez le narrateur des réactions contradictoires et déstabilisantes :

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. Je m'étais assis sur un banc dans l'allée qui longeait les berges, et j'avais sorti l'acide chlorhydrique de la poche de mon manteau, je regardais pensivement le flacon entre mes mains. Je tentais de résister à la violence des sentiments qui me portaient vers Marie, mais il était trop tard évidemment, son charme avait de nouveau opéré et je sentais que j'allais encore une fois me laisser entraîner dans la spirale, si ce n'est des déchirements et des drames, de la passion.<sup>1</sup>

De la même façon, lors de son retour pour Tokyo, son retour vers Marie, le narrateur, agissant dans une sorte d'obéissance à son besoin de la voir, se trouve victime d'un malaise. Cette poursuite, cet approfondissement des sentiments contraires dont il était question dans la citation précédente, le fait de se rapprocher de Marie, de se diriger à vive allure vers un retour au contact avec elle, vers un retour à la recherche de rapport avec elle, rapproche le narrateur de cette angoisse mortifère à laquelle amène inévitablement le rapport impossible. Nous pouvons penser que c'est dans une sorte de mise en garde, au travers de son corps, que son inconscient se manifeste. En lui faisant expérimenter le sentiment d'une « proximité concrète et physique avec la mort ».

Je n'avais trouvé de place assise que dans un compartiment fumeurs, et, au bout de quelques minutes, j'eus un malaise, je transpirais sur mon siège, j'avais mal au cœur, je me sentais barbouillé et nauséux. Je [...] sentis ma poitrine se soulever et être prise par un violent haut-le-cœur. Je crus que j'allais vomir, mais rien ne sortit de ma gorge, si ce n'est un maigre filet de salive, que je contins avec ma langue. Le front en sueur, les membres sans force, je m'accroupis difficilement sur le sol, empêtré dans les pans de mon long manteau gris-noir, et restai là, sur le point de m'évanouir, les yeux dans le vague, qui pleuraient involontairement, des larmes se formant aux angles de mes paupières. J'essayais de vomir, mais rien de venait, et je finis par glisser un doigt dans ma gorge pour m'y forcer. Alors, lentement, péniblement, difficilement, je vomis quelques gouttes de bile. C'était extrêmement douloureux, et je me sentais mourir, je sentais la proximité physique et concrète de la mort au contact du métal froid de la cuvette, je sentais mes forces m'abandonner, mais, si mon corps flanchait et était prêt à s'écrouler par terre le long de la cuvette, mon esprit bravait ma déchéance, et, comme un orchestre qui continue de jouer imperturbablement pendant un naufrage, je m'étais mis à fredonner mentalement, très doucement, de façon lente et saccadée, répétitive et absurde, une vieille chanson des Beatles dont je déroulais la mélodie dans un murmure mental déchiré et poignant : « *All you need is love — love — love is all you need* », et, sans pouvoir aller plus avant dans la chanson, ma poitrine se soulevait dans un nouveau spasme et quelques gouttes de vomi très aigre giclaient dans la cuvette. Mais, loin de renoncer, à genoux dans les toilettes, triomphant mentalement, je continuais à chanter opiniâtement, mes lèvres s'entrouvraient,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

affaiblies et pâtesuses, et je murmurais d'une voix plaintive et victorieuse au-dessus de la cuvette : « *All you need is love — love — love is all you need* » dans ce train étrangement silencieux qui filait à trois cents kilomètres-heure vers Tokyo.<sup>1</sup>

Le lien entre l'amour et son état de santé ne pourrait se faire plus clair que dans ce combat mené entre son esprit — représentant sa volonté de retrouver Marie, d'aimer Marie —, et son corps — porte-parole de son inconscient —, qui le met face au danger, à la souffrance que représente cette relation impossible. Nous pouvons également comprendre cette chanson lui dictant que tout ce dont il a besoin, c'est l'amour, comme une note d'espoir que le narrateur se donne à lui-même. Tout ce dont il a besoin pour se sortir de cet état de malaise physique, de cet état proche de la mort, qu'il expérimente dans les toilettes de ce train qui le ramène vers Marie, c'est de retrouver son amour. C'est son amour qui pourra lui ôter la mort. Cet amour pourtant si destructeur. Ce schéma de pensée pourrait nous mettre sur une piste de compréhension de l'aspect cyclique de leur relation, comme le laisse deviner la structure du roman constitué de quatre tomes, mais également de quatre saisons : « Faire l'amour » : hiver, « Fuir » : été, « La Vérité sur Marie » : printemps-été, « Nue » : automne-hiver. La tétralogie commence en « hiver », avec la certitude de Marie que le narrateur ne l'aime plus, pour finir en « automne-hiver », par sa surprise : « Mais, tu m'aimes, alors ?<sup>2</sup> ».

Cependant, bien que la perspective de retrouvailles entre Marie et le narrateur provoque, de manière incontrôlable, des réactions psychologiques et physiques négatives, leur séparation ne leur apporte pas beaucoup plus de bien-être.

La première fois que le narrateur comprend que la rupture entre Marie et lui est bien réelle, la réaction physique est immédiate :

[...] et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu.

Je quittai la salle de contrôle en vacillant, j'avais la tête qui tournait. Mes yeux piquaient [...] et me vue se brouillait sous des éblouissements blancs, je m'approchai de la jeune chargée de mission française et lui demandai de bien vouloir m'appeler un taxi. Je devais avoir l'air pâle, car elle me demanda si tout allait bien. Je lui dis que non, que je n'allais pas bien, que j'étais fatigué [...]. Je m'étais laissé tomber dans un fauteuil, et je ne bougeais plus, je transpirais lourdement dans mon épais manteau gris noir [...].<sup>3</sup>

Et il en sera ainsi à chaque fois qu'il sera question de sa rupture avec Marie. Le simple fait de verbaliser, ou même de penser au fait d'être, officiellement, séparé d'elle, provoque chez le narrateur, sinon un malaise, du moins une dissipation du bien-être immédiate. Absence de bien-

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 154-155.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 694.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 116-117.

être qui se manifeste chez Marie par une incapacité à s'adapter à son environnement, ou plus précisément à la température de sa chambre d'hôtel. Elle qui, avec lui, se sentait « si intensément<sup>1</sup> » en « adéquate au monde<sup>2</sup> » ne savait maintenant plus comment dormir, comment s'habiller, plus comment être sans lui.

[...] Marie m'expliquait que sa chambre d'hôtel était tantôt surchauffée et tantôt glacée [...], ajoutant que certaines nuits elle se réveillait en grelottant dans la chambre, le chauffage coupé qu'elle n'arrivait plus à faire repartir, qu'elle ouvrait tous les placards pour sortir des couvertures et des couettes qu'elle jetait en désordre sur le lit, car elle caillait dans la chambre à trois heures du matin, qu'elle devait mettre un pull, une écharpe et des chaussettes avant de se recoucher, et qu'à d'autres moments la chambre était un hammam, elle était obligée de se déshabiller dès qu'elle rentrait, d'entrouvrir son chemisier avant même de poser ses affaires sur la table, prenant une douche et se promenant pieds nus sur la moquette [...], la poitrine bientôt de nouveau luisante de sueur, les cuisses et les aisselles moites dans l'air chaud et chargé d'humidité, et toujours impossible d'ouvrir la fenêtre, finissant par ne plus supporter la chaleur et ôtant même le peignoir, pour se retrouver toute nue dans la chambre à tourner en rond comme une folle dans l'atmosphère saturée de cette odeur de fleurs chaudes et d'orchidées mortes.<sup>3</sup>

Chez le narrateur, ce mal-être physique et psychologique dû à la rupture qui, comme il le comprend à la page 119, est « plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie », et se prolonge durant le début de son séjour chez Bernard, prenant même des allures de maladie physiologique.

Je ne faisais rien de particulier, je ne quittais pas la chambre, je transpirais, le front chaud, l'esprit vide. Je me complaisais dans cet état de faiblesse et de fièvre. Je restais des heures au lit sous l'épaisse couverture du futon bien enroulée autour de mes épaules, je savourais la fragilité de ma poitrine, l'apathie de mes membres, je me réfugiais au fond de l'édredon pour m'imprégner de sa douceur et de sa chaleur, je me levais parfois, chancelant jusqu'à la cuisine pour me faire du thé, que je buvais brûlant dans mon lit pour conjurer les frissons.<sup>4</sup>

Cette relation destructrice, terrible, mais pourtant indispensable, nous ramène inévitablement à la relation de Hamm et Clov dans *Fin de partie*. Nous le savons désormais, Hamm est, par son infirmité tout autant que par un lien malsain, uni à Clov. Ils ne cessent, tout au long de la pièce, de se menacer de se quitter, pour finalement revenir l'un vers l'autre.

HAMM. — Tu me quittes quand même.

CLOV. — J'essaie.<sup>5</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 151-152.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>5</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 18.

Clov et Hamm, contrairement au narrateur et Marie, utilisent des mots traduisant de manière très claire leur volonté, leur capacité, leur possibilité de se séparer. Les personnages beckettien sont bien plus conscients de leur aliénation mutuelle.

CLOV. — Vous voulez donc tous que je vous quitte ?

HAMM. — Bien sûr.

CLOV. — Alors je vous quitterai.

HAMM. — Tu ne peux pas nous quitter.

CLOV. — Alors je ne vous quitterai pas.<sup>1</sup>

La dépendance, tout comme chez Jean-Philippe Toussaint, est à la fois physique et psychologique, à la fois désirée et redoutée, nécessaire et impossible. Et c'est sans doute cette nécessité impossible de l'autre qui donne à leur relation toute sa dimension morbide. Rappelons en effet que les seules fois où le narrateur et Marie parviennent à se retrouver sans impliquer le corps, sans qu'un mal-être ne se développe, à se retrouver pleinement, dans un besoin transcendant de contact, sont liées à la mort. Qu'il s'agisse de la mort de Henri de Montalte, de celle de Jean-Baptiste de Ganay ou de Maurizio, ce sont les seuls instants où leur relation reprend tout son sens et sa puissance. Ils ne semblent pouvoir s'aimer que par leur absence, la rupture ou la mort.

Était-ce la meilleure solution de voyager ensemble, si c'était pour rompre ? Dans une certaine mesure, oui, 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.<sup>2</sup>

Un dernier élément nous paraît être une des causes, sans doute inconsciente, de l'impossibilité de séparation entre Marie et le narrateur. L'un sans l'autre, toute communication est impossible.

#### b. Le geste, secours du langage trompeur

Le traitement du langage chez Beckett est, en certains points, proche de celui de Jean-Philippe Toussaint. Les mots, peu précis, presque trompeurs, ne semblent pas répondre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 27.

parfaitement à une nécessité de communication, comme le montre la réponse de Clov à son père lorsque ce dernier le reprend sur sa façon de s'exprimer :

J'emploie les mots que tu m'as appris

S'ils ne veulent plus rien dire, apprends-m'en d'autres. Ou laisse-moi me taire.<sup>1</sup>

Hamm lui a-t-il appris des mots qui ne veulent rien dire ? Le langage est-il sujet à l'obsolescence ? Un mot en vaut-il un autre ? Clov, par cette phrase, admet qu'il a conscience que le langage lui échappe. Il représente cette idée lacanienne selon laquelle le langage échappera toujours à l'homme. Dans la théorie psychanalytique lacanienne, le langage est une chaîne signifiante à laquelle le sujet vient se greffer à sa naissance. Cependant, dans la mesure où elle lui préexiste, dans la mesure où, par le désir de ses parents notamment, il y était déjà inscrit, le sujet doit venir s'accrocher à cette chaîne. Il doit tenter de rattraper, tant bien que mal, cette chaîne signifiante qui le constitue. Et, du fait qu'elle lui ait préexisté, il existera toujours un décalage. Jamais il ne parviendra à maîtriser réellement cette chaîne langagière. Il y aura toujours un décalage, une perte, entre le signifiant et son signifié.

*A dress ?* dit le douanier. *A dress*, dit Marie à voix basse. *A sort of dress*, convint-elle, plus très persuadée maintenant, plus très convaincue, sous le regard de ce douanier, de l'universalité des mots, des valeurs, des choses.<sup>2</sup>

Marie prenant conscience que ce qui, dans sa construction symbolique propre, s'apparentait à une robe, avait pour ce douanier une toute autre signification. C'est de cette façon que nous proposons de comprendre cet échange entre Hamm et Clov dans *Fin de partie* :

HAMM. — Clov !

CLOV (*agacé*). — Qu'est-ce que c'est ?

HAMM. — On n'est pas en train de... de... signifier quelque chose ?

CLOV. — Signifier ? Nous, signifier ? (*Rire bref*.) Ah elle est bonne !<sup>3</sup>

Le langage est inaccessible dans son entièreté, et plus que cela, les mots, qui perdent peu à peu leur sens, qui ne « savent rien dire<sup>4</sup> », commencent à se fondre dans le geste, à se laisser supplanter par le geste. Nous remarquons en effet que, outre le fait que les didascalies viennent bien souvent dire plus que les mots échangés, le mot se retrouve à plusieurs reprises pris au piège de la didascalie. Au milieu de gestes clairs, le mot devient « confus ».

---

<sup>1</sup> Samuel Beckett, *op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 95.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 107.

*Clov se penche, réveille Nagg en faisant sonner le réveil. Mots confus. Clov se redresse.*

[...]

*Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.*

[...]

*Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.*

[...]

*Clov va à la poubelle de Nagg, soulève le couvercle, se penche dessus. Mots confus. Clov se redresse.*

[...]

*Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.*

[...]

*Clov se penche. Mots confus. Clov se redresse.<sup>1</sup>*

Tout comme Beckett, Jean-Philippe Toussaint signifie tout au long de son roman, plus ou moins explicitement, que le langage n'est pas le meilleur moyen de communication. Cela pourrait sembler confondant pour un écrivain, dont l'art consiste précisément à communiquer par les mots. Mais en se penchant un peu plus sur l'écriture de Toussaint, cette idée ne nous semble pas si saugrenue. Il s'attache en effet à utiliser des mots simples — il dit ne pas avoir de « fétichisme de la langue<sup>2</sup> », avoir un « rapport assez direct, une sorte d'amour assez sain, assez simple [...] qui, avec le temps, se raffine, se perfectionne<sup>3</sup> » –, pour privilégier à la complexité presque pédante du mot, la complexité de la phrase en elle-même, du texte dans sa totalité, cette complexité se mettant au service de la justesse du mot. Ce que nous entendons par là est que Jean-Philippe Toussaint semble multiplier les propositions relatives, le remaniement de phrases, le changement d'avis, le retour en arrière, pour suivre les flots d'un cours de pensée afin de tenter sinon d'atteindre, du moins d'embrasser l'essence même de cette pensée. Cette capacité à se rapprocher de la pensée nous semble expliquer son procédé d'écriture, qu'il dévoile dans l'interview du 16/09/2014 :

Une des choses qui est assez curieuse à constater, c'est que j'écris une phrase, comme ça me vient, et puis je fais des efforts pour la complexifier. [...] Et après, je refais un effort de travail pour la simplifier. Mais la simplicité finale, en fait, porte le fruit de toutes les tentatives et de toutes les

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 66-87.

<sup>2</sup> Interview de Jean-Philippe Toussaint par Arnaud Laporte, « À voix nue », *France Culture*, 16/09/14. <https://www.franceculture.fr/emissions/voix-nue/jean-philippe-toussaint-pour-que-le-livre-se-denoue-il-faut-l-urgence-et-la>.

<sup>3</sup> *Ibid.*



complexités que j'ai tentées, essayées. [...] Donc chaque phrase simple que j'écris maintenant est riche de toute une complexité étudiée.<sup>1</sup>

Perdant par là leur importance sémantique, les mots, les phrases, deviennent des supports du sensible, presque des supports musicaux. C'est en effet ce qu'il explique dans l'interview à propos d'un des termes utilisés dans « Fuir », le mot « bahut<sup>2</sup> », choisi pour sa sonorité plus que pour l'idée précise du meuble qu'il soutient. Le mot sera en effet employé de manière redondante durant les quelques pages qui suivent le début de ce bref déménagement, à commencer par ses deuxième, troisième, quatrième, cinquième et sixième emplois, directement placés après le premier :

Elle ne pouvait plus le voir, ce bahut, elle disait « bahut » elle appelait ma commode « bahut » avec un dégoût non dissimulé, le mépris qu'elle éprouvait pour le meuble semblait s'être étendu au mot lui-même : bahut. Bahut. Elle se dirigea vers le bahut [...], et elle essaya de le soulever [...], mais le meuble n'avait aucune prise [...], de simples renflements décoratifs du bois qu'il était impossible d'agripper fermement.<sup>3</sup>

À de nombreuses reprises, le narrateur évite de communiquer par la parole. Qu'il se contente de ne pas parler (« Je continuais de me taire dans la cabine [...].<sup>4</sup> ») ou qu'il retienne ses mots, il démontre par ces occasions ne pas accorder une importance si grande à la parole. En effet, ses rapports avec Marie semblent très peu portés par la parole, comme nous le comprenons au travers de cette citation : « Je crois qu'elle n'écoula même pas ma phrase, ou ne la comprit pas, ne chercha en tout cas pas à la comprendre [...].<sup>5</sup> ». La force de leur amour ne semblant pas signifiable par le mot, la langue française n'offrant pas d'investissement sémantique suffisamment fort pour en transmettre la puissance, ils semblent avoir tous deux pris le parti du geste.

Ce qu'elle attendait de moi maintenant, ce n'était pas des preuves d'intelligence, encore moins des explications quelconques sur ce que nous venions de vivre de si brûlant dans la chambre, des arguties, des justifications ou des raisonnements, c'était que je l'embrasse, et c'est tout — et, pour cela, l'intelligence n'était d'aucun secours.<sup>6</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*

<sup>2</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 384.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 37.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 56.

La place de la communication gestuelle dans leur relation nous est prouvée tout au long du roman, mais c'est au début de « Faire l'amour » que le narrateur nous présente l'importance du geste dans la communication amoureuse qui existe entre eux.

Sept ans plus tôt, elle m'avait expliqué qu'elle n'avait jamais ressenti un tel sentiment avec personne, une telle émotion, une telle vague de douce et chaude mélancolie qui l'avait envahie en me voyant faire ce geste si simple, si apparemment anodin, de rapprocher très lentement mon verre à pied du sien pendant le repas, très prudemment, et de façon tout à fait incongrue en même temps pour deux personnes qui ne se connaissaient pas encore très bien, qui ne s'étaient rencontrées qu'une seule fois auparavant, de rapprocher mon verre à pied du sien pour aller caresser le galbe de son verre, l'incliner pour le heurter délicatement dans un simulacre de trinquer sitôt entamé qu'interrompu, il était impossible d'être à la fois plus entreprenant, plus délicat et plus explicite, m'avait-elle expliqué, un concentré d'intelligence, de douceur et de style. Elle m'avait souri, elle m'avait avoué par la suite qu'elle était tombée amoureuse de moi dès cet instant. Ce n'était donc pas par des mots que j'étais parvenu à lui communiquer ce sentiment de beauté de la vie et d'adéquation au monde qu'elle ressentait si intensément en ma présence, non plus par mes regards ou par mes actes, mais par l'élégance de ce simple geste de la main qui s'était lentement dirigée vers elle avec une telle délicatesse métaphorique qu'elle s'était soudain sentie en accord avec le monde jusqu'à me dire quelques heures plus tard, avec la même audace, la même spontanéité naïve et culottée, que la vie était belle, mon amour.<sup>1</sup>

Ce n'est donc, le narrateur le dit parfaitement clairement dans cet extrait, pas par la parole que ces deux individus toussaintiens communiquent le mieux.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 22-23.

## Conclusion

Beckett propose donc dans sa pièce *Fin de partie*, par le texte et par la présence du corps dans son texte, une réponse à l'évolution de la société dans laquelle il évolue. De la même manière, Jean-Philippe Toussaint présente dans son écriture des indices témoignant de la société dans laquelle il vit, ainsi que de la perception et des représentations du corps qui en découlent. Le personnage toussaintien ne sait plus comment échapper à un désir qu'il ne peut fuir. le monde le ramène constamment à une menace de perte de jouissance, jouissance elle-même menaçante dont nous allons tenter de comprendre les caractéristiques dans le prochain chapitre, consacré au discours capitaliste qui se fait jour dans les rapports au corps.

## **CHAPITRE II**

### **Un corps ancré dans le discours capitaliste**

## Introduction

Le discours capitaliste constitue le décor de la société dans laquelle nous évoluons aujourd'hui. Fort de cette modernité, ce décor propose une logique discursive qui inverse les rapports désirants, modifiant ainsi non seulement l'intégration du sujet dans le champ langagier, mais bouleversant également le rapport du sujet à son corps. Devenues parties intégrantes de ce décor, les diverses représentations du corps entraînent une sorte de voyeurisme chez le sujet moderne, dont le regard émis tout autant que reçu acquiert une dimension mortifère.

Ainsi, après avoir présenté dans une première partie les causes et caractéristiques du discours capitaliste sous le prisme de la théorie lacanienne, nous présenterons dans une seconde partie les différentes conséquences de ce discours sur les corps réel, imaginaire et symbolique.

## 1. Le discours capitaliste

### a. Une perte de re-pères

Le fonctionnement du discours capitaliste ayant cours actuellement est basé sur une idée de complétude moïque totale par l'éradication du manque. Mais cela n'était pas le cas dans le discours du maître qui, nous le verrons dans la partie suivante, est à l'origine de tous les autres discours.

Dans ce cas, le sujet, en position de vérité, motive le discours produit par un signifiant  $S_1$  pour un signifiant  $S_2$ . Cela veut donc dire que quelque chose hors de ce discours produit ce lien de  $S_1$  à  $S_2$ , de signifiant à signifiant, quelque chose d'inatteignable par le sujet et auquel il se réfère : la figure du Père. Cet Autre paternel hors discours peut prendre la forme par exemple du père de famille tenant le rôle de chef de meute, du Roi ou du Pape. Ces figures paternelles fortes prennent pour le sujet la position du Nom-du-Père, figure responsable de la castration et donc du manque du sujet, et se trouvent par là dépourvues de manque puisqu'étant entités fortes, objets d'amour, complètes. Cette idée de complétude du Père peut être dans le cadre de la monarchie parfaitement légitimé par l'accès au trône de droit divin, et renforcée par la façon dont ce Roi est perçu, et notamment dont son corps est perçu. D'un point de vue macroscopique, c'est un genre de corps-Etat que le Roi représente : il est le cœur du royaume tout en étant à la tête. D'un point de vue plus concret, le corps réel du Roi est, dans l'imaginaire collectif, un corps fort, beau, puissant. De nos jours, cette image du Roi, figure du Père puissant et jouissant, a disparu, laissant place à des "présidents normaux" (bien que le dernier élu français en date se réclame de cette idée), moqués entre autres choses, notamment au travers de la presse satirique, pour leur physique. L'adoration du souverain s'est éteinte.

Le discours religieux s'est lui aussi vu perdre de la vitesse, remplacé comme nous l'avons vu précédemment par le discours de la science, poussant ainsi l'homme à l'individualisme le plus total. Il ne se reconnaît plus forcément comme faisant partie d'un tout élévateur que pouvaient être l'Église et la monarchie, l'entité sociale ou religieuse ne suffisant plus à se sentir être, se sentir exister. De plus, la science présentant le corps comme un objet sur lequel l'homme peut avoir un pouvoir, les corps religieux et politiques s'en voient désacralisés. Le corps du Père a perdu de sa toute-puissance phallique, ce n'est plus lui qui dicte ce qui est autorisé ou non, ce qui est possible ou non, c'est la science. Le Père est en quelque

sorte mort. Ainsi, le sujet du discours capitaliste tente de reprendre ses droits sur son propre corps, de se l'approprier en y apposant sa marque, en y apposant le signifiant maître  $S_1$  sous la forme par exemple du tatouage, du piercing et, dans une mesure plus radicale, de la chirurgie esthétique.

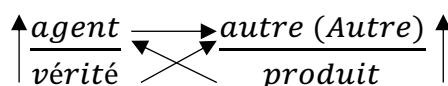
Ce système social nous laisse penser que nous avons le contrôle sur notre jouissance, sur notre complétude. L'objet privilégié de la jouissance étant de nos jours le corps, il nous laisse penser que nous avons le contrôle sur ce corps, que nous devons le contrôler. Cette façon de fonctionner pourrait presque tenir de la psychose, dans la mesure où la castration, autrement dit le manque, qui fait du sujet un sujet divisé, est presque totalement rejetée. C'est l'Autre social qui est responsable de ce qui arrive au dit sujet, c'est lui qui doit combler ces bribes manquantes qui surviennent lorsqu'un objet de désir a été consommé et donc détruit.

Le discours capitaliste, né d'une démythification des figures d'exceptions, des figures du Père, fait rupture avec les autres discours théorisés par Lacan qui maintenaient tous le sujet dans une relation au manque nécessaire à son bon équilibre. C'est maintenant un sujet lâché dans une course à la jouissance auquel nous avons à faire.

b. Le cinquième discours lacanien

Avant de pouvoir s'interroger sur ce qui forme le discours capitaliste, il convient de s'arrêter quelques temps sur la notion de discours dans le langage psychanalytique.

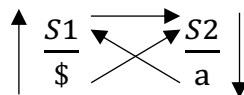
La définition lacanienne du discours se rapproche quelque peu de celle de Michel Foucault selon laquelle le discours désigne un ensemble d'énoncés qui régissent le réel dans une période historique donnée, avec les savoirs et les pratiques qui lui correspondent. Lacan ajoutera cependant un élément des plus importants : la dimension langagière – dans le sens que nous lui connaissons, à savoir le langage comme chaîne signifiante – qui régit cette organisation du réel. Il distingue dans un premier temps quatre types de discours : le discours du maître, le discours de l'hystérique, le discours de l'universitaire et enfin le discours de l'analyste. Ces discours se définissent par quatre places nécessaires à leur existence et invariablement disposées que Lacan présente sous la forme du mathème suivant :



Ce qui se trouve sous la barre représente ce qui est insu mais qui organise l'action qui se trouve, elle, au-dessus de la barre. L'agent ignore tout de la jouissance liée à la vérité qui ne pourra jamais être unie au produit. Ces quatre places seront occupées par quatre objets différents qui s'interchangeront en fonction des différents discours :

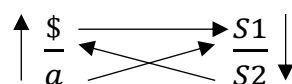
- Le \$ : le sujet divisé, autrement dit le sujet manquant, ayant subi la castration
- Le S<sub>1</sub> : le signifiant maître, point de départ du langage, du savoir
- Le S<sub>2</sub> : la batterie de signifiants préexistants dans laquelle doit s'inclure le S<sub>1</sub>
- Le *a* : l'objet *a* représentant la cause du désir. Il est ce qui empêche le S<sub>2</sub> de devenir S<sub>1</sub>. Il est ce quelque chose que le discours laisse immanquablement tomber, cette part d'irreprésentable, de manque.

Le discours du maître est la condition de base de toute sujet, il est à l'origine de tous les autres discours. Il est la représentation de ce qui constitue le sujet en tant qu'il est divisé, par le mathème suivant :



Ici, le S<sub>1</sub> définit le S<sub>2</sub> qui est de l'ordre du su. Le \$, qui est donc manquant, recherche un objet *a*, un plus-de-jour, que la liaison S<sub>1</sub> — S<sub>2</sub> laisse tomber, sans jamais pouvoir l'atteindre.

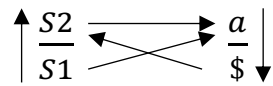
Le discours de l'hystérique renverse en quelque sorte le discours du maître en coupant ce S<sub>1</sub> lieu du savoir de son su S<sub>2</sub>. Le sujet divisé sollicite alors le S<sub>1</sub> supposé tout savoir, et donc supposé fournir l'objet *a*, qui ne produit en fait qu'un S<sub>2</sub>, un discours manquant. Il s'écrit de la manière suivante :



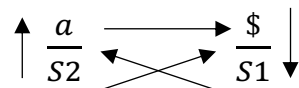
Le discours de l'universitaire instaure le S<sub>1</sub> comme agent du réel, faisant de l'objet d'étude un objet digne d'être étudié, mais jamais réellement atteignable, car il y a toujours plus à apprendre. Cet objet est l'objet *a*, qui laissera tomber le sujet divisé comme un reste, un sujet



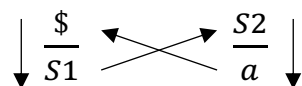
incapable d'atteindre la vérité, hors du discours supérieur du supposé tout-savoir du  $S_1$ . Cette inquisition du savoir absolu ne représente pas comme nous pourrions l'imaginer le discours scientifique, mais plutôt le discours scientiste qui impose un statut en quelque sorte transcendant à la science appliquée à tout objet, indépendamment de ce qui le constitue. Il se présente comme suit :



Le discours de l'analyste, quant à lui, est quelque peu différent des autres dans la mesure où c'est le réel représenté par l'objet  $a$  qui est l'agent. L'analyste cherche à faire en sorte que le réel implique une action chez le sujet divisé, sans qu'aucun savoir ne soit amené de manière explicite et directe. Le su est du côté de la vérité, mais le  $S_1$  par lequel le sujet y a accès tombe dans les limbes du réel. C'est ce travail qui est mis en œuvre par le discours de l'analyste, que Lacan traduit par le mathème suivant :



Dans ses derniers travaux, Lacan a proposé une théorisation d'un nouveau discours, plus en accord avec la nouvelle façon de vivre se développant au fil des années, et dans laquelle nous vivons aujourd'hui : le discours capitaliste. Il se présente dans la théorie lacanienne de la façon suivante :



Dans le discours capitaliste, le sujet divisé reprend sa place d'agent, comme c'était déjà le cas dans le discours de l'hystérique. Seulement, dans ce cas, il est plus avide de l'objet  $a$  que jamais. Plutôt que de s'adresser à un  $S_1$  maître de qui il exigerait un  $S_2$  produisant des objets de plus-de-jouir comme le ferait l'hystérique, le sujet s'adresse ici à un  $S_1$  qui s'adresse lui-même au  $S_2$  dans le but qu'il produise du plus-de-jouir retournant immédiatement aux mains du sujet.

Éclairons ce parcours nouveau. Le  $S_1$ , ici signifiant moderne du maître capitaliste, commande depuis sa place de vérité le  $S_2$ , un savoir scientifique producteur d'objets de consommation, que sont justement les produits plus-de-jouir  $a$  qui doivent à leur tour être envoyés aux mains du sujet qui se sent alors comblé. Mais alors, le sujet demeure-t-il toujours manquant ? Voyant passer entre ses mains tous ces objets plus-de-jouir, n'atteindrait-il pas cette fameuse complétude originelle tant attendue ?

Nous venons d'exposer le fonctionnement de la société capitaliste en décrivant le mathème de son discours. La société, par le biais notamment des médias, choisit des objets de consommation que le savoir scientifique doit mettre en œuvre tout en les faisant passer pour des objets de besoin, et non plus de désir. En produisant du plus-de-jouir incessant, avant même que le sujet ne puisse élaborer ses propres désirs, elle crée en lui le sentiment que ce manque qui le tiraille trouve sa solution dans tel ou tel autre objet de consommation. Elle lui vend donc un semblant, une image de cet objet perdu originel qui, comme nous l'enseigne la clinique — et comme nous pouvons le retrouver dans la relation entre le narrateur et Marie — ne sera jamais réellement atteignable. Le réel de l'objet  $a$  n'existe pas en tant que tel, il n'est présent qu'au travers de simulacres. Cela pourrait par exemple expliquer les comportements des sujets en demande constante de restauration narcissique par le biais de la chirurgie esthétique, mais également les demandes de réparation lorsque certains d'entre eux se rendent compte que tout cela n'était qu'un leurre, que la complétude est impossible.

c. La logique de désir inversée, l'origine d'une « folie ordinaire<sup>1</sup> » ?

La disparition du Père que nous présentions précédemment entraîne donc en toute logique une forclusion de la métaphore paternelle. Cette métaphore venant imposer au sujet son manque faisait de l'incomplétude un état normal sinon en contrôlant le désir du sujet, du moins en posant des limites à sa jouissance. Aussi, le sujet névrosé — sujet dont le fonctionnement psychique correspond au schéma d'une société régie par la métaphore paternelle — oriente plutôt son énergie libidinale vers le comment jouir que vers le combien jouir du sujet du discours capitaliste.

L'inversion des places du sujet et du signifiant maître ayant lieu entre le discours du maître et le discours du capitaliste inverse l'intégration du sujet dans la chaîne langagière. Le sujet

---

<sup>1</sup> Serge Lesourd, « La folie ordinaire des discours modernes », *Figures de la psychanalyse* n°10, 2004.

n'étant plus soumis au signifiant maître supposé, en place de semblant, son rapport à la jouissance n'a plus de limite. Cela pourrait nous rappeler cette scène de la piscine, lorsque le narrateur observe la ville de Tokyo dans la nuit :

Arrivé de l'autre côté du bassin, je m'avançai sans bruit jusqu'à la paroi de verre et me mis à observer en silence la ville endormie devant moi.

[...] Je regardais l'immense étendue de la ville derrière la baie vitrée, et j'avais le sentiment que c'était la terre elle-même que j'avais sous les yeux, dans sa courbe convexe et sa nudité intemporelle [...].

[...] 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 de près de deux cents mètres qui dominait la ville, debout sur ce promontoire privilégié qui donnait le 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.<sup>1</sup>

Le narrateur croit ici à l'étendue illimitée de Tokyo qui s'étend sous ses pieds, la hauteur et la nuit lui donnant comme un sentiment de pouvoir sur cette infinité. De la même façon, le sujet du discours capitaliste croit à l'infinité de sa jouissance, pense la maîtriser totalement alors qu'elle n'est en fait ni infinie, ni maîtrisée, ni même réelle.

Quelque chose dans l'écriture de Jean-Philippe Toussaint nous laisse deviner une certaine mise en œuvre pratique de cette infinité de jouissance, cette fois au travers de la trace écrite. Nombreuses ont été — et seront encore — les citations que nous avons dû raccourcir, voire couper, au cours de cette étude. Car bien que nous tentions au maximum de conserver l'intelligence et l'essence de ses mots, l'auteur déroule bien souvent son art sur de nombreuses lignes, quand ce ne sont des pages. Les rythmes mis en place dans ces phrases infinies ne nous permettent bien souvent pas de pouvoir prédire quand elles prendront fin, étant cette fois nous-mêmes soumis au bon vouloir de l'auteur, au bon vouloir de sa jouissance — qui deviendra finalement nôtre. La jouissance prise dans le mot coule au fil des lignes, comme inarrêtable, prise dans un courant filant, fuyant, s'échappant, nous échappant, grandissant pour finir par prendre fin, laissant le lecteur comme orphelin de cette jouissance qu'il s'était fait sienne, satisfait et pourtant désemparé, tout aussi déçu que soulagé. Jean-Philippe Toussaint livre au cours de son interview à Arnaud Laporte que cette longueur de phrase est voulue, recherchée, et qu'elle s'est développée au fil de ses romans. C'est en développant sa jouissance que le besoin de la développer encore se fait ressentir.

---

<sup>1</sup> Jean-Philippe Toussaint, *M.M.M.M.*, *op. cit.*, p. 46-48.

Les places du sujet et du signifiant maître étant inversées, c'est la logique même du désir qui s'inverse. Le sujet n'est plus manquant, le sujet n'est plus désirant. Nous pouvons repérer un indice de cette logique de désir inversée dans « La Vérité sur Marie » avec la référence au *Noli me tangere* de l'évangile de Jean représenté par de nombreux artistes, notamment par le Titien<sup>1</sup>.

Nous nous étions arrêtés l'un en face de l'autre, et nous nous sourions, je regardais Marie nue et masquée en face de moi. Je m'approchai d'elle et lui pris doucement l'épaule, elle se laissait faire, il y avait de la gravité maintenant dans son regard, je la sentais prête à s'abandonner à mon étreinte, quand elle aperçut soudain un scintillement de nacre au fond de la mer — une oreille de Vénus ! — , et, glissant comme une anguille contre ma peau mouillée, elle s'échappa d'entre mes bras et plongea, bascula à la verticale vers le miroitement entraperçu, en me présentant, avant de disparaître, le *Noli me tangere* le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer.<sup>2</sup>

Lors du dimanche de Pâques, le Christ apparaît à Marie Madeleine qui pleure sa perte sur son tombeau. Désirant le toucher dans un élan d'émotion, elle est repoussée par son « *Rabbouni*<sup>3</sup> » qui lui dit alors « *Noli me tangere* ». « Ne me touche pas ». Chez Jean-Philippe Toussaint, c'est Marie — dont, rappelons-le, le nom complet est Marie Madeleine Marguerite de Montalte — qui refuse à l'autre son désir de la toucher. Marie Madeleine inverse la logique de désir en place dans l'évangile. Elle est maintenant celle qui est désirée, elle prend en quelque sorte la place du Christ, symbole suprême du détenteur du phallus. De plus, ce retournement de situation et de quasi assimilation à la figure christique par Marie se poursuit en ceci qu'elle disparaît dans la mer après avoir lancé un *Noli me tangere* muet au narrateur. La suite du discours de Jésus à Marie Madeleine concerne le fait qu'il s'en aille rejoindre son Père (ce moment précède en effet l'Ascension du corps). De la même manière, Marie plonge dans la mer comme si elle s'en allait symboliquement rejoindre son père, mort noyé à ce même endroit.

L'inversion de la logique de désir laissant croire au sujet que sa jouissance est infinie ne touche, il est important de le rappeler, que la société de manière générale. Le sujet n'est pas directement atteint dans sa structuration, aussi continue-t-il d'être manquant. Ce qui va en revanche être impacté par ce nouveau discours, c'est le rapport du sujet à ce manque toujours existant. Alors qu'il était, dans un contexte social dirigé par la métaphore paternelle, dans lequel il était normal de manquer, le manque est désormais ressenti comme un échec. C'est un rapport coupable au manque qui se développe. Plus que coupable, le rapport au manque semble parfois

---

<sup>1</sup> Annexe 1, p. 81.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>3</sup> Mot hébreu signifiant « Maître » utilisé dans l'évangile de Jean pour nommer Jésus Christ.

insoutenable. Pourrait-on alors penser que le discours capitaliste fasse croire au sujet qu'il est psychotique ? En lui assurant qu'il détient constamment l'objet *a* tout en le mettant face à d'autres objets de désir supposés lui manquer et, surtout, en lui rappelant qu'il n'est pas normal qu'il en manque, qu'il faut y remédier au plus vite sous peine de ne plus détenir l'objet *a*, le discours capitaliste menace le sujet en permanence. C'est en effet une sorte de menace de décompensation qui plane au-dessus du sujet, une décompensation qui ne pourrait de toute façon pas avoir lieu car, rappelons-le, le discours du maître n'est pas mort. C'est donc, pour reprendre les termes de Serge Lesourd, une sorte de « folie ordinaire » qui atteint le sujet du discours capitaliste. Une folie qui ne serait en fait que du semblant.

## 2. Le corps du discours capitaliste

### a. Le corps parfait, entre contrôle et asservissement

Nous sommes aujourd'hui cernés par les images. Qu'il s'agisse de la presse papier, télévisuelle ou virtuelle, de films, d'affiches ou bien encore de nos smartphones, elles nous assaillent de toutes parts. Il devient très compliqué, voire impossible d'y échapper. La particularité de ces images, et ce quel qu'en soit le type, est que bien souvent, elles représentent des corps. Des corps parfaits, des corps lisses, des corps beaux, des corps retouchés. Même si l'objectif est une vente de lessive, le corps qui la présente sera beau, créant chez l'homme moderne, *a fortiori* chez la femme, une réelle obsession du physique. Mais ce qui pose question est de voir à quel point ce corps auquel chacun s'identifie, que chacun souhaite atteindre, est inhumain.

Cette idée de corporéité inhumaine se retrouve notamment dans « Nue », lors du défilé de Marie au *Spiral* de Tokyo. Mais ce qui nous intéresse est la façon dont Toussaint décrit le mannequin en question. Il nous la présente comme un genre de poupée sortie tout droit de sa boîte, debout sur un tabouret et entourée d'une bâche transparente. Cela pourrait rappeler ces phénomènes qui touchent quelques individus présentant manifestement une structuration

psychologique très en lien avec le discours capitaliste comme par exemple Valeria Lukyanova<sup>1</sup> qui souhaite ressembler à la fameuse poupée *Barbie*.

Le narrateur décrit cette mannequin avec un genre de fascination étrange, comme devant un objet d'art, un objet trop beau pour être vrai : « Quand la mannequin fut prête, étonnant corps lunaire épilé et poudré<sup>1</sup> ». La mannequin n'est qu'un corps, une « peau lisse<sup>2</sup> », un « sexe rasé<sup>3</sup> ». Il pousse même la chose plus loin en la décrivant comme vêtue uniquement d'un « string couleur chair d'à peine deux centimètres de large qui masquait son pubis<sup>4</sup> ». Par le fait de cacher son sexe et uniquement son sexe à l'aide d'un minuscule morceau de tissu couleur chair, Toussaint semble chercher à nier la féminité de ce mannequin, à nier la présence de tout organe génital, de toute possibilité reproduction, en somme à nier son humanité.

C'est en un sens ce vers quoi nous mène les sciences et technologies actuelles, et notamment la chirurgie esthétique. Dans une volonté de réappropriation narcissique nécessaire par cette surexposition d'Idéal du Moi, les sujets ayant recours à la chirurgie esthétique cherchent à trouver en elle ce que Marie semble trouver dans le métier de styliste :

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, si infimes qu'il n'y a même pas de nom pour les nommer, trop infinitésimaux pour être formulés, ces détails de détail que, dans l'atelier de création, d'un œil expert, elle repérait d'instinct sur une robe en préparation, et qu'elle corrigeait immédiatement, annotait d'une ligne d'épingles, qu'elle amendait à genoux à coups de retouches indécelables, tissus plissés, pincés entre ses doigts, piochant les aiguilles sur le coussinet de la pelote à épingles, éliminant les défauts et réglant les problèmes au fur et à mesure, échenillant sans fin, de nouvelles imperfections apparaissant à la lumière des dernières corrections effectuées, et ainsi de suite, à l'infini.<sup>5</sup>

Nous pourrions ici parfaitement retrouver une métaphore de la chirurgie esthétique, métaphore d'autant plus admissible que pour le narrateur, « le corps du modèle était la robe elle-même<sup>6</sup> ».

Un autre élément important à relever dans cette pratique de la haute couture comme métaphore de la chirurgie esthétique est cette idée que, croyant résoudre des problèmes par la correction, l'ajout, la suppression, le créateur ne fait que remettre à jour de nouvelles imperfections, de nouveaux problèmes. Cela nous renvoie de manière très évidente à ce concept

---

<sup>1</sup> Annexe 2, p. 82.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 547.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 552.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 540.

d'objet *a* auquel nous faisons référence dans une partie précédente dont Toussaint nous offre une très belle description :

Car, 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 qu'un miroitement lointain dans les limbes vaporeux de l'esprit.<sup>1</sup>

Cette volonté d'être à tout prix parfait, complet, afin de ressembler, sinon d'être ce corps inhumain objet de désir, que les médias nous présentent constamment, se rapproche en un sens du vécu psychotique dont nous allons exposer quelques caractéristiques dans les deux parties suivantes.

#### b. Le corps morcelé

Le sujet structuré du côté de la psychose n'a pas eu à faire à une castration suffisamment forte de la part de l'Autre maternel, créant ainsi une forclusion du Nom-du-Père. Le sujet ainsi non manquant ne peut exister qu'à l'endroit du phallus, autrement dit à l'endroit de l'objet du désir de l'Autre, et la présence d'un autre, plus désirable que lui, pouvant potentiellement prendre sa place de phallus, lui est insupportable. Lorsqu'il se trouve confronté à ce genre de situation, le psychotique peut se trouver face à des problèmes de symbolisation corporelle, et notamment face à un vécu de morcellement.

Sans qu'il soit question de sur-pathologiser la société, il peut sembler intéressant d'établir quelques parallèles avec cette idée de morcellement psychotique. En effet, les stratégies d'appropriation du corps telles que les piercings, tatouages ou les chirurgies esthétiques touchent une partie du corps après l'autre. Le corps ne semble pas vécu comme un tout harmonieux qu'il faut accepter, mais comme un assemblage de parties imparfaites à traiter les unes indépendamment des autres, ce qui expliquerait également pourquoi il est rare qu'une seule opération suffise, qu'un seul tatouage suffise.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 552.

Dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, cette idée de morcellement se retrouve elle aussi dans la description qui est faite du mannequin. Chaque agent artistique s'occupe d'une partie de son corps, et c'est entièrement démembrée qu'elle se voit décrire par le narrateur :

l'un agenouillé le long de sa cuisse avec une courte brosse en poils de martre, un autre debout sur un escabeau qui lui enduisait le dos et les épaules au rouleau, tandis que d'autres encore lissaient le miel sur ses chairs, tapotaient délicatement sa peau.<sup>1</sup>

Cette fragmentation du corps se retrouve également au moment où la mannequin tombe sur scène et se fait assaillir par le nuage d'abeilles qui la suivait. Il est dit qu'elle se fait piquer « de toutes parts<sup>2</sup> », et non « sur tout le corps », son corps n'étant devenue qu'un assemblage de parts. L'énumération suivant cela souligne encore cette idée : « dans le dos, sur les épaules, sur les seins, dans la nuque, dans les yeux, dans le sexe, à l'intérieur du sexe<sup>3</sup> ».

Le corps morcelé du psychotique comme celui de l'homme contemporain semble jouir de chacune de ses parties constituantes. Une scène de « Faire l'amour » dépeint parfaitement cette idée de jouissance pour la jouissance, de la jouissance de débris épars du corps :

Il était tard, peut-être plus de trois heures du matin, et nous faisons l'amour [...]. Le visage de Marie, penché dans la pénombre, les cheveux en désordre [...] restait comme en retrait de notre étreinte, à l'abandon à l'angle d'un coussin, les lèvres serrées, qui ne se départaient pas de cette terrible expression de détresse grave et muette que je lui avais connue. Nue dans mes bras, chaude et fragile [...], je l'entendais gémir dans le noir à mesure que je bougeais en elle, mais je ne sentais guère ses mains contre mon corps, ses bras s'enrouler autour de mes épaules. Non, c'était comme si elle évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. Car seul son sexe semblait participer à notre étreinte, son sexe chaud que j'avais pénétré et qui bougeait de façon presque autonome, âpre et hargneuse, avide, tandis qu'elle serrait les jambes pour enfermer ma verge dans l'étau de ses cuisses et se frottait éperdument contre mon pubis à la recherche d'une jouissance que je la sentais prête à conquérir de façon de plus en plus agressive. J'avais le sentiment qu'elle se servait de son corps pour se masturber contre moi, [...] dans la recherche d'une jouissance délétère, incandescente et solitaire, douloureuse [...] et c'était sans doute ce qu'elle devait éprouver envers moi, car, moi aussi, depuis que notre bras-le-corps était devenu cette lutte de deux jouissances parallèles, [...] comme si nous nous disputions le plaisir au lieu de le partager, j'avais fini par me concentrer comme elle sur une recherche de plaisir purement onaniste.<sup>4</sup>

La jouissance est fragmentée, purement solitaire, une bataille menée contre la jouissance de l'autre. C'est à celui qui jouira le plus, lui donnant par là une forte dimension mortifère.

Une certaine tentative d'unification du corps se fait néanmoins sentir lorsque le narrateur décrit le travail des assistants artistiques : « une grappe de jeunes stagiaires en blouse

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 550.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 33-35.



blanche tournaient autour de son corps immobile pour unifier<sup>1</sup>». Cette tentative d'unification pourrait également se faire sentir dans la société actuelle par le biais des réseaux sociaux destinés à l'image tels que le site *Instagram* où chacun et chacune, après avoir mis en valeur chacune de leurs parties du corps, tentent d'en unifier le tout par la photographie et l'approbation publique de cette dernière. Nous savons cependant que l'image de soi renvoyée par le miroir, la photographie ou bien même le film, n'est jamais complète.

### c. Le regard mortifère

Lacan dit du psychotique qu'il a l'objet *a* dans sa poche. Comme nous le disions précédemment, n'ayant pas subi la castration, il est l'objet de toute l'attention de l'Autre, c'est lui qui possède cet objet de désir qu'est l'objet *a*. Ainsi, il se trouve accablé par toutes les pulsions de l'Autre, y compris la pulsion scopique. Cela a bien évidemment une dimension mortifère, source d'angoisse profonde pour le sujet.

La télé-réalité connaît aujourd'hui un succès massif auprès d'une population jeune et des maisons de production télévisuelle. Elle représente en effet plus de la moitié des programmes de certaines chaînes télévisées. Créée en 1999 aux Pays-Bas avec l'émission *Big Brothers*, elle arrive en France dans les années 2000 avec l'émission *Loft Story* pour finalement exploser les audiences françaises pendant près de dix ans avec *Secret Story*. Le logo de cette émission<sup>2</sup>, un œil – la pulsion scopique – représentant une instance appelée "La Voix" - la pulsion invoquante – que l'on ne verra jamais au cours de l'émission, se contentant de donner des missions à exécuter aux candidats et commentant positivement ou négativement leurs actes, met en évidence le vécu psychotique. C'est ce sentiment d'omniprésence qui provoque chez le spectateur une euphorie lié au fantasme d'incarner cette pulsion scopique toute-puissante.

En s'intéressant de plus près à la constitution même de l'enceinte dans laquelle ils sont logés, nous pouvons remarquer qu'outre le fait d'être épiés par des caméras vingt-quatre heures sur vingt-quatre, les candidats sont littéralement entourés de miroirs, qui semblent avoir une très grande importance dans leur quotidien. Cela vient mettre en évidence l'importance du stade du miroir vécu par l'enfant, qui fait en quelque sorte un retour en force dans cette arène de la reconnaissance. Dans la Maison des Secrets<sup>3</sup>, l'Autre symbolique prend la forme de ce qui se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 548.

<sup>2</sup> Annexe 3, p. 83.

<sup>3</sup> Lieu dans lequel sont logés les candidats de l'émission *Secret Story*.

trouve au-delà des miroirs devant lesquels les candidats se pâment, à savoir la production qui gère, trie et assemble les images brutes et le public qui les réceptionne. C'est une sorte de quête d'affirmation de soi que le candidat mène en se regardant dans ce miroir, transmetteur du regard de l'Autre qui lui permet d'exister, ce que Jean Baudrillard soulignera dans son ouvrage *Télémorphose* :

Il ne s'agit plus tellement de sauvegarder un territoire symbolique que de s'enfermer avec sa propre image, de vivre en promiscuité avec elle comme dans une niche, en complicité incestueuse avec elle, avec tous les effets de transparence et de retour-image qui sont ceux d'un écran total, et n'ayant plus avec les autres que des rapports d'image à image.<sup>1</sup>

Cependant, ces miroirs source de reconnaissance se trouvent également être une très grande source d'angoisse dans la mesure où les candidats se voient dans l'obligation de subir leur propre image sans répit, une image qui en devient persécutrice.

Le miroir est également très présent dans l'œuvre de Toussaint. Les personnages se retrouvent très souvent face à leur reflet, et les dimensions de prise de conscience de soi du stade du miroir et de regard persécuteur y sont très souvent évidentes. Tentatives d'unification et de reconnaissance de son propre corps se mêlent, laissant jaillir au milieu de cela le regard. Le regard inquisiteur et menaçant :

Debout dans la salle de bain, je regardais ma silhouette dénudée dans la pénombre du miroir. Je n'avais pas allumé la lumière en entrant dans la pièce, et deux sources de clarté contradictoires venaient se disputer la relative obscurité des lieux. [...] Je devinais à peine les traits et les contours de mon visage dans le grand miroir mural placé au-dessus du lavabo. [...] De mon visage dans le noir n'émergeait que le regard, mes yeux fixes et intenses qui me regardaient. [...] 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. Et, peu à peu, la menace s'était précisée.<sup>1</sup>

Le regard est en effet grande source d'angoisse pour les personnages toussaintiens, comme le prouve cette citation issue de la première page de « Faire l'amour » :

J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un. Il me suffirait d'ouvrir le flacon, un flacon de verre coloré qui avait contenu auparavant de l'eau oxygénée, de viser les yeux et de m'enfuir. 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.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jean Baudrillard, *Télémorphose*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 2001, p. 92-93.

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 37-39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 15.

Son propre regard est si menaçant qu'il est presque envisagé par le narrateur comme un ennemi, que l'on doit éliminer avec de l'acide chlorhydrique. La symbolique mortifère du regard est d'autant plus forte dans cette phrase où il est associé directement par le geste au flacon d'acide : « sans la quitter des yeux, je caressais doucement le galbe du flacon dans la poche de ma veste.<sup>3</sup> ».

Mais le regard propre de soi à soi n'est pas le seul à entrer dans le champ de la menace. Le regard de l'autre, toujours présent, toujours regardant, suit Marie et le narrateur tout au long de leur histoire, comme nous pouvons le comprendre dans cette description glaçante de Marie : « Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures du regard.<sup>4</sup> ». Le regard n'est plus seulement menaçant à ce stade : il mord, il attaque.

---

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 100.

## Conclusion

C'est donc un rapport très conflictuel, presque morbide que le discours capitaliste met en place chez le sujet. En proie aux diverses pulsions de l'Autre, c'est dans la force que se développent les rapports de jouissances d'un sujet à l'autre, et ce notamment dans les rapports amoureux. Nous remarquons en effet entre le narrateur et Marie une réelle guerre de la jouissance qui ne va pas sans questionner le statut de femme de Marie. Il était en effet question jusqu'à présent de corps de manière générale, or ce roman, structuré initialement en quatre romans distincts, finit par être édité en un seul et même volume, en un seul et même corps : *M.M.M.M.*, le corps de Marie. Nous comprenons ainsi à cette étape de notre réflexion l'importance non pas seulement du corps dans cette œuvre, mais l'importance du corps de Marie, et plus précisément de son corps de femme.

## **CHAPITRE III**

### **La réappropriation du corps féminin**

## Introduction

Tout comme les rapports entre le narrateur et Marie, la société actuelle évolue dans une guerre constante de jouissances entre l'hypersexualisation de la femme et le prise de parole féministe reprenant depuis peu son essor. S'inspirant des combats politiques et sociaux des années soixante, ces discours tentent par divers moyens — allant de la revendication belliqueuse à la déconstruction partagée et non genrée — de repenser le corps de la femme. L'idée principale ressortant de ces discours est qu'il n'existe justement pas de concept du corps féminin. Il ne s'agit pas d'une réalité en soi, mais bien d'un ensemble de représentations de ce que la société entend sous le spectre de "corps féminin". Ces représentations provenant de regards extérieurs, bien souvent menées de front par un regard masculin, il convient de repenser les investissements symboliques dirigés sur les femmes et leurs corps. Le personnage de Marie semble, par sa liberté vestimentaire, sexuelle, corporelle de manière générale, proposer une réelle réappropriation de son corps et de sa féminité.

Nous nous proposons ainsi dans ce chapitre de nous intéresser à cela au travers de deux éléments ayant leur importance dans la représentation du corps féminin : la nudité dans un premier temps, le vêtement dans un second, nous amenant ainsi dans une troisième partie à développer les différentes manières employées par Marie pour prendre possession de son existence en tant que personne et passer du statut d'objet à celui de sujet.

## 1. Une nudité à multiples facettes

### a. La désexualisation du corps nu

Avec un certain humour, Jean-Philippe Toussaint dira lors d'une des interviews à Arnaud Laporte que Marie est constamment à poil. Cette légèreté avec laquelle il mentionne cela traduit un état d'esprit quant à la nudité que nous souhaitons mettre en lumière dans cette partie. La fréquence à laquelle le corps nu est présent dans l'œuvre permet au lecteur de s'habituer au nu. Il est rare que nous ayons à faire à la nudité dans une œuvre dans un contexte autre que sexuel ou artistique. Jean-Philippe Toussaint, bien que ces deux axes soient également exploités, apporte une dimension nouvelle : le corps nu déssexualisé. C'est en effet de manière insouciance, avec une innocence presque enfantine que Marie expose son corps à la vue du narrateur, des employés de la maison de l'île d'Elbe, du monde, des éléments, à la vue du lecteur. Cette insouciance, le narrateur nous l'expose dans la description d'une scène somme toute très banale se déroulant à la Rivercina :

Parfois, en fin d'après-midi, au retour de la plage, elle allait se laver les cheveux dans le petit jardin, debout en maillot de bain contre le grillage, les pieds dans la terre ou hissée sur un caillebotis bleu [...]. Elle se penchait pour refermer le robinet et s'enroulait les cheveux dans une grande serviette blanche, après les avoir longuement égouttés une dernière fois, nuque baissée vers le sol. Elle regagnait la maison, ses tongs presque aux pieds, seulement à demi enfilées, qui glissaient sur le sol en raclant les larges dalles de la terrasse. Elle descendait l'une après l'autre les bretelles de son maillot de bain, [...] et l'abandonnait là en plan sur le sol de la cuisine, montait les escaliers nue, enturbannée de blanc, ses tongs aux pieds, des marguerites entre les orteils, le corps emperlé de gouttelettes qui brillaient dans le soleil et dégoulaient à mesure dans son sillage.<sup>1</sup>

Les pieds dans la terre, les marguerites entre les orteils, le fait de laisser traîner son maillot de bain dans la maison, de mettre de l'eau sur le sol sans s'en préoccuper une seconde, sont autant d'éléments qui désenchangent en quelque sorte le personnage si élégant, si charismatique, de Marie. Sorti de son contexte, ce passage pourrait tout aussi bien décrire une petite fille rentrant de la plage après être allée s'amuser dans les vagues. La nudité n'est en effet jamais aussi insouciance, inconsciente de ce qu'elle est, que durant l'enfance. Et lorsqu'elle n'est pas la traduction d'une insouciance, Marie semble jouer de sa nudité, s'en amuser, comme pourrait s'en amuser un enfant :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 488-489.

Elle revint vers moi à la nage, le masque relevé sur le front, les pommettes mouillées, elle semblait heureuse, épanouie, et elle me souriait, mutine, comme si elle venait de me jouer un mauvais tour, et je m'aperçus alors que son maillot de bain était roulé dans sa main droite.<sup>1</sup>

Et cette idée sera confirmée quelques pages plus loin par le narrateur qui dira que « sous les atours de l'adulte qu'elle était devenue, et sa prestance d'artiste mondialement reconnue, c'était l'enfant qu'elle avait été qui subsistait, avec son fond inaltérable de bonté innocente.<sup>2</sup> »

La deuxième stratégie, si nous pouvons la nommer ainsi, de déssexualisation du corps féminin nu tient à un élément que nous avons déjà traité ultérieurement : la disposition océanique de Marie. Nous avons en effet présenté cette capacité de Marie à se fondre parfaitement dans le décor, à ne faire qu'un avec le monde qui l'entoure, et sa nudité joue à de nombreuses reprises un rôle très important dans cette disposition. Plus qu'une volonté, plus qu'une démonstration par l'image de sa disposition océanique, plus qu'une comparaison avec cette disposition, le corps nu de Marie en devient en quelque sorte l'allégorie même.

Il y avait pour elle comme une abstraction radicale, une abrasion, un décapage de la réalité sociale des choses, qui faisait qu'elle semblait toujours déambuler comme nue à la surface du monde, le « comme » étant même superflu avec elle, tant elle évoluait souvent vraiment nue dans la vie, à la maison ou dans les jardins de la propriété de l'île d'Elbe, au nez éberlué de créatures qui la suivaient des yeux avec ravissement, papillon qui avait trouvé son alter ego dans la nature ou petits poissons émoustillés qui frétilaient derrière elle dans la mer, quand je n'étais pas moi-même le témoin privilégié de son innocente lubie de se promener à poil à la moindre occasion, qui était comme sa signature, ou son chiffre secret, la preuve de son adéquation consubstantielle au monde, dans ce qu'il a de plus permanent et d'essentiel depuis des centaines de milliers d'années.<sup>3</sup>

Ce rapport poétique, presque philosophique à la nudité de Marie lui ôte toute connotation sexuelle spontanée. Le lecteur s'habitue à sa nudité et n'y voit plus que commodité (la chaleur de sa chambre d'hôtel de Tokyo la pousse à se déshabiller dans « Faire l'amour »), innocence ou évidence. La sexualisation de ce corps nu nécessite un contexte de rapport sexuel ou, plus simplement, le regard sexualisant du narrateur sur ce corps nu :

Marie avait enlevé son maillot de bain, elle était nue dans la mer à côté de moi, et je suivais des yeux la ligne fluctuante de son décolleté, qui évoluait au diapason du fil de l'eau, tantôt très stricte et pudique, un ras-du-cou qui lui remontait jusqu'au menton, et parfois très plongeant, affolant et audacieux, qui descendait jusqu'à son nombril quand elle faisait la planche [...].<sup>4</sup>

La nudité de Marie à ce moment relevant d'un subtil mélange d'innocence enfantine et de disposition océanique, ne donnera pour réponse à ce regard sexualisant que cet élément auquel nous avons fait référence précédemment :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 506.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 566.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 566-567.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 506-507.



Je m'approchai d'elle et lui pris doucement l'épaule, [...] et, glissant comme une anguille contre ma peau mouillée, elle s'échappa d'entre mes bras et plongea, bascula à la verticale [...], en me présentant, avant de disparaître, le *Noli me tangere* le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer.<sup>1</sup>

Par cette proposition de corps féminin, *a fortiori* de corps féminin nu, Jean-Philippe Toussaint donne corps à la parole féministe prenant de nos jours de l'ampleur dans le débat public. Le discours féministe aspire en effet à une réappropriation par la femme de son propre corps et de l'espace public dans lequel elle évolue. Dans une démarche de destruction des critères de beauté — non naturels, nous l'avons vu — présentés comme la norme, ce discours revendique un droit de ne pas correspondre à cette prétendue norme, un droit de ne pas vouloir y correspondre. Par la multiplication d'images issues du mouvement *body positive*, principalement sur les réseaux sociaux, mais également sur les médias de manière générale, l'internaute modifie sa perception du corps de la femme, s'habitue à voir mis sur le devant de la scène des corps autres que des corps parfaits.

Jean-Philippe Toussaint participe de cette suppression de l'impératif de beauté normée par l'absence de description physique de Marie. Nous ne savons en effet rien de ses caractéristiques physiques directes (poids, taille, beauté). L'attirance physique du narrateur pour elle semble prendre pour point de départ les sentiments qu'il éprouve.

Marie ne bougeait pas, impériale, le visage toujours offert aux morsures des regards. Mais moi aussi, je la regardais, Marie, je regardais son visage dans la lumière des lustres, et c'est vrai qu'elle était particulièrement belle ce matin dans l'offrande silencieuse de sa pâleur défaite.<sup>2</sup>

C'est ici son comportement, son audace, qui la rend belle aux yeux du narrateur. Lorsqu'il est question d'un investissement libidinal quant au corps de Marie, les différentes parties de son corps ne sont que nommées. Il n'est question d'aucune précision quant à leur taille, leur grosseur, leur couleur. La seule précision que nous donne le narrateur sur une des parties du corps de Marie — et non des moindres — concerne ses poils pubiens. Contrairement à la mannequin, représentante dans cette œuvre de la femme parfaite du discours capitaliste, le narrateur précise à plusieurs reprises qu'elle ne les enlève pas. Nous l'apprenons en effet dès le début de « Faire l'amour » :

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 100.

En m'asseyant à côté d'elle, mon regard se posa sur l'échancrure de son pantalon qui laissait maintenant apparaître la presque totalité de son slip transparent derrière lequel se devinait la masse dense et sombre des poils de son pubis.<sup>1</sup>

La présence de poils pubiens est non seulement présentée de manière évidente, sans aucune forme de surprise ni de dégoût, mais en outre, c'est dans un contexte de désir sexuel que le narrateur en fait mention. Cela se reproduit dans « La Vérité sur Marie », lorsqu'elle se baigne nue dans la mer :

Marie avait enlevé son maillot de bain, elle était nue dans la mer à côté de moi, et je suivais des yeux la ligne fluctuante de son décolleté, qui évoluait au diapason du fil de l'eau, tantôt très strict et pudique, un ras-du-cou qui lui remontait jusqu'au menton, et parfois très plongeant, affolant et audacieux, qui descendait jusqu'à son nombril quand elle faisait la planche, en apesanteur sur le dos dans la mer, le ventre et les poils du pubis mouillés, les seins émergeant du léger ressac d'eau stagnante qui s'attardait sur son corps.<sup>2</sup>

Les poils de son sexe sont mis au même niveau que toutes les autres parties de son corps devenus objets de désir pour le narrateur. Cela met en évidence le fait que, contrairement à ce que la société clame au travers des images retouchées, de corps imberbes et lisses, un corps de femme ne répondant pas à ces critères est non seulement normal, mais également un potentiel objet de désir, digne d'être désiré.

Le narrateur renverse même cette obsession du corps présente dans notre société, en proposant une sorte d'anti Niki de Saint Phalle :

J'avais refermé la porte derrière moi, et je regardais Marie avancer dans la chambre en titubant de fatigue, son manteau de cuir noir et son pull sous un bras, son chemisier blanc qui sortait de son pantalon — c'était là le détail troublant que je remarquerais jusqu'à ce qu'elle enlève son chemisier, et alors il n'y aurait plus que son visage serré très fort entre mes mains, ses tempes chaudes entre mes paumes recourbées [...].<sup>3</sup>

Le corps de Marie n'a pas réellement d'importance ici. Ce qui attire l'attention du narrateur, jusqu'à le troubler, est son chemisier, un vêtement.

Le corps de Marie mis à nu ne semble présenter que peu d'intérêt par rapport à son visage. Le corps imposant et coloré effaçant une tête souvent très sobre et démesurément petite — représentant l'intérêt porté pour corps de la femme dans la société actuelle — présent dans les œuvres de Niki de Saint Phalle<sup>4</sup> est ici renversé par Jean-Philippe Toussaint, qui soulage le corps d'un intérêt trop important, pour rendre au visage, à la tête, à l'esprit, à la personne, toute sa légitimité.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 30.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 506-507.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>4</sup> Annexe 4, p. 84.

## b. Le corps mis à nu

Si par la déssexualisation du corps féminin, Jean-Philippe Toussaint lui redonne une sorte de pouvoir, s'il permet à la Marie d'avoir le plein contrôle sur son corps, notamment par le biais de la nudité, ça n'est pas toujours comme une force qu'elle est vécue. En effet, être nu peut également parfois signifier être mis à nu, être démunie.

Sur le retour vers la Rivercina, après l'incendie qui a ravagé l'écurie dans « La Vérité sur Marie », c'est une toute autre facette d'elle-même, une toute autre portée de sa nudité, que nous découvrons :

Marie était prostrée à côté de moi, affalée sur le siège, le regard perdu, le corps ballotté dans la voiture, les épaules passives, qui se balançaient de droite à gauche au gré des sinuosités de la route. Son tee-shirt était noir de fumée, maculé de traces de doigts, d'herbes, de terre, de poussière, le coton brûlé en plusieurs endroits, troué de multiples petits impacts de cendres cerclés de cernes calcinés. Elle n'avait plus qu'une seule tong au pied, des traînées de suie recouvraient le plastique vert des lanières et de l'attache en V, et la marguerite était noirâtre, moribonde, effeuillée jusqu'à l'os. Son tee-shirt lui tombait sur le corps de travers, découvrant une épaule et remontant sur ses cuisses, mais sa nudité n'avait rien d'insouciant et de léger, son corps était meurtri, elle devait se sentir mortifiée de ne pas avoir de culotte. Marie aimait certes se promener nue, mais si la nudité s'accorde bien avec l'air et la mer, elle est inconciliable avec le feu, qui lui confère un caractère au moins déplaisant, si ce n'est insoutenable.<sup>1</sup>

Un élément servant ce propos a en effet retenu notre attention tout au long du roman : « la saisissante nudité du corps de Marie aux prises avec la mort<sup>2</sup> ».

Après l'enterrement de Henri de Montalte, le narrateur et Marie vont se baigner dans la mer, dans laquelle Marie se dénude très rapidement. Le narrateur se rend compte au fil de la scène d'un élément qui renverse totalement sa perception du moment, et justifie ainsi son inquiétude croissante lorsqu'il perd de vue Marie :

Je me hâtais toujours, pour arriver avant elle et pour calmer mon inquiétude croissante, le début de panique qui m'avait envahi et me faisait battre le cœur, [...], chassant de mon esprit cette idée qui ne m'était apparue qu'après son départ, à laquelle je n'avais pas pensé un instant pendant qu'elle se baignait, ni avant, quand elle m'avait proposé à Portoferraio d'aller nager, ni plus tard, ni à aucun moment, je n'avais tout simplement pas fait le rapprochement, que son père était mort noyé, que son malaise avait eu lieu dans la mer, et peut-être ici même, dans cette même crique des environs de la Rivercina, et peut-être celle-là même où Marie se baignait maintenant, puisque c'était *nos* criques, puisque c'était ces criques que nous fréquentions quand nous allions à la Rivercina, je n'avais pas fait l'évident et terrifiant rapprochement, et je le fis d'un coup, dans le sentier [...].<sup>3</sup>

La nudité de Marie à ce moment peut se ressentir comme une vulnérabilité volontaire. Démunie face à la mort de son père, elle se baigne dans cette mer qui le lui a enlevé en ôtant tout vêtement, toute protection. En étant nue, elle se met totalement à la merci physique et psychologique des

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 526-527.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 358.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 331-332.

éléments, de cet élément sinon responsable, du moins lieu, lit de mort de son père. En nageant nue, en poussant à bout son corps épuisé dans cette mer à l'origine de tant de souffrance, en ne faisant qu'un avec l'eau salée de la mer par son corps et jusque dans ses larmes, elle semble vouloir se rapprocher au plus près de la mort de son père, comme dans une tentative désespérée de symboliser cette perte.

Et, elle qui n'avait pas pleuré jusqu'à présent, elle qui ne s'était jamais départie de cette attitude de froideur, de force et de distance, de cette douleur contenue, glaciale, butée et comme foncièrement exaspérée depuis qu'elle avait appris la nouvelle de la mort de son père, elle qui n'avait pas pleuré pendant l'enterrement ni quand nous nous étions retrouvés, elle attendit d'arriver à ma hauteur et de poser la main sur mon épaule pour fondre en larmes, m'embrassant et me frappant tout à la fois, se serrant dans mes bras et m'insultant dans la nuit, secouée de sanglots que la mer digérait immédiatement en les brassant à sa propre eau salée dans des bouillonnements d'écume qui clapotaient autour de nous, Marie, sans force à présent, immobile dans mes bras, qui ne bougeait plus, qui ne nageait plus, qui flottait simplement, dans mes bras, et moi lui caressant le visage, son corps froid mouillé contre le mien, ses jambes enroulées autour de ma taille, Marie pleurant doucement dans mes bras, j'essuyais ses larmes avec la main en l'embrassant, lui passant la main sur les cheveux et sur les joues, essuyant ses larmes avec la langue et l'embrassant, elle se laissait faire, je l'embrassais, je recueillais ses larmes avec les lèvres, je sentais l'eau salée sur ma langue, j'avais de l'eau de mer dans les yeux, et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer.<sup>1</sup>

Le fait de retirer tout vêtement, de nager nue dans la mer, lui permet de relâcher tout ce qu'elle n'a pas montré jusqu'alors en public. Elle peut enfin relâcher sa colère, sa tristesse, elle peut enfin se montrer vulnérable.

Les liens entre le corps nu de Marie et la mort se confirment plus tard, dans « La Vérité sur Marie ». La crise cardiaque de Jean-Christophe de G. survient en pleine nuit, à un moment où, pour supporter la chaleur autant que la présence de Jean-Christophe, Marie se trouve nue. C'est donc nue qu'elle assiste à sa crise cardiaque, nue qu'elle contacte les secours, nue qu'elle tente de le ranimer, nue qu'elle appelle le narrateur.

Car c'était comme un souffle vital que Marie essayait de transmettre au corps inconscient de Jean-Christophe de G. [...] sur le sol de la chambre au cours de cette étreinte, où Marie sentait le contact de la mort qui gagnait contre sa peau nue [...].<sup>2</sup>

Plus que dans la mer de l'île d'Elbe, et même plus que jamais, Marie se trouve en présence de la mort, dont sa nudité semble accentuer la gravité, une nudité allégorique de l'impuissance et de la vulnérabilité de l'homme face à la mort.

Marie, nue, à genoux par terre, immobile dans la pénombre, les doigts tremblants, le téléphone à la main dont elle entendait les sonneries contre son oreille, sa silhouette nue qu'éclairait parfois brutalement la lueur d'un éclair qui illuminait la pièce, Marie, qui laissa libre cours à la panique qui

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 335-336.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 358.

s'était emparée d'elle dès qu'on décrocha, libérant un flot d'explications imprécises et confuses, Marie, bouleversée, perdue, désemparée, qui ne laissait pas en placer une à l'opérateur qui essayait de la calmer et lui posait toujours les mêmes deux ou trois questions succinctes qui appelaient des réponses simples et concises — son nom, son adresse, la nature du malaise —, mais Marie ne supportait pas qu'on lui pose des questions, Marie n'écoutait pas, elle ne répondait pas, elle parlait dans le vide d'une voix égarée [...].<sup>1</sup>

La panique de Marie au cours de ce coup de téléphone, bien que légitime, semble s'envoler totalement lorsque, rhabillée, elle accueille le narrateur chez elle après que les secours aient quitté les lieux avec Jean-Christophe. L'effolement a laissé place à une attitude toute aussi désemparée, mais bien plus calme cette fois.

Marie avait refait sommairement le lit et elle s'était assise contre le mur en fumant une cigarette dans la pénombre, les jambes en Z sous son tee-shirt XL. [...] Elle demeura longtemps silencieuse, abattue, les yeux dans le vague, puis elle commença à me parler de Jean-Christophe de G. d'une voix douce, sans me regarder, en tirant une bouffée de cigarette de temps à autre [...].<sup>2</sup>

Nous comprenons ainsi que, bien que la chute du taux d'adrénaline puisse également jouer un rôle dans ce changement de comportement, la nudité a un rapport direct avec la façon dont Marie gère ses émotions, dont elle gère son rapport à la vulnérabilité. Libérée du carcan du vêtement, libérée de ce qui fait d'elle un être social, elle peut, comme elle l'a déjà fait dans la mer, se laisser parfaitement aller à ses émotions. Se libérer du vêtement revient à se libérer du devoir de faire bonne figure, du devoir d'être Marie Madeleine Marguerite de Montalte, pour laisser place à Marie, et juste Marie.

Cette vulnérabilité du corps nu est également représentée de manière bien plus visuelle lors des rêves du narrateur, dans lesquels, nous l'avons vu, le corps nu de Marie lui inspire des envies destructrices, des envies d'utiliser son flacon d'acide chlorhydrique. Plusieurs aspects de ces rêves la rendent vulnérable à ce flacon d'acide. Elle l'est non seulement parce qu'elle est nue, parce qu'elle dort, qu'elle est allongée alors que son agresseur est debout, mais également parce qu'il s'agit du rêve du narrateur. Totalement impuissante, elle n'est maîtresse d'aucun de ces éléments. Cette violence inspirée par le corps nu de la femme pourrait rappeler certaines œuvres de Laila Muraywid<sup>3</sup>, dont les femmes, nues, pourraient sembler recouvertes d'acide par endroits. Le corps vulnérable de la femme est également un lieu de violence. Qu'elle soit infligée par l'homme, par la société, ou auto-infligée, la violence y est inscrite. Pour reprendre

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 355-356.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 379.

<sup>3</sup> Annexe 5, p. 85.

les mots de Laila Muraywid, « c'est le corps de la femme qui est l'endroit où le combat se passe<sup>1</sup> ».

### c. Le corps politique

Le corps de la femme, qu'il soit nu ou non, a toujours été dépeint comme plus vulnérable que le corps de l'homme. Tellement plus vulnérable qu'il est nommé dans le langage courant le "sexe faible". Dans cette époque d'éveil des consciences, un grand nombre de mouvements à revendications féministes a décidé d'inverser les rapports de force en se servant de ce qui fait leur vulnérabilité au sein de cette société — leur corps — comme d'une arme, comme d'un porte-étendard, comme du support même de leur combat. Nous pouvons évidemment citer le groupe des Femen dont la plupart des manifestations se font seins nus et dans une certaine violence. La femme étant soumise à une appropriation de son corps par la société, ces activistes décident à la fois de se réapproprier ce corps en se montrant torsos nus de la même manière que les hommes peuvent le faire, et à la fois de retourner cette obsession du corps de la femme en utilisant leurs corps comme des moyens de communication. Les femmes n'étant, selon elles, considérées que pour leur corps, comme nous l'avons vu précédemment représenté dans les œuvres de Niki de Saint Phalle, c'est par leurs corps qu'elles vont être entendues, ou plutôt lues. Ainsi, leurs torsos et leurs poitrines se voient recouverts des messages que l'on trouve habituellement sur les pancartes des manifestants.

Ce retournement de la vulnérabilité en arme de provocation a également été fait par Marie dans « Faire l'amour ». Après avoir passé la nuit dans les rues de Tokyo à la recherche de leur amour perdu, le narrateur et Marie n'ont pu s'assoupir que quelques heures avant que Marie ne doive se présenter à ses associés japonais.

Il s'avança vers Marie pour lui souhaiter la bienvenue et lui demanda aussitôt si elle avait pu se reposer un peu des fatigues du voyage, si elle s'était bien remise du décalage horaire, et Marie alors, avec ce sens du spectacle, cette outrance dont elle avait le secret, retira théâtralement ses lunettes de soleil au milieu du grand hall de marbre et présenta son visage à nu dans la lumière des lustres, n'ayant honte de rien, n'ayant rien à cacher, qui semblait dire à la cantonade « vous voulez le savoir, eh bien, regardez ! », comme si elle leur dévoilait là quelque odieuse cicatrice, une plaie pulvérulente, un herpès de la face. Les quatre messieurs qui accompagnaient Yamada Kenji regardaient eux aussi le visage pâle et fatigué de Marie dans la lumière du hall et ne savaient quoi dire ni comment réagir. Yamada Kenji paraissait bien ennuyé d'avoir posé d'entrée une question aussi sulfureuse, et il demeurait contrit dans le hall, la tête baissée, tandis que les autres, immobiles

---

<sup>1</sup> Termes repris par Sabine Prokhoris lors de la conférence « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? » du 15/12/14.

en demi-cercle autour de Marie, souriaient avec circonspection tout en hochant machinalement la tête d'un air perplexe et compatissant.<sup>1</sup>

Par cet acte de provocation, elle revendique le droit de ne pas être belle, le droit de ne pas être parfaite. Elle se sert de son corps, de la vulnérabilité de son corps, pour promouvoir un droit. Un droit à la vulnérabilité, un droit à l'imperfection. C'est donc en quelque sorte dans une démarche politique que Marie met en scène son corps.

Je m'approchai d'elle et lui pris doucement l'épaule, elle se laissait faire, il y avait de la gravité maintenant dans son regard, je la sentais prête à s'abandonner à mon étreinte, quand elle aperçut soudain un scintillement de nacre au fond de la mer — une oreille de Vénus ! —, et, glissant comme une anguille contre ma peau mouillée, elle s'échappa d'entre mes bras et plongea, bascula à la verticale vers le miroitement entraperçu, en me présentant, avant de disparaître, le *Noli me tangere* le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer.<sup>2</sup>

Cette banalisation du corps féminin dévêtu hors contexte sexuel associée à la possibilité de choix dans le rapport sexuel, mettant en évidence le principe de consentement, va dans le sens d'une prise de parole par de nombreuses créatrices de contenu sur internet, et notamment sur la plateforme vidéos *Youtube*. Nombre d'entre elles dénoncent en effet une discrimination quant à la réception de leurs vidéos par la plateforme, qui commence à démonétiser les contenus présentant de la nudité féminine ou des propos concernant le corps féminin, y compris dans des vidéos informatives mettant en lumière des problèmes médicaux peu connus des jeunes femmes — les adolescents et adolescentes étant la première cible de ces vidéos — tels que l'endométriose.

## 2. Une réappropriation du corps par le vêtement

### a. Le vêtement comme œuvre d'art

Nous le savons, Marie n'envisage pas tant son statut de créatrice de mode comme un rôle de créatrice de vêtements, que comme un rôle d'artiste. Son travail tenant d'une réelle « réflexion théorique sur l'idée même de haute couture<sup>3</sup> », ses créations tiennent plus de l'œuvre d'art que du vêtement. La façon dont Marie décide de mettre en scène le corps dans son défilé

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 99-100.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 507.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 539.

au *Spiral* de Tokyo, permet d'attirer l'attention du spectateur sur autre chose que le fait que le corps soit nu, élément pourtant bien peu commun lors d'un défilé de mode.

La robe [...] était le point d'orgue de la dernière collection automne-hiver de Marie. A la fin du défilé, l'ultime mannequin surgissait des coulisses vêtue de cette robe d'ambre et de lumière, comme si son corps avait été plongé intégralement dans un pot de miel démesuré avant d'entrer en scène. Nue et en miel, ruisselante, elle s'avavançait ainsi sur le podium en se déhanchant au rythme d'une musique cadencée, les talons hauts, souriante, suivie d'un essaim d'abeilles qui lui faisait cortège en bourdonnant en suspension dans l'air, aimanté par le miel, tel un nuage allongé et abstrait d'insectes vrombissant qui accompagnaient sa parade et tournaient avec elle à l'extrémité du podium dans une embardée virevoltante, comme une projection d'écharpe échevelée, sinueuse et vivante, grouillante d'hyménoptères qu'elle emportait dans son sillage au moment de quitter la scène.<sup>1</sup>

Bien que le corps du modèle soit mis à nu, le spectaculaire d'une robe toute en matière organique ainsi que de l'essaim d'abeilles le suivant, le fait en quelque sorte oublier. Tout comme dans les œuvres de Sonia Delaunay<sup>2</sup>, qui crée des vêtements sous lesquels le mannequin s'efface totalement, des pièces desquels ils ne sont finalement que les supports, la mannequin de Marie disparaît derrière le spectaculaire de la robe, elle disparaît en réalité derrière son propre corps. Une formulation particulière nous conforte dans l'idée qu'il ne s'agit plus d'un défilé de mode mais bien d'une exposition vivante d'œuvres d'art. Il n'est pas question d'une mannequin nue sous une couche de miel, mais bien d'une mannequin « nue et *en* miel<sup>3</sup> ». La mannequin est plus qu'un support pour une création, elle est la création.

Avec la robe en miel, Marie inventait la robe sans attaches, qui tenait toute seule sur le corps du modèle, une robe en lévitation, légère, fluide, fondante, lentement liquide et sirupeuse, en apesanteur dans l'espace et au plus près du corps du modèle, puisque le corps du modèle était la robe elle-même.<sup>4</sup>

Par ce détournement attentionnel, Marie parvient à faire oublier la nudité ostentatoire de la mannequin. Le détournement attentionnel sera d'autant plus fort lorsque la mannequin se fera tragiquement attaquer par l'essaim d'abeilles. A ce moment, la défilé/l'exposition prend un autre tour. Nous quittons la démonstration artistique active pour un événement plus fort encore : le happening. L'hésitation du mannequin entraîne une réaction en chaîne d'évènements participant finalement, bien que non prémédités (l'étaient-ils ?), au spectacle, à l'œuvre en elle-même.

Et c'est alors que le rideau s'était soulevé et que Marie, lentement, avait fait son apparition sur scène pour saluer le public, comme si elle avait tout orchestré, comme si c'était elle qui était à l'origine de ce tableau vivant, le top-model martyr entouré de multiples figures de douleur figées, les visages européens, asiatiques, interdits, ralentis, arrêtés, comme dans une vidéo de Bill Viola, avec, autour

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 540.

<sup>2</sup> Annexe 6, p. 86.

<sup>3</sup> Nous soulignons.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 540.



de la figure centrale du tableau toujours écroulée sur scène, sous un essaim d'abeilles, les effigies casquées et lourdement costumées de l'apiculteur et des pompiers qui se faisaient face, leur extincteur à la main, les genoux fléchis, comme à jamais arrêtés dans un geste d'urgence interrompu. Car, refusant de se laisser vaincre par la réalité, Marie avait assumé le hasard et elle avait revendiqué l'image, au point de jeter un doute dans l'esprit des spectateurs, comme si la scène entière qu'ils découvriraient sous leurs yeux avait été préméditée par Marie. Mais peu importe que la scène ait été préméditée ou non, l'image avait surgi, dans la réalité ou dans l'imagination de Marie, et elle se l'était appropriée : en se présentant sur scène, elle avait signé le tableau, elle avait apposé sa signature sur la vie même, ses accidents, ses hasards et ses imperfections.<sup>1</sup>

Ce retournement de situation renforce l'idée de base de l'œuvre de Marie dans laquelle le corps s'avérait être la réelle œuvre d'art. C'est maintenant l'ensemble du défilé, de la scène, des intervenants (l'apiculteur, les pompiers), du public, de la mannequin, des abeilles et d'elle-même qui devient l'œuvre. Une œuvre dont la matière est l'humain, un happening dont la réaction du public est une pièce à part entière de l'œuvre, une œuvre s'accordant à la conception artistique évoquée par Orlan lors d'une conférence au sujet de la (des) représentation(s) du corps des femmes dans l'art : « le corps est un matériau parmi les autres matériaux<sup>2</sup> ».

Cette démarche de réification du corps par l'art permet une nouvelle fois d'oublier cet apprentissage social de sexualisation systématique du corps féminin nu.

#### b. Le vêtement sexualisé

Si le corps n'est en lui-même pas réellement sexualisé chez Jean-Philippe Toussaint, c'est vers un autre objet que se dirige l'énergie libidinale du narrateur : le vêtement.

Bien qu'il ne s'agisse pas réellement d'un cas de fétichisme, nous considérons que le narrateur entretient un rapport de désir particulier avec le vêtement, à la manière d'un fétiche.

La particularité du vêtement, qui permet de montrer tout autant qu'il cache rappelle en effet le fonctionnement du fétiche, établi sur un principe de voilement/dévoilement. Le fétiche permet en effet de protéger le sujet contre le traumatisme de l'absence de phallus. En voilant l'endroit du supposé phallus, le sujet se maintient à l'écart de toute possibilité de manque, en se laissant figurer une présence phallique. Le fétiche protège en somme contre le trauma d'être mis face au manque.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 551.

<sup>2</sup> ORLAN lors de la conférence « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? » du 15/12/14.

Bien que, nous l'avons dit, nous ne soyons pas directement en présence d'un cas de fétichisme, l'implication du vêtement dans le rapport sexuel dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint pose tout de même question.

Marie avait soulevé le bassin pour m'aider à enlever son pantalon, et j'avais longuement embrassé son ventre nu autour de son nombril, juste au-dessus de la couture invisible du slip, qui marquait une frontière de tissu entre sa peau très blanche et le léger lycra noir et transparent du sous-vêtement.<sup>1</sup>

Bien souvent transparent, le vêtement du rapport sexuel permet au narrateur de deviner ce qui se dessine sous le tissu. Comme le fétiche qui, sans montrer directement, laisse au sujet le soin de supposer, de deviner ce qu'il y a en-dessous, le vêtement permet ici de maintenir le mystère de la présence de l'objet de désir tout en le dévoilant quelque peu au travers du vêtement, devenu voile.

Marie, en face de moi, adossée au mur, cambrée, les cuisses nues dans son tee-shirt blanc, me regardait avec défi [...]. Elle se laissa de nouveau glisser contre le mur pour accueillir mon corps, je l'avais rejointe, je sentais en transparence sous mes doigts le contact étouffé et comme atténué des poils de son pubis à travers la très fine épaisseur du tissu de son tee-shirt. Elle était nue sous son tee-shirt, j'avais passé la main sous le vêtement et je sentais la peau frémissante de son ventre sous mes doigts [...].<sup>2</sup>

En plus de la transparence du vêtement, un nouvel investissement du désir corporel se fait jour dans une sorte de confirmation par le toucher de la présence de l'objet de désir. Le narrateur, sans enlever le tee-shirt de Marie, glisse sa main en dessous pour y trouver un corps.

La fonction de voile présente en effet comme caractéristique première de dissimuler quelque chose, mais suppose également la possibilité de dévoiler ce qu'elle cache. Cette idée de voilement/dévoilement tient en effet une place très importante dans la logique fétichiste. Idée que nous retrouvons également dans « Faire l'amour », lors du premier rapport sexuel de Marie et du narrateur auquel assiste le lecteur.

Lentement, j'étais remonté avec la bouche tout au long de son corps, m'attardant sur son ventre et sur ses seins, dépassant la fine frontière de dentelle de son soutien-gorge noir qui était resté attaché dans son dos, mais dont j'avais descendu précautionneusement les balconnets, de sorte que ses seins, délivrés du corset de dentelle, tombaient dans mes mains et se mouvaient très mollement sous mes doigts.<sup>3</sup>

Le vêtement — constitué de dentelle, matière laissant plutôt transparaître ce qu'elle recouvre — n'a pour intérêt ici que de dévoiler, même de « délivrer » le sein. Le dévoilement ajoute en effet à la jouissance rassurante de devenir, d'imaginer la présence de l'objet de désir, une

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 31.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 390-391.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 31-32.

jouissance de voir ce qu'il y a sous le voile, d'avoir confirmation que l'objet de désir est présent. Et bien que sa présence, ou du moins l'idée, l'image de sa présence soit nécessaire, le désir du corps se déplace sur ce qui couvre ce corps. Ainsi, c'est sur un élément que la femme peut contrôler que se déplace le désir de l'autre. Marie devient par là maîtresse du désir du narrateur, délaissant ainsi son statut d'objet passif de désir, pour en devenir quelque peu l'actrice.

### c. La liberté vestimentaire de Marie

Nous avons constaté précédemment que Marie, dans une réelle maîtrise de l'outil corps, dans un investissement presque politique de son corps nu, parvenait à prendre pleine possession de son corps, de son image, de son existence en tant que sujet féminin. L'image que l'on renvoie tient une importance majeure dans la prise de contrôle de son existence en tant que sujet dans la mesure où tout élément perçu de manière consciente est immédiatement investi symboliquement. La perception consciente seule n'existe pas. Toute image perçue sollicite en effet un élément préalablement enregistré. Qu'il s'agisse d'un stéréotype, d'un souvenir, de quelque élément que ce soit, la perception est toujours liée à un affect. Aussi la prise de contrôle sur son image ne passe-t-elle pas uniquement par le corps en tant que tel.

Bien souvent, le vêtement, relevant d'un choix, entraîne une catégorisation symbolique immédiate, catégorisation qu'il s'agira par la suite de déconstruire ou non, en fonction de l'affect lié à cette catégorisation, des informations récoltées postérieurement à la perception, en somme en fonction du *feed-back*<sup>1</sup>, qu'il soit interne ou externe, positif ou négatif.

Ainsi, le vêtement, qui constitue l'image que nous donnons au premier abord, tient une place très importante dans la constitution de l'identité. C'est une idée que nous retrouvons très présente chez Fiodor Dostoïevski, forte influence à l'écriture de Jean-Philippe Toussaint<sup>2</sup>. Les descriptions vestimentaires présentes dans ses œuvres, et plus particulièrement dans *Crime et Châtiment*, qui regorge de descriptions vestimentaires servant à présenter les personnages. Nous retrouvons cette présence du vêtement représentatif de celui qui le porte dans toute l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Les personnages n'étant présentés par aucune description physique autre que subjective et factuelle (concernant par exemple l'état de fatigue, l'attitude

---

<sup>1</sup> Traduction anglaise de l'expression « retour d'information », ce terme désigne en psychologie un principe de contrôle rétroactif sur un comportement.

<sup>2</sup> Il confie en effet lors de l'émission « À voix nue » du 15/09/14 : « Si je n'avais pas lu "Crime et châtiment", je n'aurais jamais écrit ».

ou bien encore le ressenti du narrateur vis-à-vis du personnage), le vêtement apparaît comme une information capitale à prendre en compte dans la représentation mentale dudit personnage. Aussi, l'affect investi dans la description donnée par le narrateur vient fortement influencer la création de cette représentation mentale chez le lecteur. Comme chez Dostoïevski qui compare les vêtements très abîmés de Raskolnikov avec ceux de Razoumikhine en terme l'élégance. Cela met bien l'accent sur le fait que l'important n'est pas tant l'information factuelle que l'affect que l'on y met. Nous retrouvons cette vision des choses dans « Faire l'amour », lors de la description de la tenue peu conventionnelle de Marie.

Je n'aperçus d'abord que ses jambes, car son corps demeurait caché par un pilier, ses jambes haut croisées que je reconnus tout de suite, les pieds chaussés d'une paire de mules en cuir rose pâle qui devaient appartenir à l'hôtel et qu'elle portait avec une élégance distante, raffinée et ironique (une en équilibre précaire au bout de ses orteils, l'autre déjà tombée par terre).<sup>1</sup>

La perception de la paire de mules, pourtant peu élégante en elle-même, est orientée par la façon dont Marie le porte ainsi que par la perception qu'en a le narrateur. Indépendamment de ses sentiments pour elle, et de ce qui semble être une sorte de classe naturelle, la perception qu'aurait pu avoir le narrateur des vêtements de Marie aurait pu être toute autre. Il en va de même dans le sens inverse. La façon dont Marie porte sa robe de collection, ou du moins l'idée que se fait le narrateur de sa façon de la porter, ne correspond pas à ce que l'on pourrait attendre d'une œuvre d'art.

Personne ne prêtait particulièrement attention à notre tenue, [...], Marie vêtue d'une robe de collection à vingt mille dollars, toute simple, le dos nu, deux coups de crayons, le fuselage de soie noire et une hélice ventrale, qu'elle portait avec une simplicité confondante [...].<sup>2</sup>

Par le choix de sa tenue à ce moment de l'histoire, à ce moment de leur histoire, Marie met en évidence trois éléments importants dans l'appropriation de son corps.

Elle était immobile, allongée dans un des élégants canapés en cuir noir du hall, la tête et les cheveux tombant en arrière, un bras ballant au sol, et vêtue — c'est ce qui me frappa immédiatement le plus — d'une de ses propres robes de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza, qu'elle avait passée n'importe comment avant de quitter la chambre, sans l'agrafer à l'épaule, ni l'ajuster aux hanches (je ne l'avais jamais vue porter une de ses robes, et cela ne présageait rien de bon). Pas maquillée, la peau très blanche sous le cristal des lustres, elle fumait posément une cigarette.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 60-61.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 55.

Premièrement, le fait de s'habiller de manière aussi aléatoire et extravagante semble symboliser par le vêtement, par un objet réel, le désespoir presque dément qui l'habite depuis leur retour à l'hôtel quelques heures plus tôt. Cette idée, soulignée par le sentiment du narrateur que « cela ne présageait rien de bon », est confirmée par la façon curieuse, inquiétante, dont Marie lui sourit quelques lignes plus loin :

Elle me sourit. Elle avait un sourire ambigu que je ne lui connaissais pas, un peu inquiétant, légèrement dingue.<sup>1</sup>

Le fait de s'habiller en quelque sorte n'importe comment et de prendre la décision de sortir dans la rue de cette façon permet à Marie, bien que nous apprenions que « personne ne [prêtât] particulièrement attention à [leur] tenue<sup>2</sup> », marque une certaine volonté de se réappropriier son corps, alors meurtri par le combat de jouissances quelques heures plus tôt, par le vêtement et par sa présence dans l'espace public. Elle s'approprie l'espace par un corps qu'elle décide de ne pas couvrir alors qu'il fait froid, d'habiller comme elle l'entend, dans un lieu dans lequel, habituellement, le corps féminin n'y a sa place que dans le respect du désir de l'homme. Ni trop couverte, ni trop peu couverte, la femme se doit aujourd'hui de correspondre dans l'espace public à ce que l'on attend d'elle, elle doit mettre son corps et sa personne au service du désir masculin.

Nous comprenons enfin le fait qu'elle porte une robe de sa propre collection, ce qu'elle n'avait apparemment jamais fait auparavant, tout du moins pas devant le narrateur, comme une tentative de restauration de confiance en soi et d'amour propre. Vêtue de ce qu'elle a créé, de cette pièce symbole de sa réussite sociale, Marie semble devenir Marie de Montalte, et prendre ainsi le dessus sur celui qui l'a fait tant pleurer. Le narrateur repère en effet chez elle ce qu'il qualifie de « supériorité méprisante » qui dénote radicalement avec la personne qu'elle était dans leur chambre d'hôtel :

Tu es là ? dis-je en m'approchant d'elle. Elle me regarda avec une lueur d'amusement, et je lus un soupçon de supériorité méprisante dans son regard, qui semblait me dire qu'on ne pouvait décidément rien me cacher (oui, en effet, elle était là), mais qui voulait dire aussi, ou bien interprétais-je mal ce sourire en y débusquant de la malveillance alors qu'il n'y avait peut-être qu'un peu d'affectueuse moquerie, qu'elle n'en avait rien à foutre, de ma sagacité, et qu'elle y était même souverainement indifférente, à ma sagacité de merde.<sup>3</sup>

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 58.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 55-56.

La robe de collection, de sa propre collection, semble agir comme une protection, un bouclier contre sa vulnérabilité.

### 3. Une prise de pouvoir subjective

#### a. Par la relation amoureuse

Marie semble avoir le dessus dans sa relation avec le narrateur à bien des égards. Dès le début de la tétralogie, le narrateur la soupçonne en effet d'avoir voulu qu'il l'accompagne de manière à pouvoir marquer sa supériorité sociale, à le mettre dans une position d'infériorité.

D'un autre côté, je la soupçonnais d'avoir nourri au moins deux arrière-pensées légèrement perverses en me proposant de l'accompagner au Japon, d'abord d'avoir cru que je ne pourrais pas accepter son invitation (pour de multiples raisons, mais pour une, surtout, dont je n'ai pas envie de parler), mais surtout 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.<sup>1</sup>

Artiste et femme d'affaires accomplie, c'est en effet elle qui semble tenir ce rôle attribué, dans l'imaginaire collectif, à l'homme.

Elle prend également possession du rôle pseudo masculin de prédateur sexuel. C'est en effet elle qui provoque, la plupart du temps, le rapport sexuel.

Quand elle eut fini de boire, elle tendit le bras au loin hors du lit pour déposer la flûte, qui tomba à la renverse sur la moquette, et, sans transition, d'un geste autoritaire, sûr et précis, elle s'empara de ma main et l'enfonça dans son slip, resserra les cuisses autour de sa prise.<sup>2</sup>

Elle prend la décision de transformer ce moment en rapport sexuel. Le consentement du narrateur n'est à aucun moment pris en compte, elle lui impose ce rapport qui, nous l'avons vu au cours d'un précédent chapitre, sera en fait parfaitement égoïste, dans un plaisir sexuel solitaire auquel le narrateur finira par se plier, contraint.

Les rapports corporels tout entiers entre le narrateur et Marie sont en fait dirigés par elle.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 30.

Elle me fit entrer, elle entra à ma suite et, sans allumer la lumière, elle se jeta sur moi pour m’embrasser, et je compris alors pourquoi elle avait tenu à m’entraîner dans cette pièce, parce que c’était ici, dans cette chambre, que nous avions fait l’amour l’été dernier, et les deux scènes se superposèrent alors dans mon esprit, je me trouvai à la fois dans le présent et dans le passé, dans les derniers jours d’août, quand Marie m’avait rejoint dans la chambre au petit matin, et maintenant, vacillant dans les bras de Marie dans l’obscurité totale de cette chambre hermétiquement close dont la fenêtre était obstruée par un volet cloué.<sup>1</sup>

Elle est à l’origine des deux scènes d’amour corporel. Non seulement, c’est elle qui entraîne le narrateur là où elle l’a décidé, mais en plus de cela, c’est dans ses bras à elle qu’il profite de cet instant. Le terme de “profiter” pourrait presque être un peu trop fort, dans la mesure où le narrateur, se laissant totalement guider par Marie, se laisse gagner par une vulnérabilité que l’emploi du verbe “vaciller” nous laisse supposer tout aussi physique que psychologique. Marie démontre ainsi par là son rôle de décisionnaire amoureux. La relation amoureuse ne pouvant être, nous l’avons vu, que sexuelle, c’est en réalité elle qui a le contrôle sur leur couple. Elle est en effet celle qui prit la décision d’y mettre un terme, comme nous l’apprend le narrateur dès le début de « Faire l’amour » : « Le jour même où Marie me proposa de l’accompagner au Japon, je compris qu’elle était prête à brûler nos dernières réserves amoureuses dans ce périple.<sup>2</sup> ».

Dominé par cette appropriation du statut de sujet amoureux de Marie, le narrateur ne semble même pas capable d’oser amorcer un quelconque rapport physique ou sexuel avec elle. A chaque instant de contact, il se présente comme hésitant, presque apeuré : « Je rejoignis Marie sur le lit, et je l’embrassai, l’immobilité de sa douleur, le silence, les premières caresses, timides, prudentes, inachevées [...]»<sup>3</sup> ». Le contact physique, la spontanéité de l’envie, voire du besoin de faire contact avec elle semble si difficile au narrateur qu’il n’ose que l’imaginer qu’au conditionnel :

J’aurais aimé embrasser Marie pour la consoler, doucement la prendre dans mes bras et, avec la force impérieuse des aveux qu’on ne fait pas, ou seulement en pensées, dans son for intérieur, lui dire que je l’aimais, que je l’avais toujours aimée, mais qu’il fallait dormir, que nous devions dormir, que seul le sommeil pouvait nous apaiser maintenant.<sup>4</sup>

L’emploi du conditionnel passé accentue ce sentiment d’impuissance du narrateur. Passer à l’acte semble impossible. Et même lorsqu’il parvient à dépasser cela, à faire lui-même la démarche d’établir un contact physique, un doute plane quant à l’origine de cette décision.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 692.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 318.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 40.

Je ne sais pas si c'est moi qui ai commencé à contourner le meuble pour la rejoindre, à faire prudemment le dernier mètre qui me séparait d'elle, ou si c'est elle qui m'a invité implicitement à la rejoindre en faisant un pas de côté [...].<sup>1</sup>

Par cette prise de pouvoir décisionnel amoureux, Marie fait évoluer son statut d'objet d'amour, d'objet de désir, à celui de sujet, mode d'appropriation d'un pouvoir féminin dont elle étend la logique à son statut d'artiste.

#### b. Par la création

Nous avons pu remarquer que Jean-Philippe Toussaint présentait Marie comme une artiste accomplie, reconnue, qui peut en quelque sorte se permettre de prendre son art au sérieux.

M. Tristani avait commandé l'apéritif dans la grande salle à manger déserte du restaurant panoramique, et il devait s'attendre à quelque déjeuner galant en compagnie d'une jeune femme qui s'intéressait à la fabrication du miel, mais Marie n'avait pas l'habitude de badiner pendant les déjeuners de travail. Dès que le maître d'hôtel était venu prendre la commande, elle lui avait exposé d'une voix décidée les grandes lignes de son projet.<sup>2</sup>

Tout en présentant le sérieux de Marie quant à l'intérêt de cette rencontre professionnelle en mentionnant les « questions techniques précises [qu'elle] avait préparées à son intention (agenda ouvert à côté d'elle sur la nappe, liste de questions, qu'elle cochait à mesure)<sup>3</sup> », Jean-Philippe Toussaint dénonce ces hommes qui n'accordent aux femmes que très peu de sérieux professionnel, et peut-être encore moins artistique, pensant ainsi pouvoir profiter à leur guise de leur mise en disponibilité sexuelle proposée sous couvert d'excuse professionnelle. Ce préjugement à l'encontre de M. Tristani s'avèrera malheureusement vrai dans la suite du récit :

M. Tristani, dont les ardeurs s'étaient très vite éteintes, l'écoutait gravement, en hochant la tête [...]. [Il] n'apportait pas beaucoup d'éléments de réponse aux multiples interrogations de Marie, se contentant d'éluder les questions en esquissant un geste vague de la main avec une expression fataliste, et, reprenant son couteau à poisson, il se remettait à défaire longitudinalement son filet de sole, en jetant à l'occasion un coup d'œil rêveur sur le quartier administratif de Shinjuku qui s'étendait dans la brume derrière la baie vitrée. Il restait résolument perplexe, répondait à côté, ou évasivement, aux questions techniques précises que Marie avait préparées à son intention (agenda ouvert à côté d'elle sur la nappe, liste de questions, qu'elle cochait à mesure), sans jamais obtenir le

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 388-389.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 542.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 543.



moindre renseignement utile, à croire que Toussaint<sup>1</sup> n'y connaissait rien aux abeilles (ou que l'apiculture n'était pour lui qu'une couverture).<sup>2</sup>

Les détails sur la découpe du poisson ainsi que sur la vue sur Shinjuku met en évidence l'attention avec laquelle il s'intéresse aux éléments l'entourant, la parole dénuée de toute intention sexuelle de Marie n'ayant pas grand intérêt pour lui.

Cela vient mettre en lumière un objet de débat ayant cours dans le milieu artistique depuis quelques années. *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?*<sup>3</sup> est la question que pose le mouvement des *Guerilla Girls*, mouvement féministe d'artistes femmes fondé en 1985, sur une de leurs affiches<sup>4</sup> créée en 1989. Comme le scande cette affiche, pour un ratio exceptionnellement élevé de femmes représentées dans des œuvres d'art, le plus souvent dans des nus, la présence de femmes artistes sur le devant de la scène artistiques est minime. Bien que ces chiffres évoluent aujourd'hui, le nombre d'artistes masculins exposant dans des musées, *a fortiori* en résidence, reste encore bien supérieur au nombre d'artistes femmes. De plus, un nouveau problème se fait jour : la présence en nombre raisonnable d'artistes femmes lors d'une exposition — sans même parfois atteindre la moitié des exposants — ajoute bien souvent, et sans que cela en soit pourtant le sujet, une valeur féministe à l'exposition. Bien que la question ne se pose pas ici de savoir si cette étiquette « à caractère féministe » est légitime ou non dans ce genre de cas, nous y reviendrons plus tard dans notre étude. Le fait que Marie soit artiste, en lui-même, vient donc porter un renversement dans le rapport objectal dans le domaine de l'art. D'objet privilégié de la création artistique, la femme, le corps de la femme, devient le sujet de la création.

### c. La persistance de la femme-objet

Bien que présentant le corps dans une démarche de déssexualisation de la femme, notamment par la mise en scène d'un corps nu dont la nudité est au cœur du sujet sans que

---

<sup>1</sup> Nous pourrions comprendre le fait que M. Tristani, attaqué implicitement durant deux pages, porte le prénom de Toussaint comme une humilité face à ce sexisme commun dans lequel tout homme doit sinon se reconnaître, du moins se remettre en question afin d'en assumer les torts et de tenter d'y remédier. Par cette démarche, Jean-Philippe Toussaint nous semble mettre à distance la tentation culpabilisatrice qui pourrait habiter le discours de certaines voix de la nouvelle masculinité se faisant jour depuis quelques années.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 542-543.

<sup>3</sup> Les femmes doivent-elles être nues pour entrer au Met. Museum ?

<sup>4</sup> Annexe 7, p. 87.

l'intérêt n'en soit sexuel, nous pourrions remettre en question la logique féministe que nous devinons en filigrane dans l'art de Marie.

Rappelons en effet que le mannequin qu'elle met en scène n'est plus rien d'autre qu'un mannequin. Sa condition de femme disparaît totalement derrière sa condition de corps mis au service de l'art, mis au service de Marie. Une description d'un mannequin — cette fois au sens *réel* de support de pièce vestimentaire, un mannequin conçu de toutes pièces — faite par le narrateur nous laisser entrevoir la façon dont Marie considère ses femmes mannequins.

L'intérieur de la caisse avait du reste des allures de linceul, dans lequel reposait un corps transparent et tubulaire, décapité et sans jambe, qui baignait dans un lit de kapok rembourré de mousses, de pare-chocs et de coins. Corps purement virtuel et asexué, il se tenait là alangui sur son coussin de mousse, et portait une création récente de néon rose en spirale ascendante, cintrée à la taille, plus ample à la poitrine, qui montait en colimaçon tout le long de son corps inexistant jusqu'à un décolleté béant, d'où dépassaient, bien enveloppés dans divers petits sachets de plastiques, un réseau de fils électriques et de prises de courant.<sup>1</sup>

L'expression « corps purement virtuel et asexué » pourrait en réalité tout aussi bien qualifier le mannequin auquel Marie fera porter la robe de miel dans « Nue ». Sa volonté de déssexualisation du corps semble en effet avoir dévié en déssexualisation radicale, entraînant la déshumanisation inévitable du corps qui, dénué de sexe (rappelons qu'il sera caché par un string couleur peau), ne devient plus qu'un support. De plus, nous pourrions comprendre la mention au linceul comme une mise en garde quant au destin possiblement tragique du mannequin du défilé au *Spiral*. La création présente dans cette caisse pourrait d'ailleurs elle-même, sous ses atours de lumière, révéler une certaine connotation dangereuse, voire morbide, le « néon rose [...] montant en colimaçon tout le long de son corps » pouvant rappeler une sorte de fil barbelé dont la mannequin qui le portera sera totalement prise au piège.

Cette idée nous laisse à penser une certaine persistance de la réification du corps de la femme, et ce malgré la volonté de réappropriation de ce corps dont nous avons pu déceler les tentatives chez Marie, aussi bien dans sa vie privée qu'au travers de son art.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 94-95.

## Conclusion

Au travers du personnage de Marie, Jean-Philippe Toussaint est parvenu à mettre en lumière les différentes catégorisations sociales classiques de la femme, à savoir l'épouse, la vierge, la putain, la femme-enfant, la femme-objet, la femme phallique, et enfin la mère. Cependant, la complexité de ce personnage et de son rapport au monde met en évidence une réalité bien plus complexe que ces catégorisations sociales simplistes. En présentant Marie sous les différents traits qui constituent sa personnalité, et dont témoigne son nom, propose l'idée que la femme puisse être non seulement en droit, mais aussi et surtout en capacité, de se constituer sa propre subjectivité, sans évoluer dans un rapport constant d'objet de l'autre. Marie Madeleine Marguerite de Montalte est en effet à la fois (dans l'ordre d'apparition dans le nom), une femme-enfant espiègle et innocente, une femme de souffrance, dont les larmes semblent faire partie intégrante, en même temps qu'elle est putain, une femme océanique, en accord avec les éléments, et pour finir, une femme de son temps, active, à la réussite sociale, professionnelle et artistique exemplaire.

## Conclusion

Jean-Philippe Toussaint, par son implication émotionnelle personnelle, par sa réceptivité au sensible de ce qui l'entoure, parvient à entraîner le lecteur avec lui dans une sorte de *Heimlichkeit*<sup>1</sup> au monde. Les sentiments éprouvés par le narrateur, les sentiments devinés chez Marie, les rapports aux corps, au corps propre du narrateur, fait appel chez le lecteur à des souvenirs, des sensations déjà vécues et traitées, presque oubliées dans les limbes de ses circuits neuronaux. Outre les pointes d'humour subtil dont nous pouvons nous délecter tout au long du roman, cette omniprésence de ce que nous pourrions nommer le subjectif universel fait, sans doute aucun, argument de succès auprès du lectorat des Éditions de Minuit.

Ce qui fait également son succès universitaire, et qui nous a motivés en premier lieu, entre autres éléments, à choisir son œuvre comme matière de recherche, est la richesse du style de Jean-Philippe Toussaint. L'étourdissante simplicité de son écriture laisse en effet rapidement place au doute, pour permettre au lecteur averti de saisir le travail, la réflexion et l'intelligence qui s'y trouve. Ce travail autour du style se met au service d'une transmission d'idées à inspiration psychologique évidente, bien que Jean-Philippe Toussaint semble se refuser à tout psychologisme, à toute dérive scientifique, afin de maintenir la prégnance de l'empreinte émotionnelle. Ce n'est donc qu'en toile de fond que se dessine un discours nous semble-t-il fortement renseigné, et servant ainsi un discours universitaire avide de recherche. Car c'est en réalité, et à son sens le plus propre, ce que Jean-Philippe Toussaint nous offre ici. C'est un réel travail de réflexion qui est demandé au lecteur en position de chercheur. Afin de saisir le sens (n'en existe-t-il réellement qu'un seul ?) du mot, le sens de l'œuvre, le travail de recherche doit se faire, avec délicatesse et recul, du micro- au macroscopique, du visible à l'invisible, du possible à l'impossible, du su à l'insu.

Cette étude nous a donc permis de mettre à jour, par un travail de recherche tout aussi intra-qu'extra-textuel, des éléments de compréhension quant à une perception du corps ayant fait

---

<sup>1</sup> Nous faisons ici référence à l'idée de *Unheimlichkeit* présentée par Freud dans un essai du même nom, dont la traduction française reste à ce jour insatisfaisante. Généralement traduite par « inquiétante étrangeté », Lacan proposera par la suite le terme de « extimité », afin de marquer la confusion de ce qui est interne et externe comprise dans ce terme d'*Unheimlichkeit*. Ce qui se trouve sous ces différents termes est en effet un sentiment, un quelque chose de familier au sujet qui l'expérimente, venant de lui, tout en lui restant étranger, indéfinissable, le plongeant sinon dans une angoisse, du moins dans un certain malaise. Ce qui nous intéresse dans le terme allemand, défait de son préfixe antonymique *Un-*, de *Heimlichkeit* est au contraire un sentiment de familiarité, de quelque chose qui viendrait de l'intérieur, qui aurait toujours été présent.

jour dans la société capitaliste. Corps blessé et blessant, c'est dans une violence ambiante qu'il semble évoluer. Le rapport à l'autre du discours capitaliste se fait de plus en plus complexe, de moins en moins possible, du fait de cette guerre de la jouissance qui ne semble pas pouvoir s'arrêter. Le désir, bien que factice, est incontrôlable.

Cependant, le personnage de Marie nous révèle une réalité tant corporelle que sociétale se mettant prenant se développant au sein de cette société régie par le désir : une réappropriation du corps féminin, laissant place à une déconstruction des schémas de masculinités acquis. Or, une question s'impose au cours d'une telle réflexion : le rôle de la littérature est-il de dénoncer ? Est-il de dépeindre la réalité de la manière la plus fidèle possible ? L'auteur doit-il donc se soumettre à une réalité qui ne lui convient pas ? Ou son rôle est-il au contraire de réveiller les consciences ? Faut-il le faire de manière directe, indirecte, ironique ?

Ce qui, en tous les cas, nous apparaît comme certain, c'est une adéquation de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint avec son monde, ce monde qu'il tente de suivre tant bien que mal au travers d'un narrateur errant, aimant, désirant, et ne sachant pourtant plus aimer ni désirer. Cet ouvrage donnant une vision très nette de la complexité du rapport au corps, de la complexité du discours capitaliste, laisse le lecteur dans une réflexion directement liée à ces deux éléments imbriqués. Et le sujet qui nous a semblé le plus évident à la réflexion à la suite de cette étude est le sujet de l'amour. En effet, après avoir cerné ce qui se peut se jouer du corps dans une telle société, et plus particulièrement ce qui peut se jouer du corps de la femme, ne serait-il pas intéressant d'élargir la réflexion aux rapports entre homme et femme dans la société et leur transcription dans la littérature ? Le phénomène amoureux, ou plus précisément le phénomène de rupture amoureuse, suit le récit du début à la fin, et finit par une sorte de remise à zéro, sous-tendant l'idée d'une impossibilité du sentiment amoureux ailleurs que dans la rupture. Le roman s'achève en effet sur une question de Marie, qui, après avoir une fois de plus (une ultime fois ?) retrouvé son amour, s'étonne : « Mais, tu m'aimes, alors ?<sup>1</sup> ».

Il pourrait ainsi, dans une prochaine étude, être intéressant de se pencher sur la question du rapport amoureux dans la littérature actuelle. Comprendre l'évolution du sentiment, et du personnage amoureux — homme et femme — au fil des siècles dans la littérature, pour comprendre ainsi le statut de l'amour au XXI<sup>e</sup> siècle. L'amour se constituant principalement,

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 694.

selon Lacan, sur une prise de conscience de son manque, une acceptation de son manque, que l'on déplace alors dans l'autre, la question pourrait se poser quant à la possibilité même de l'amour dans le discours capitaliste. Nous avons en effet souligné à plusieurs reprises que le sujet du discours capitaliste, évoluant dans une société ayant éradiqué toute forme de castration, se pense exempté du manque. Même si cette absence de manque n'est qu'illusoire, le sujet du discours capitaliste ne devrait théoriquement pas prendre le risque de se mettre face à un potentiel manque dans une démarche amoureuse.

Savourant la multitude d'objets *a*-moureux proposés par la société — notamment avec les nombreux sites de rencontres —, le sujet laisse entièrement vivre son sentiment pseudo-amoureux au gré de son désir. En cela, ne pourrait-on pas penser que le sujet du discours capitaliste puisse être incarner une nouvelle forme de héros romantique ? Le héros romantique se perdant lui aussi dans son désir, qui serait en revanche dans ce cas une réactualisation constante du désir dans une maintient impératif du manque, en repoussant, contrairement au sujet capitaliste, toute possibilité d'objet *a*.

De plus, la question de la femme se poserait également dans cette réactualisation du héros romantique. En effet, dans une société développant la déconstruction de l'assimilation du sexisme, le mythe de la muse est-il toujours possible ? Qui seraient alors les nouvelles muses du discours capitaliste ?

Ce sont autant de questions que Jean-Philippe Toussaint, par la justesse de sa vision du corps du discours capitaliste, permet au lecteur de soulever.

## **Bibliographie**

### Corpus de référence

BECKETT Samuel, *Fin de partie*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1957.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *M.M.M.M.*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

### Autres ouvrages de Jean-Philippe Toussaint

TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'urgence et la patience*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2012/2015.

TOUSSAINT Jean-Philippe, *M.M.M.M. entretiens littéraires*, Paris, Les Éditions de Minuit, 2017.

### Ouvrages sur le corps

ARTAUD Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1985 [1<sup>e</sup> éd. 1966].

BOLENS Guillemette, *Le Style des gestes. Corporéité et kinésie dans le récit littéraire*, Lausanne, Éditions BHMS, 2008.

COLLET Paule, « Les avatars du corps romanesque au XX<sup>e</sup> siècle », dans *Analyse et réflexions sur le corps. Programme classes préparatoires H.E.C. 92-93-94* (vol. 2), ouvrage collectif, Paris, Éditions Ellipses, 1994.

CORBIN Alain, COURTINE Jean-Jacques, VIGARELLO Georges, *Histoire du corps*,  
Tome 1 : *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Tome 2 : *De la Révolution à la Grande Guerre*, Paris, Éditions du Seuil, 2005.

Tome 3 : *Les mutations du regard. Le XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

COTEA Lidia, *À la lisière de l'absence. L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Éric Chevillard*, Paris, L'Harmattan, 2013.

ELTCHANINOFF Michel, *Dostoïevski. Le roman du corps*, Grenoble, Éditions Jérôme Million, 2013.

FREUD Sigmund, *Totem et tabou* (traduit par S. Jankélévitch), Paris, Éditions Payot & Rivages, 2001 [1<sup>è</sup> éd. 1913].

HUBERT Marie-Claude, *Langage et corps fantasmé dans le théâtre des années cinquante. Ionesco – Beckett – Adamov suivi d'entretiens avec Eugène Ionesco et Jean-Louis Barrault*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

LACAN Jacques, « Le stade du miroir », *Écrits*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

LACAN Jacques, *Séminaire XIX : ...ou pire*, Paris, Éditions du Seuil, 2011.

MILLET Richard, *Le corps politique de Gérard Depardieu*, Paris, Éditions Pierre-Guillaume de Roux, 2014.

PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, 1973.

### Ouvrages sur le discours capitaliste

BAUDRILLARD Jean, *Télémorphose*, Paris, Éditions Sens & Tonka, 2001.

GURNIKI Élisabeth, « Production du plus-de-jouir versus logique capitaliste », *La Cause du Désir*, vol. 3, n°85, 2013, p. 44-48. [https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2013-3-page-44.htm#anchor\\_plan](https://www.cairn.info/revue-la-cause-du-desir-2013-3-page-44.htm#anchor_plan).

LACAN Jacques, *Le Séminaire XVII : l'envers de la psychanalyse*, Paris, Éditions du Seuil, 1991.



LACAN Jacques, *Le Séminaire XVIII : D'un discours qui ne serait pas du semblant*, Paris, Éditions du Seuil, 2006.

LESOURD Serge, « La folie ordinaire des discours modernes », *Figures de la psychanalyse*, vol. 2, n°10, 2004, p. 105-110. DOI : 10.3917/fp.010.0105.

LESOURD Serge, « L'“utilitarisme” de l'inconscient en psychanalyse », *La clinique lacanienne*, vol. 2, n°16, 2009, p. 169-179. DOI : 10.3917/cla.016.0169.

### Émissions et conférences audio

Interviews de Jean-Philippe Toussaint par Arnaud Laporte, « À voix nue » pour *France Culture*, 2014 :

- « Si je n'avais pas lu “Crime et châtiment”, je n'aurais jamais écrit », 15/09/14.
- « Pour que le livre se dénoue, il faut l'urgence et la patience », 16/09/14.
- « Toute mon imagination est visuelle », 17/09/14.
- « J'ai le goût de l'ombre », 19/09/14.

<https://www.franceculture.fr/dossiers/jean-philippe-toussaint-l-integrale-en-cinq-entretiens-2004>.

Interview de Jean-Philippe Toussaint par Jean-Baptiste Harang, « En belge dans le texte », *Lbiération*, 19/09/02.

[http://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte\\_415955](http://next.liberation.fr/livres/2002/09/19/en-belge-dans-le-texte_415955).

Conférences « Représentation(s) du corps des femmes » pour *France Culture*. :

- ORLAN, CREISSELS Anne, PROKHORIS Sabine et LACHAUD Jean-Marc, « Corps féminin et art contemporain : un nouveau regard ? », 15/12/14.
- L'ECOTAIS Emmanuelle, FRAISSE Geneviève et PARIS Joseph, « Féminisme et nudité : un corps à corps historique ? », 05/01/15.

<https://www.franceculture.fr/conferences/representation-s-du-corps-des-femmes>.

## Annexes

### Annexe 1 : *Noli me tangere*



Tiziano Vecellio, *Noli me tangere*, 1514, huile sur toile, 109 x 91 cm, National Gallery, Londres.

<http://culture-et-debats.over-blog.com/article-5234129.html>

Annexe 2 : Valeria Lukyanova



Valeria Lukyanova

<https://www.her.ie/life/gq-russia-editor-answers-the-question-is-the-human-barbie-sexy-after-interview-with-the-infamous-breatharianist-123749>

Annexe 3 : *Secret Story*



Logo de l'émission *Secret Story*

[https://picadilist.fr/secret-story-1-les-candidats-et-le-gagnant\\_16\\_2367.html](https://picadilist.fr/secret-story-1-les-candidats-et-le-gagnant_16_2367.html)

Annexe 4 : Niki de Saint Phalle



Niki de Saint Phalle, *Nana moyenne danseuse*, enduit peint sur fer, 56 cm, 1970.  
<https://artworksapp.com/artworks/nana-moyenne-danseuse>

Annexe 5 : Laila Muraywid



Laila Muraywid, *In the beginning was the word*, tirage gélatino-argentique peint, pièce unique marouflée, 46 x 55 cm, Courtesy Imane Farès Galerie, 2010.

<http://traitsdunion.artabsolument.com/les-artistes/muraywid-laila/oeuvres/>

Annexe 6 : Sonia Delaunay



Sonia Delaunay, Collection printemps/été 2014.

<https://www.pinterest.fr/pin/342766221615733838/?lp=true>

Annexe 7 : Guerilla Girls



Guerilla Girls, *Do women have to be naked to get into the Met. Museum ?*, sérigraphie sur papier, 28 x 71 cm, Tate Modern, 1989.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/guerrilla-girls-do-women-have-to-be-naked-to-get-into-the-met-museum-p78793>



## Table des matières

<b>REMERCIEMENTS</b>	<b>1</b>
<b>INTRODUCTION</b>	<b>2</b>
<b>CHAPITRE PREMIER LA PRESENCE DU CORPS DANS LE RECIT, UNE INFLUENCE BECKETTIENNE</b>	<b>8</b>
INTRODUCTION	9
1. LA NECESSITE D'UNE IMPLICATION DU LECTEUR	10
a. <i>Le corps comme outil romanesque cathartique</i>	10
b. <i>M.M.M.M., un roman de la cruauté</i>	14
2. L'ESPACE CORPOREL, LIBERATEUR ET OPPRESSANT	19
a. <i>Le corps qui se confond avec l'espace</i>	19
b. <i>Une prison invisible</i>	22
3. UNE RELATION CORPORELLE TYRANNIQUE	25
a. <i>Le rapport nécessaire et impossible</i>	25
b. <i>Le geste, secours du langage trompeur</i>	29
CONCLUSION	34
<b>CHAPITRE II UN CORPS ANCRE DANS LE DISCOURS CAPITALISTE</b>	<b>35</b>
INTRODUCTION	36
1. LE DISCOURS CAPITALISTE	37
a. <i>Une perte de re-pères</i>	37
b. <i>Le cinquième discours lacanien</i>	38
c. <i>La logique de désir inversée, l'origine d'une « folie ordinaire » ?</i>	41
2. LE CORPS DU DISCOURS CAPITALISTE	44
a. <i>Le corps parfait, entre contrôle et asservissement</i>	44
b. <i>Le corps morcelé</i>	46
c. <i>Le regard mortifère</i>	48
CONCLUSION	51
<b>CHAPITRE III LA REAPPROPRIATION DU CORPS FEMININ</b>	<b>52</b>
INTRODUCTION	53
1. UNE NUDITE A MULTIPLES FACETTES	54
a. <i>La déssexualisation du corps nu</i>	54
b. <i>Le corps mis à nu</i>	58
c. <i>Le corps politique</i>	61
2. UNE REAPPROPRIATION DU CORPS PAR LE VETEMENT	62
a. <i>Le vêtement comme œuvre d'art</i>	62

<i>b.</i>	<i>Le vêtement sexualisé</i>	64
<i>c.</i>	<i>La liberté vestimentaire de Marie</i>	66
3.	UNE PRISE DE POUVOIR SUBJECTIVE	69
<i>a.</i>	<i>Par la relation amoureuse</i>	69
<i>b.</i>	<i>Par la création</i>	71
<i>c.</i>	<i>La persistance de la femme-objet</i>	72
	CONCLUSION	74
	<b>CONCLUSION</b>	<b>75</b>
	<b>BIBLIOGRAPHIE</b>	<b>78</b>
	CORPUS DE REFERENCE	78
	AUTRES OUVRAGES DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT	78
	OUVRAGES SUR LE CORPS	78
	OUVRAGES SUR LE DISCOURS CAPITALISTE	79
	ÉMISSIONS ET CONFÉRENCES AUDIO	80
	<b>ANNEXES</b>	<b>81</b>
	ANNEXE 1 : <i>NOLI ME TANGERE</i>	81
	ANNEXE 2 : VALERIA LUKYANOVA	82
	ANNEXE 3 : <i>SECRET STORY</i>	83
	ANNEXE 4 : NIKI DE SAINT PHALLE	84
	ANNEXE 5 : LAILA MURAYWID	85
	ANNEXE 6 : SONIA DELAUNAY	86
	ANNEXE 7 : GUERRILLA GIRLS	87
	<b>TABLE DES MATIÈRES</b>	<b>88</b>