

UNIVERSITE PARIS III – SORBONNE NOUVELLE

MEMOIRE DE LITTERATURE FRANÇAISE

PERSONNAGE ET NARRATION DANS  
LA TRILOGIE DE MARIE DE JEAN-  
PHILIPPE TOUSSAINT : UNE ENERGIE  
ROMANESQUE DU CORPS

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

SEPTEMBRE 2013

# Introduction

## Préambule d'histoire littéraire : du Nouveau Roman au Minimalisme

En 2012 paraissent les actes du Colloque de Cerisy de 2003 intitulés *Romanciers minimalistes, 1979-2003*. Quarante ans auparavant, le même colloque de Cerisy<sup>1</sup> s'interrogeait sur le dynamisme du Nouveau Roman. D'une photo de groupe à l'autre, les auteurs de Minuit, hier comme aujourd'hui, revitalisent le roman en explorant des voies narratives originales.

Dans les années 1980, la critique littéraire a perçu un tournant dans la littérature romanesque contemporaine. Le Nouveau Roman, qui se perd dans la singularisation des écritures particulières de chaque auteur, a cédé la place à des œuvres très diverses parmi lesquelles des tendances récurrentes, des affinités voire des parentés s'esquissent et se précisent depuis trois décennies. Si l'existence d'un renouveau romanesque se perçoit de manière évidente, les noms qu'on lui donne et les auteurs qui lui sont associés sont très divers. Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Patrick Deville sont rassemblés par Robbe-Grillet dans un article à l'automne 1989<sup>2</sup>. Eric Chevillard, Christian Oster, Christian Gailly, leur sont très vite associés, et dessinent le nouveau paysage du roman français, avec d'autres encore, qui composent une photographie mouvante de la nouvelle génération de Minuit.

Au-delà des auteurs, en quoi ce renouveau consiste-t-il, et dans quel contexte prend-il place ? Baetens et Viart évoquent à propos du Nouveau Roman « le déclin d'une certaine littérature de recherche », qui donnerait lieu selon eux à « la recherche d'une littérature nouvelle »<sup>3</sup>. Le roman contemporain est l'héritier d'une littérature du soupçon épuisée par les recherches formelles que ses auteurs ont menées en moins

---

<sup>1</sup> *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*, sous la direction de Jean Ricardou et Françoise Van Rossum-Guyon, 1972

<sup>2</sup> Alain Robbe-Grillet, "The French Novel: from nouveau to new", dans *Times Literary Supplement*, 13-19 octobre 1989.

<sup>3</sup> Jan Baetens et Dominique Viart, « Etats du roman contemporain », in Jan Baetens et Dominique Viart (éds), *Etats du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite*, 1996

d'un siècle. Après la Seconde Guerre mondiale, les recherches littéraires s'orientent vers une contestation des modèles hérités du XIXe siècle. L'idée traditionnelle du personnage et de l'histoire, léguée par Balzac et les romanciers du XIXe siècle, liée à une certaine vision de la société et du destin de l'homme, est caduque. Par ailleurs, l'illusion littéraire, qui passe par une identification du lecteur au héros du roman, et implique une reconnaissance du personnage comme personne virtuelle, est remise en question. Dans les années cinquante à soixante-dix, une méfiance à l'égard de la subjectivité et du réalisme conduit le structuralisme à penser la littérature en vase clos, repliée sur elle-même et sur l'intransitivité de sa matière. Le fait littéraire est jugé incapable de dire le monde, de le refléter, alors il s'en coupe. Pourtant, la dilution des repères collectifs et intimes qui marquent la fin du siècle, amène l'homme à s'interroger sur sa place dans le monde, et la littérature à fabriquer à nouveau des symboles. Le roman s'ouvre alors au réel et à l'environnement dans les années quatre-vingt, et la littérature contemporaine redonne des objets à l'écriture qui s'en était privée, renouant avec une transativité recomposée. Le « premier Nouveau Roman », avant l'étape sémiologique des années soixante, rejetait les notions de narrateur omniscient, de personnage et d'intrigue ; dans les années soixante, les recherches formalistes conduisent à réduire le personnage à une conscience éclatée, un pronom sans consistance, sans épaisseur. Or les romanciers dits « minimalistes » ou encore « impassibles » « renarrativisent » le roman, et recomposent un personnage en prise sur le présent, revenant au corps du texte, les mots, pour reconstruire le corps poétique du roman et le symbole. Aujourd'hui, le roman s'est reconnecté au réel ; il en fait partie intégrante, et cherche, sinon à le contenir, du moins à s'en approcher, à cerner un monde postmoderne perçu comme de plus en plus indéchiffrable, incompréhensible, mouvant. Le personnage n'est plus « un être aux entrailles de papier » (Valéry) mais un être sensible, physique, plongé dans un monde sans repères. Héritière d'une littérature « épuisée », la littérature contemporaine compose avec les soupçons qui ont marqué profondément le genre, et sans revenir aux partis pris réalistes ou naturalistes du XIXe siècle, elle cherche à reconstruire le personnage et la narration, pour leur donner non plus un corps de papier, mais bel et bien un corps physique, une substance nouvelle.

### **Le corps : brève mise en contexte théorique.**

Le corps est un objet d'étude complexe en soi et *a fortiori* en littérature. Le discours théorique qui cherche à le définir, à l'appréhender, est tributaire du temps et de ses idéologies. En littérature, le corps du personnage est par définition un paradoxe : malgré toutes les descriptions possibles, le personnage n'aura jamais d'autre corps que les signes sur la page de papier. Il ne peut être qu'un nom, répété au fil des pages. Il est privé de cette réalité la plus sensible et la plus palpable qui est par nature la moins littéraire, puisque la littérature n'est qu'évocation, là où le corps est chair. Lidia Cotea définit le corps comme « cette ancre concrète de notre présence au monde »<sup>4</sup>. En effet, il constitue la frontière sensible entre l'intime et le monde, et l'être naît de cette interaction. Nous ne ferons pas état ici de l'évolution du discours théorique sur le corps, toutefois il est important de noter la conception de Merleau-Ponty du corps « vécu » en rapport avec l'espace qu'il investit, et du corps « expressif », à la fois expression du sujet et écho de la présence d'autrui. Son hypothèse fondamentale d'une « chair commune »<sup>5</sup>, à laquelle participent tous les corps, paraît en effet sous-tendre une certaine approche du corps du personnage toussaintien, que nous creuserons dans l'analyse.

### **Jean-Philippe Toussaint, Monsieur et le corps**

Pour l'heure, les analyses et les critiques ont peu – voire pas – porté sur la trilogie constituée par *Faire l'amour*, *Fuir* et *la Vérité sur Marie*. Ses romans des années 1980 (*La Salle de bain*, *L'Appareil photo*, *La Réticence*, *La Télévision*) ont surtout été étudiés comme représentatifs d'un certain roman « ludique » (O. Bessard-Banquy), « minimaliste » ou encore « impassible » (Mathieu Lindon). Son œuvre présente en effet un certain nombre des caractéristiques thématiques, esthétiques et poétiques récurrentes chez bon nombre des romanciers contemporains, comme l'art de la litote, l'humour, l'incongruité, la réécriture et la réduction de la narration. Toussaint se joue des rouages romanesques, les met en scène avec dérision pour leur rendre leur énergie narrative. Il est sans conteste, à l'instar de ses contemporains, héritier d'une méfiance à l'égard du genre romanesque et de ses codes. Personne

---

<sup>4</sup> Lidia Cotea, *A la lisière de l'absence*, L'Harmattan, 2013

<sup>5</sup> Merleau-Ponty, *le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964

n'est plus dupe du mécanisme fictionnel et des failles du réalisme et de la psychologie. Il n'en reste pas moins que le désir de raconter est bien là, plus fort peut-être après les recherches antérieures qui ont souvent abouti à un formalisme stérilisant pour l'intrigue et la narration. Il s'agit donc de tenir ensemble tous ces héritages en les détournant, en décalant les lignes pour retrouver le plaisir narratif en dévoilant ses coulisses. La jouissance du texte et de la mise en scène est bien là : construites par juxtaposition de scènes, les trois œuvres de Jean-Philippe Toussaint offrent des pages tout autant épiques que sentimentales, fantastiques que policières.

Selon O. Bessard-Banquy<sup>6</sup>, « Tous les ouvrages de Toussaint ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur. » Monsieur est indécis, passif, réticent, il aime passionnément – plutôt très communément – la télévision, ... Dans le cycle de Marie, Monsieur est amoureux. Monsieur rompt. Monsieur n'a toujours pas de nom. Le cycle de Marie révèle de nombreuses évolutions dans l'œuvre toussaintienne. Pour la première fois, la relation amoureuse est au premier plan, et les personnages sont construits par rapport à elle. (Dans *l'Appareil photo*, l'histoire qu'entretient le narrateur avec la secrétaire de l'auto-école est un élément aussi dérisoire que le reste de la vie du personnage...) Le personnage narrateur n'est plus seul mais existe par rapport à la figure féminine, autant absente que présente dans les trois romans. *Fuir* et *La Vérité sur Marie* fonctionnent moins comme des suites de *Faire l'amour* que comme des extensions, des manières de voir autrement, d'aborder les personnages sous des angles différents. Il s'agit de tourner autour pour mieux atteindre, saisir ce qui échappera toujours, cette fameuse « vérité ». Dès lors, l'analyse d'O. Bessard-Banquy, « Monsieur est sans corps, sans épaisseur, sans existence. »<sup>7</sup>, est remise en question. Le corps s'exhibe dans la trilogie, et le narrateur semble prendre chair de son rapport au corps de Marie, cerner son moi en approchant celui de la femme.

Alors comment reconstruire le personnage, lui donner un corps autre, sans revenir aux partis-pris réalistes ? Comment redonner chair à l'écriture romanesque ? Dans la trilogie, le personnage est incarné, dans un corps sensible et sensuel qui

---

<sup>6</sup> Olivier Bessard-Banquy, *le Roman ludique*, Septentrion, 2003

<sup>7</sup> *Ibidem*

interagit avec le monde dans lequel il est plongé, et qui est démultiplié par le fantasme de l'instance narrative. La narration fait état de corps morcelés, éclatés, elle s'attache aux humeurs, aux gestes et aux pulsions des personnages. Le personnage narrateur va et vient, voyage et s'enfuit dans un espace qui s'est « mondialisé ». Il est en prise avec le monde, et avec Marie. Il existe par rapport à elle et par rapport à son environnement. Il vit ces interactions dans sa chair ; le corps est mis au premier plan, il est le nouveau personnage romanesque. De cette dynamique des corps naît une nouvelle manière de narration, bouillonnante et flottante, qui est à la fois fuite et réticence. Le narrateur joue avec les codes romanesques, et balade son lecteur dans tous les sens du terme : la gestuelle des personnages est aussi précise et rythmée que celle d'un ballet, le corps modèle la langue, au gré des pulsions qui l'animent.

Il s'agira donc de voir comment le corps physique des personnages est au fondement de la narration, comment la narration trouve sa dynamique des manifestations physiques et des pulsions, comment elle prend elle-même corps dans une poétique du corps. Le corps permet au personnage d'appréhender son environnement, un monde fuyant, en mouvement, devenu indéchiffrable, dans lequel il est difficile de construire des repères, de trouver sa place. Mais le corps est aussi le siège et l'objet du fantasme, et le narrateur personnage semble construire son récit par l'intermédiaire de sa conscience troublée, qui remet en cause la séparation des corps, et les frontières entre les différents personnages, donnant à lire le délire d'un Personnage unique, diffracté en multiples facettes de lui-même, en recomposition permanente.

# I. Personnage et corps

Le personnage toussaintien s'est départi de l'héritage classique et réaliste ; le romancier ne cherche plus à travers lui à représenter un pan de la société, pas plus qu'il ne l'affuble d'une psychologie ou d'une subjectivité individuelle. Il n'est pas non plus tout à fait celui d'un certain XXe siècle, dépossédé des oripeaux physiques pour devenir essentiellement une conscience éclatée, déterminée par la perception d'autrui. Cependant, la conception du personnage chez Toussaint conserve le refus, caractéristique du Nouveau Roman, de caractériser le personnage en fonction d'un état civil ou d'une appartenance sociale. Le personnage devient chez Toussaint le fondement même de la narration, comme un ressort qui aurait recouvré un dynamisme nouveau en retrouvant un corps physique à part entière. En guise de carte d'identité des personnages, de souvenirs, de psyché, Jean-Philippe Toussaint nous donne à lire le ressenti du corps, qui devient l'action première, le langage et le rythme du roman. En témoignent les titres des deux premières œuvres du cycle de Marie. *Faire l'amour*<sup>8</sup> et *Fuir*<sup>9</sup> rendent compte des pulsions physiques qui sont à la source des personnages et de leurs actions. Ce sont deux mouvements antagonistes, éloignement délibéré et rapprochement intime, qui déterminent la narration de la relation amoureuse.

Alors comment se construit le corps, et le personnage par rapport à lui, dans nos trois œuvres ? Il existe dans le roman par ses manifestations physiques, dont les personnages sont les supports. Il devient même un langage à part entière, et partant peut faire défaut au personnage. La scène amoureuse, enfin, renouvelle le *topos* de l'histoire d'amour et devient partie prenante de la narration, de la composition du personnage.

---

<sup>8</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, Minuit, 2002. – Noté ici *FA*, suivi du numéro de page.

<sup>9</sup> Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, Minuit, coll. Double, 2005/2009. – Noté ici *F*, suivi du numéro de page.

## **A. Les manifestations physiques du corps**

Dans la trilogie de Marie, le corps existe et vit dans ses manifestations les plus triviales, dans ses sécrétions les plus animales, et la souffrance physique remplace la douleur psychologique. Par ailleurs, le corps animal prend une grande importance dans la narration, à travers le cheval, représenté comme un personnage en soi. Nous nous interrogerons donc sur cette nouvelle manière physique de fonder le personnage romanesque.

### **1. Un corps plutôt qu'un nom**

La manière première, la plus classique et la plus habituelle, de faire exister un personnage, c'est de le nommer. Le nom du personnage permet au lecteur de l'appréhender, de le comprendre, et de s'identifier à lui comme à un être réel ; c'est entre autres par le nom que passe l'illusion romanesque. Or Jean-Philippe Toussaint remet en question ce fondement du personnage en jouant avec le nom et en proposant une autre voie à l'identification du lecteur. Il faut noter avant tout que le narrateur autodiégétique des trois romans n'a pas de nom. Dans les romans antérieurs de Toussaint, le héros était souvent anonyme, simplement appelé « Monsieur », dans le roman du même nom. Il est ici un « je » qui prend en charge une narration *a posteriori* de son histoire avec Marie.

#### *Marie, un corps plutôt qu'un nom*

Le personnage féminin quant à lui porte le nom de Marie, et ne figure dans le titre que pour le troisième roman<sup>10</sup>, dans lequel le narrateur nous promet une improbable lumière véritable sur son personnage (la vérité sur Marie). Dans *Faire l'amour* figure tout un développement sur le nom et le prénom du personnage :

« Marie s'appelait de Montalte, Marie de Montalte, Marie Madeleine Marguerite de Montalte (elle aurait pu signer ses collections comme ça, M.M.M.M., en hommage sibyllin à la Maison du docteur Angus Killierankie). Marie, c'était son prénom, Marguerite, celui de sa grand-mère, de

---

<sup>10</sup> Jean-Philippe Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2009. – Noté ici VM, suivi du numéro de page.



Montalte, le nom de son père (et Madeleine, je ne sais pas, elle ne l'avait pas volé, personne n'avait comme elle un tel talent lacrymal, ce don inné des larmes). » (p.54-55)

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

Ce détour par le nom permet de revenir à ce qui fonde le personnage : une sécrétion physique, les larmes, qui définit dans les trois romans le personnage de Marie. Au début de *Faire l'amour*, lorsque le narrateur évoque sa rencontre avec Marie, elle pleure déjà, « pures larmes de joie » : « Avant même qu'on s'embrasse pour la première fois, Marie s'était mise à pleurer. » (p.12). A Tokyo, les larmes sont la conséquence de la rupture, et deviennent « de lourdes larmes de tristesse qui l'enlaidissaient » (p.13). Le lecteur se trouve placé sur un pied d'égalité avec le narrateur : témoins de ces larmes, impuissants, dans l'incompréhension. Ces larmes éloignent Marie des autres, se substituent à toute communication, à toute parole, tout en la posant pleinement dans sa singularité : « D'une certaine manière, elle avait obtenu ce qu'elle voulait, elle avait imposé le silence et le respect nécessaires à sa concentration, par les larmes et la sécheresse de ton, [...] » (*FA* p.121-122). Elles sont la plupart du temps liées à une émotion : joie d'une première rencontre amoureuse, tristesse d'une rupture, douleur du deuil ; mais leur surgissement efface leur cause, devenant événement à part entière, essence du personnage qui sourd régulièrement pour en rappeler l'existence charnelle. Dans le dernier cas, celui du deuil du père, les larmes sont différées. L'élan de la fuite – vain et dérisoire – est la

pulsion première, lorsque Marie annonce au narrateur que son père est mort. Les larmes n'interviennent qu'à la fin du roman, dans les bras du narrateur et dans l'eau : « [...] et Marie pleurait dans mes bras, dans mes baisers, elle pleurait dans la mer. » (F p.171). Le personnage retrouve la source de son être et de ses larmes, la mer.

Or la mer fonde aussi ses brusques élans ; dans une parenthèse de *La Vérité sur Marie*, le narrateur définit ainsi Marie : « [elle] compensait toujours ses retards par une brusque accélération finale dans les derniers mètres qui la faisait arriver en courant, dans une hâte ostentatoire et une précipitation de façade, à des rendez-vous où elle avait souvent plus d'une heure de retard » (p.83). Marie théâtralise ses entrées et ses sorties, ce qui lui donne à la fois un masque derrière lequel se cacher, et une épaisseur supplémentaire. Ainsi, c'est « dans la lumière des lustres » qu'elle retrouve Jean-Christophe de G. dans le hall de l'hôtel, « le visage absent et les yeux pâles ». (p.85). L'hypallage théâtralise l'entrée de Marie en brouillant son visage, en lui donnant une consistance poétique. L'adjectif « absent », coupé de son référent « les yeux », s'étend à tout le visage : la langue joue sur l'effet de flou pour rendre le personnage trouble, inconnaissable. La présence de Marie est aussi sans cesse qualifiée de puissante dans le roman ; lors de la scène évoquée précédemment, où Marie éloigne par ses larmes ses interlocuteurs dans le musée, nous lisons : « [...] intimidés par [...] la présence forte, déterminée et silencieuse de Marie devant nous. » (FA p.122). Marie prend toute la place, trouvant sa présence dans l'anéantissement de celle des autres, à commencer par celle du narrateur, qui s'efface derrière elle : « Pour ma part, j'étais resté dans l'ombre de Marie, [...] » (FA p.109)

Son désordre – et inversement l'absence de son désordre – donne épaisseur et amplitude au personnage de Marie, qui occupe ainsi l'espace, et se trouve démultipliée. A la fin de *La Vérité sur Marie*, le narrateur comprend la teneur de leur relation et le fait qu'ils ne partageront pas le même lit à l'absence des signes indiquant la présence de Marie dans la chambre qu'elle lui attribue : « Mais quelque chose d'indéfinissable m'avait frappé en entrant dans la chambre. Il n'y avait aucun désordre dans la pièce, pas de serviettes ou de maillot de bain mouillé en boule sur le sol, de tiroirs laissés ouverts, [...]. Non, la chambre était en ordre [...] et ce n'est qu'alors que je compris que Marie ne dormait pas là [...] » (p.171-172). La négation

marque les objets, objets d'ailleurs liés à l'eau, et signifie la négation du personnage, qui inversement se construit par une prolifération métonymique ; les objets deviennent une sorte de corps externe de Marie.

De la même manière, dans *La Vérité sur Marie*, lorsque Jean-Christophe et Marie se rendent à l'aéroport, la présence de Marie prend corps et se fait même écrasante, par l'intermédiaire des innombrables bagages et paquets qui fonctionnent comme un prolongement du personnage. Une énumération détaille avec précision les effets de Marie durant plus d'une page ; le coffre de la limousine ne suffit pas, et les quatre Japonais qui accompagnent le couple disparaissent sous les paquets : « [...] on apercevait leurs silhouettes impassibles derrière les vitres, qui émergeaient d'un désordre croissant de cartons enrubannés, de sachets fleuris, de pochettes à froufrous. » (p.87). L'ensemble disparate et apparemment incohérent rend compte de la complexité du personnage, tout en lui donnant paradoxalement une unité, celle de la désinvolture, qui caractérise le rapport du personnage à l'objet et fonde Marie dans l'environnement et vis-à-vis des autres. Ainsi, lorsque Marie attend le narrateur dans le hall de l'hôtel, elle est cachée par un pilier, et il la reconnaît à ses jambes, ainsi qu'à une manière de porter un accessoire : « [...] les pieds chaussés d'une paire de mules en cuir rose pâle qui devait appartenir à l'hôtel et qu'elle portait avec une élégance distante, raffinée et ironique (une en équilibre précaire au bout de ses orteils, l'autre déjà tombée par terre). » (*FA* p.56). L'objet est doublement éloigné de Marie : il ne lui appartient pas, et n'est rattaché à son corps que par un fil. C'est dans ce fil que réside la présence de Marie, fil mis en lumière par le narrateur, dont le regard saisit ces détails comme des instantanés.

La corporalité de Marie, si nous pouvons nommer ainsi cette nouvelle épaisseur extime donnée au personnage, se lit aussi par l'intermédiaire des robes qu'elle crée, qui sont à la fois un prolongement et un niveau d'existence supplémentaire de Marie. Bien plus, elles fonctionnent comme un contrepoint à la conception du corps et du personnage chez Toussaint. Lors des préparatifs pour acheminer les robes sur le lieu de l'exposition, le narrateur observe la robe que portait Marie lors de leur nuit japonaise : « Sur le bras d'un fauteuil, je voyais sa robe en soie bleu nuit étoilée, disloquée et exsangue, fanée, déchirée à la cuisse, qui

paraissait à présent éteinte dans la grisaille du jour » (FA p.100). Plusieurs dimensions apparaissent ici. Les adjectifs « disloquée et exsangue » s'appliquent ordinairement à un corps, de même que « déchiré » est précisé par le groupe « à la cuisse », qui renvoie au corps de Marie alors même que la robe n'est plus portée. De plus les trois adjectifs sont porteurs de souffrance : « disloquée » fait référence à des membres fracturés, « exsangue » à un corps vidé de son sang, et « déchirée » porte aussi le sème négatif de la destruction. N'oublions pas que cette description se fait à travers les yeux du narrateur. Il faut donc la rapprocher du flacon d'acide chlorhydrique, et cette robe serait alors un exutoire, porteuse de toute la violence du couple; c'est le regard du narrateur qui se fait acide. Par ailleurs, l'aspect artistique des robes, associé à la mention de la lumière, peut renvoyer à un costume de théâtre. Cette dimension est donnée d'emblée dans *Faire l'amour*, lorsque Marie s'effondre au milieu des robes, qui sont mises en scène par une accumulation d'adjectifs ; elles « paraissent en représentation », et la chambre d'hôtel devient « une loge de théâtre improvisée ». Le lecteur entrerait alors dans les coulisses du roman, là où se préparent les comédiens avant de jouer leur rôle dans le roman ? Toussaint nous dévoile ici les ressorts de la machine fictionnelle : en mettant à distance l'illusion, en exposant le mensonge du personnage romanesque, il renforce sa présence, son existence narrative, ainsi dédoublée. Dans ce même passage de la page 23, nous trouvons l'expression « robes désincarnées », qui fait écho à ces quelques lignes essentielles lors du passage à la douane (FA p.101) :

« [...] Marie souleva le couvercle en osier de la cantine sur le comptoir des douanes, avec le même entrain que si elle avait dû desceller là le cercueil d'un ami mort dont on eût rapatrié le cadavre après un accident de la route à l'étranger. L'intérieur de la caisse avait du reste des allures de linceul, dans lequel reposait un corps transparent et tubulaire, décapité et sans jambe, qui baignait dans un lit de kapok rembourré de mousses, de pare-chocs et de coins. Corps purement virtuel, éviscéré et asexué, il se tenait là alangui sur son coussin de mousse, 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 [...] »

La manière dont est traité le corps factice du mannequin nous éclaire en creux sur la complexité du corps du personnage toussaintien : par définition, un personnage romanesque ne possède qu'un « corps purement virtuel, éviscéré », puisqu'il n'est

constitué que d'encre et de papier, appartenant au monde fictionnel. Or en choisissant de caractériser ainsi le mannequin, Toussaint le met à la fois en opposition à ses personnages, qui deviennent implicitement réels, faits de chair et de sang, possédant un sexe et le désir qui s'y rattache, mais il pointe aussi ironiquement la vanité du personnage romanesque. Ce passage constitue donc un double et une antithèse du personnage toussaintien, pour mieux le rendre vivant dans la narration ; il faut noter sur ce point que la métaphore du cadavre « décapité » sert de référence à l'évocation du mannequin, associée à la blessure. Toussaint fait du mannequin le symbole de la mort du personnage traditionnel non-désirant, et donne à ses êtres fictionnels la vitalité du désir et des pulsions. L'auteur creuse donc le paradoxe pour faire jaillir la vie : il s'agit de dévoiler la fragilité de la fiction le plus complètement possible, par le truchement de la métaphore et d'un jeu de miroir, tout en allant chercher dans le corps et ses manifestations les plus triviales les fondements du personnage.

#### *Autoportraits du narrateur*

A l'inverse, le narrateur est plutôt construit en creux, en négatif. Son inscription dans le roman en tant que personnage, dans sa relation à Marie et à d'autres femmes comme Li Qi, lui confère à un premier niveau une existence narrative. Mais pour ce qui est de son corps, c'est par sa destruction en puissance qu'il est avant tout posé, lors de ce que nous pourrions appeler « l'autoportrait à l'acide chlorhydrique », (*FA* p.37) : « 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. ». Dans cette vanité, associée un peu plus loin à celle de Robert Mapplethorpe, les humeurs naturelles produites par le corps, marques de sa vie sont supplantées par une substance chimique qui donne la mort. Or le déterminant possessif « mes yeux fixes » fait redondance avec le pronom réfléchi « me regardaient » : le personnage est ainsi dédoublé, puisqu'il dissocie, dans son discours, son être de son reflet, mais on peut aussi le considérer comme redoublé

dans son existence, le reflet apparaissant alors comme une dimension supplémentaire de l'être. La menace de la mort se ferait alors le révélateur de la vie la plus intense. Mais le flacon d'acide chlorhydrique fonctionne aussi comme un dérivatif : toute la violence de la relation entre le narrateur et Marie semble contenue dans ce flacon, qui serait la métaphore de la destruction de leur amour.

Les deux autres autoportraits, plus fidèles au genre, font écho à la pulsion de destruction dans leur caractère nettement dépréciatif, montrant un visage fatigué, vieux, voire inquiétant. Cependant, ils renvoient bien plus au corps vivant, réel, avec des indications comme « les lèvres sèches et croûteuses », « le cou piqueté de poils gris et blancs » (*FA* p.103), « de petits vaisseaux sanguins éclatés » (*F* p.63). Le regard du narrateur est à chaque fois souligné, que ce soit au réveil avant de rejoindre les japonais dans *Faire l'amour*, ou au réveil après avoir appris la mort du père de Marie dans *Fuir*. Il est ici « terne, voilé, encore endormi », et là « étonné et absent ». Si le regard est considéré comme le lieu privilégié d'expression des émotions et des sentiments, il faut se rendre à l'évidence : notre narrateur est singulièrement apathique, analysant la progression de la vieillesse sur son visage sans affect, de manière clinique. Or en rapprochant ces autoportraits de l'analyse précédente, il semble que le narrateur s'inquiète de lui-même, de la menace qu'il représente, et qu'il met en scène l'énigme de soi.

Avec distance, ironie et humour, Toussaint remet donc en question le fonctionnement du personnage, et son existence dans la narration. Il met de côté les oripeaux psychologiques et les mensonges du langage pour exposer le corps dans toutes ses dimensions, le dévoiler dans sa nudité la plus matérielle, allant jusqu'à choquer, à la manière d'un défibrillateur, son lecteur. Les sentiments éprouvés par les personnages se traduisent en pulsions, l'amour devient un désir sexuel mêlé de violence, la tristesse et la colère menaces de mort. De même, la souffrance psychologique, émotionnelle, laisse place à la souffrance physique du corps malade.

## 2. La souffrance physique

Le corps des personnages nous est donné exposé à des conditions extrêmes, endurant les conditions climatiques et les états de malaise. Le vécu du corps prend le relais du vécu psychologique et devient le moteur du personnage et de son existence narrative. C'est de manière physique que les personnages réagissent les uns par rapport aux autres, et face aux événements. La souffrance psychologique induite par la rupture et les difficultés du couple est exprimée par une souffrance physique diffuse dans les trois romans.

### *Un corps en proie aux agressions*

Chacun de nos romans s'ouvre par la mention de la saison à laquelle se sont déroulés les événements ; ce détail est loin d'être anodin, puisque la météo, en ce qu'elle influe directement et violemment sur le corps, est intimement liée à l'histoire des personnages. Ainsi, l'hiver est le marqueur de *Faire l'amour*, l'été celui de *Fuir*, le printemps et l'été ceux de *La Vérité sur Marie*. Dans *Faire l'amour*, le passage que nous pourrions appeler la « nuit japonaise », voit les personnages exposés aux conditions physiques les plus rudes, qui s'accroissent au fil de la nuit ; Marie décide brusquement, comme une réaction épidermique à l'enfermement et la promiscuité de la chambre, de sortir de l'hôtel. En raison du décalage horaire, les personnages sont déjà très fatigués ; en outre, ils ne sont pas suffisamment habillés pour affronter le froid et l'humidité de la neige. Cette circonstance climatique donne d'ailleurs lieu à un affrontement d'orgueil dans le couple, lorsque Marie propose son manteau au narrateur qui s'inquiète du froid : « Tiens, puisque tu as froid, mauviette, me dit-elle. » (p.60). C'est à partir du corps que se posent les problèmes du couple, et nous assistons ici à une inversion des souffrances, puisque c'est l'homme qui a froid, et non la femme, dont le corps est plus fragile. Le problème de la virilité du narrateur est posé, et les rôles sont inversés dans le mépris de l'insulte. La veille et l'errance augmentent la fatigue et le froid, et la faim creuse les estomacs : « J'étais tellement épuisé que je ne ressentais plus ni le froid ni la fatigue. » (p.72), « Il faisait de plus en plus froid dans la rue, à peine quelques degrés au-dessus de zéro, nos mains étaient

glacées et de la buée sortait de nos bouches, je sentais le corps de Marie trembler contre ma poitrine, la peau de ses avant-bras hérissée d'une sensuelle chair de poule. J'ai faim, dit-elle. Froid ou faim ? dis-je. Faim, dit-elle, froid et faim (allons manger, dit-elle). » (p.63). Ce sont des pulsions primaires – se nourrir et avoir suffisamment chaud – qui structurent leur errance et rythment leurs pas. Les sentiments ne rapprochent plus les corps, ce sont les sensations qui s'en chargent. Marie semble vouloir épuiser leurs corps pour épuiser leur amour et leur histoire. Déboussolés dans leurs sentiments et leurs émotions, ils laissent faire le corps. Il faut alors aller plus loin, la fatigue, le froid, la faim, ne suffisent pas ; ils atteignent avec la secousse sismique l'exacerbation du corps la plus intense. Cette réplique de la première secousse précipite Marie dans les bras du narrateur, et provoque les pleurs, mais elle déclenche surtout le besoin de jouissance. « La peur extrême qu'elle avait ressentie, la fatigue, l'épuisement, l'exacerbation de tous ses sens depuis le début de la nuit se traduisit alors par un besoin irrépressible de réconfort, une brûlante envie d'union des corps et d'abandon. » (p.87-88). Nous reviendrons par la suite sur les scènes amoureuses, mais nous pouvons déjà noter que la pulsion sexuelle est vécue comme une réponse à la souffrance. La scène s'achève par le doigt du narrateur dans « le trou du cul » de Marie (p.91) sans que l'on sache réellement si Marie a atteint la jouissance que réclamait son corps.

L'incipit de *La Vérité sur Marie* reprend un certain nombre d'éléments, inversés pour certains, de cette nuit japonaise. Il fait nuit, et Marie est fatiguée. Les corps ne sont plus soumis au froid mais à la chaleur la plus intense : le narrateur évoque les « heures sombres de cette nuit caniculaire ». L'atmosphère orageuse implique une humidité différente de celle de la neige : celle de la sueur. Tous les mouvements de Marie sont effectués en réaction à la température : « Elle avait trop chaud, Marie avait trop chaud, elle crevait de chaud, elle se sentait poisseuse, elle transpirait, sa peau collait, elle avait du mal à respirer dans l'air étouffant et confiné de la pièce. » (VM p.15). Le rythme par accumulation reflète l'étouffement, la chaleur est martelée dans la phrase, la fonction vitale de la respiration est entravée. La chaleur de l'atmosphère est amplifiée par celle de la grappa. Ici, Marie ne sort pas pour épuiser son corps, elle trouve dans l'enfermement qu'elle avait fui au Japon les



conditions les plus difficiles à supporter physiquement. La violence du séisme se retrouve dans celle de l'orage : « La fenêtre [...] claqua violemment, dans un tremblement de verre et de vitres, tandis que la pluie se mettait brusquement à tomber à grosses gouttes dans la rue. [...] Le tonnerre gronda dans le même temps, plusieurs fois d'affilée [...]. » (p.21). La paronomase « tremblement de verre » inscrit l'analogie dans le texte. De la même façon que le séisme avait provoqué en Marie le désir de jouissance, la pulsion sexuelle est intimement liée à l'orage : « Marie se sentait bien, nue sous les draps à l'abri de l'orage, les sens exacerbés dans le noir, les yeux brillants dans les éclairs, savourant avec volupté la dimension érotique du plaisir qu'il y a de jouir de l'orage dans la chaleur d'un lit, la fenêtre ouverte dans la nuit, quand le ciel se déchire et les éléments se déchaînent. » (p.21). Pourtant, l'acte sexuel n'a pas lieu, Marie saisit à peine la verge de Jean-Baptiste, dont très vite « elle ne sait plus que faire » (p.19). L'érotisme est pris en charge par les éléments atmosphériques, et l'expression « le ciel [qui] se déchire et les éléments [qui] se déchaînent » personnifie les éléments, qui peuvent être vus comme les amants fougueux que ne sont pas – ou plus – Marie et Jean-Baptiste. En outre, les « grondements du tonnerre » et leurs « répercussions » semblent relayer les battements de cœur de Jean-Baptiste, leur donner une dimension cosmique au moment où ils vont cesser. Car le point culminant de la scène, tout aussi imprévisible que le séisme, est la crise cardiaque de Jean-Baptiste. Toussaint amène ici le corps de son personnage au point de non-retour, mais avant de le faire mourir complètement, il utilise cet accident pour exacerber la présence physique de ses personnages.

### *Etats de malaise*

Deux personnages principaux sont confrontés, dans la trilogie, à un dysfonctionnement du corps, léger pour le narrateur, bien plus grave pour Jean-Baptiste : le narrateur est enrhumé pendant plusieurs jours dans *Faire l'amour*, Jean-Baptiste fait une crise cardiaque dans *la Vérité sur Marie*. Nous reviendrons par la suite sur les correspondances et les échos que ce rapprochement instaure entre les deux personnages. Nous voulons ici montrer comment le corps est traité lorsqu'il

semble faire défaut au personnage. En effet, il est alors considéré en tant que tel, comme une machine complexe, purement physique.

Lorsque le narrateur quitte l'hôtel de Marie et se rend à Kyoto, pour échouer chez Bernard, il est enrhumé. Son état physique est une conséquence claire de sa nuit passée dans le froid et la neige, errant avec Marie. Or la rupture dont il a enfin pris conscience implique un vide émotionnel important, et le rhume agit alors comme une compensation : si Marie n'est plus là, il lui reste son propre corps, sensible et endolori, qui requiert tous ses soins. Le vide narratif de ce passage est clairement exprimé: « Les heures étaient vides, lentes et lourdes, le temps semblait s'être arrêté, il ne se passait plus rien dans ma vie. », et renforcé par la mention des plus infimes actions accomplies par le narrateur : il mange « de minuscules quartiers de pommes », il va « faire pipi ». Lorsqu'il ne se passe plus rien, reste le corps, qui rappelle sa présence, et occupe l'espace narratif. Le rhume, en ce qu'il a de banal, et en ce qu'il nous est montré dans ses symptômes les plus risibles, semble fonctionner comme une parodie de l'état d'âme consécutif à une rupture. Le sexe du personnage, vecteur du désir, est dégradé, rabaisé : « la verge froncée, endolorie, fragile, comme fiévreuse elle aussi [...] » (FA p.150). Le narrateur ironise sur les sensations vécues : il sublime la prise de médicaments effervescents et la somnolence, banales conséquences d'un rhume: « [...] je tâchai d'extraire de mon corps affaibli et souffrant des voluptés inconnues, des sensations inédites, [...] » (FA p.151). Si le corps est mis avec humour au premier plan du passage, il est aussi porteur, dans sa léthargie, d'une charge métaphorique, en opposition à Marie. Nous lisons ainsi : « Ne plus être avec Marie, c'était comme si, après neuf jours de tempête, le vent était tombé. Chaque instant, avec elle, était exacerbé, affolant, tendu, dramatisé. Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, la saturation de l'espace dans les pièces où elle entrait. Et maintenant plus rien, le calme des après-midi, la fatigue et l'ennui, la succession des heures. » (FA p.151-152). Les deux dernières phrases sont construites par une accumulation de groupes nominaux antithétiques : la « puissance magnétique » s'oppose à « plus rien », « l'aura » au « calme des après-midi », etc... Le verbe de sensation disparaît dans la dernière phrase. Le corps est vidé de sa substance parce que privé du personnage qui

la lui procurait. Le narrateur existe moins quand le lien avec Marie est coupé ; or cette déperdition d'énergie physique pour le narrateur permet de concentrer en Marie, nous y reviendrons, la puissance physique et narrative.

Si le corps du narrateur s'impose par la manière même dont il est tourné en ridicule, s'il prend le relais du vide, la crise cardiaque de Jean-Baptiste, qui ouvre *La Vérité sur Marie*, fonctionne comme une vanité et un contrepoint du personnage de Marie. Le corps devient le centre de la scène, et disparaît pourtant pour devenir un objet médical et le support de la mort. Quand Jean-Baptiste s'effondre, Marie occupe le devant de la scène, et sa présence désordonnée est décuplée par les circonstances. Son prénom est thématiqué, page 24, lorsqu'elle passe l'appel aux secours : « Marie, nue, à genoux, [...], Marie, qui laissa libre cours à la panique, [...], Marie, bouleversée, perdue, [...], mais Marie ne supportait pas qu'on lui pose des questions, Marie avait toujours eu horreur qu'on lui pose des questions, Marie n'écoutait pas [...]. » ; mais elle sature l'espace textuel en vain, puisque le seul acte accompli revient à Jean-Baptiste, qui donne leur adresse malgré son état de malaise. La manière qu'a Marie de tenter de réanimer Jean-Baptiste s'oppose aux recommandations des secours et aux gestes qui seront pratiqués à leur arrivée. Marie tente de lui transmettre tout ce qui constitue son personnage : « sa chaleur », « une fougue rageuse et communicative », « un élan furieux d'énergie et de vie ». De la même manière, l'énumération du contenu des caisses médicales fait écho à l'énumération de la « multitude de petites lampes que Marie avait réunies depuis plusieurs années » ; à l'efficacité et l'utilité du matériel médical est opposée la futilité artistique et baroque de Marie. Par ailleurs, aucune communication verbale n'a lieu pendant cette *scène* – au sens où l'entend Gérard Genette – qui suit scrupuleusement la succession des gestes médicaux. L'efficacité pratique vaut mieux que les paroles vaines et approximatives.

Alors comment le corps existe-t-il dans cet espace saturé d'équipements médicaux, dans un texte rythmé par les gestes de secours ? Il faut avant tout noter que le visage du personnage est invisible: « le visage disparaissait sous le masque à oxygène » (p.33). Le visage, qui est censé être la partie du corps qui traduit le mieux les sentiments et les émotions, par son expressivité, est inaccessible, ce qui renforce

la présence physique du reste du corps. De plus, le cœur n'est plus le siège métaphorique des sentiments, il recouvre sa fonction d'organe vital du corps humain, qui ne peut être véritablement atteint que par une cause physique, médicale. La mécanique du corps humain est mise à nu, et elle fait écho à la mécanique du personnage romanesque, que nous dévoile Toussaint. Or cette révélation est paradoxale : le personnage disparaît dans le texte, son nom n'apparaissant plus que dans de rares compléments du nom de parties du corps ; cela est mimétique de sa disparition physique. Nous lisons ainsi : « Au milieu de la pièce, le corps de Jean-Christophe de G. était étendu au cœur d'un essaim de silhouettes blanches indistinctes qui s'activaient autour de lui. » (p.31). Le personnage disparaît progressivement derrière les secouristes et leurs gestes, et très vite, il est réduit au tracé d'un électrocardiogramme sur l'écran du moniteur cardiaque, pour finir par perdre ce qui fait de lui un corps unique : Marie regarda « la chair blanche inanimée parsemée d'électrodes, comme de la chair de poisson, [...], et Marie ne pouvait s'empêcher de songer que c'était ce corps inerte qu'elle avait étreint dans cette même chambre moins d'une heure plus tôt à peu près au même endroit, ce corps dénudé, dépossédé, ce corps objétisé et médicalisé, ce corps rasé, perfusé, ventilé – ce corps réduit à sa matière première qui n'avait plus rien avoir avec ce qu'était la personnalité réelle de Jean-Christophe de G. » (p.33-34). Le cœur ne bat plus, la mécanique ne fonctionne plus, et dès lors le corps, inerte, est impuissant à composer un personnage, car le corps n'est qu'en tant que vecteur des sensations, élan de désir ; l'énergie vitale est indissociable du corps, qu'elle anime au sens premier du terme, qu'elle élève à l'existence. Marie associe la chair inerte de Jean-Baptiste à celle d'un poisson : la référence est marine, dans les yeux de Marie, et le corps devient chair comestible, pleinement « objétisé » ; le corps privé du souffle ne peut plus vivre sur terre, privé de sa chaleur il disparaît, comme le corps du personnage à la fin du passage, qui sort de la scène dans l'obscurité de l'escalier.

### **3. « La présence vivante, frémissante et chaude, d'un pur-sang invisible »**

#### *Zahir, personnage*

Le personnage toussaintien est donc un corps désirant, un corps animé de pulsions, qu'elles soient de jouissance, de mort, de fuite. A ce titre, Zahir condense tous les ressorts du personnage. Zahir est le cheval de course de Jean-Baptiste, qui crée le scandale quand il est soupçonné d'être dopé. Son exfiltration du Japon constitue le cœur narratif de *La Vérité sur Marie*, et à ce titre, cristallise bon nombre de nos questionnements. Nous pouvons tout d'abord étudier la manière dont il apparaît dans le roman. En effet, c'est à travers Marie que nous devinons la présence du cheval, alors qu'il est encore invisible : « Marie regardait le van immobile [...] avec ses deux petites lucarnes grillagées [...] derrière lesquelles se devinait la présence vivante, frémissante et chaude, d'un pur-sang invisible. » (p.88). Marie est dès le départ associée au cheval, et nous allons voir comment ils sont intimement liés. Pour Marie comme pour Zahir, la puissance narrative du corps toussaintien, c'est d'irradier sa présence au-delà de lui-même, d'être porteur d'une énergie telle qu'elle se diffuse autour de lui : le cheval affirme sa présence avant même d'être visible. Zahir a un nom, et bien plus, un passeport, qui lui confère une individualité égale à celle d'un personnage humain : « car le cheval avait également un passeport, un document d'identité personnel, officiel, plastifié, infalsifiable (avec photo, date de naissance et pedigree) ». Tous les qualificatifs tendent à renforcer l'unicité du cheval, alors même que Marie est au départ incapable de retrouver son passeport, désorganisation qui témoigne de son identité bien plus qu'un papier officiel. Or le quiproquo à propos des passeports, lorsque le policier scrute le visage de Marie pour vérifier la photographie de Zahir, au-delà de sa charge humoristique (« mais, même dans la pénombre, il était impossible de prendre Marie pour un cheval »), prépare le rapprochement des deux êtres, qui deviendra plus profond par la suite. Le nom de Zahir est expliqué, mais alors que celui de Marie l'était de manière ironique et ludique, celui-là se voit conférer un sens hautement symbolique, voire métalittéraire : « Zahir, en arabe, veut dire visible, le nom vient de Borges, et de plus loin encore, du mythe, de l'Orient, où la légende veut qu'Allah créa les pur-sang d'une poignée de

vent. Et, dans la nouvelle éponyme de Borges, le Zahir est cet être qui a la terrible vertu de ne jamais pouvoir être oublié dès lors qu'on l'a aperçu une seule fois. » (p.106). Ce qui devient un nom propre dans le roman est adjectif puis nom commun dans cette définition. Le personnage toussaintien est ce sang, ce pur sang créé d'une poignée de fougue et de désir, qui par la puissance évocatrice dont il est doté à travers son corps, tend à devenir un Zahir, inoubliable ; et Marie entre tous possède ce pouvoir.

### *Zahir en fuite*

Dès lors que Zahir s'offre aux regards, qu'il devient visible, son corps animal est très précisément décrit : la croupe, les sabots, le pelage, la musculature... Le corps animal est magnifié, et par sa nature de pur-sang déjà, il est ennobli. Son corps porte en puissance le violent mouvement de fuite qui va suivre. « C'était cinq cents kilos de nervosité, d'irritabilité et de fureur qui venaient d'apparaître dans la nuit. », « Sa puissance physique était impressionnante, il émanait de lui une énergie animale électrique ». Le cheval obéit à une pulsion animale de fuite et de liberté, qui se confronte à la volonté de maîtrise des personnages qui l'entourent. Car le cheval s'échappe, au dernier moment, il devient incontrôlable ; dès lors, une course poursuite épique et fantastique anime le roman. Il fait nuit, le tonnerre gronde, les éclairs illuminent parfois le ciel, et l'aéroport est « vaste, sombre et mystérieux ». Toutes les conditions sont réunies pour que les pulsions animales affrontent la volonté de maîtrise humaine. « Le pur-sang s'était échappé, il s'était enfui dans la nuit [...] » ; le japonais qui tenait la longe se retrouve à terre, blessé. Les acteurs de la recherche multiplient les initiatives, les sujets et les verbes d'action s'accumulent dans une phrase très longue, mimétique de l'agitation qui règne alors. La fougue qui anime le cheval génère le tourbillon d'énergie qu'implique la poursuite. Or les apparitions et disparitions du cheval rythment et modulent la traque. Toute l'attention se focalise sur sa présence charnelle dans un premier temps, jusqu'à sa « dissolution dans la nuit » : « Il n'y avait plus de trace de Zahir sur le parking, il s'était dissous dans la nuit, il s'était évaporé, il s'était fondu, noir sur noir, dans les ténèbres. La nuit

présentait son obscurité habituelle, comme si le pur-sang était parvenu à s'introduire dans sa matière, et qu'elle l'eût instantanément englouti et digéré. » (p.106). Si le cheval disparaît dans la nuit, deux possibilités s'offrent à l'analyse. Soit la nuit est corporelle, soit c'est le cheval qui est immatériel. Nous touchons ici à la dimension mythique de Zahir, désigné ainsi quelques pages plus loin : « Pégase ailé disparaissant dans les ténèbres pour aller rejoindre la foudre et les éclairs » (p.110). Rappelons que Pégase, dans la mythologie grecque, serait né du sang de Méduse ; or cette dernière est associée par le narrateur à Marie lorsqu'elle offre son visage et sa chevelure à l'air brassé par le ventilateur (*VM* p.15). Le motif du sang et de la vitalité pose à la fois l'existence physique de nos deux personnages, tout en les élevant paradoxalement à une dimension mythologique. A partir de la disparition de notre Pégase noir, les recherches se font au ralenti, l'oreille aux aguets, pour surprendre la présence invisible de l'animal, qui réapparaît tout aussi brusquement qu'il avait disparu : « soudain, surgi de nulle part, avec la même soudaineté qu'il avait disparu, le corps puissant et noir de Zahir s'incarna dans la lumière des phares, à la fois en plein galop et arrêté, affolé, les yeux terrorisés, le pelage noir et mouillé, comme s'il ressortait à l'instant de la nuit où il s'était dissous. » (p.108). Le personnage est englouti dans la nuit de la fiction, pour mieux s'incarner, prendre chair, dans sa toute puissance. Sa communion avec la nuit le rend fantastique, sa force physique se mêle à sa dimension métaphorique. Il est insaisissable et incontrôlable comme les pulsions qui animent Marie et le narrateur, enfouies profondément dans l'être, et qui surgissent physiquement. La traque qui mobilise chacun, aboutit à l'encerclement du cheval. Or c'est à Jean-Baptiste que revient la maîtrise du pur-sang, dans une joute entre la « force brute » et le dressage calculé et perfide. Autour des deux lutteurs se forme « un cercle de spectateurs interdits ». Au cœur du roman, les personnages toussaintiens s'affrontent. La voix douce de Jean-Baptiste, qui parle français, ainsi que les caresses, doivent vaincre la violence aveugle, la toute-puissance du corps... Et ils y parviennent. Le cheval, est finalement vaincu, maîtrisé, et la comparaison finale est grotesque tant elle vient abolir toutes les pages précédentes qui montraient Zahir dans sa toute puissance : notre pur-sang mythologique devient « un grand chien noir disproportionné (sage, claudiquant sur trois pattes, les yeux bandés). » (p.115-116). La corde entrave la fuite, l'écharpe qui lui bande les yeux le prive de la

perception, de ses repères physiques, spatiaux. En anéantissant sa puissance physique, Jean-Baptiste anéantit sa stature de personnage... Pour un instant, puisque la scène dans l'avion vient remettre en question cette maîtrise de la bête.

En effet, cette victoire sur l'animal n'est qu'illusoire. Enfermer Zahir dans les entrailles de l'avion, c'est-à-dire enfermer l'énergie du personnage dans le cadre de la réalité, est impossible. Nous observons ici une remise en question du personnage dans son ambiguïté fondamentale, en tension entre référence à la réalité et appartenance à l'imaginaire. Alors que la maîtrise semble avoir atteint son comble, puisque Zahir est contenu, puis enfermé, et ce dans le ciel, il se libère pourtant de manière spectaculaire des entraves du réel, par une manifestation physique: il vomit, alors même qu'un cheval ne peut pas vomir, il brave ainsi les lois les plus élémentaires de l'illusion référentielle et le narrateur, voire ici l'auteur, qui semble affirmer son autorité créatrice, souligne le franchissement de cette frontière romanesque :

« Car Zahir était autant dans la réalité que dans l'imaginaire, dans cet avion en vol que dans les brumes d'une conscience, ou d'un rêve, inconnu, sombre, agité, où les turbulences du ciel sont des fulgurances de la langue, et, si, dans la réalité, les chevaux ne vomissent pas, ne peuvent pas vomir (il leur est physiquement impossible de vomir, leur organisme ne le leur permet pas, même quand ils ont mal au cœur, même quand leur estomac est surchargé de substances toxiques), Zahir, cette nuit, à bout de forces, [...], indifférent à sa nature, traître à son espèce, se mit à vomir dans le ciel dans les soutes du Boeing 747 cargo qui volait dans la nuit. » (p.137-138)

Le corps devient le lieu de l'affrontement entre le réel et la fiction : en lui, la fiction s'impose à la réalité, et le personnage est posé, grâce à son ambiguïté fondamentale entre réel et imaginaire, dans sa dimension de « pure fiction ».

Ce passage développe donc notre question cruciale : comment faire exister ce qui est invisible, un personnage ? Tapie dans l'écriture et dans les mots, l'énergie s'exprime par le corps.



## **B. Le langage du corps**

Si le corps est au fondement du personnage, s'il lui donne consistance et sens, s'il est le vecteur des pulsions, il devient aussi le langage des personnages. Quand la langue se tait, le corps parle, les gestes font sens, et la communication devient physique, d'autant plus que la narration se développe autour de l'intimité du couple – et de sa rupture ; mais le corps n'est peut-être pas plus fiable que la parole, et il est aussi le siège du doute et de l'inquiétude, dans une remise en question permanente de l'existence physique.

### **1. Quand le langage se tait, le corps parle ?**

La communication verbale dans nos trois romans ne va pas de soi. Les personnages parlent peu, et nous pourrions même dire que le silence est roi, notamment entre Marie et le narrateur. Les paroles sont rares, soit qu'ils aient épuisé toutes les ressources du langage pour dire leur amour et leur désamour, soit que les mots soient incapables de les exprimer. De nombreuses phrases ponctuent la narration pour dire ce vide de langage ; ainsi : « Nous ne disions rien » (*FA* p.12), « Il n'y eut pas un mot, pas une explication » (*F* p.155), « Nous n'avions rien dit » (*VM* p.46). En outre, l'absence de marqueurs typographiques du dialogue, de délimitation entre récit et discours, brouille d'autant plus les frontières formelles, les quelques paroles se retrouvant ainsi comme absorbées par le corps narratif ; chaque énoncé pourrait alors être mis en doute : aura-t-il été véritablement prononcé ? Peu importe à ce stade de notre étude, mieux vaut s'y arrêter pour en juger la teneur, pour comprendre comment le langage verbal est remis en question, et comment le langage du corps en prend le relais.

#### *Le langage de la discorde : aiguïser l'affrontement dans le couple*

Si la vanité du langage verbal est mise en lumière, comme nous allons le voir, et s'il est bien souvent cantonné à sa dimension utilitaire, il joue encore un rôle dans

le couple. Les échanges verbaux, minimes, sont l'aiguillon d'un affrontement entre les deux personnages, mettant ainsi en lumière un rapport de force dans le couple. Ainsi, lorsque le couple s'apprête à sortir dans la nuit japonaise : « Tiens, puisque tu as froid, mauviette, me dit-elle, et elle s'arrêta dans le hall pour me toiser et m'adresser un beau sourire vampant, d'ingénuité et de défi. » (FA p.60). La parole est injonctive, la cause contenue dans la subordonnée ainsi que l'apostrophe sont dévalorisantes, et le regard, le geste, l'attitude, prennent le relais de la parole pour rabaisser l'interlocuteur. Quelques pages plus loin, l'injonction de Marie au narrateur à propos du parapluie tombé à terre : « Ramasse-le, dit-elle. », n'obtient qu'un silence pour réponse : « Je ne dis rien » (p.81). Les personnages se figent alors autour de l'objet de la tension, et ni le geste, ni la parole ne sont plus possibles. Seule la fuite offre une porte de sortie, ce qui diffère le problème du couple, sans le résoudre.

La plupart des échanges verbaux soulignent la vanité du langage. « 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 » (p.57) ; ici, la question du narrateur est vide de sens, puisqu'il peut juger de la présence physique de Marie face à lui, sans passer par le langage. Marie le lui fait comprendre, justement sans mots. Les seuls mots qui selon lui auraient été prononcés sont des clichés, tandis que Marie ne s'exprime que par son corps. Plus loin, dans le même passage, il demande : « Tu t'es inquiétée ? ». Là encore, la réponse ne sera pas verbale, un simple hochement de tête confirme l'interrogation. Or c'est à Marie que revient, au cours de ce face-à-face, la question la plus ambiguë – seule question d'ailleurs qu'elle pose au cours de la scène. « Tu étais où ? dit-elle ». Le choix du verbe introducteur « dire » plutôt que « demander » ou « interroger » est révélateur de la valeur pragmatique de l'énoncé, qui est moins une question qu'une incitation au récit, qui permet ensuite au personnage de dire dans un sourire : « Oui, je sais, je t'ai vu, me dit-elle au bout d'un moment. » (FA p.58) Marie impose la supériorité de la perception sur le récit, l'immédiateté de la vision sur la médiation langagière. C'est aussi une manière pour elle d'affirmer une position de supériorité, puisqu'elle laisse entendre au narrateur qu'elle ignore ses activités

nocturnes, pour couper rapidement son récit, et reprendre la main sur la narration, relatant sa propre nuit, lors de laquelle elle a croisé la silhouette du narrateur. Nous assistons à une joute narrative, conclue par l'accusation que chacun lance à l'autre : « Tu inventes. », accusation de raconter des histoires, d'utiliser le langage pour s'inventer l'un l'autre en imagination, pour mentir, donc.

### *Pauvreté de la communication verbale*

Quand il n'est pas source de mensonge, le langage verbal est réduit à son rôle utilitaire. Marie ne parle que dans le cadre professionnel, pour donner un rendez-vous, organiser son exposition. Elle parle alors anglais : « Elle dit, d'un ton précis, en anglais, qu'elle avait des bagages à faire descendre à la réception. » (FA p.99), et ne s'étend pas, contrairement à Yamada Kenji qui appelle dans la chambre pour rappeler le rendez-vous : « Une voix japonaise, un peu déstabilisée et altérée par l'émotion, se lança dans une longue phrase enrobée de politesses, d'où il ressortait que c'était Yamada Kenji et qu'il nous attendait comme convenu à neuf heures à la réception en compagnie de messieurs Maruyama, Tanaka, Kawabata et Morita. » (FA p.97). La lourdeur de l'énoncé initial est dénoncée par le narrateur et réduite à sa substance informative par le discours indirect. Or même dans ce contexte, Marie passe outre le langage, dévoilant son visage à ces messieurs en guise de réponse à leur question, répondant de manière laconique, par une simple respiration, à Yamada Kenji. Le personnage de Bernard est emblématique de cette dimension, sa conversation se résumant à des propositions d'aliments pour les repas, quand ils sont dans le magasin, et à des indications pratiques quant à l'utilisation de la maison. Les deux hommes ne se sont pas vus depuis trois ans, pourtant ils ne discutent pas ; le langage verbal n'est plus le moyen d'un échange intime, il reste à la surface des êtres et des événements.

Dans la même logique, les moyens de communication modernes sont mis en question. Fax et téléphone posent des problèmes dans la narration, et sont associés à l'incompréhension, empêchant bien plutôt la communication qu'ils ne la facilitent. En effet, les moyens de communication moderne induisent un langage verbal coupé

du corps. La sonnerie du téléphone de la chambre d'hôtel japonaise est « répétitive et agressive. » (FA p.97). Au début de *Fuir*, Zhang Xiangzhi remet un téléphone portable au narrateur ; pour en user, il faut composer un nombre incalculable de chiffres, autant de codes qui sont un obstacle à l'utilisation du téléphone, et par conséquent à la communication du narrateur avec autrui. Le téléphone est d'ailleurs toujours associé par le narrateur à une inquiétude, un malaise. Le personnage chinois lui impose une communication, et le narrateur se rend compte que c'est avec Marie ; la communication avorte alors, mais le fait même de raccrocher est une difficulté pour le narrateur, qui « lui ren[d] précipitamment l'appareil, comme un objet incandescent qui [lui] brûlait les doigts. » (p.17). Ce qui appartient désormais si pleinement à l'univers commun de l'auteur et du lecteur, le téléphone portable, est donné à voir sous un nouveau jour, et questionné dans sa capacité à relier les êtres, à les faire se comprendre. Il est un second moyen de communication, plus ancien celui-là, qui influe quant à lui sur la narration comme un véritable actant : le fax, associé à l'écran de télévision. Alors que le narrateur et Marie font l'amour, au début de *Faire l'amour*, le téléviseur « s'était allumé de lui-même », et une « image fixe et neigeuse affichait sur l'écran un message sur fond bleu dans un imperceptible grésillement électronique continu. *You have a fax. Please contact the central desk.* » (p.35). L'autonomie de l'appareil est mise en scène, le verbe d'action encadré par un pronom réfléchi et un complément d'origine, comme si fax et téléviseur agissaient par leur propre volonté ; le message est délivré en anglais, langue des échanges marchands, langue mondiale qui n'appartient plus à personne ; l'image est par ailleurs de mauvaise qualité, et le son qui l'accompagne, désagréable. Le narrateur s'interrompt alors, troublé par cette intrusion du monde extérieur dans leur intimité, mais Marie ne peut pas le voir, puisqu'elle porte les lunettes de soie de l'avion. L'interruption de l'acte sexuel avant la jouissance heurte violemment Marie, qui repousse le narrateur et fait cesser totalement leurs ébats. Le fax va contre le corps. Non seulement le langage semble devenu impropre à l'intime, mais plus encore il le heurte, s'oppose à lui. A la fin de *Faire l'amour*, le narrateur utilise à son tour le fax, qu'il envoie de chez Bernard à l'hôtel, pour informer Marie de son séjour à Kyoto. Le narrateur calligraphie son message, ce qui lui donne « des allures de lettre anonyme de corbeau avec ses grandes lettres noires tracées au pinceau. » (FA

p.145). Ce qui pourrait ressembler à un mot de rupture, « ne m'attends pas », prend un tout autre relief, ironique, par la manière dont il est mis en scène. Le canal modifie le message, ajoutant prosaïsme et confusion à son sens.

### *La primauté du langage non-verbal*

En remettant en question le langage verbal, il s'agit aussi de revisiter le *topos* de l'histoire d'amour et de la rupture. La langue romanesque choisit l'expression du corps, et c'est le personnage de Marie qui porte la responsabilité de ce choix. Marie refuse les paroles, comme à son habitude, Marie laisse son corps parler à sa place, Marie est un être de désir. « Elle n'en avait rien à foutre de mes mots et de mes raisonnements. » (FA p.89). Les rares paroles qu'elle prononce dans son couple sont relatives au corps et au désir. « Tu ne m'embrasses pas ? » (FA p.18 et 88). L'histoire d'amour des deux personnages est ponctuée de gestes, qui en sont la matière ; ainsi, lors de leur premier dîner, Marie est séduite par un geste de la main du narrateur, qui explique sept ans plus tard : « 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 [...] » (FA p.20). Or à l'autre bout de leur histoire, au moment de la rupture, c'est encore la présence physique qui tient le premier rôle. Leur rupture ne peut s'accomplir que dans la proximité des corps : « [...] autant la proximité nous déchirait, autant l'éloignement nous aurait rapproché. » (FA p.25). Seuls dans un pays inconnu dont ils ne connaissent pas la langue, réunis dans une chambre d'hôtel, les deux amants ne peuvent être plus proches, et ce n'est que dans cette proximité physique et intime qu'ils pourront tenter de dénouer les liens amoureux.

Il s'agit alors de dépasser les mots pour parvenir à l'épure de la voix, de la respiration et du geste. A plusieurs reprises au téléphone, ce ne sont pas des mots qu'échangent Marie et le narrateur, mais simplement leur respiration, preuve infime de la vie et de la présence, amplifiée dans la narration. Quand le narrateur s'est installé chez Bernard, et qu'il parvient finalement à communiquer au téléphone avec

Marie, elle décroche sans rien dire : « Il ne s'en suivit aucun son, aucune voix, mais je sentais une présence au loin, j'entendais une respiration. » (FA p.161). Plus loin, nous lisons : « [...] et alors je reconnus sa voix, son timbre, son intonation, l'once de sensualité et de malice qui la caractérisait. Marie, c'était Marie, elle était près de moi, j'entendais son souffle. » (p.162). Bien plus que dans les mots qu'elle prononce ou que dans ses actes, c'est par son souffle et sa voix qu'est posé le personnage de Marie. Cela est d'autant plus prégnant dans *Fuir* ; alors que les deux personnages sont séparés par des milliers de kilomètres, alors que la nouvelle de la mort du père de Marie est importante, seuls restent encore le souffle et la voix, la présence de Marie : « J'écoutais simplement sa voix, la texture fragile et sensuelle de la voix de Marie. » (F p.46). Les mouvements même du corps sont perceptibles : « Longtemps je n'entendis plus Marie au téléphone, seulement des grésillements, une rumeur, un souffle et l'écho de ses pas, [...] » (F p.49). Le téléphone, moyen de communication de la parole, devient celui du corps.

Marie propose donc un nouveau langage, en laissant parler son corps. Lorsque les japonais lui demandent comment elle va, au début de l'entretien professionnel dans le hall de l'hôtel, c'est son visage qu'elle offre aux regards, et qui résume le décalage horaire, l'absence d'accueil à l'aéroport, la fatigue, l'épuisement du couple, la jouissance inassouvie. En mettant en scène son visage, plutôt que de répondre verbalement et dans les règles d'une certaine bienséance<sup>11</sup>, Marie rend la banale question « sulfureuse » (p.107), et impudique. Le corps s'exprime, s'exhibe, sans la médiation du langage. «[...] 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. » (FA p.107). A un langage verbal convenu, attendu, social, Marie oppose la crudité du langage physique, le supplément d'être d'une mise en scène délibérément emphatique. La

---

<sup>11</sup> Sur ce point, voir Ullrich Langer, « Esthétique de la gêne chez Toussaint, Gailly et Oster », in *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Colloque de Cerisy, Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

langue romanesque dit cette emphase du corps en jouant sur les métaphores, avec trois images relatives à la maladie de peau, dans une gradation et un système d'allitérations en [p] et [s]. Autant le langage verbal est réduit au minimum, autant le plus infime geste, mouvement du corps est amplifié par la narration, pour en montrer à la fois les subtilités et la violence, pour en décupler le potentiel signifiant.

## **2. Le corps, siège du doute et de l'inquiétude, déstabilisé**

Le corps est donc au premier plan, et il prend la place du verbe. Pourtant, il est lui aussi instable, sujet à l'inquiétude, désorienté. Le corps est le lieu du doute, et est lui-même mis en doute. A un premier niveau, il faut rappeler que la narration se place dans le cadre de plusieurs voyages en Asie: les personnages sont donc déstabilisés dans leurs repères spatio-temporels.

### *Le narrateur, abandonné par son corps*

Mais des bouleversements plus intimes ébranlent les personnages, notamment le narrateur. Ses doutes, ses inquiétudes, ses interrogations, se retrouvent dans les trois romans, mais *Fuir* les montre plus amplifiés, à leur degré le plus intense. Nous y voyons un personnage qui démissionne – dans son rôle de personnage, sans doute pas dans celui de conteur...–, dont le corps doit être impulsé, sans cesse. Dès l'ouverture du roman, il pose une question : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? » ; la modalité interrogative caractérise ensuite le personnage tout au long du roman. « Je ne comprenais rien à ce qui se passait, et je me sentis soudain envahi par une vague d'inquiétude, de déplaisir et de doute. » (*F* p.24). La modalisation est permanente, à travers le conditionnel, le verbe « comprendre » à la forme négative, « pouvoir », répété plusieurs fois page 66 : « Certes, il pouvait s'agir [...] », « Il pouvait, certes, avoir retiré l'argent [...] ». Dans le premier énoncé, le verbe impersonnel empêche le narrateur d'être le sujet de la phrase, il disparaît derrière le pronom « il » qui ne fait plus référence à lui, mais à personne. L'incipit est à la fois très clair et très obscur : le narrateur joue cartes sur table en confiant qu'il n'avait aucune idée de ce pourquoi

Marie l'envoyait à Shanghai ; mais il reste réticent dans la formulation laissant penser qu'il en sait peut-être plus qu'il veut bien nous le dire : « [...] même si Marie m'avait confié une sorte de mission (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails). » (p.11). En effet, jamais dans le roman nous ne saurons ce qu'il est advenu de l'argent, et qui étaient véritablement les deux personnages chinois. La fin de l'épisode pékinois avorte dans une ellipse, la Chine et la Méditerranée se retrouvant juxtaposées dans une construction narrative paratactique qui bouscule les repères. Nous voyons donc un personnage baladé en Chine sans savoir pourquoi, mû par les autres personnages – que nous ne connaissons pas puisqu'il ne les connaît pas. Le narrateur suit, obéit, sans jamais prendre aucune initiative (ce n'est qu'après le coup de téléphone de Marie, là encore une impulsion extérieure à lui, qu'il règlera lui-même les « modalités de [s]on retour », p.62). Lorsque Zhang Xiangzhi l'emmène au bowling, et qu'ils disputent une partie, l'absence d'autonomie du narrateur devient pleinement physique, son corps ne répondant plus : « Mais, au moment de jouer pour la première fois, je fus soudain envahi par un sentiment de lassitude et de découragement. Je me tenais debout, immobile sur la piste, la boule à hauteur du menton, et je regardais les quilles devant moi, mais je ne parvenais pas à m'élancer, incapable de mettre en relation mon regard et le mouvement du bras que je projetais d'effectuer, de les connecter l'un à l'autre, et, demeurant là indécis, paralysé, [...]. » (p.91). La phrase s'ouvre sur un verbe à la voie passive ; les marqueurs négatifs sont nombreux, que ce soit dans la négation ou dans le préfixe privatif in-. Les actes n'appartiennent qu'à l'ordre du projet, leur réalisation effective étant impossible. Le corps du narrateur l'abandonne, n'étant plus capable de répondre à ce que le cerveau lui ordonne. Seule l'injonction extérieure de Zhang Xiangzhi le pousse à agir, comme une marionnette. Le corps qui est la matière du personnage toussaintien lui fait défaut ; or une fois de plus, la langue romanesque, en donnant corps à cette démission du corps, lui donne chair, malgré lui.



### *Le corps en fuite*

En outre, le motif de la faillite du corps à travers sa désorientation passe par celui de la fuite. Les personnages fuient, dans toute la trilogie. Dans *Faire l'amour*, nous pouvons faire référence à la nuit japonaise, lors de laquelle les deux amants fuient la chambre d'hôtel et l'impossible jouissance ; dans *Fuir* – le titre est éloquent – le narrateur se retrouve associé à la fuite à moto des deux chinois, sans savoir pourquoi, alors que Marie s'enfuit à travers le Louvre lors de sa conversation téléphonique avec le narrateur, et qu'elle erre à sa recherche dans Portoferraio ; dans *La Vérité sur Marie*, enfin, c'est Zahir qui s'échappe. Ce mouvement de fuite, ainsi que le passage, sans transition narrative, d'un lieu géographique à un autre, soumet le corps à une perte de repères, à un « dérèglement complet des sens » rimbaldien (*F* p.145). Les corps se cherchent, se perdent, dans un environnement bien souvent hostile. Ainsi dans la soute de l'avion, avec Zahir, nous trouvons Marie « désorientée dans cet espace brut et inaccueillant. » (*VM* p.123). Le néologisme inscrit dans la langue la perte des repères et des codes. Le narrateur analyse ce que ressent le corps dans ces abruptes transitions ; il évoque alors un « état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre ». Le temps et l'espace sont intimement liés : « mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et destructrice, dans le temps. » (*F* p.123-124). Voyages et décalages horaires masquent le déroulement du temps, brouillant frontières et repères horaires, pourtant l'écoulement implacable du temps – de l'histoire et de la narration – mène à la mort et donc à la nécessaire destruction des corps. Le corps toussaintien est donc aux prises avec les bouleversements les plus fondamentaux, et jamais très loin de la mort, ce qui rend son existence romanesque d'autant plus fragile, dotée d'un lourd poids narratif. A la fin de *Faire l'amour*, après le coup de téléphone de Marie, le narrateur éprouve un bouleversement comparable à celui du décalage horaire, et là encore la mort est tapie : « 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 regardais pensivement le flacon d'acide chlorhydrique

[...] » (*FA* p.167). Le sentiment amoureux et la pulsion de mort sont indissociables, et tous deux passent nécessairement par le corps, qu'ils modèlent à leur gré. La fuite est alors le réflexe des personnages pour échapper au temps qui passe.

### *Les gestes avortés*

Les gestes, qui, comme nous l'avons vu, se substituent aux mots, ne sont pas infaillibles, et ce qui fait la matière de la narration pose un certain nombre de questions. Ainsi, le geste de secours, qui est à la fois le plus scientifique et le plus incertain ne parvient qu'un bref instant à réanimer le corps de Jean-Baptiste. « Un ballet silencieux et précis de mouvements centrifuges » se déroule autour de son corps inerte. Les gestes des secouristes sont primordiaux, ils occupent tout l'espace, physique comme narratif. Pourtant, ces gestes seront vains, puisque le personnage meurt quelques pages plus loin. Si cet échec du geste et la mort effective du personnage mettent en péril la dimension physique, ils renforcent pourtant le personnage de Marie, qui prend vivement conscience de la vitalité de son corps en se confrontant au corps mort de son amant, ainsi que la dimension narrative de Jean-Baptiste, puisque le narrateur le fait vivre jusqu'à la fin du roman par le truchement du retour en arrière ; par ailleurs, si le narrateur prenait conscience de son absence aux côtés de Marie en prenant conscience de la présence de Jean-Baptiste à ses côtés, par un effet inverse, la disparition effective de Jean-Baptiste laisse la place à l'existence masculine du narrateur. Il en va du même paradoxe avec l'acte sexuel. Alors que faire l'amour et jouir sont le moteur du couple et de la narration, les corps ne semblent plus capables de jouissance. Les gestes de l'amour sont systématiquement avortés, que ce soit le baiser de la première rencontre, différé et absent de la narration, celui que le narrateur refuse à Marie, ou bien sûr la jouissance sexuelle, interrompue et inaccessible, jusqu'au bout. Même avec Jean-Baptiste, Marie n'accomplit pas l'acte sexuel. Son geste pour saisir le sexe de l'amant est avorté : « Elle ne savait soudain plus que faire » (*VM* p.19). Les corps ne répondent plus les uns aux autres, ne peuvent plus se comprendre. Or c'est cette quête impossible de la jouissance qui relance la narration, de scène en scène, et le corps

narratif n'a de cesse de donner à voir les corps nus, désirants, déçus, comme nous allons le voir.

### *Le corps mis en doute*

Si le corps est le siège du doute et de la désorientation, il est lui-même mis en doute, dans un tangage du sens, de la frontière entre animé et inanimé, entre corps vivant et corps « objétié » (VM p34); ce terme désigne le corps de Jean-Baptiste, inerte et mu par les secouristes. Privé de son élan vital, le corps n'est plus à même de donner vie au personnage. Inversement, nous pouvons lire à propos d'un vêtement qu'il était « encore tout vivant d'électricité » (F p.39), et les robes de Marie peuplent la chambre d'hôtel. Lorsque les personnages passent à la douane avec les malles pleines de robes, un douanier s'interroge quant à la nature du contenu, et Marie lui répond : « *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 et des choses. » (FA p.101). Parce qu'elle met son énergie créatrice dans la confection de ses robes, Marie les élève au-delà de leur rang d'objet. Elles fonctionnent comme une *ekphrasis*, renvoyant au roman comme objet fabriqué qui prend vie dans la matière, qui se nourrit de la chair humaine pour tenir debout. Rappelons que la robe est aussi le costume de Marie lors de la nuit japonaise, faisant d'elle une comédienne sur une scène de théâtre, et qu'à ce titre, le *teatrum mundi* et la mise en abyme brouillent les repères du lecteur.

Prenant le relais d'une parole devenue caduque, le corps est donc ballotté, malmené, dans le récit, tendu entre Eros et Thanatos, flottant, incertain. Mais il est là. Sa présence est démultipliée par la langue romanesque, qui utilise tous les moyens pour le mettre en scène dans ses pulsions fondamentales, et y puiser l'énergie de la narration.

## **C. Ils font l'amour : la scène amoureuse**

Le désir est omniprésent dans nos trois œuvres : il anime les personnages, et ponctue le récit. Les personnages se désirent, et le sexe est évoqué crûment, sans détour, mais dans un cadre très travaillé. Par ailleurs, l'acte sexuel est associé à la mort et la jouissance est réticente, ce qui confère au récit un tour à la fois dynamique et déceptif. Si Philippe Claudel, dans un article consacré à « la géographie de l'éros dépité »<sup>12</sup>, a analysé les métaphores et les résonances des scènes amoureuses pour montrer que « [les personnages] ne sont pas », nous voulons avancer au contraire, en nous fondant sur certaines de ses analyses, que précisément, la mise en scène de l'Eros, désacralisé peut-être, associe personnage et narration et donne un souffle nouveau au roman.

### **1. Comment ces scènes rythment la narration**

#### *Réurrence des scènes sexuelles*

L'érotisme tisse un fil tout au long de la narration de nos trois romans. L'histoire du couple est retracée par le prisme du désir sexuel et des scènes d'amour physique. Les seuils de nos trois romans sont porteurs de la dimension sexuelle qui irrigue toute la trilogie. Le titre *Faire l'amour*, pour commencer. A côté des propositions d'interprétation de Philippe Claudel dans l'article sus cité, nous proposons le développement suivant : « Comment faire l'amour, encore ? ». Comment faire l'amour dans un roman, comment un roman peut-il montrer l'amour et en faire sa matière, comment l'amour peut-il se dire quand il est montré, partout ? En outre, ces trois mots remplacent les trois du classique « Je t'aime. ». L'amour se cherche ici dans le faire, bien plus que dans le dire, dans le corps plus que dans les mots. L'incipit de *Faire l'amour*, ainsi que l'explicit de *La Vérité sur Marie* contiennent les seules mentions conjuguées de l'expression « faire l'amour » appliquée au couple formé par le narrateur et Marie, dans toute la trilogie. *Faire*

---

<sup>12</sup> Philippe Claudel, « Faire (ou défaire) l'amour : géographie de l'éros dépité », in *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Colloque de Cerisy, Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012

*l'amour* s'achève en outre sur l'image de l'acide chlorhydrique détruisant la fleur, métaphore qui associe désir sexuel et pulsion de mort, comme nous le verrons. *Fuir* s'achève par le rapprochement des corps du narrateur et de Marie dans la mer, et *La Vérité sur Marie* s'ouvre sur ce constat : « [...] nous avons fait l'amour au même moment, Marie et moi, mais pas ensemble. » (VM p.11). L'érotisme est ainsi le cadre et le souffle du récit. Nous comptons six scènes sexuelles, ou à tout le moins de rapprochement intime, entre le narrateur et Marie, et cinq scènes sexuelles entre le narrateur ou Marie et un autre personnage. Seules les scènes liminaires, ouvrant et refermant la trilogie, font état d'un rapport sexuel. Pour toutes les autres, le rapprochement intime ne mêle pas les sexes (pour ce qui est de la dénomination de l'acte sexuel selon qu'il y a pénétration ou non, nous pouvons nous reporter à ce qu'en dit le narrateur quand il s'interroge sur les rapports qu'a eus Marie avec Jean-Baptiste, VM p. 179). Tout se passe comme si les scènes intermédiaires faisaient écho à ces deux scènes fondatrices et accomplies – à demi seulement, puisqu'il y a pénétration mais pas jouissance. La scène sexuelle est ainsi démultipliée, et les épisodes érotiques se font échos, se superposent, qu'ils soient passés avec Marie, voire à venir, ou contemporains avec d'autres. « Et à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière fois, pour la dernière. [...] Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois ? Je ne sais pas, souvent. Souvent... » (FA p.16). La répétition des « fois » convoque d'autres scènes, non relatées mais présentes en puissance dans le passé du couple. Nous pouvons relier cet énoncé à la phrase liminaire de *Fuir* : « Serait-ce jamais fini avec Marie ? ». Dès les premiers mots, nous imaginons la nécessité d'une nouvelle scène sexuelle de rupture, d'une reprise de la quête de jouissance. Le narrateur trace des lignes de fuite hors de sa narration, convoquant des épisodes sexuels à la fois autres et semblables.

#### *Reprise des scènes sexuelles par d'autres motifs*

D'autres éléments, récurrents dans le récit, reprennent le motif sexuel. Ainsi, les larmes de Marie, par leurs causes multiples et leurs formes variées, font écho à

l'humidité féminine du désir. Les scènes intimes résonnent ainsi tout au long de la narration, en toutes circonstances. Elles prennent tellement de place qu'on peut se demander si elles n'empêchent pas le jaillissement du sperme masculin, reflet de la place occupée par Marie dans la narration, qui efface celle du narrateur tout en lui donnant sa raison d'être. De même, le tremblement de terre peut être compris comme une réplique de la scène sexuelle : « l'irrésistible grondement de détresse de la matière », « l'onde » qui fait vibrer le sol et les lustres (*FA* p.15) fait penser à « l'envie immémoriale et instinctive » de Marie, au désir qui nourrit et anime la matière des personnages, c'est-à-dire leur chair. Sur le pont, le séisme est plus violent, et il est explicitement la cause du surgissement du désir de Marie, comme si la secousse tellurique avait provoqué un séisme intérieur ; dès lors, le narrateur et Marie accomplissent les gestes érotiques, et tout se passe « comme si nous faisons l'amour parmi la foule qui continuait de passer près de nous sur le pont. » (*FA* p.90). Le « comme si » du narrateur fait penser à celui des enfants, qui jouent et s'inventent des histoires. Il implique aussi un simulacre d'acte sexuel, incomplet, toujours frustrant. En outre, l'intime s'expose, sans que l'on sache vraiment à quel point, et l'acte sexuel devient extime. Le séisme, dans sa dimension tellurique, renforce l'aspect physique de la rupture amoureuse, et trouve des répliques dans le discours des autres personnages, qui l'évoquent en présence des deux amants. Cette évocation a une résonance intime pour eux, qui éprouvent alors un malaise, que ce soit lors du rendez-vous professionnel de Marie avec les japonais, ou chez Bernard. Le désir sexuel irrigue ainsi de manière souterraine toute la narration, pour jaillir et s'exposer dans certaines scènes.

#### *Mise en scène de l'acte sexuel*

Les circonstances de l'acte sexuel participent pleinement de l'acte lui-même, lui donnant relief et sens. La scène érotique est systématiquement mise en scène, exhibée, de différentes manières. Ainsi, au début de *Faire l'amour*, la chambre devient théâtre, et rien ne manque à la représentation : lumières, décors, costumes, masques, et même le noir de la salle, puisqu'il fait nuit. Le désordre et les robes de

Marie ont envahi la chambre, la confusion des vêtements précède l'acte alors que traditionnellement c'est le faire l'amour qui en est la cause. Les néons nimbent la scène « de longues lueurs rougeâtres » et mettent en lumière le corps de Marie, qui se devine progressivement, en noir et blanc ; son chemisier blanc et son pantalon noir finissent sur le sol, et ne restent plus que sa peau blanche et ses sous-vêtements noirs. Son slip est « transparent », détail mentionné à quatre reprises en trois pages. Le narrateur joue avec le corps de Marie, dans une tension entre le montré et le caché, jeu à la fois érotique et esthétique, mais aussi symbolique du personnage de Marie ; la noire transparence renvoie en effet à son énigme, au flou qui la caractérise, et qui s'applique ici à son sexe, quand il renvoyait à son visage, avec l'hypallage analysé plus haut. De plus, l'eau fait partie de la scène, d'abord quand Marie boit la flûte, et laisse dégouliner l'eau sur son corps « en fontaine », puis dans la larme qui coule sous les lunettes de la Japan Airlines, qui se dévoile avec réticence sous le masque et se transforme en sanglots lorsque le narrateur se retire. Nous retrouvons les mêmes éléments de mise en scène dans la réplique de la scène sexuelle sur le pont. Marie est trempée « de larmes et de neige ». L'acte sexuel s'exhibe ici dehors, en public, ce qui rend la scène très intime et très impudique.

Nous pouvons ajouter à la mise en scène de la scène amoureuse l'analyse rapide d'une caresse récurrente du narrateur, qui nous semble faire sens dans notre problématique. Il apparaît qu'à deux reprises, lors de deux scènes sexuelles majeures de la trilogie (au début de *Faire l'amour* et à la fin de *Fuir*), le narrateur « caresse Marie avec sa langue » (*FA* p.29, *F* p.154). Marie commence par des gestes violents, puis s'immobilise. A sa violence, le narrateur oppose douceur et tendresse, et nous lisons tantôt « ma langue s'était enfoncée dans son sexe » (*FA* p.29), tantôt « [...] et je continuais de lui caresser le sexe avec la langue » (*F* p.155). Rappelons que Marie refuse sa bouche et les baisers au narrateur. Cette image condense le questionnement sur le geste et la parole. Si la langue est impropre à dire l'amour, elle doit elle aussi se mettre au service du geste et devenir langage physique, et dès lors la langue s'applique au sexe.

## 2. Comment ces scènes déterminent la relation entre les personnages : violence et réticence

Si les scènes de sexe dynamisent le roman, il faut s'interroger sur la manière dont elles fonctionnent à contre-emploi, parce que marquées par la violence et la réticence.

### *Des scènes marquées par la réticence*

La jouissance mais aussi la pénétration, sont sans cesse différées, et pour des motifs divers. Le narrateur a des rapports intimes avec deux femmes autres que Marie : Li Qi dans *Fuir*, une autre Marie dans *La Vérité sur Marie*. Or à chaque fois, un coup de téléphone de Marie interrompt la scène amoureuse, tantôt pour annoncer la mort de son père, tantôt pour demander de l'aide lors de la crise cardiaque de Jean-Baptiste. L'émetteur et le canal sont ici tous deux intéressants : la puissance du personnage de Marie entrave les rapports possibles du narrateur avec d'autres femmes, même à distance ; quant au téléphone, il incarne l'environnement extérieur qui s'oppose au corps. Nous avons déjà étudié comment le fax interrompt la première scène sexuelle de *Faire l'amour*. Or la réticence la plus criante est celle qui voit la scène d'amour interrompue par le récit lui-même, à la fin de *La Vérité sur Marie*. La mise en place du rapprochement sexuel est totalement différente de toutes les autres mises en scène : les corps s'approchent progressivement, avant et après l'incendie. Nous lisons ainsi : « Au fil des jours, la distance qui séparait nos corps se réduisait inexorablement, devenait de plus en plus ténue, s'amenuisait d'heure en heure, comme si elle allait nécessairement devoir un jour se combler. » (VM p.180). Le narrateur rapporte alors les gestes et les frôlements qui petit à petit vont mener au faire l'amour final. Eau et violence disparaissent ici totalement, contrairement à toutes les autres scènes. L'adverbe « doucement » est associé à l'expression « faire l'amour » (VM p.205), et le mot « feu » met un point final au texte. L'incendie aura alors pris en charge la violence et asséché l'eau, pour permettre aux personnages de s'aimer. Reste que nous ne les voyons pas jouir ; la jouissance se refuse à la narration, laissant l'explicit ouvert, ou fermé à demi.



### *Des scènes marquées par la violence*

L'acte sexuel mêle pulsion de vie et pulsion de mort, selon la psychanalyse, permettant la reproduction tout en procurant une jouissance parfois désignée par l'expression « petite mort ». La violence et l'animalité liées à cet acte sont, dans une relation amoureuse, sublimées par le sentiment, et ce qui est fondamentalement pulsion devient volonté d'union intime voire métaphysique. Or chez Toussaint, cette sublimation n'a plus lieu, et l'acte sexuel est prosaïsé, renvoyé à la brutalité. Nous aurions pu intituler cette réflexion « le doigt dans le cul et le coup de chatte dans la gueule », tant la pulsion sexuelle ne parvient plus à être sublimée par les personnages, tant elle se transforme en affrontement, comme le souligne le narrateur : « [...] notre bras-le-corps était devenu la lutte de deux jouissances parallèles, non plus convergentes mais opposées, antagonistes, comme si nous nous disputions le plaisir au lieu de le partager [...] » (FA p.34). L'échange de baisers et de regards, qui confère humanité et tendresse à l'acte sexuel, est impossible. Marie est aveuglée par « les lunettes en soie lilas de la Japan Airlines », groupe nominal répété à de nombreuses reprises, parce qu'il condense le sens. En soustrayant son regard à la scène, Marie s'en détache. De même, elle refuse sa bouche au narrateur : « [...] sa bouche était fermée, close et butée [...] » (FA p.30). Seul son sexe participe aux ébats : il « bougeait de façon presque autonome » (FA p.33), il se « contractait » sous la caresse du narrateur (FA p.90). Le corps des personnages semble vivre tout seul, indépendamment de leur volonté, guidé par « une envie immémoriale et instinctive » (FA p.29).

Le désir est brut, primitif, et le geste est brutal. Pour dire cette violence, le verbe se fait violent, par l'utilisation d'un lexique vulgaire. Les termes de « chatte », « bite » et « cul » désignent les lieux intimes du corps. Les gestes sont ceux de « pétrir », « branler », « frapper », la manière « agressive », « hargneuse », « brouillonne », « brutale ». Dans l'acte, c'est à Marie que revient la violence, là où le narrateur la caresse « doucement », « tendrement ». Pourtant, la manière de ce dernier de se retirer à cause du fax, est une violence en soi, faite à Marie qui ne peut comprendre. De plus, l'acide, motif associé au narrateur, renvoie symboliquement et de façon inversée au sperme : l'acide est fluide mortel là où le sperme est fluide vital.

Or celui-là remplace celui-ci. La pulsion de mort est ainsi intimement liée au désir sexuel, du côté du narrateur : « Et, à mesure que l'étreinte durait, que le plaisir sexuel montait en nous comme de l'acide, je sentais croître la terrible violence sous-jacente de cette étreinte. » (*FA* p.34). La menace liée au flacon d'acide chlorhydrique est délibérément associée à la jouissance par le narrateur ; or c'est la jouissance qui doit accomplir la rupture, et qui est recherchée tout au long du roman par les deux personnages. Destruction et jouissance sont ainsi mises en suspens, fils tendus jusqu'à la fin, qui ne trouveront qu'une résolution métaphorique dans l'image de l'acide déversé sur la fleur. Nous voulons renvoyer ici à l'analyse de Bruno Blanckeman<sup>13</sup>, sur la manière dont la langue romanesque se fait alors lyrique : si langage verbal et langage du corps se sont révélés stériles, le « déploiement de la langue » dans la narration parvient à la sublimation.

Le roman toussaintien renoue avec la jouissance, la jouissance du verbe et la jouissance de la narration. Le verbe sur le fil, oscillant entre stylisation de la métaphore et crudité des images ; la narration qui met en scène l'acte sexuel et prend du plaisir à différer sans cesse le moment de la jouissance. La jouissance de raconter, et d'écrire un roman. Reste la question la plus criante : pourquoi les personnages ne jouissent-ils pas ? Même à la fin ? Réticence suprême. Le lecteur aurait aimé voir abouti, sous la plume de l'écrivain, cet instant crucial.

---

<sup>13</sup> Bruno Blanckeman, « Faire l'amour à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », in *Romanciers minimalistes, 1979-2003*, Colloque de Cerisy, Marc Dambre et Bruno Blanckeman (éds), Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2012.

## II. Le corps des personnages en interaction avec le monde ?

Dans un entretien avec son éditeur chinois, Jean-Philippe Toussaint confie : « Il a toujours importé pour moi d'être un écrivain de mon temps, de m'inscrire dans le réel, d'être à l'écoute de l'époque et de la restituer. »<sup>14</sup>. Il ne s'agit pas pour l'auteur de revenir à une représentation fidèle du monde et de ses réalités sociales : nous sommes loin de l'idéologie du XIXe siècle qui pensait pouvoir appréhender le monde et l'humain comme une totalité à partir de critères scientifiques et sociaux. De même, l'écrivain ne se veut plus engagé dans la vie sociale et politique. « Inscription dans le temps » et « écoute » sont bien plutôt les maîtres mots des romans de Toussaint, au sens où il implique ses personnages, par l'intermédiaire de leur corps et de leurs perceptions sensibles, dans le monde. Le corps devient ainsi le point de rencontre de l'individu et du monde, caisse de résonance d'une perte des repères et des codes.

Les personnages sont plongés dans des environnements divers, au gré de leurs voyages. Nous pouvons prendre comme base la définition de l'environnement donnée par *le Petit Robert* : « C'est l'ensemble des conditions naturelles (physiques, chimiques, biologiques) et culturelles (sociologiques) dans lesquelles les organismes vivants (en particulier l'homme) se développent. Par extension, ce sont les conditions extérieures, susceptibles d'agir sur le fonctionnement d'un système. ». Transposons : le personnage pour l'homme, la narration pour le système. Le personnage existe au monde qui l'entoure et l'informe, de la même manière que lui-même informe le monde par sa vision singulière. Il s'agit alors de comprendre comment les personnages naissent de l'interaction de leur corps avec l'environnement, et comment le vécu intime trouve écho dans le vécu du monde.

---

<sup>14</sup> *Ecrire, c'est fuir*, Conversation à Canton entre Chen Tong et Jean-Philippe Toussaint les 30 et 31 mars 2009

## **A. Le corps, frontière de l'intime et du monde**

Les personnages voyagent, d'un bout à l'autre de la trilogie. Ils éprouvent dans leur chair des environnements très divers, au gré des lieux et des phénomènes naturels plus ou moins extrêmes, qui entretiennent avec eux des rapports complexes, dans un jeu de tension permanente entre distance et proximité. Dépassés par un environnement qui les bouleverse profondément et qu'ils ne peuvent comprendre – aux deux sens du terme, à la fois « déchiffrer » et « contenir » – ils doivent composer avec la matière de leur corps et la matière du monde.

### **1. Les lieux, définitoires du personnage**

Il est aisé de reconstituer une brève géographie du cheminement des personnages : *Faire l'amour* a exclusivement pour cadre le Japon (Tokyo et Kyoto), *Fuir* et *la Vérité sur Marie* fonctionnent en diptyque (sur le plan géographique uniquement, étant constitués de trois parties narratives), une partie en Asie, l'autre sur l'île d'Elbe. La Chine est le point de départ du narrateur dans *Fuir*, d'abord à Shanghai puis à Pékin ; dans *la Vérité sur Marie*, le narrateur fait retour sur l'épisode nippon, après la scène parisienne de la crise cardiaque de Jean-Baptiste. Un jeu de complémentarité, de correspondance, se dessine donc entre Asie et Méditerranée.

#### *Le lieu signifiant*

Les différents lieux dans lesquels la narration prend place sont constitutifs des personnages. Ainsi la Méditerranée tout autant que l'Asie sont les deux pôles définitoires de Marie. Tout ce que nous savons de Marie se résume à son attachement paternel et son travail en tant que « styliste et plasticienne ». Or l'Asie est le lieu du travail, qu'elle conquiert pas à pas, tandis que l'île d'Elbe est la terre du père. Nous lisons ainsi : « Depuis ses premiers succès en Asie, en Corée et au Japon, Marie s'était implantée à Hongkong et à Pékin et avait souhaité acquérir de nouvelles vitrines à Shanghai et dans le Sud du pays, avec des projets déjà bien avancés

d'ouvrir des succursales à Shenzhen et à Canton. » (*F* p.13). Noms et verbes d'action sont mêlés aux villes asiatiques, fondant le personnage de Marie par son action sur l'environnement dans lequel elle évolue. A l'opposé, l'île d'Elbe est le lieu sauvage dans lequel son père possède une grande propriété, la Rivercina, et où il sera enterré. Entourée par la Méditerranée, et donc par l'eau symbolique du personnage de Marie, inatteignable – souvenons-nous du périple du narrateur pour y parvenir dans *Fuir* –, elle clôt *Fuir* et *la Vérité sur Marie*, et par conséquent la trilogie, comme un point de chute, d'aboutissement pour les personnages, et notamment le narrateur : à la recherche d'une improbable vérité sur Marie, il tourne autour de la figure féminine et y revient sans cesse, comme à l'île d'Elbe. Une tension se fait donc jour entre deux opposés, d'une part la ville et son bouillonnement, de l'autre l'île et sa nature, son calme. Cette construction narrative antithétique renvoie à un monde constitué de contrastes accusés, vécu avec difficulté par l'individu qui peine à y trouver sa place et des repères fixes. Cela crée ce que Toussaint nomme « un déséquilibre dynamique », au cœur du fonctionnement de la narration.

Nous pouvons alors nous interroger : est-ce le lieu qui renvoie au corps du personnage, ou bien est-ce son corps qui s'incarne au-delà de lui dans les lieux qu'il informe ? Après la mort de son père, Marie apporte des modifications à la Rivercina ; le narrateur l'imagine : « Elle avait apporté des tissus de Paris pour remplacer les vieux rideaux et le couvre-lit de son père, plusieurs assortiments de bleu et de vert, les couleurs de la Rivercina, [...] » (*VM* p.154). Plus loin, elle se met au travail pour remettre le jardin en ordre : « Le jardin [...] était envahi d'épineux et de lianes enchevêtrées qui recouvraient la végétation comme un camouflage superficiel et sauvage. » (*VM* p.155). Si Marie est un personnage brouillon et impétueux, nous pouvons observer ici qu'elle apprivoise l'espace sauvage, qu'elle y met de l'ordre. Le personnage de Marie prend ainsi chair par son action sur l'environnement qui l'entoure. De même dans le musée d'art contemporain de Tokyo, « [...] elle traçait des croquis, un plan sommaire de l'espace, des rectangles pour figurer les salles, des carrés, des flèches que je ne parvenais pas à déchiffrer. » (*FA* p.123). Marie met en code l'espace, lui donne un langage propre, que le narrateur ne comprend d'ailleurs pas, restant en retrait, à l'écart de l'espace que Marie fait sien en le resémençant.

Lorsqu'elle se rend au champ de courses pour la première fois, Marie s'approprie cet environnement étranger en créant du sens : les tenues de jockeys deviennent collection de haute couture, et par l'intermédiaire des étoffes, la scène devient chatoiement de formes, de couleurs, de matières et de mouvement, dans une jouissance du verbe non dissimulée pour le narrateur – Marie ? –, qui énumère les noms à l'infini, et brouille une fois encore les limites : les chevaux deviennent mannequins, et les mannequins se font chevaux, mêlés dans les groupes nominaux « une cavalcade de mannequins » et « une harde de pouliches ». Marie métamorphose la réalité par le prisme de ce qu'elle est, et son regard artistique donne corps à la réalité qui l'entoure.

### *Le non-lieu*

Toutefois, ce que nous pourrions appeler des « non-lieux » jalonnent l'histoire des personnages, et notamment les pas du narrateur, qui semble n'être, au contraire de Marie, d'aucun lieu.

C'est Marie qui propose au narrateur de l'accompagner au Japon pour son exposition à Tokyo, c'est elle qui confie « une sorte de mission » au narrateur, à propos de laquelle celui-ci « n'a pas envie d'entrer dans les détails. » (*F* p.11). Marie, à nouveau, souhaite la présence du narrateur à la Rivercina. Le narrateur évolue donc au gré des demandes de Marie, de Tokyo à Shanghai, de Pékin à l'île d'Elbe, toujours de Marie à Marie, enfermé dans les contours qu'elle lui a dessinés. Il est ainsi associé au non-lieu, perpétuellement en transit ; de gares en aéroports, de cabines téléphoniques en hôtels, il vit parfois chez les autres (chez Bernard, chez Marie), jamais chez lui. Là encore, le motif de la fuite, pulsion physique qui anime les personnages, est capital : c'est une des postures fondamentales du personnage toussaintien vis-à-vis de son environnement, ainsi que celle du repli du corps sur lui-même, derrière une fenêtre ou à travers un écran, lorsqu'il prend conscience de sa rupture avec Marie : « [...] je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique [...] et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu. » (*FA* p.126). Les

personnages sont dans le même lieu – le musée – mais pas dans la même pièce, et la rupture se passe à distance, par l'intermédiaire de la caméra de vidéosurveillance, et donc nulle part.

Le non-lieu est donc indissociable de l'histoire d'amour des personnages : elle commence dans un taxi ; elle s'achève dans un hôtel. La rupture, comme nous venons de le voir, prend place dans le musée d'art contemporain. L'annonce de la mort du père de Marie a lieu à la fois dans un train – pour le narrateur – et dans un musée – pour Marie. Dans ce cas, à l'aspect impersonnel des deux endroits s'ajoute le mouvement, puisque le train avance et que Marie fuit.

En outre, un lieu qui a fait sens pour le narrateur et Marie devient un non-lieu, parce que désélementisé par la rupture. Il en est ainsi du cheminement intime du narrateur dans Kyoto dans *Faire l'amour*. Son voyage n'avait au départ aucun but, le choix de la ville semblait dû au hasard. Lorsqu'il sort enfin de chez Bernard, c'est pour se perdre dans les méandres des rues. Tout se passe comme s'il errait dans son histoire d'amour avec Marie, qu'il se perdait dans les chemins de leur histoire, pour tenter de retrouver la substance de leur amour : « [...] je sentais que je me rapprochais des ombres du passé, les lieux me devenaient familiers, [...] » (*FA* p.157). Or sa quête est vaine et décevante, le narrateur se sent finalement étranger, rejeté de ce lieu qui a perdu son sens. Alors qu'il dépeignait les couleurs orangées du portique dans un développement lyrique, les comparant au soleil couchant (*FA* p.157), il prend conscience qu'il n'avait « rien à faire là » (p.159), et dès lors « la couleur rouge orangée du portique s'était comme atténuée de nuit. » (p.160). Les couleurs s'éteignent, comme son histoire d'amour. Les deux musées dans lesquels il veut entrer sont fermés, il reste au seuil, et sur le chemin de l'auberge dans laquelle ils avaient séjournés, c'est un stade qui surgit des profondeurs de la nuit, surface de jeu publique, à contresens de l'intimité recherchée par le personnage, et donc absurde pour lui dans le contexte. La seule trace tangible, matérielle, de l'amour vécu à Kyoto est une photo prise par Bernard, qui se trouve « quelque part à Paris », et donc dans un lieu autre, hors du lieu. Kyoto devient alors un non-lieu, impersonnel, incapable de contenir les traces d'un amour perdu.

Le personnage toussaintien est donc construit en communion ou en opposition avec le lieu, selon le sens qu'il lui confère.

## **2. Le corps du personnage et la matière du monde : attraction et répulsion**

Plus profondément, le personnage fait corps avec son environnement, à des degrés divers.

### *L'intime et l'extime ramenés sur le même plan*

La narration joue sur les deux plans qui font l'histoire des personnages : le plan intime, et le plan de l'histoire du monde dans lequel ils évoluent. Ils sont mêlés et fonctionnent comme un jeu d'écho et de renvois incessants l'un vers l'autre. Tout se passe comme si vécu du corps et vécu de la terre étaient mis sur le même plan par le narrateur. La phrase « Le jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le cul. » vient clore la première partie de *Faire l'amour* (FA p.91). Les deux imparfaits rendent les actions concomitantes, comme si elles appartenaient au même plan ; le mouvement de la terre autour du soleil et le mouvement du narrateur en Marie sont ainsi rapprochés par la langue. Il en va de même avec l'évocation du tremblement de terre, dans deux énoncés qui inversent son rapport à l'intime : nous lisons tantôt que « Les larmes [de Marie] coulaient avec la nécessité d'un phénomène naturel », et ailleurs : « Le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour. » (FA p.114-115). Dans le premier énoncé, la substance humaine est associée au concept de phénomène naturel : tout se passe comme si le corps laissait s'échapper l'énergie qu'il contient, dans un débordement incontrôlable. Inversement, le séisme qui fait bouger les lignes de la terre devient un symbole de la rupture intime, par la simultanéité des deux faits. Cette même concomitance se retrouve dans les bornes données par le narrateur à l'histoire d'amour, lorsqu'il dit : « Je pressentis qu'avec la fin de la nuit finirait notre amour » (FA p.71). Nous pouvons lire ce passage comme une reformulation inversée de « Le



jour se levait sur Tokyo, et je lui enfonçais un doigt dans le cul ». Le point de départ de cette remarque est une réflexion sur la neige, qui est une analogie du temps pour le narrateur, qui renvoie à l'histoire d'amour ; le temps, universel, est associé au temps intime du vécu individuel. Le personnage est démuni parce qu'il n'a pas de prise sur le temps – et l'image de la neige qui voltige, insaisissable, en est une évocation poétique –, pas plus que sur son histoire d'amour. Tout lui échappe comme une fatalité dont il est prisonnier.

### *Le corps se fond dans la matière*

L'environnement est marqué, dans la narration, par des bouleversements physiques importants, qui impactent autant le monde que l'intimité des personnages. Le corps des personnages est confronté à la neige, abondante, aux tremblements de la terre, à de violents orages et à un incendie. Or au-delà de la résonance intime que nous venons d'analyser, nous pouvons voir que le corps des personnages entretient avec ces phénomènes des relations d'attraction et de répulsion.

A un premier niveau, une part du corps des personnages est mêlée à l'environnement. Leurs vêtements, en tant que corps externe, se charge parfois de la matière du monde. Ainsi, la chemise du narrateur « propre de la veille, [...], amidonnée de crasse et de peur, avait tout connu, la poussière grisâtre de Pékin, les microscopiques dépôts de sable, de plâtre et de bitume qui s'étaient fossilisés dans son tissu, les gravillons qui l'avaient écorchée, la chaleur qui l'avait ramollie, distendue, relâchée, la transpiration lourde du jour et sèche de la nuit, les sueurs froides, les vents d'effroi et le souffle de la climatisation, les brusques bouffées d'air conditionné glaciales [...] » (*F* p.119). La chemise est personnifiée par le verbe « connaître » dont elle est le sujet, et par les reprises pronominales. Elle devient le réceptacle de la matière corporelle du narrateur, et de la matière du monde qu'il a traversé, dans un mélange physique presque géologique. Le personnage semble acquérir une épaisseur supplémentaire par les traces matérielles de l'environnement qu'il a rencontré. Il en ira de même pour le tee-shirt de Marie pendant l'incendie, maculé par son contact avec le feu. Plus profondément, Marie mêle ses larmes « aux

moisissures et aux poussières de la villa » (VM p.153-154), comme si son corps communiait avec l'environnement. De même, elle est associée au cosmos, elle se confond avec l'univers par l'intermédiaire d'une comparaison : « Marie me regardait, les yeux rougis de sommeil, pâles et fatigués, comme des étoiles éteintes fragilisées par la nuit, [...] » (FA p.65). L'hypallage qui fait porter l'adjectif « fragilisé » sur le nom « étoile » et non sur « les yeux », floute là encore les limites, et l'on ne sait plus qui contient l'autre, des yeux ou de l'univers

Mais le corps tout entier des personnages est en prise avec les éléments, que ce soit l'eau ou le feu, dans une tension entre action et abandon.

A la fin de *la Vérité sur Marie*, les personnages sont confrontés à la circonstance la plus violente qu'ils aient connue avec l'incendie. Nous ne connaissons pas la cause de l'incendie, qui n'est pas précisée par le narrateur. Dans la mesure où le feu semble surgir de lui-même, nous pouvons considérer qu'il est un phénomène naturel, et que le corps des personnages est alors confronté à une libération d'énergie physique violente. La description de l'incendie est spectaculaire : « ce fut [...] une véritable ligne de feu qu'on aperçut au loin au sommet de la crête, vivante et dynamique, crénelée, qui se mit à briller dans la nuit dans un scintillement de flammes rouges, jaunes, orange et cuivre, bruyantes et crépitantes, que surmontaient des bouillonnements de fumées noires tourbillonnantes qui montaient vers le ciel. » (VM p.189). Tout se passe comme si les pulsions violentes des personnages trouvaient hors d'eux-mêmes leur expression, comme si ce désastre naturel faisait écho au désir de « jeter un jour le flacon d'acide chlorhydrique à la gueule de quelqu'un », au désir de voir Tokyo « réduite en cendre » par un séisme. Lorsque le narrateur évoque ces deux désirs de mort, il emploie pour l'acide chlorhydrique le terme de « giclée qui bouillonnait », et pour le séisme l'expression « réduite en cendres ». L'acide est ainsi associé par paronomase à l'incendie, avec le terme « bouillonnements », et le séisme par le champ lexical avec le sème de « cendres ». L'énergie qui anime les personnages par l'intermédiaire de ces pulsions semble alors la même qui anime la matière du monde, de la nature. Or les personnages agissent en réaction à l'incendie, contre le feu, en tentant de protéger la maison, et ils finissent par suivre la pulsion de vie en fuyant, lorsque tous les sens de

leur corps perçoivent le feu : « [...] nous ressentîmes immédiatement la chaleur du feu, sa lumière, sa puissance, son odeur, son grondement et sa vitesse, [...] ». Mais au-delà de la perception de l'incendie, Marie va faire corps avec lui, dans l'intention de sauver les chevaux. Nous lisons qu'elle « pénétra dans le rideau de fumée », et que « l'odeur de feu pénétrait jusqu'à l'intérieur de la voiture » (p.190-191). Sans mauvais jeu de mot, on peut affirmer que cette interpénétration du personnage et de l'élément est constitutive du personnage toussaintien : le personnage et la nature semblent du même ordre, partageant la même chair. Rappelons ici Zahir qui « s'introduit dans la matière de la nuit ». L'énergie romanesque du personnage a tout à voir avec l'énergie physique de la nature, brute et primitive. Marie marche dans le feu, se brûle les pieds, tousse et crache la fumée qu'elle a respirée. Elle se confronte au feu dans sa chair, et celui-ci la vainc, la rejette, nous la voyons « tituber, trébucher, s'affaisser, sans force, rester prostrée ». N'oublions pas que Marie, c'est l'eau et la nudité. Or « 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 », remarque le narrateur (VM p.197). En effet, seule l'immersion dans la mer permet à Marie de fondre son corps dans la matière du monde. La scène aquatique est récurrente dans la trilogie, que ce soit le narrateur dans la piscine de l'hôtel ou Marie dans la Méditerranée. Matière et corps ne font alors plus qu'un, le corps retrouvant ainsi une place dans le monde, même si cette place est passagère. Dans *Faire l'amour*, c'est le narrateur qui fait corps avec l'eau de la piscine, nous allons y revenir. Quant à Marie, elle est à l'initiative de la baignade à Portoferraio, dans *Fuir et la Vérité sur Marie* ; à chaque fois, la scène est annoncée de manière similaire : « Vers six heures, Marie voulut aller nager. » (F p.157), « En fin d'après-midi, Marie me proposa d'aller nous baigner. » (VM p.172), et à chaque fois, elle vient clore le roman, soit totalement pour *Fuir*, puisque nous laissons les deux personnages dans l'eau en refermant le livre, soit juste avant l'incendie qui achève la trilogie, pour *la Vérité sur Marie*. Marie ne se contente pas de se baigner, elle nage, activement et loin, ce qui est une manière pour son corps d'épouser la matière, de s'y ancrer ; plus encore, elle y disparaît : « J'avais regardé Marie s'éloigner dans la mer, [...] et elle disparut bientôt de ma vue. » (F p.164), « avant de s'enfuir progressivement dans la mer », à la recherche d'oursins (VM p.174). Le personnage

de Marie naît donc à la narration de l'interaction de son corps avec son environnement, en ce qu'il fait corps avec lui ou en est rejeté, dans une tension permanente entre les éléments contraires.

### *La rêverie métaphysique du narrateur*

Le narrateur, qui peine à construire son identité, n'étant d'aucun lieu, d'aucun élément, trouve pourtant une unité avec le monde dans *Faire l'amour* lorsqu'il nage dans la piscine de l'hôtel à Tokyo. Véritable méditation métaphysique, qui pose la question de savoir qui, du monde ou de l'individu, contient l'autre, elle vient décupler puis apaiser la pulsion de mort du narrateur.

Ce passage est constitué de deux phases, d'abord l'observation, puis la nage. Dans l'obscurité, il se retrouve seul face à la ville, qu'il appréhende visuellement, et en imagination. « [...] Tokyo apparut d'un coup devant moi dans la nuit, comme un décor de théâtre factice d'ombres et de points lumineux tremblotants derrière les baies vitrées de la piscine. » (*FA* p.45). La comparaison renvoie à la vanité du monde, au voile factice qui brouille les repères, et que le narrateur voudrait déchirer, détruire, s'appuyant sur le pessimisme philosophique du *teatrum mundi* baroque. Il mentionne à de nombreuses reprises l'acte d'observer, sa position vis-à-vis de la ville et inversement, de la ville par rapport à lui : « 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 de plain-pied sur le vide, je regardais Tokyo qui s'étendait à perte de vue devant moi, déployant sous mes yeux l'immense superficie de son agglomération illimitée. » (*FA* p.48). Sa position de domination est illusoire, puisqu'elle met le personnage en retrait, à l'écart d'une ville qui semble rejeter son corps. La période oratoire fait passer de la ville au vide et à l'inconnu – l'inconnaissable ? –, l'apodose s'achevant sur l'incapacité du personnage à saisir la ville dans sa totalité. Or l'observation amène une nouvelle pulsion morbide, comme une amplification, un écho de celle qui avait poussé le narrateur hors de la chambre, lorsqu'il s'imagine « asperger la baie vitrée de la chambre d'une giclée d'acide » ; il

fantasme ici un séisme sans précédent. Une très longue phrase juxtapose huit expansions du nom qui surenchérisent sur le degré de destruction possible que causerait une nouvelle secousse. Le narrateur est en proie à l'ivresse d'un pouvoir destructeur, que le texte sublime en pouvoir créateur de la langue. Par ailleurs, destin du monde et destin intime se mêlent dans le fantasme du narrateur qui imagine un séisme « [...] abolissant la ville et ma fatigue, le temps et mes amours mortes. ». Incapable d'agir sur son histoire d'amour, le narrateur se dote en imagination d'un pouvoir de destruction du monde, qui fait écho à la destruction de l'amour, qui dès lors se trouve universalisée.

A l'explosion de violence succède sans transition l'eau « immobile », l'apaisement. « Elle avait une apparence de plomb fondu, de mercure ou de lave [...], traversée parfois d'infimes ondoiements spontanés, comme une peau qui frissonne. » (*FA* p.45). Matière corporelle (peau) et matière terrestre (lave) sont associées dans la description, comme un préalable à la communion du narrateur dans la piscine. Un long passage est consacré à la mise à nu et à l'eau du narrateur, comme s'il faisait progressivement retour sur lui-même après sa confrontation avec la ville. Chaque mouvement pour se débarrasser de ses vêtements est relaté, chaque geste qui le mène dans l'eau, jusqu'à la sensation du sol de la piscine sur la plante de ses pieds. En se recentrant sur le corps, la narration opère la plongée en soi. Il se dépouille de son corps externe et de son environnement immédiat pour rester nu « parmi des galaxies presque palpables » (p.51). L'eau fonctionne comme un rempart contre le monde, qui permet à l'homme de se retrouver jusqu'à « se dépendre de lui-même », c'est-à-dire s'abandonner à la matière de laquelle il participe. En convoquant le nom asiatique de la Voie Lactée, « la Rivière du Ciel », le narrateur rapproche physiquement les opposés, et l'eau et le ciel se mêlent dans un basculement cosmique des repères qui ramène toute matière, tout élément, à un grand Tout dans lequel l'homme aurait sa place. Le narrateur nage d'ailleurs en « partageant [ses] regards entre la surface de l'eau [...] et le ciel immense dans la nuit [...] ». » (*FA* p.50-51). Or la méditation semble procéder des sensations, qui sont primordiales : « De toutes parts, l'eau glissait sur mon corps, tiède et lourde, huileuse et sensuelle. » Le parallélisme de construction binaire exprime l'équilibre et la plénitude trouvés par le personnage.

Les pensées même viennent de l'eau, de la matière, et elles deviennent « comme des pulsations sanguines inconscientes » (FA p.52) : penser, exister au monde, devient aussi naturel et involontaire que la respiration, que les battements de cœur. Toute action volontaire s'abolit alors progressivement, et le narrateur « fait corps », pour finir par « être », simplement. Le « Je pense donc je suis » cartésien laisse place ici à « Je suis un corps donc je suis ».

Déstabilisé et dépassé par un environnement qu'il ne comprend plus, le personnage se retire en lui-même pour faire corps avec la matière, ce qui reste peut-être la seule manière possible d'appréhender le monde.

## **B. Le personnage, témoin du monde**

Si le personnage se retire parfois momentanément en lui-même ou communique avec les éléments naturels, il est pourtant confronté en permanence au monde urbain qui l'entoure, et il nous fait partager la relation physique et mouvante qu'il entretient avec lui.

### **1. Une « mondialisation » de la narration ? Instabilité du personnage dans un monde en mouvement**

Le narrateur est témoin de lieux et de scènes saisies sur le vif, au gré de ses pérégrinations. La spécificité de ce regard, c'est sa mobilité, il appartient à un corps en mouvement, ce qui donne un relief particulier au monde.

#### *Vues en mouvement*

Pour se rendre d'un endroit à un autre, le narrateur utilise divers moyens de locomotion plus ou moins rapides : la marche, le bateau, la moto, la voiture, le train, l'avion. Or les passages descriptifs qui figurent dans le roman sont quasiment tous

construits en mouvement, le point de vue est celui du narrateur qui progresse dans l'espace et découvre ce qui l'entoure au fur et à mesure de son trajet. Prenons comme exemple l'errance des amants dans Tokyo. Chaque évocation du monde est introduite par un verbe de mouvement : « Parfois, nous passions devant les néons blancs et roses d'une boîte de nuit ou d'un bar à hôtesse [...]. » ; quelques lignes plus loin : « A mesure que nous avancions, le quartier s'animait et se transformait, il y avait de plus en plus de bars et de néons, [...] » (*FA* p.62). Alors que les verbes impliquent le mouvement des corps, le décor semble frappé d'immobilité car il est succession du même : aux bars succèdent les bars, aux néons, les néons. Les images semblent glisser sur les personnages sans s'imprimer en eux, sans faire sens, de même que malgré leur accoutrement « extravagant », personne ne prête particulièrement attention à eux. Tout est frappé d'indifférence – au sens étymologique du terme.

Le trajet effectué par le narrateur pour rejoindre l'île d'Elbe depuis Pékin est révélateur de la relation qu'entretiennent corps et personnage avec la notion de déplacement. Alors que rallier le bout du monde n'a jamais été aussi simple (nul problème ne se pose lorsque Marie et le narrateur partent pour le Japon, et seuls quelques formalités suffisent au narrateur pour gagner Kyoto depuis Tokyo, sans compter la manière narrativement magique qui fait apparaître le narrateur sur l'île d'Elbe dans *la Vérité sur Marie*), d'innombrables difficultés jalonnent son voyage : les modalités de la négation, du doute et de l'impossibilité marquent le passage ; l'île d'Elbe figure ainsi le seul espace singulier de la narration, qui échappe à la mise en réseau du monde. Impossible à appréhender en pensée, le changement de lieu et d'environnement passe par ses effets sur le corps, qui se dissocie de l'esprit, tout autant que par une dématérialisation, une mise à distance hors du corps : seule la flèche virtuelle du moniteur vidéo progresse, l'esprit quant à lui n'est « ni à Pékin ni à l'île d'Elbe, mais toujours à la surface de ces lieux transitoires [...]. » (*F* p.123).

Or si les moyens de transport sont les points de vue privilégiés de la description du monde, l'objet de cette même description est toujours un ensemble d'infrastructures de transport. La vue de Tokyo se résume à ses voies de communications et à ses lumières, devenant un enchevêtrement de lignes et de nuances qui désincarne l'espace. Nous lisons ainsi que la ville était « parsemée de

lumières mystérieuses, néons et réverbères, enseignes, éclairages des rues et des artères, des ponts, des voies ferrées, autoroutes métropolitaines et réseau d'avenues surélevées enchevêtrées, [...]. » (*FA* p.47). Les éclairages – dont le narrateur tente d'épuiser les sources dans une énumération – ne mettent en lumière que les voies de communication, qui forment un véritable labyrinthe pour l'observateur. Quant aux autres êtres qui entourent les personnages, ils sont appréhendés comme une foule en mouvement, figurant une impossible connaissance de l'autre, tout autant que de l'environnement avec lequel ils font bloc.

### *Superposition des lieux*

La rapidité des moyens de transports et de communication modernes abolit les distances, et les univers les plus éloignés se rapprochent, jusqu'à se superposer, se télescoper. Ainsi, l'évocation de la misère dans le métro japonais, avec les « nombreux clochards [qui] avaient investi les couloirs » (*FA* p.131) « fait remonter à la narine » du narrateur, par l'intermédiaire des odeurs « infectes de couloir de métro et d'animal mouillé », « d'inattendues réminiscences de Paris. ». La misère japonaise et la misère parisienne sont les mêmes, et le Japon, pourtant tellement éloigné géographiquement et culturellement de l'Europe, tend à se réduire à des schémas exportés, exportables, dans un vaste mouvement de mondialisation économique et narratif. Nous retrouvons ce phénomène lorsqu'au cours de sa fuite à moto avec les deux personnages chinois, le narrateur débouche sur une rue animée de Pékin. Il décrit l'animation qui y règne, en employant l'indéfini « on » pour sujet de tous les énoncés, pour finir par conclure sur l'anonymat d'une telle scène et de ses acteurs : « [...], on aurait pu être n'importe où dans le monde, quand la ville encore engourdie de chaleur se remet progressivement des températures caniculaires de la journée et savoure le répit dans la tiédeur du soir » (*F* p.110).

La narration va plus loin encore, lorsqu'une même scène se déroule dans deux univers à la fois. Marie est au Louvre, le narrateur dans un train pour Pékin lorsqu'elle l'appelle pour lui annoncer la mort de son père. Le téléphone instaure une immédiateté, une coprésence des personnages et des lieux. En matérialisant par la



présence de sa voix un autre lieu, un autre fuseau horaire, à la réalité chinoise du narrateur, Marie déstabilise le personnage, qui perd ses repères spatio-temporels : « la faible voix de Marie me transportait littéralement » (*F* p.47). La superposition des lieux entraîne un décalage entre soi et le monde, qui perdure même après le coup de téléphone : le narrateur ressentira plus loin un état de « décalage horaire permanent » (*F* p.63). L'adhésion est impossible. De même au début de *Faire l'amour*, le narrateur superpose les espaces et les scènes: « A Paris » introduit le paragraphe relatant la première soirée de l'histoire d'amour des personnages ; le paragraphe suivant, sans transition, commence par « A Tokyo », et débute le récit de leur dernière soirée (*FA* p.14). Alors que les lieux et les enjeux des deux scènes sont diamétralement opposés, ces mentions les rapprochent délibérément et les font exister l'une sur l'autre en filigrane, brouillant donc à la fois les repères narratifs et les repères diégétiques – au sens de Genette, la diégèse étant l'univers spatio-temporel désigné par le récit<sup>15</sup>.

### *Le lieu aboli*

Ce mouvement perpétuel et cette superposition des environnements les plus différents induit une mise en cause de la singularité et de la substance même du lieu.

Si l'on admet que le tourisme permet de saisir la singularité d'un environnement, il semble que cet aspect soit désamorcé lors du voyage du narrateur à Pékin, d'abord lorsqu'il se promène à pied avec Zhang Xiangzhi, puis lorsqu'ils se déplacent à moto. Le circuit est établi en fonction du lieu de rendez-vous de Zhang Xiangzhi, et les commentaires sont à peine descriptifs : « [...] en marmonnant dans un anglais éteint que la rue que nous empruntons était une des dernières à Pékin à compter quatre portiques (je hochais la tête, et nous en restions là pour le commentaire touristique). » (*F* p.73). De plus, ils visitent bien plus les échoppes de souvenirs que les lieux remarquables. Le « paisible sanctuaire » dans lequel ils entrent est le terrain d'un jeu autour du cadeau offert par Li Qi au narrateur, qui l'ouvre en pensant échapper à la surveillance de Zhang Xiangzhi, en « faisant mine »

---

<sup>15</sup> Gérard Genette, *Figures III*, le Seuil, coll « Poétique », Paris, 1972

de s'intéresser à ce qui l'entoure. Le lieu semble alors accessoire à la narration. Cela est d'autant plus prégnant lorsqu'ils traversent la ville à moto : le cœur de la ville – la Cité interdite – est « aperçu fugitivement », et le narrateur doit se retourner pour en saisir un regard (*F* p.84). Pékin n'est que le lieu de la fuite et de la menace, un espace de passage qui reste inconnaissable au personnage.

Le narrateur avait dès le départ de son voyage pour Pékin, à la gare de Shanghai, résorbé la gare dans la ville, la ville dans le pays, et ses habitants avec : « Nous nous étions donné rendez-vous avec Li Qi devant la gare de Shanghai, autant dire en Chine. Des milliers de personnes se pressaient là sur l'esplanade, qui prenaient la direction des bouches de métro ou de la gare routière, entraient et sortaient de la structure de verre illuminée de la gare, [...]» (*F* p.22). Le monde se résume à une masse anonyme en mouvement dans un espace vide et transparent, tout entier dédié au transit, et qui s'étend au-delà de lui-même. L'extrapolation qui clôt la première phrase du passage anéantit toute substance propre du lieu, ce que nous voyons confirmé lors du voyage en train du narrateur : la vitesse associée à la nuit fait disparaître l'environnement. « Je n'avais aucune idée de l'endroit où nous pouvions être, à quelle hauteur du continent chinois, près de quelle ville, et, l'aurais-je su, j'aurais été bien avancé, Nantong, Lianyungang, Qingdao, il n'était même pas sûr que nous longions la côte, je ne voyais nulle trace de mer à l'horizon, pas de dunes ni d'installations portuaires, d'entrepôts ni de docks dans la nuit. » (*F* p.31). La Chine devient continent. Les noms des villes sont énumérés dans un décrochement syntaxique, ils ne font plus sens et deviennent alors de purs signifiants coupés de leur signifié, celui-ci étant inconnu, sinon inconnaissable. Les marques de la présence du narrateur s'effacent au fil de la phrase, après s'être résorbées dans le pluriel du « nous », dans le conditionnel et dans la négation qui frappe chaque segment de la phrase, à la fois le personnage et son environnement.

Dès lors, il semble que l'identité du personnage toussaintien ne parvienne à se construire parce qu'il ne peut s'attacher à aucun élément de son environnement, parce que celui-ci lui est inconnaissable, fuyant, échappant à une connaissance intime, se refusant à toute autre appréhension que superficielle. La mobilité du regard serait la seule réponse possible à la mobilité du monde.

## **2. La perception sensible d'un témoin passif**

Puisque le monde n'est plus intelligible, le personnage narrateur se contente de rendre compte de ses observations à distance, en balayant le monde de son regard sans y participer, simple réceptacle de sensations.

### *L'œil en travelling*

Parce qu'il n'est d'aucun lieu, le narrateur devient « témoin passif » (FA p.134) de tous les lieux indifféremment, du monde qu'il entrevoit au gré de ses déambulations, et qui défile souvent à travers une vitre ou une fenêtre. Les descriptions sont succinctes, chaque objet d'observation est ramassé dans un groupe nominal, et les groupes nominaux se succèdent, accumulés dans de longues phrases. Nous lisons par exemple : « Parfois, nous passions devant les néons blancs et roses d'une boîte de nuit ou d'un bar à hôtesse, où une grappe de personnes discutaient devant l'entrée, grande rousse vêtue d'un immense ciré rose, en minijupe et lèvres pâles, deux hommes émaciés en costume trois-pièces en conciliabule à ses côtés, et, plus loin, dans l'ombre, désœuvré près des poubelles, la maigre silhouette d'un vieil homme-sandwich dégarni et pensif, une pile de prospectus à la main. » (FA p.62). Le regard balaye l'environnement comme le ferait une caméra en travelling, saisissant ses couleurs et ses formes saillantes, quelques postures et des tenues vestimentaires. Le narrateur reste à la surface des corps et du monde. Toutefois, dans cette description en particulier, nous pouvons noter la mention d'une expression du visage, ce qui est rare ; elle appartient à l'homme-sandwich, qui est saisi à l'écart du reste de la ville, à l'écart du monde. Il semblerait que cette attention plus précise qui lui est accordée témoigne d'une certaine identification du narrateur à cette figure du marginal, rejeté du monde. Quand il n'est plus saisi dans le mouvement du narrateur, le décor perd son peu de cohérence : « De l'endroit du restaurant où nous nous trouvions, on ne voyait dans l'encadrement de bois de la fenêtre qu'un fragment de rue partiel et incohérent [...]. » (FA p.70). Le parti-pris de la description toussaintienne est celui de la caméra – rappelons que Jean-Philippe Toussaint est

aussi cinéaste – et non du pinceau ou de l'appareil-photo. Dans un monde caractérisé par sa mobilité, l'outil de l'observateur s'adapte et se met en mouvement.

### *L'Autre, inconnaissable*

A l'inverse de l'homme-sandwich, autrui est appréhendé par la tenue vestimentaire, essentiellement, comme s'il était inconnaissable dans sa singularité. Les descriptions d'uniformes sont récurrentes ; ainsi les collaborateurs japonais de Marie (*FA* p.106), la contrôleuse à la gare de Pékin (*F* p.28), des policiers dans le train (*F* p.30), les jockeys au champ de course (*VM* p.140). Les personnages croisés sont, comme nous l'avons déjà évoqué, foule et mouvement, bien plus qu'individualité et profondeur. La mention des uniformes ajoute un degré à cette indifférenciation des êtres, les résumant à leur fonction dans le monde, dissimulant l'unicité de chaque corps. Les autres participent donc d'un environnement que le personnage ne peut saisir que superficiellement : le corps du monde échappe au narrateur, qui reste à la surface de ce qu'il voit. Quand un lien pourrait s'installer, avec une jeune fille parmi « des lycéennes en jupe grise et veste bleue, cravate rouge, jambes épaisses, grosses écharpes et longues chaussettes blanches » (*FA* p.136), qui lui « fait coucou » à travers la vitre du train, l'amorce d'une communication non verbale est très vite avortée, le narrateur ne réagissant pas assez vite, restant en décalage : « [...] je m'apprêtais à lever la main pour lui répondre, mais elle n'était déjà plus là, elle avait disparu, et l'ébauche d'un sourire demeura en suspens sur mes lèvres, prêt à éclore pour lui témoigner ma reconnaissance, mais il n'y avait plus personne sur le quai, et mon visage redevint dur et impassible, distant, fatigué. » (*FA* p.136-137). L'échange de gestes qui aurait pu briser la vitre par laquelle le narrateur voit le monde, et qui lui aurait permis d'accéder à l'autre, est impossible, comme si le personnage ne parvenait pas à être « un participant actif »<sup>16</sup> de l'existence. De la même manière que Toussaint utilisait l'adjectif « minimaliste » pour évoquer le peu de paroles prononcées par Marie au téléphone, en faisant ironiquement écho aux

---

<sup>16</sup> Nous empruntons l'expression à Lidia Cotea, *A la lisière de l'absence, L'imaginaire du corps chez Jean-Philippe Toussaint, Marie Redonnet et Eric Chevillard*, L'Harmattan, coll. « Espaces littéraires », Paris 2013, p.63

caractéristiques que les critiques ont pu dégager de ses romans, « impassible » ne nous échappera pas ici, renvoyant à une posture de détachement, de dissimulation.

### *Une posture de l'effacement*

« Passif » signifie aussi que le narrateur subit le monde sans interférer avec lui, sans y imprimer sa subjectivité. De manière métalittéraire, cet adjectif peut renvoyer à la posture auctoriale, qui, loin de toute sociocritique, n'énonce ni thèse, ni jugement. Le regard porté sur le monde reste un regard, une simple observation ; le narrateur se fait le réceptacle de ce qui l'entoure. Nous trouvons des traces de cet effacement dans l'évocation du métro japonais, longue phrase bornée par l'indéfini : « A mesure qu'on avançait [...], qui faisait remonter à *la* narine [...]. » (FA p.131, nous soulignons). La subjectivité du narrateur est gommée, aucune trace linguistique n'en subsiste, seules des mentions sensibles physiquement indiquent un point de vue. La relation que nous fait le narrateur de son voyage pour Kyoto alterne les passages consacrés à ses déplacements et les passages descriptifs. Comme nous l'avons vu, chacun de ceux-ci est constitué d'une phrase très longue, or nous pouvons ajouter ici que tout se passe comme si la langue cherchait l'exhaustivité, non pas à saisir la profondeur du monde, mais la quantité des éléments qui la constituent, dans une vaine logorrhée, une accumulation sans cohérence. Le monde échappe à l'appréhension mentale, reste alors le corps, et ses perceptions sensibles.

### *Le monde par les cinq sens*

L'idée que les sens sont premiers, avant la réflexion, évoque l'empirisme de Condillac<sup>17</sup>. Le personnage accède au monde comme la statue qui respire l'odeur de la rose. Souvenir, désir, imagination, volonté, ..., naissent alors de la sensation. Nous avons vu comment l'odorat permettait au narrateur de subsumer la misère japonaise dans la misère du monde. De même, le goût prime sur la compréhension du langage, lorsque les personnages font leur choix au restaurant, selon « les idéogrammes les

---

<sup>17</sup> Condillac, *Traité des sensations*, 1754

plus appétissants » (*FA* p.65). Il s'agit ainsi d'une véritable grammaire des sens, le personnage ne saisit le monde qu'à travers le corps. Le passage consacré à la bouteille de grappa (*VM* p.51) est le plus frappant à cet égard. La vue de la bouteille amène le goût de la boisson, puis la sensation du baiser échangé, puis toute l'histoire des deux personnages qui en ont bu : « [...] cette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, [...] jusqu'au goût de grappa de leurs baisers [...]. ». La narration découle de la sensation, comme le souvenir et le récit, chez Proust, du goût de la madeleine trempée dans la tisane.

La réalité est avant tout perçue par ses couleurs et ses lumières, qui renvoient au caractère superficiel du monde et de la connaissance qu'en ont les personnages. Nous avons déjà évoqué la mention des couleurs des vêtements. Les lumières des néons ponctuent aussi la ville, tantôt « rougeâtres » (*FA* p.27), « dorés » (*FA* p.47), « blancs et roses » (*FA* p.62). Dans l'épisode chinois, la grisaille frappe chaque élément : le téléphone du personnage chinois est « gris terne », sa voiture « grise flambant neuve », sa chemisette « grisâtre » (*F* p.12-13). La perception de cette teinte renvoie à la tonalité inquiétante du voyage chinois, marqué par la menace et l'inconnu. En outre, des lumières crues et violentes viennent parfois détonner par rapport aux ténèbres, par exemple lorsque le stade s'illumine brusquement à Kyoto. Les variations d'intensité lumineuse traduisent ainsi les contrastes accusés du monde.

L'ouïe a une place essentielle, à côté de la vue : la rumeur du monde est diffuse et continue, d'un bout à l'autre de la trilogie, comme la bande-son du film qui s'y déroule. En toutes circonstances, le narrateur y prête attention. Ainsi, il fait mention, très souvent, du « ronronnement continu des moteurs » (*F* p.124), ou des « concerts de klaxons » (*F* p.125). Les bruits – de la ville notamment – occupent l'espace. Bien plus, à Portoferraio, le glas prend la place du personnage : Marie « ne répondit pas [...]. J'entendis un faible son de cloches dans le téléphone, mais, en même temps que je les entendais dans le téléphone, je les entendais également sonner dans la rue [...]. » (*F* p.132). Le son du monde remplace la voix de Marie pour signifier au narrateur que l'enterrement de son père a lieu. Nous avons vu au début de notre analyse que les paroles sont rares dans notre roman. Or à Portoferraio, les paroles en italien de la propriétaire de l'hôtel sont traduites en français et prises en

charge par le discours indirect libre du narrateur, mais retranscrites immédiatement après, dans une parenthèse, au discours direct et en italique, donc soulignées par la narration comme un élément important de l'environnement, qui matérialise le lieu, le singularise, à l'inverse de l'anglais parlé en Asie. De plus, la redondance avec laquelle sont relatés ces propos sans intérêt témoigne sans doute d'un intérêt poétique pour le rythme et l'accent de la langue italienne.

Le personnage promène donc son regard sensible sur le monde qui l'entoure, sans chercher à l'analyser, mais plutôt en se laissant modeler par les impressions qu'il diffuse.

### **C. Le personnage désorienté dans un monde devenu indéchiffrable**

Si le personnage entretient des relations complexes et physiques avec son environnement, entre perception sensible et détachement, effacement et signifiante, son corps est, plus profondément, malmené et désorienté par un univers incertain, insensé et brouillé, qui interfère avec la narration.

#### **1. Un univers hostile au corps humain**

##### *La progression du personnage empêchée*

Où qu'il aille, où qu'il soit, le personnage doit toujours composer avec l'hostilité de l'environnement. Ses déplacements, que nous savons désormais innombrables, sont systématiquement entravés. La foule, qu'elle soit à pied ou véhiculée, constitue par l'embouteillage qu'elle crée un obstacle majeur, comme si le corps des autres empêchait celui du personnage de progresser et de trouver sa place. Ainsi, lors de la fuite à moto, la « créature tricéphale » (*F* p.104) doit se frayer un chemin dans les « artères embouteillées » (*F* p.111), puis est « freiné[e] de nouveau dans une rue animée, bloqué[e] par une marée de piétons » (*F* p.112). Le corps du personnage et le corps du monde se heurtent, tout comme à la sortie du bowling,

lorsque, emportés par le mouvement de fuite, les personnages « fendent sans ménagement un attroupement de dîneurs », et les « bousculent pour se frayer un passage. » (*F* p.101). Le contact physique avec l'autre, si rare, est violent mais reste superficiel puisqu'il a lieu dans l'urgence de la fuite, en mouvement, toujours.

L'environnement n'est jamais stable, jamais accueillant : lorsque pour une fois, la circulation est « fluide » en direction de l'aéroport de Narita (*VM* p.90), « la pluie redouble de violence » et un vent violent agite les parois du van. L'environnement est agressif, et les personnages y sont perdus, dans Tokyo qui leur est inconnue (*FA* p.74), mais aussi dans Paris : dans sa propre ville, le narrateur « prend de mauvaises directions » et « revient en courant sur ses pas » (*VM* p.39). La raison de cette désorientation est la pluie battante qui lui entre dans les yeux, mais nous pouvons aussi y voir la confirmation qu'il n'est d'aucun lieu, désorienté partout. Même à Portoferraio, où pourtant les rues sont désertes et la nature relativement amène, il doit parcourir le maquis « épineux » dans la nuit tombante, sans parvenir à trouver de « point d'appui, de point d'accroche » (*F* p.166-167). Son corps – genou et coude – est blessé, et les affaires de Marie se dispersent, s'abîment, se salissent, comme si le narrateur entraînaît Marie dans sa chute par l'intermédiaire du corps externe que constituent ses vêtements.

### *Le personnage en trop*

Il semble alors que dans la plupart des lieux de passage des personnages, l'individu est indésirable, ne trouvant aucune place possible pour son corps. Ainsi Marie et Jean-Baptiste se retrouvent à voyager dans un avion cargo, sans siège pour les passagers. Marie est alors « inquiète, désorientée dans cet espace brut et inaccueillant » (*VM* p.123). Les adjectifs, qu'ils qualifient le personnage ou le lieu, sont porteurs d'un préfixe privatif, mais surtout, le dernier est un néologisme : le mot est étranger à la langue tout autant que le personnage l'est au monde. Déjà dans la description de l'aéroport, l'environnement était montré comme inquiétant, inadapté à l'homme : « Le site de l'aéroport était entouré d'une double enceinte de grillages métalliques, rehaussés de chevaux de frise, derrière laquelle s'étendait une vaste zone



aéroportuaire sombre et mystérieuse. » (*VM* p.91). La phrase dessine une boucle redondante, du « site de l'aéroport » à « la zone aéroportuaire », et met en valeur en son cœur la fermeture qui rend l'espace inaccessible. De la même manière, l'avion est vu comme inaccessible par les personnages : « Devant eux, immense, bombée et hors de proportion, se dressait la silhouette géante d'un Boeing 747 cargo de la Lufthansa. Il n'y avait aucune passerelle pour y accéder, nulle échelle pour monter à bord, toutes les issues étaient hermétiquement fermées, condamnées, aussi bien la porte avant gauche que les portes des soutes à l'arrière de l'avion. La carlingue blanche laquée dégoulinait sous la pluie battante. » (*VM* p.118-119). La langue entremêle les procédés de manière très serrée pour construire l'infranchissable barrière qui sépare l'avion des personnages ; des hyperboles, « hors de proportion », « géante », rendent sa taille démesurée par rapport à celle du corps humain. La négation, binaire (« aucune », « nulle »), s'applique à tout moyen d'accès à bord. La deuxième partie de la phrase fait le tour des issues : leur état est mentionné deux fois, dans une redondance appuyée par l'adverbe, « hermétiquement fermées, condamnées ». La conclusion montre l'enveloppe de l'appareil, une surface que même la pluie ne fait qu'effleurer. L'utilisation du verbe « se dresser » rappelle la description des buildings tokyoïtes, avec lesquelles l'avion partage la même présence écrasante, et une verticalité démesurée, étonnante dans le cas de l'avion, dont la silhouette est horizontale.

En effet, l'architecture urbaine est tout particulièrement étrangère au personnage. Pour en témoigner, une analyse de l'observation que font le narrateur et Marie de Tokyo, depuis la fenêtre de leur chambre d'hôtel (*FA* p.18), pourrait mettre en valeur bien plus que la dimension phallique des tours « dressées » : « Je [...] regardai avec elle le bouquet très dense de tours et d'immeubles de bureaux qui se dressaient devant nous dans l'obscurité, épars et majestueux, chacun, du haut de ses étages, semblant veiller personnellement sur son propre périmètre administratif de silence et de nuit, tandis que mon regard allait lentement de l'un à l'autre, Shinjuku Sumitomo Building, Shinjuku Mitsui Building, Shinjuku Center Building, Keio Plaza Hotel. ». L'observation a lieu à travers la vitre qui, rappelons-le, ne s'ouvre pas ; les personnages sont ainsi tenus à distance, par l'architecture urbaine, de

l'environnement qui les entoure et les enferme. Les tours sont personnifiées avec l'adverbe « personnellement » redoublé par le possessif « son propre » et les noms qui leur ont été donnés. Contrairement au narrateur qui n'a pas de nom, les tours en ont donc un ; cependant, il s'agit de la duplication du même nom et d'un mélange de japonais et d'anglais. Cela jette un trouble sur la notion même d'identité : dès lors qu'on leur en confère une, les tours s'y dérobent. Elles pourraient être l'incarnation d'un phénomène de mondialisation qui brouille l'ordre des choses, qui dépossède l'homme de son identité propre.

Pour conclure, nous pouvons convoquer l'image de « l'homme dans l'aquarium » (*F* p.67-68). A l'occasion d'une simple vidange de l'aquarium d'un restaurant, celui-ci est le théâtre d'un déplacement des êtres hors du lieu qui est le leur. Ainsi, les poissons sont transvasés dans un seau, et l'homme qui s'occupe de la manœuvre se retrouve dans l'aquarium. L'incongruité de cette scène figure le symbole ludique du bouleversement de la place de l'homme dans le monde.

## **2. Un monde illisible et sibyllin**

### *Le monde indéchiffrable*

La difficulté du personnage à trouver sa place dans le monde est aussi le symptôme de son incapacité à lire le monde. Les signes ne font plus sens pour le narrateur. L'inquiétude diffuse qui teinte *Fuir* naît de son incompréhension, de son incapacité – parfois de sa maladresse – à déchiffrer. Bien sûr, la question des langues étrangères est cruciale. Le narrateur ne parle ni japonais, ni chinois, ce qui rend inintelligible la conversation non traduite entre les deux personnages chinois au restaurant (*F* p.68) ; quant au choix de la soupe dans le restaurant japonais, il est remis « au hasard » par le personnage confronté à des « idéogrammes » étrangers à sa langue (*FA* p.65). En outre, la multiplication anarchique de signes brouille le sens : le narrateur voit dans la rue « un enchevêtrement de panneaux où couraient des inscriptions en katakanas, d'indéchiffrables colonnes d'idéogrammes qui se mêlaient parfois à quelques caractères familiers, tels ceux d'une enseigne publicitaire géante

[...] qui attirait l'œil par sa saisissante injonction : VIVRE. » (FA p.77). Le katakana est l'un des trois ensembles de caractères de l'écriture japonaise, qui permet notamment de transcrire les mots d'origine étrangère. Cela implique donc que dans ces inscriptions incompréhensibles se mêlent l'exotisme asiatique et la mondialisation de mots exportés partout. Le seul syntagme qui appartient à la langue maternelle du narrateur est noyé dans ce mélange, et se trouve alors déséminentisé : le renvoi à la vie est incongru dans cet univers qui ne donne plus accès à son sens.

La mouvance des signes se retrouve aussi au champ de courses, dans *la Vérité sur Marie* : « Sur un grand panneau d'affichage, semblable aux tableaux d'arrivées électroniques en perpétuel changement des aéroports, des milliers de données chiffrées indiquaient les cotes fluctuantes des chevaux au départ, dont les noms mystérieux, en katakanas sibyllins, émergeaient en diodes rouges électroluminescentes du brouillard pluvieux qui recouvrait l'hippodrome de Tokyo. » (p.139). Les termes indiquant le mouvement, associés à la comparaison avec les indications de vols des aéroports, le pluriel, avec l'hyperbole « des milliers de », ainsi que l'analogie mathématique ou plutôt financière contenue dans « données chiffrées » et « cotes », ajoutés aux signaux lumineux ravalés à la virtualité de l'électronique : le panneau condense à lui seul l'instabilité du monde et la mouvance de ses traductions. L'environnement et les êtres sont estimés au gré de « cotes fluctuantes », dans une perte généralisée de l'échelle des valeurs.

Enfin, le personnage saisit parfois les signes dans une sensation physique, mais sans aller jusqu'au bout de leur interprétation. Son attention à l'ambiance de la crique dans laquelle ils se baignent en témoigne : « Un après-midi, j'avais trouvé un air étrange à notre petite crique, sans qu'il me fût possible de savoir en quoi elle était différente des autres jours. [...] » (VM p.185-186). La grisaille – associée à la menace depuis *Fuir* – envahit le paysage, chassant le bleu, soit l'une de ses deux couleurs constitutives. Les corps sont sensibles à l'étrangeté du monde : il est fait mention de « la nervosité des insectes qui venaient se coller à la peau », « la chaleur statique qui enveloppe les corps et engourdit les esprits », « une atmosphère de fin du monde ». Malgré cela, le personnage n'écoute pas son corps, et ne va pas au bout de la compréhension sensible des éléments, incapable de saisir dans le paysage la teneur

de la menace, annonce narrative de l'incendie construite par la narration *a posteriori*. Les manifestations du corps par rapport à l'environnement pourraient être les seules grilles d'interprétation possibles du monde, mais elles sont fragiles, balbutiantes, inabouties.

### *Reconstruire le sens*

Dès lors, le personnage s'attache à reconstruire du sens à partir des objets. Nous avons vu comment le regard artistique de Marie transfigure le monde qui l'entoure, lui donnant harmonie et cohérence. Il y a comme une poétique de la liste dans les passages consacrés à l'énumération de ses effets personnels, qui forment une harmonie. Ainsi à l'aéroport de Narita, alors que la tension est palpable, que l'environnement est hostile, une soudaine « irrépressible bonne humeur » s'empare de Marie, qui se traduit par une longue énumération de ses bagages sous la pluie, au pied du Boeing. Le détail de chaque sac est scrupuleusement précisé, pour mettre en valeur « une sacrée homogénéité de formes et une subtile cohérence de couleurs : un camaïeu de beige, de grège, de sable, d'écru et de cuir (la classe, quoi, Marie, jusque dans le naufrage). » (VM p.121). Une chaîne d'assonances de voyelles ouvertes est superposée à une chaîne d'allitérations sourdes (*beige, grège, sable*), et croisée à une chaîne d'assonances de voyelles fermées associée à une chaîne d'allitérations sonores (*grège, écru, cuir*). En jouant sur le timbre, la langue crée une harmonie sonore qui confine au lyrisme. Mais alors qui est le poète ? Le point de vue est clairement donné, puisque « Marie *regarde* l'entassement désordonné » et « *trouve* qu'il présente une sacrée homogénéité » (nous soulignons les marques de subjectivité). Pourtant, le prosaïsme des marques d'oralité (*sacré, la classe, quoi*), ainsi que la tonalité humoristique de la parenthèse viennent mettre une distance avec le lyrisme, et appartiennent au narrateur. L'ironie contrebalance le lyrisme, et constitue avec lui la chair du texte. Cette poétique du désordre amène donc une éclaircie dans l'atmosphère narrative et un éclair de sens, par l'intermédiaire du corps externe de Marie que constituent les objets qui lui appartiennent.

Les objets sont en effet, par leur matérialité, des « repères tangibles » pour le narrateur, qui « reconstruit » le sens (*VM* p.52) à partir d'eux. Le passage de la grappa étudié précédemment en est un exemple. Quand les signes se font littéralement insensés, il faut revenir à leur corporalité pour remotiver leur potentiel symbolique. Ainsi lorsque le narrateur se retrouve au restaurant avec Li Qi et Zhang Xiangzhi, il est incapable de participer verbalement à la scène puisque ses compagnons parlent chinois sans rien lui traduire, et incapable d'y prendre part physiquement car il n'a pas faim. Plongé dans l'incompréhension et le décalage, il focalise son attention sur le plateau tournant au milieu de la table : « Je regardais le plateau tourner ainsi sous mes yeux, et, de la même manière que la perception que j'avais de la table se modifiait à chaque fois qu'ils déplaçaient le plateau – alors que les plats restaient immobiles sur leurs bases et que leurs positions relatives sur la table ne changeaient pas –, il m'apparut qu'un changement de perspectives était également en train de se dessiner dans les relations que nous entretenions tous les trois depuis la veille, et que de nombreuses questions [...] s'éclairaient maintenant d'un jour nouveau, et pouvaient même trouver une explication rationnelle des plus simples à mesure que je comprenais mieux [...] la situation. » (*F* p.69). Le narrateur fait dépendre sa vision de la réalité de l'objet et de son mouvement de rotation. Le changement de perspective qu'il implique remet en question toutes les hypothèses que le narrateur avait maladroitement échafaudées jusque-là, et il se rend compte que les deux autres, en faisant tourner le plateau, « compos[ent] en fait une nouvelle figure dans l'espace, qui n'était en vérité porteuse d'aucun changement réel, mais n'était qu'une facette différente de la même et unique réalité. » (*F* p.70). Le personnage ne peut pas bouleverser l'ordre du monde, en revanche il peut l'éclairer selon son point de vue, superficiellement. Le narrateur n'agit pas réellement, mais reporte alors son action sur l'objet, dans un déplacement symbolique qui lui permet « de se mettre lui aussi de la partie », attendant de voir le résultat comme s'il allait pouvoir lire l'avenir dans la figure obtenue.

Si le personnage tente de poétiser son environnement en revenant à la matérialité de ses signes, pourtant, il n'échappe pas à une désorientation profonde, autant spatio-temporelle que narrative.

### 3. La désorientation fondamentale du personnage

#### *Flou et illusion*

Tout un jeu de lumière nimbe le monde des personnages d'un voile d'incertitude, rendant fantastique l'atmosphère de nombreuses scènes. Le premier contact visuel du narrateur avec les côtes de l'île d'Elbe est un « simple miroitement indistinct », dans une « lumière liquide » (*F* p.127). Toutes les parties du paysage se fondent dans le réfléchissement de la mer sur les toits de la ville, porté par le nom « miroitement » et la synesthésie contenue dans le groupe « lumière liquide ». Ce n'est qu'un moment après que « la ville lentement se dissoci[e] des montagnes ». Le corps de l'environnement est mouvant, en constante évolution, et par conséquent frappé d'illusion ; le personnage ne peut s'attacher à rien qui serait constant, permanent. De même dans *la Vérité sur Marie*, lorsque le narrateur se perd dans la nuit parisienne pluvieuse, nous lisons : « Des reflets de lumière de lampadaires se réverbéraient ici et là sur l'asphalte mouillée, et, de temps à autre, dans l'espèce de brouillard aqueux que la pluie formait devant mes yeux, j'apercevais les phares fantomatiques d'une voiture [...] » (p.39-40). Le floutage vient toujours de l'association de l'eau et de la lumière, et rend le lieu inconnu au personnage. La pluie prend corps en un « brouillard aqueux » qui forme un voile entre les choses et ses yeux, et modifie ainsi sa perception de la réalité.

Dès lors, il est impossible pour le personnage de saisir des repères tangibles physiques dans le monde. Les rares points d'appui qu'il parvient à trouver sont fragiles, voire fallacieux. Lorsqu'il sort de chez Bernard pour se promener après ses longues journées d'inaction, le narrateur craint de ne plus pouvoir retrouver la maison, et il tente alors de « poser des jalons visuels » (*FA* p.154). Or tout le paragraphe énumère des repères qui n'en sont pas, car l'environnement est constitué de la répétition du même, tout se ressemble. Les poteaux télégraphiques se dressent à intervalles réguliers dans la rue, la maison en travaux n'est sans doute pas la seule en l'état, quant au fragment d'avenue qui tourne et à l'enseigne d'un magasin Toshiba, nous savons à présent que les villes en sont remplies. Toutes les maisons se ressemblent, et ne laissent apparaître aucun signe personnel de leurs habitants, « ni

nom, ni numéro, ni sonnette, ni boîte aux lettres ». Reste alors « une petite Toyota blanche garée contre la maison du voisin », repère « éphémère et mobile, précaire, impermanent ». Le personnage ne peut pas faire confiance au corps trompeur des choses pour trouver une stabilité et un appui à son propre corps. Il en est réduit à errer et se perdre, éprouvant une sensation d'abandon, comme lorsqu'il est abandonné par le corps de Marie disparu dans la mer, et qu'il la cherche aveuglément, prenant d'abord la tête de Marie pour un « petit rocher en mouvement », avant de la reconnaître progressivement (*F* p.167-169).

Les choses sont trompeuses, mais plus encore, l'heure est trompeuse. Ce repère fondamental pour le corps humain est désavoué dans la trilogie, dans la mise en scène physique du décalage horaire, qui est la conséquence des voyages effectués par les personnages et entraîne un bouleversement complet de leur corps : « [...] nos repères temporels et spatiaux s'étaient dilués dans le manque de sommeil, l'égarement des sentiments et le dérèglement des sens. » (*FA* p.39). Le narrateur tente vainement de calculer depuis combien d'heures ils n'ont pas dormi, mais les repères de Paris se brouillent dans ceux de Tokyo, et « peu importe, je me lançais dans des calculs compliqués et oiseux ». Cette dépossession des repères induit une stagnation de la narration, qui semble s'engluer dans la nuit japonaise comme le personnage s'y blottit de peur du lendemain. « Mais, le lendemain matin, c'était maintenant, c'était précisément maintenant, mon amour. » (*FA* p.69). L'absence de repère empêche les personnages de se projeter dans l'avenir, et ils sont condamnés à errer dans un présent interminable. Nous verrons par la suite que cette précarité du repère temporel irrigue fondamentalement le corps de la narration.

### *L'environnement comme ressort narratif qui interfère avec la narration*

Tous les repères étant mouvants, frappés d'incertitude, le personnage s'en remet, comme nous l'avons noté, à l'interprétation de la matière de son environnement. Or au cœur chronologique de la diégèse, l'environnement « s'appesantit » et « s'engourdit » (*VM* p.148), c'est-à-dire qu'il prend corps, pour interagir avec la narration, formant des espaces symboliques : à l'hippodrome,

lorsque le narrateur croise Marie pour la dernière fois à Tokyo alors qu'elle est accompagnée de Jean-Baptiste, les éléments du décor agissent sur les corps pour figurer physiquement la rupture. Le narrateur est « arrêté par le tourniquet » qui le sépare de Marie, immobile sur l'escalator en mouvement. Il aurait besoin de l'autorisation des hôtes pour le franchir, mais il reste passif et sans volonté, comme Marie est « paralysée, incapable d'aller dans le sens contraire de la marche et de revenir vers [lui] ». Le mouvement du monde emporte les personnages loin l'un de l'autre, et tels Orphée et Eurydice évoluant dans ce « Styx vertical », le narrateur « ne pouv[ait] pas retenir Marie, ne pouv[ait] pas l'atteindre » (VM p.148-149). A partir de là, le narrateur est irrémédiablement éloigné de Marie, qui disparaît dans « un au-delà indicible, un au-delà de l'amour et de la vie dont [il] devin[ait] les profondeurs rougeoyantes derrière les portes des salons privés de l'hippodrome. ». La nouvelle histoire d'amour de Marie est matérialisée par un univers inconnu du narrateur, qu'il ne peut pas appréhender en pensée. Tout se passe comme si Marie disparaissait hors du champ de l'imaginaire romanesque, ce qui crée un vide, autour duquel le narrateur va tourner de manière fantasmée pour la retrouver, s'attachant au corps du texte pour ressusciter le corps de Marie, atteindre l'indicible « Vérité sur Marie ».

Le monde est donc fondamentalement instable, et le personnage y est désaxé. Pour conclure sur cette idée, le motif du chantier apparaît comme un symbole qui condense mutations du monde, bouleversements du corps et brouillages narratifs : dans *Fuir* et notamment dans l'hôtel, des travaux entravent le passage des personnages, et rendent leur présence inopportune. En mutation et en reconstruction permanente, l'environnement est inconnaissable, « irreconnaissable », et s'impose à l'être avec violence. Si nous interprétons cela à un niveau métalittéraire, le chantier renvoie à la construction de la narration, qui n'en finit pas de reconstruire les faits pour approcher une improbable connaissance de Marie, et qui rend chaque prolongement romanesque porteur de doute et de remises en cause.



### **III. Corps des personnages et fantasme**

Nous venons de voir que le rapport du personnage au monde qui l'entoure est problématique, oscillant entre attraction et répulsion, toujours physique. La recomposition incessante des équilibres du monde est subie de plein fouet par le corps du personnage, et entraîne une nouvelle manière de narrer, qui puisse accompagner ces mouvements physiques. En proie à l'incertitude, au flou des signes et des choses, le narrateur cherche de biais, dans le décalage des perspectives, à approcher le corps de Marie en « reconstituant », en « reconstruisant », en « inventant » la réalité : nous touchons dans cette gradation (VM p.52) au fondement de la fiction, remotivé par la dynamique d'un corps fantasmé et menacé. Le fantasme, notion répandue au XXe siècle par la psychanalyse, renvoie à une production de l'imagination par laquelle le moi cherche à échapper à l'emprise de la réalité. Nous tenterons alors d'analyser comment le personnage et la réalité des faits vécus sont brouillés et mis en doute dans la narration en passant par le fantasme de la conscience troublée du personnage.

#### **A. De l'inertie à la fuite, la dynamique de l'état**

##### **1. « Rompre, plutôt un état qu'une action »**

###### *La non-motivation*

Nous avons vu à quel point le mouvement emplit la narration, sous toutes ses formes. Si la narration semble bouillonner, et les personnages pris dans un tourbillon d'actions, pourtant aucune motivation ne semble sous-tendre les déplacements, les faits et gestes du narrateur. Celles qu'il avance sont toujours floues, ou peu pertinentes, et les événements porteurs de la puissance d'action la plus forte toujours avortés.

Ainsi, *Fuir* s'ouvre sur un voyage aux enjeux troubles, qui pourrait mener à un récit construit comme un roman policier, de suspens en rebondissements, de

problèmes en résolutions. Or la « sorte de mission » confiée par Marie (*F* p.11) est volontairement exempte de précisions par le narrateur dans la parenthèse : « (mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails) » (*F* p.11). La motivation du séjour à Shanghai se révèle inconnue du narrateur lui-même, et se résume finalement à la remise d'une enveloppe « en papier kraft » à Zhang Xiangzhi dès l'arrivée à l'aéroport, soit la deuxième page du roman ; le temps d'action mobilisé est donc infime, et l'intérêt narratif est immédiatement déplacé, via le téléphone portable et la mention récurrente de l'incompréhension du personnage pour la situation qu'il est en train de vivre, à un état d'« inquiétude diffuse » (*F* p.12). Loin de toute construction d'une intrigue, la narration procède alors dans un flou constitutif de sa dynamique et du personnage. De la même manière dans *Faire l'amour*, son voyage à Kyoto n'est motivé par rien d'autre qu'une pulsion de fuite, pour échapper à l'absence du corps de Marie dans la chambre : quand il retourne à la chambre d'hôtel après la signification de la rupture au musée, il découvre en effet le vide créé par « nos cent quarante kilos de bagages [qui] avaient disparu » (*FA* p.128). Ce constat de la disparition de Marie dans sa vie amène et entraîne le constat du vide de son existence : « Je n'avais pas de perspectives. Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo ? Rien. Rompre. » (p.129). Le parallélisme de construction semble établir une équivalence entre « rompre » et « rien », annulant le potentiel d'action du verbe, et démotivait ainsi la narration : alors que le narrateur tisse le fil de la rupture comme matière de son récit depuis le début, il en montre ici la vacuité. Elle est consommée en quelques mots (« Elle me dit avec difficulté, d'une voix quelque peu étranglée, qu'elle était d'accord pour qu'on se sépare. Je ne répondis rien. », *FA* p.116), et ne figure qu'une acmé dérisoire dans le récit, faisant osciller les corps entre le déchirement et le « deuil » enrhumé du narrateur à Kyoto, qui ne fait plus rien d'autre que sentir s'écouler les « heures vides, lentes ». « Je n'attendais d'ailleurs rien de précis d'aucune heure. » (*FA* p.149-150). Le personnage est désespéré par son absence de destin romanesque en dehors de Marie, sans qui « il ne se passe plus rien dans [sa] vie » (p.151), et dans son récit.

De plus, le narrateur semble toujours « tomber des nues », lorsqu'il se fait apparaître brusquement au détour de la narration. Par exemple à l'hippodrome de

Tokyo, alors qu'il raconte l'histoire de Marie et Jean-Baptiste après sa rupture, et donc sa disparition physique aux côtés de Marie, il surgit aux yeux de Marie dans un pronom personnel objet à la forme atone élidée : « Marie m'aperçut dans la foule. », qui passe à la forme tonique dans la phrase suivante, lorsque la perception de Marie se fait plus claire : « Elle m'aperçut, moi, là, [...] » (VM p.146). Sa présence est donc fondée à la fois sur le corps de Marie, qui perçoit son corps à lui, et sur le corps du texte, qui le matérialise progressivement dans les pronoms et le déictique « là ». Pourtant, se pose la question de savoir pour quelle raison il se trouve dans le même lieu que Marie. « Que faisais-je là ? » : l'énoncé possède l'épaisseur signifiante du nombre de ses locuteurs potentiels. Le narrateur peut se poser la question à lui-même, puisque les lignes suivantes démontrent le hasard complet de sa présence, et en donnent dans une parenthèse une raison futile et dérisoire : « (j'étais tombé par hasard le matin sur un article du Japan Times qui annonçait la réunion) » (VM p.146). Mais c'est aussi le discours direct libre de Marie en le voyant, et l'énoncé du lecteur enfin, pris au jeu du narrateur et de sa désinvolture dans la narration. Il en va de même à la fin du roman : le narrateur nous montrait Marie évoluer à la Rivercina, quand soudain « [...] j'étais là, sur le pont du navire. » (VM p.163). Cette mise en scène de son corps dans l'action sans préambule ni préparation contribue au brouillage des ressorts narratifs.

Lui-même ne sait pas – ou fait semblant de ne pas savoir – pourquoi et comment il arrive dans un lieu, une situation : il est toujours plongé dans l'incompréhension de ses propres mouvements, de ses propres actes, ce qui se traduit textuellement par la modalité du doute et de l'interrogation qui informe la plupart de ses énoncés. Le narrateur nous relate donc une histoire sans projet, se mettant en scène suivant les autres, régissant plutôt qu'agissant, au gré d'événements qui lui sont extérieurs : « Je ne répondis rien, je laissai faire, je suivais le mouvement en silence. » (F p.60).

### *Le mouvement et l'illusion du mouvement*

Les personnages sont en mouvement, déplacements physiques et bouleversements sentimentaux. Pourtant il semble qu'ils ne progressent pas, qu'ils tournent en rond : ils reviennent éternellement au même, même lieu, même état, mêmes rapports intimes des corps. A grande échelle, leurs voyages ne se révèlent moteurs d'aucun changement. Le narrateur connaissait dès le départ l'issue du voyage à Tokyo – seule Marie y trouve un accomplissement professionnel dans la réalisation de son exposition –, il repart de Chine avec autant d'incompréhensions qu'il n'y était arrivé.

L'errance nocturne dans Tokyo est exemplaire de ce phénomène de mouvement feint, et miniaturise leurs déplacements dans le monde. Le texte est rythmé par une alternance entre les mentions de la mise en mouvement et de l'arrêt des personnages, qui est significative de ce que nous pourrions appeler leur « progression immobile ». Pour exemple, « nous nous étions remis en route », « nous avançons » (*FA* p.74), sont suivis d'un arrêt pour « s'abriter », puis « nous avançons au hasard » (p.76) et « nous nous étions arrêtés sur le trottoir » (p.81). Leur corps est en mouvement, mais ils n'ont aucun but, aucun repère et ne font que réagir au froid et à la faim: ils avancent mais ne progressent pas, ni dans l'espace, ni dans leur relation.

Le narrateur rend compte à plusieurs reprises de cette illusion, particulièrement liée au voyage et au déplacement à grande vitesse. Ainsi lors de la fuite à moto, nous lisons : « J'avais l'impression que nous faisons du surplace sur l'autoroute, comme figés, pétrifiés, statufiés, arrêtés là dans cette position de recherche de vitesse vertigineuse [...]. » (*F* p.104). L'impression physique se double d'une résonance narrative, puisque le narrateur, tout au long de l'épisode chinois, reste « pétrifié » dans l'inquiétude et l'incompréhension. Par ailleurs, cette tension entre mouvement et immobilité met en valeur et symbolise l'écoulement implacable du temps sur l'existence, menace fondamentale de la trilogie, comme nous le verrons par la suite : « [...] mon corps, immobile, se déplaçait dans l'espace, mais également dans le temps, sans y paraître, de façon invisible et insidieuse, sournoise, continue, altérante et destructrice, dans le temps. » (*F* p.124).

### *Etats d'âme, états de corps*

La narration relate donc des états des personnages, mais des états en mouvement, jamais synonymes d'immobilité ou de quiétude, et toujours fondés sur le corps. Globalement, le récit met en scène la rupture – considérée comme un état par le narrateur –, le deuil, la fuite, le rhume. Tous ces états sont physiques : la rupture signifie une distance irrémédiable des corps, le deuil est la disparition du corps charnel, la fuite un déplacement brusque, et le rhume un malaise. La narration se construit dans ces situations qui s'étalent dans le temps et au fil des pages. Ainsi, les personnages sont « absorbés par l'urgence de la fuite », sur la moto (*Fuir* p.102-111). Le motif de la fuite reste inconnu du narrateur, et l'état de fuite constitue la matérialisation de la menace, la seule action du séjour du narrateur en Chine, qui cristallise une « terreur froide » à laquelle il est progressivement en proie. Il en va de même chez Bernard, où le narrateur sent le temps passer, feignant de l'occuper en activités futiles (lire de vieilles revues, se moucher, peler de minuscules quartiers de pommes, ... *FA* p.129-139). Lorsqu'il ne se passe plus rien dans le récit, la narration se concentre sur le corps et ses états pour prendre corps.

Or l'état est porteur d'une dynamique. Entre Marie et Jean-Baptiste à l'aéroport de Narita par exemple (*VM* p.92-94), la tension narrative du passage tient aux postures – aux états – des deux personnages qui expriment des énergies antagonistes : la désinvolture et le caractère brouillon de Marie contrastent avec l'angoisse et la précision de Jean-Baptiste. Là où Marie est « distraite, pas concernée », Jean-Baptiste (Jean-Christophe de G.) « gard[e] son sang-froid, lui d[it] que ce n'[est] pas grave d'une voix blanche, consultant sa montre d'un regard noir » (*VM* p.92-93). Le ressort narratif de l'urgence à faire sortir le cheval du territoire japonais se concentre dans la joute entre les deux personnages. De même, l'événement majeur que constitue le séisme de *Faire l'amour* est résorbé dans le récit des états qu'il provoque plutôt que développé en lui-même, en tout état de cause trop rapide : « Et ce fut tout, ce fut absolument tout. Ce ne fut rien d'autre. A peine trente secondes, une minute plus tard, passé un moment de panique et d'attente, [...]. » (*FA* p.86). La langue module l'expression de la négation du phénomène dans un rythme ternaire et une gradation : « tout », « absolument tout », « rien d'autre », et elle prend

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

Le mouvement incessant du corps des personnages ne serait donc qu'un voile levé progressivement sur la vacuité des états, qui constitue la matière même de la narration.

## **2. La narration prend corps d'ellipse en retour en arrière**

Le récit est souvent lacunaire, et n'est – parfois – complété qu'*a posteriori* : la narration semble désinvoltée et joueuse. Le corps du texte et de la narration est marqué par les blancs et les ellipses ; les scènes et les images sont juxtaposées, et le lien est confié au lecteur. Le narrateur devrait posséder la maîtrise de son récit, d'autant qu'il relate les faits *a posteriori*. Pourtant, entre reconstruction fantasmée et brouillage délibéré de l'histoire, il nous fait progresser de manière labyrinthique dans son récit.

### *Le retour en arrière pour combler le vide*

Le retour en arrière fonctionne comme un moyen de combler le vide. Ainsi, dès lors que Marie consacre son corps au travail et se maquillant et s'habillant, en faisant évacuer les « cent quarante kilos de bagages » qui animaient la chambre, le narrateur se retrouve livré à lui-même, désœuvré. Il fait alors appel au souvenir de la menace – déceptive, comme toujours – et de l'état d'inquiétude qu'elle avait déclenché en lui : « [...] je me souvenais de l'inquiétude que j'avais éprouvée la veille au passage de la douane quand les douaniers nous avaient arrêtés pour contrôler nos bagages – et la peur, très vive, que j'avais ressentie qu'ils puissent découvrir l'acide chlorhydrique que je transportais. » (FA p.100). La ponctuation

traduit textuellement les inflexions du souffle du personnage : il le retient d'abord, en l'absence de virgule, puis le souffle est saccadé avec le tiret et les deux virgules encadrant l'intensité de l'émotion ressentie. Or ce souvenir met en scène le ridicule de la situation, crainte qu'on ne découvre le si minuscule objet au contenu de toute façon non identifiable, parmi la quantité de bagages qui seule intéresse les douaniers. Cette évocation vient alors combler le vide de la scène précédent le rendez-vous avec les japonais ; la narration semble suivre le cours des pensées du personnage, pensées qui vagabondent plus que son corps.

De même, l'état que nous pouvons appeler « de vide enrhumé » dans lequel est plongé le narrateur à Kyoto, et qui s'achève par une errance « imprécise », prend corps avec Marie *a posteriori*: « Ce n'était pas la première fois que j'essayais de la joindre à l'hôtel, j'avais déjà essayé plusieurs fois de chez Bernard, mais elle n'était jamais là, je tombais toujours sur un réceptionniste de l'hôtel, qui me passait sa chambre, où la sonnerie résonnait interminablement dans le vide. » (FA p.160). Le lecteur découvre une nouvelle dimension du passage qu'il vient de lire en apprenant que celui-ci était ponctué de coups de fil du narrateur à Marie. Ce dédoublement provoqué par la narration en différé d'un élément d'une des scènes déjà racontées, brouille la chronologie, et se fait le symptôme de la peur d'une « narration du raté » : finalement, le narrateur ne relate les coups de fils avortés que lorsque l'un réussit enfin, atténuant ainsi le désarroi de la « sonnerie [qui] résonnait interminablement dans le vide ».

Mais c'est aussi plus légèrement un jeu pour le narrateur qui, désinvolte et taquin, nous promène avec lui dans le métro tokyoïte et les wagons du Shinkansen, après sa rupture avec Marie, sans nous faire part de sa destination. Or il raconte *a posteriori*, et il connaît donc son point d'arrivée au moment de la narration, même s'il ne le connaissait pas à l'époque des faits. Ce n'est qu'au bout de cinq pages que nous découvrons dans son interrogation la ville de Kyoto : « Je somnolais immobile sur mon siège, et je me demandais vaguement ce que j'allais faire à Kyoto. » (FA p.135). L'adverbe sonne presque comme une provocation à l'égard du lecteur qui, lui, s'est demandé plus que « vaguement » où il nous emmenait.

Cette narration par retour en arrière donne chair et épaisseur au récit, comme si en habile tisseur, le narrateur doublait le fil de sa broderie ; cela lui permet de jeter des ponts avec le passé plus ou moins proche de son histoire avec Marie, pour donner corps à l'état de rupture.

*L'ellipse comme vide laissé à combler par le fantasme, du narrateur et du lecteur*

La narration procède des non-dits, des blancs du texte, des vides du récit. Les trois romans sont construits en plusieurs parties, deux pour *Faire l'amour*, trois pour *Fuir* et *la Vérité sur Marie*. Or le passage d'une partie à l'autre opère systématiquement un décrochage narratif, abandonnant une scène pour passer à une autre, non seulement sans transition, mais aussi en créant un vide, un manque dans le texte.

Le passage du I au II dans *Faire l'amour* met un terme brusque à l'errance dans Tokyo : du « doigt dans le cul » (p.91) à « De retour à l'hôtel » (p.95), nous ne voyons pas les personnages rentrer à l'hôtel ; certes leur cheminement s'est déjà étalé sur de nombreuses pages, et il faut bien en finir. Pourtant, la manière abrupte avec laquelle le narrateur met un terme à la scène renvoie à la vacuité de ce qui a été raconté, de l'errance justement, qui ne mène à rien, ni dans leur histoire, ni dans la narration, sinon à trois pages blanches. Il en va de même pour le passage de la première partie à la seconde dans *Fuir*. La fin du trajet en train, trajet pourtant rythmé par la menace de Zhang Xiangzhi et l'érotisme de Li Qi, avorte dans le silence provoqué par le choc de la mort du père de Marie. Cette fois, les trois pages blanches reflètent le blanc de la mémoire, puisque le narrateur nous dit qu'il « ne [se] souvien[t] de rien » (p.57), sinon du silence et d'avoir « suivi » les deux autres. Au lecteur d'imaginer comment il a justifié son état auprès de ses deux compagnons.

Une seule des transitions est construite, celle entre la première et la deuxième partie de *la Vérité sur Marie*, mais il ne faut pas s'y tromper. Le lien est Jean-Baptiste, que le narrateur vient de voir sortir de chez Marie sur un brancard, et qui va devenir le centre de l'attention narrative. Or le présomptueux « en réalité » qui ouvre la seconde partie est trompeur ; il vient rectifier une erreur du narrateur sur le nom du



personnage, « En réalité, Jean-Christophe de G. s'appelait Jean-Baptiste de Ganay » (p.69), erreur devenue comique (un humour noir étant donnée la situation, puisque c'est en apprenant sa mort par Marie que le narrateur nous dit dans une parenthèse « et je ne sus que répondre, ayant toujours pensé qu'il s'appelait Jean-Christophe », p.66), et qui révèle sa cruauté envers son rival qu'il semble voir – ou même faire – mourir avec un certain plaisir. Mais les informations données sur Jean-Baptiste sont très contestables, provenant autant d'Internet que de « rumeurs et de médisances » (p.73), et surtout « poursuivies en imagination » (p.72) par le narrateur. En outre, ce retour en arrière opéré sur Jean-Baptiste interrompt le récit des retrouvailles entre Marie et le narrateur, construisant ainsi un certain suspens pour le lecteur qui aurait aimé connaître le devenir du couple, plutôt que la vie d'un personnage apparaissant comme annexe.

Les deux derniers passages entre parties à analyser – de la seconde à la troisième de *Fuir et la Vérité sur Marie* – sont construits de manière extrêmement similaire, mettant en jeu les mêmes paramètres. Ils mettent en effet tous les deux en scène la disparition du personnage féminin, Li Qi dans *Fuir* : « [...] je vis la moto atteindre le bout de la rue – Li Qi, toujours tournée vers moi, qui me regardait toujours, elle me regardait toujours – et disparaître. » (p.115), Marie dans *la Vérité sur Marie* : « [...] je la regardais s'éloigner lentement sur l'escalator [...] et j'eus la certitude que, si Marie disparaissait de ma vue maintenant, [...] elle mourrait. » (p.149-150). Dans les deux cas, le lien du narrateur avec la femme est matérialisé par le regard, et la femme est en mouvement. Plus profondément, ils constituent l'effacement du continent asiatique, allant de pair avec le surgissement de l'île d'Elbe, ce qui entraîne l'abandon d'un fil narratif : alors que les deux premières parties de *Fuir* sont fondées sur la menace et l'ignorance du contenu de l'enveloppe comme du paquet, créant une tension narrative, cette tension avorte dans l'ellipse, puisque le narrateur ne nous donne pas le fin mot de l'histoire, et fait disparaître l'épisode chinois sans lui donner de conséquences. De même, nous n'en saurons pas plus sur le séjour de Marie à Tokyo, le narrateur abandonnant le récit de son histoire avec Jean-Baptiste une fois qu'il a compris qu'ils formaient un couple. Cette construction paratactique de la narration révèle la complexité du personnage

narrateur et la part de fantasme qu'il instille à son récit, dans sa manière de tourner autour des personnages et de leur corps pour en revenir incessamment à Marie.

### *Les méandres de la narration*

La narration procède en effet par méandres, et son fonctionnement ne se révèle qu'en comprenant que Marie en est la source vive. Alors que le narrateur avait entrepris une reconstitution des événements autour de Jean-Baptiste, dans la deuxième partie de *la Vérité sur Marie*, nous retrouvons brusquement le fil narratif abandonné à la fin de *Faire l'amour*, à savoir la fin de l'épisode tokyoïte : « Mais, après le coup de téléphone, Marie s'était sentie submergée par une vague de nostalgie et de tristesse en se rendant compte qu'elle allait rentrer à Paris sans moi alors que nous étions arrivés ensemble au Japon une semaine plus tôt. » (VM p.79-80). Le narrateur se fait apparaître dans les pensées de Marie, rappelant soudainement au lecteur que ce qu'il vient de raconter était lié à sa rupture au Japon. Cet élément de compréhension est doublé d'une *ekphrasis* qui met en abyme la manière de narrer utilisée par le narrateur : « La fenêtre de la chambre d'hôtel de Tokyo était mouillée, barbouillée de gouttes de pluie, qui glissaient lentement sur la vitre en lignes pointillées interrompues, qui s'étaient arrêtées sans raison sur le verre, leur élan brisé net. » (VM p.80). Les gouttes de pluie seraient les épisodes relatés dans la fenêtre que constitue le roman, et leur mouvement arrêté, interrompu, figurerait la construction de la narration par brusques sauts d'un lieu à un autre, d'une scène à une autre, de souvenirs en pressentiments, sans jamais trouver d'achèvement, d'aboutissement.

Si nous revenons au passage de la première à la seconde partie de *La Vérité sur Marie*, nous pouvons aller plus loin en montrant que ce décrochage est en réalité une manière d'en revenir au fil conducteur de la trilogie. Nous ne comprendrons en effet que bien plus tard qu'en passant par Jean-Baptiste et d'innombrables détours, le narrateur tourne autour de Marie et de sa relation avec elle. Le cœur narratif de *La Vérité sur Marie* consiste en la reconstruction mentale et imaginaire du morceau manquant de leur histoire – la fin du séjour de Marie à Tokyo en compagnie de Jean-

Baptiste –, qui échappe au narrateur parce qu'il ne l'a pas vécu avec elle. La première partie du roman mettant en scène leurs retrouvailles, et donnant au narrateur les deux bornes de l'histoire vécue par Marie (la grappa et le brancard), il peut dans la seconde se livrer à des conjectures fantasmées et construire un symbole physique de leur rupture (le passage que nous avons appelé plus haut « Orphée et Eurydice »). Dès lors, sa présence sur l'île d'Elbe l'été après la rupture à Tokyo pose problème, puisqu'elle se situe à la fois dans la sphère diégétique de Marie sans lui, et dans la sphère narrative de la reconstruction fantasmée. Un doute s'installe sur sa présence réelle aux côtés de Marie, ce qui frappe d'incertitude l'ensemble de son récit, qui pourrait bien n'être qu'un fantasme.

La narration procède donc par lignes de fuite tracées en tous sens, créant une dynamique de la confusion, dans laquelle le personnage de Marie se dérobe à chaque instant. Les mouvements des personnages et de la narration se cristallisent dans l'état du couple formé par le narrateur et Marie, point focal stable de tout le récit.

## **B. Le fantasme de la menace**

La menace, en ce qu'elle implique un danger, est la réponse que le narrateur semble se donner dans son fantasme pour résoudre l'impossible équation du corps pris entre intimité et rejet, entre fuite et inertie : c'est une manière de mettre le réel en danger, et donc de l'abolir pour s'en libérer. Mais c'est aussi la mise en danger du corps du personnage, qui risque à tout instant de disparaître, et qui paradoxalement gagne ainsi en intensité romanesque.

### **1. Le personnage menacé**

Le narrateur, mais aussi la plupart des personnages, sont menacés physiquement dans le récit – ou croient l'être –, par différents éléments, du plus concret comme le séisme, au plus mystérieux comme le coup de fil reçu par Zhang Xiangzhi au bowling.

## *L'acide chlorhydrique*

*Faire l'amour* – et en un sens les trois romans, puisque la trilogie s'ouvre sur ce motif – est placé sous la menace de l'acide chlorhydrique, qui met en danger à la fois le narrateur et Marie, voire n'importe qui : « 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. » (FA p.11). Le narrateur l'emporte dans ses bagages à Tokyo, et fait en sorte de l'avoir toujours à portée de main. Ainsi lorsqu'il accompagne Marie à son rendez-vous avec ses collaborateurs japonais, il s'en munit, l'air de rien : « J'allais m'habiller, passai prendre le flacon d'acide chlorhydrique dans ma trousse de toilette et mis mon grand manteau gris noir. » (FA p.105). Le liquide mortel est intercalé dans le texte entre les deux mentions des vêtements du personnage, et le flacon avait été transporté dans une trousse de toilette : il est ainsi associé aux objets les plus intimes du personnage, qui ont un rapport au corps, ce qui fait de la menace qu'il représente une part constitutive du narrateur, de son fonctionnement de personnage. Or le narrateur est celui qui raconte, l'acide menace donc tout autant les autres personnages que sa parole, son récit, nous y reviendrons. Par ailleurs, le narrateur nous fait comprendre par une association d'idées que la menace de l'acide est directement liée à la rupture, rupture qui semble plus le fait de Marie que du narrateur : après que Marie lui a dit « être d'accord pour qu'ils se séparent », nous lisons « [...] je sentis en tressaillant le contact du flacon d'acide chlorhydrique sous mes doigts » (FA p.117). A défaut de mots (« Je ne répondis rien. »), le narrateur s'en remet au contact physique de l'objet. Le geste de Marie de faire simultanément pression sur le bras du narrateur en disant « Mais pas maintenant, je ne peux pas, maintenant c'est trop dur. » semble alors une réaction instinctive de défense à un pressentiment du risque encouru, de la même façon qu'elle lui intime l'ordre de s'en aller (« Fous le camp » FA p.40) lorsqu'il s'approche d'elle avec le flacon pendant son sommeil. Nous avons déjà évoqué le rapprochement possible entre le sperme et l'acide ; en effet, la menace de l'acide vient combler le vide de la scène sexuelle impossible, comme si, à défaut de pouvoir saisir Marie dans sa chair, il gardait à l'esprit la possibilité de pouvoir à tout instant détruire son corps. Si Marie est à la source de la rupture amoureuse des corps, le

narrateur serait à la source de la rupture plus radicale de l'acide lancé « dans sa gueule à elle » (FA p.11).

La menace se précise donc insensiblement au fil des pages et de l'évolution des rapports entre les personnages. Dès lors, la comparaison qui suit de près la rupture annoncée par Marie résonne comme un avertissement ; lorsque le narrateur se rend dans la salle de contrôle du musée, il observe ainsi les images sur les écrans : « [...] cette image fixe caractéristique de ce type de focale en plongée où les personnages que l'on découvre à l'image apparaissent souvent comme des victimes désignées ou des morts en puissance. » (FA p.125). Or c'est Marie qu'il voit « se mouvoir lentement devant [lui] sur l'écran ». A un premier niveau, il peut s'agir de l'annonce de l'accomplissement de la violence contenue dans le flacon contre Marie. Mais le terme employé dans la première citation de « personnage » nous renvoie à une interprétation métalittéraire dans laquelle la fictionnalité de Marie est dévoilée ; Marie est renvoyée à son statut de personnage qui va bientôt mourir avec la fin du roman. Or la scène finale du déversement de l'acide sur la fleur métaphorise la disparition de Marie de la vie du narrateur. Le cratère ainsi creusé par le narrateur évoque à la fois les failles de la terre qui auraient pu être provoquées par le séisme, associant une dernière fois les deux menaces, et la béance qui sépare désormais les corps des amants.

### *Le séisme*

Le séisme constitue une menace naturelle, à laquelle le couple tout autant que les tokyoïtes sont confrontés dans *Faire l'amour*. Il sous-tend tout le roman, puisque très vite : « [...] c'était la deuxième fois que la terre tremblait en quelques heures, et cela pouvait reprendre à tout instant, la menace était désormais permanente [...]. » (FA p.87). Cette menace que nous pourrions qualifier d'« universelle » fonctionne comme un symbole de la menace intime de fissure de l'amour, de la faille creusée entre les deux corps par la rupture amoureuse. Par ailleurs, elle constitue un prolongement de la menace de l'acide chlorhydrique dans le fantasme de destruction du narrateur, lorsqu'il conçoit mentalement l'anéantissement de Tokyo par une

nouvelle secousse d'une violence inouïe (FA p.49). (Dans le même ordre d'idées, tu devrais peut-être faire une allusion brève à l'incendie de VM, qui est le résultat apocalyptique d'une menace mal appréciée par le narrateur, celle du paysage privé de bleu. Quelques éléments de suspense jouent dans le texte sur la menace : les personnages ne savent pas tout de suite d'où il vient et dès qu'il arrive, ils progressent en aveugle. Deux éléments donc (un indice annonciateur négligé et le motif de l'aveuglement) pour parler de tragique.)

### *L'inconnu, les autres, rien*

Le narrateur se sent toujours menacé par une mystérieuse volonté de persécution dont il ne sait rien, ce qui crée une tension narrative, constitutive notamment de *Fuir*. « Une vague d'inquiétude, de déplaisir et de doute » (F p.24) instaure un flux et un reflux d'émotions tout au long de la narration, modulée en « un mélange de panique, de culpabilité et de doute » (F p.41). Ce sentiment insaisissable se traduit par des passages réguliers de phrases interrogatives, directes ou indirectes, comme ici à propos de Zhang Xiangzhi: « Que faisait-il là ? Avait-il simplement accompagné Li Qi à la gare ? Certes, [...], mais [...]. » (F p.24). Le jeu des connecteurs « certes » et « mais » rend compte des hypothèses et des réflexions engagées par le narrateur, mais qui ne mènent à rien d'autre qu'à un trouble plus grand encore : « Je ne comprenais pas, [...] je fus encore plus désorienté [...] ». Les mêmes connecteurs et la même série de questions se retrouvent plus loin (p.66) : la répétition du même schéma textuel est mimétique de la manière dont le personnage est englué dans la peur, incapable de la dépasser. Plus loin, nous lisons : « Je ne savais pas où nous allions, je ne savais pas ce qui allait se passer. » (F p.58). Le parallélisme de construction montre un narrateur dépossédé – ou qui feint de l'être – de sa narration par l'ignorance des événements, prisonnier d'une absence d'alternative : il doit suivre les autres, sans comprendre, sans parler, sans rien savoir. Or le vécu de cette insaisissable menace tourne à la paranoïa lorsque, sans rien comprendre de la conversation, il croit que Zhang Xiangzhi parle de lui au téléphone: « (et, même si c'était peu probable, je ne pus m'empêcher de penser qu'il parlait de

moi, tant j'avais le sentiment d'être surveillé en permanence depuis que j'étais en Chine). » (*F* p.33). Le téléphone est l'incarnation de la menace pour le narrateur, et les sonneries ponctuent le récit, de la remise de l'appareil au narrateur à l'appel du bowling ; lorsqu'il sonne dans le train pour Pékin, le personnage confie dans une hyperbole : « J'avais toujours eu des relations difficiles avec le téléphone, une combinaison de répulsion, de trac, de peur immémoriale, une phobie irrépressible que je ne cherchais même plus à combattre [...]. J'avais toujours plus ou moins su inconsciemment que cette peur était liée à la mort – peut-être au sexe et à la mort – mais, jamais avant cette nuit, je n'allais avoir l'aussi implacable confirmation qu'il y a bien une alchimie secrète qui unit le téléphone et la mort. » (*F* p.41). La gradation amplifie jusqu'au ridicule la peur d'un objet devenu si banal, pourtant elle le met en question, et renvoie à sa dimension fondamentale de lien à l'autre sans la dimension physique, qui dématérialise les rapports humains, les dépossède du corps, jusqu'au virtuel. C'est peut-être là que réside la plus grande menace, pour le narrateur et sa narration, dans cette abolition du corps.

La menace reste par ailleurs virtuelle, en puissance, pour Marie. A de nombreuses reprises, elle est menacée de mort en pensée par le narrateur, soit qu'il désire sa mort, soit qu'il la craigne. Lorsqu'il s'approche de son corps endormi le flacon à la main, lorsqu'il la croit noyée dans la mer à la fin de *Fuir*, lorsqu'il pressent sa mort si elle disparaît de son champ de vision à l'hippodrome de Tokyo : le narrateur ne cesse d'envisager la mort de Marie. Au-delà de l'atmosphère de violence qui marque leur relation de couple, cela renvoie à la peur fondamentale du narrateur de voir Marie lui échapper, physiquement et narrativement, de ne pas parvenir à l'atteindre, à la saisir dans sa complexité.

Tous ces éléments menaçants seraient des matérialisations du temps qui passe et menace chacun en permanence. Le narrateur opère une extériorisation de cette menace constitutive de l'être, et donc de lui-même. Dans la mort de Jean-Baptiste comme dans la mort du père de Marie, le narrateur reporte l'accomplissement du temps sur d'autres, ses doubles, et les fait mourir à sa place... restant le seul homme de Marie.

## 2. La narration construite par le fantasme de la menace

### *Un ressort narratif avorté*

Les seuils de nos romans, deux des trois incipits et même l'explicit de *Faire l'amour* avec l'acide déversé sur la fleur, mettent en place le ressort de la menace de mort comme lien structurant de la narration : l'acide dans *Faire l'amour*, la crise cardiaque de Jean-Baptiste dans *la Vérité sur Marie*. La narration s'ouvre, se donne à lire, par le prisme de la menace.

Il irrigue par ailleurs toute la narration, par un jeu d'annonces et d'échos. Ainsi avant de se retrouver auprès de Marie, le flacon d'acide à la main, nous lisons : « Et, peu à peu, la menace s'était précisée. » (FA p.38). La phrase est isolée textuellement, elle fonctionne comme un paragraphe à elle seule, comme si la charge narrative de la menace contenue dans le flacon se suffisait à elle-même. Elle est une annonce de la scène auprès de Marie, mais plus encore résonne dans tout le récit, comme une vanité imprimée en transparence sous le texte. De plus, le flacon d'acide est stylisé et symbolisé dans l'observation que fait le narrateur des lustres de l'hôtel : « [...] leur forme évoquait des flacons de liqueur ou d'alcool blanc, [...] s'évasant de plus en plus à mesure qu'on descendait le long de leur corps, pour devenir presque ronds à la base, enveloppés, féminins, [...] leur éclat avait quelque chose de fluide et d'aquatique, et c'était peut-être à des gouttes d'eau géantes finalement qu'ils faisaient le plus penser, ou à des larmes, mon amour, [...] qui pendaient là en suspension dans le hall de l'hôtel [...]. » (FA p.105-106). Cette description cristallise les motifs constitutifs des personnages : le flacon d'alcool blanc fait référence au flacon d'acide, « qui avait auparavant contenu de l'eau oxygénée » (FA p.11), et sa forme amène l'évocation du corps, de la femme, puis plus précisément de Marie avec les mentions relatives à l'eau et aux larmes, et la formule directe qui lui est adressée, « mon amour ». Or ces innombrables flacons sont suspendus et leur présence envahit le hall, tout comme la menace de l'acide plane sur le roman, créant attente et inquiétude ; d'autant que, si nous gardons comme postulat que la menace de l'acide est symbolisée par le lustre, la phrase « 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. » (*FA* p.107) prend une noire résonance. La présence textuelle des personnages est intense, avec le redoublement du nom propre « Marie » par le pronom complément « la », et du pronom « je » par le pronom complément tonique « moi ». La pâleur peut renvoyer au cadavre et à la souffrance, et l'« offrande » serait un sacrifice, Marie suppliciée par la folie du narrateur sous les lumières divines menaçantes du lustre.

Pourtant, malgré les effets d'annonce, la menace de l'acide est un ressort narratif qui avorte : l'acide déversé sur fleur a vocation symbolique, mais n'influe pas sur la suite de la relation amoureuse. Cet acte figure l'accomplissement ultime et dérisoire de toutes les menaces avortées du roman : le tremblement de terre qui n'a finalement pas provoqué de failles, la rupture amoureuse, qui est à la fois différée par Marie et virtualisée par les écrans de contrôle du musée, la quête de la jouissance, dans laquelle le sperme ne jaillit jamais. Ce « désastre infinitésimal » produit sur le corps de la fleur opère un décalage des perspectives narratives posées au départ, les résorbe dans un néant déceptif. De même, la fuite pékinoise n'aboutit sur rien, sinon une éclipse des personnages chinois et de leur destinée, (« je ne sais toujours pas s'ils sont jamais rentrés », *F* p.122) et n'aura aucune conséquence dans la suite de la trilogie.

Certains méandres de la narration ramènent aussi à la menace, dans des décrochages de la narration. Ainsi au début de *la Vérité sur Marie*, le narrateur, par le biais d'un retour en arrière relatant une anecdote porteuse d'une menace (l'alarme de la Banque de France, *VM* p.40-42), diffère la découverte de l'accident chez Marie, mais rend son récit doublement déceptif : d'une part, il ne crée aucun suspens quant aux événements de la rue de La Vrillière, puisque nous savons déjà ce qu'il est advenu de Jean-Baptiste, et lui aussi, le récit étant fait *a posteriori*. En outre, l'anecdote ne mène à rien, la chute est décevante : finalement, « rien ne s'en suit », « ce fut tout ». L'anecdote permet seulement de filer le motif de la menace, de l'incruster dans le texte, mais surtout, elle dramatise les retrouvailles entre le narrateur et Marie, puisque l'anecdote les montre complices, comme un espoir de ce

qui va suivre. La menace ramène ainsi systématiquement le narrateur et la narration vers le corps de Marie.

### *Une mise en scène fantasmée*

Il est alors nécessaire de considérer la mise en scène de la violence et de la menace comme une construction traumatique du narrateur, tant les frontières entre l'imagination des faits et leur réalisation effective sont brouillées par la narration. Cette tension est portée par la coprésence dans le texte du conditionnel et de l'indicatif. Le conditionnel permet l'accomplissement narratif de tous les fantasmes, sans conséquence, comme dans la sphère du jeu des enfants. Ainsi le narrateur « visualisait très bien le parcours qui le séparait de la chambre, les quelques pas dans le couloir qu'il lui *faudrait* faire » (FA p.38), et il « *aurait aimé* aller embrasser Marie » (FA p.40, nous soulignons). Pourtant, le conditionnel laisse toujours la place à l'indicatif, ce qui brouille linguistiquement les frontières entre le fantasme et la réalité, entre la projection mentale et l'accomplissement physique. Il est intéressant d'analyser la progression du fantasme : le passage au conditionnel succède à la vaine tentative de maîtriser les pulsions mortelles du corps par le biais de la réflexion mentale « objective » du narrateur focalisée sur le compte des heures ; puis l'imparfait s'impose, d'abord dans les subordonnées, puis dans la proposition principale introduisant les paroles, prononcées ou non, qu'il adresse à Marie: « Il est si tard, Marie, dors, il est si tard, lui disais-je. ». Un flottement s'installe entre dit et non-dit. La réponse de Marie à cette approche brise alors soudainement le fantasme, qui s'abolit en une série de questions frénétiques (« mais où étais-je » ; « et qu'était cette sinistre pénombre mauve ? » ; « étais-je revenu dans la chambre ? »), pour laisser place au constat de la réalité physique du narrateur : « J'étais assis à côté d'elle, le flacon d'acide chlorhydrique ouvert à la main. Et c'était ça qui puait, l'odeur acre de l'acide ». La mention d'une sensation physique permet le retour du narrateur à la réalité par le biais de son corps. La pulsion est due selon le narrateur au « dérèglement complet de ses sens » (FA p.39), tout comme l'est la vision incertaine de Marie à Portoferraio (F p.145). La même expression rimbaldienne fait basculer la

réalité du côté de l'hallucination. Dans *Fuir*, l'imparfait fait irruption sans la médiation du conditionnel : « Zhang Xiangzhi était là derrière la porte. » (p.41), et s'ensuit tout un paragraphe sur la menace qu'il représente : « Il était dissimulé à l'angle du couloir, et il surveillait la porte [...]. ». Pourtant, lors d'un changement de paragraphe tout aussi brusque, le narrateur se rend à l'évidence de la voix : « C'était Marie qui appelait ». Toutes les sensations et émotions qu'il a vécues pendant quelques minutes n'étaient fondées sur rien.

La manière dont s'accomplit la réalisation de la menace de l'acide chlorhydrique est révélatrice d'une mise en scène de l'hallucination. Ce n'est qu'après le « deuil » de son couple que le narrateur fait à Kyoto qu'il retourne au musée de Tokyo, et, « là où, la dernière fois il n'y avait que le vide, [...] se devinaient à présent les contours de l'exposition de Marie [...] » (FA p.174). La présence de Marie envahit donc l'espace par le biais de ses créations, mais aussi par l'intermédiaire de grandes photos de son visage (p.176). L'attitude du narrateur est menaçante envers le jeune homme qui tente en vain de s'interposer à son entrée dans le musée, le narrateur allant même jusqu'à brandir le flacon ouvert devant lui pour lui faire quitter les lieux, et rester seul avec « la présence de Marie » (p.177). Pour la première fois, l'acide devient une arme. Il devient aussi bougie, éclairant l'exposition comme il éclaire la narration d'une lueur morbide. Le bruit d'une présence fait croire au narrateur que « Marie était là, [...] dans un registre purement mental », et la barbarie envahit alors le texte : « [...] j'appréhendais la scène d'un seul coup sans en développer aucune des composantes potentielles, de fulgurances du bras et de forme fuyante et tombant sur le sol, d'affreuses odeurs de fumées et de chairs brûlées, de cris et de bruit de fuite éperdue [...] » (p.177). La déconstruction de la syntaxe et le mélange incohérent du singulier et du pluriel renvoient au corps démembré ; on ne sait d'ailleurs pas clairement à qui appartiennent les éléments physiques rongés par l'acide. Or le bruit des pas qui se rapprochent est une illusion auditive, et la présence de Marie par conséquent tout aussi illusoire : les pas qu'il a entendus n'appartiennent à personne, et l'absence de Marie bouleverse le narrateur tout autant que sa présence l'avait troublé. L'ironie du passage tient à sa soudaine maladresse, qui contraste avec « le calme, le regard fixe et dur » qu'il se prête face au jeune homme. Effrayé par la

possible matérialisation de son délire si Marie apparaissait pour de bon, « ses doigts tremblent » (p.178), ce qui l'empêche de refermer le bouchon. Pour pallier ce problème pratique, et pour extérioriser le délire, il déverse le contenu du flacon sur la première chose fragile qu'il trouve, une fleur « toute petite ».

De même, la vision de l'environnement est parfois déformée par le « regard halluciné » (FA p.176) du narrateur qui voit partout l'empreinte de la mort. Ainsi au début de *Faire l'amour*, deux passages, situés respectivement avant et après la menace autour du corps endormi de Marie, font figure de moments fantastiques. Le narrateur se retrouve d'abord confronté à une procession fantomatique de corps décharnés et torturés : « le cortège figé des robes de collection noires et languissantes qui avaient pris des formes humaines dans la pénombre et pendaient, torsadées, suppliciées, aux gibets de fortune des portants de voyage » (FA p.39). Puis la salle de sport de l'hôtel se transforme en décor de film d'horreur : « l'alignement de bicyclettes médicales sans roues, seulement un cadre désossé, structures verticales sommaires avec des allures d'oiseaux métalliques brisés ou amputés » (FA p.44). Plus loin, le narrateur fait état de « plusieurs images de cauchemar [qui le] hantaient » (p.42). Le personnage narrateur est alors diffracté en trois images dans une anaphore du « moi » : « moi nu dans les ténèbres de la salle de bain », « moi encore, plus calme et beaucoup plus inquiétant », « moi qui luttais intérieurement » (FA p.42), tout comme son image était démultipliée par les miroirs de la salle de sport (p.44). Le narrateur est une figure insaisissable, sans visage, et dont le corps se construit par un éclatement dans des visions fantasmagoriques.

La narration est donc menacée par le délire hallucinatoire du narrateur. Or il démasque ainsi la fiction de son récit en en faisant déborder les limites au-delà du principe de réalité, ce qui revitalise le roman.

## **C. Les personnages : un seul Personnage, diffracté en plusieurs ?**

Les personnages mis en scène par le narrateur apparaissent à différents niveaux comme ses doubles, ses avatars, ce qui redouble la consistance et l'existence du personnage narrateur. Il semble y avoir une nécessité d'un dédoublement du personnage pour parvenir à une construction plus aboutie, plus dense. Le personnage est diffracté car en prise avec un réel complexe, instable, difficile à comprendre et à appréhender. En réaction à cette réalité du temps contemporain, le personnage se renouvelle. Le corps du narrateur est instable ; il tourne autour de Marie en fantasmant son corps à elle, qui se déploie dans toute la narration.

### **1. Le narrateur et ses doubles**

*Faire-valoir ou reflets du narrateur ?*

La construction des personnages secondaires masculins (Bernard, Zhang Xiangzhi, Jean-Baptiste) procède de nombreuses lacunes. Elles sont un reflet des vides et des manques du narrateur, et cependant les effacent pour laisser la place au personnage narrateur, qui les relègue au rang de fantoches.

Ainsi Bernard n'est-il qu'insignifiance. Il n'est pas surpris, il ne pose pas de question embarrassante, il ne hausse pas le ton (il parle même « à voix basse » *FA* p.139), il ne fait pas de geste brusque... La maison qu'il habite est en tout point identique à celles de la rue, si l'on se souvient de la panique du narrateur pour trouver des repères dans le quartier. Les négations qui marquent son personnage le rendent transparent, tout autant qu'elles marquent le vide d'événements de l'épisode passé chez lui. Son apparition physique dans la narration est à cet égard significative : « Il surgit en effet quasiment dans le prolongement de ma pensée, débouchant de la ruelle sous un parapluie, et regardant posément autour de lui, balayant des yeux l'horizon. Il m'aperçut et traversa l'avenue pour me saluer de sa voix douce et égale. » (*FA* p.139). Tout renvoie à une parfaite maîtrise de soi et de l'environnement, à une prudence exemplaire, qui sera sa seule caractéristique tout au long du passage, dans les adverbes qui qualifient ses rares actions (« avec mesure »

p.142, « doucement » p.146, « avec soin » et « méticuleusement » p.153). Son arrivée semble découler de l'esprit du narrateur, ce qui enlève au personnage la possibilité d'exister physiquement. Aucune description physique ne nous est d'ailleurs donnée, hormis la photographie sur laquelle il figure avec le couple, sur laquelle il est simplement montré « droit comme un i » (*FA* p.158) ; il est donc un être de langage, être-lettre, être signifiant sans signifié, sinon être insignifiant. Mais notre vision du narrateur se construit en partie par rapport à lui : nous découvrons son corps lourd, face à la souplesse de Bernard, et celui-ci offre un support à la narration de l'état de malaise émotionnel et physique du narrateur. En outre, l'ironie dont Bernard fait preuve est à la fois une moquerie de la part du narrateur, qui semble relater ces rares pointes pour renforcer la pâleur de son personnage (à propos de sa voix enrhumée p.138, de la calligraphie du message faxé p.144, du « principe de la bicyclette » p.148), mais n'est pas sans faire écho à celle dont notre personnage narrateur est coutumier. Sa disparition se résume à un paragraphe dont il est absent, comme il est absent des pages passées chez lui : « Je rentrai à Tokyo le soir même (je repassai prendre mes affaires chez Bernard et lui laissai un mot d'explication en évidence sur la table de la cuisine). » (*FA* p.168). Le narrateur se débarrasse de Bernard de manière expéditive au détour d'une parenthèse ; dès lors, nous pouvons considérer le personnage de Bernard comme un fantôme du narrateur, son ombre sur la photo, qui projette en lui un double qui aurait la mesure et la souplesse qu'il n'a pas, lui qui est déchiré par des pulsions violentes et contradictoires inspirées par Marie. Le passage à Kyoto serait alors une suspension de la pulsion, un refuge temporaire du narrateur qui se replie frileusement sur lui-même et se concentre sur son corps enrhumé pour tenter en vain de juguler sa violence.

Zhang Xiangzhi quant à lui, serait bien plus un actant – au sens formaliste : il est un rouage de l'action et ne figure pas une personne – qu'un personnage de chair et de sang. Tout ce que nous savons de son corps se résume à cette brève description donnée dans l'incipit : « Il devait avoir une quarantaine d'années, les joues rondes, les traits empâtés, la peau lisse et cuivrée, et portait des lunettes de soleil très noires qui couvraient le haut de son visage. » (*F* p.11). La mention des lunettes de soleil est essentielle. Il les porte tout au long de l'histoire, même en pleine

nuit à la gare de Shanghai : il « s'avancait lentement dans la nuit derrière ses lunettes noires » (*F* p.23). Occultant une partie de son visage, les lunettes empêchent le narrateur de saisir son regard, de le saisir en tant que personne. Notons que c'est un détail qui confine à la caricature : comme un maffieux de roman noir, le personnage cherche délibérément à signifier qu'il ne montrera rien, que l'essentiel restera caché. Il incarne la menace pour le narrateur, menace insaisissable, et peut-être menace de perdre son identité, lorsque le personnage chinois s'empare de son passeport à l'hôtel, et que le narrateur « le suit des yeux avec inquiétude, craignant de le voir soudain escamoté comme dans un tour de bonneteau [...] » (*F* p.14). L'enchaînement de tous les épisodes chinois est le fait de Zhang Xiangzhi, qui devient le maître des événements, et vole ainsi en un sens la narration au narrateur. Malgré cette importance capitale dans le récit, son statut de personnage est singulièrement maigre ; la manière dont le narrateur le fait disparaître dans le roman l'anéantit brusquement. Alors que Li Qi est « tournée vers [lui] », qu'elle « [le] regarde toujours » (*F* p.115), seules des paroles en anglais à propos d'argent (« *Money ? Need money ?* ») et surtout une question, « *Understand ?* », qui n'en a que le nom, et qui résonne ironiquement au regard de l'incompréhension fondamentale que le personnage a distillée tout au long du récit, sont échangées en guise d'adieu, pas un regard ne lie les deux hommes. Le narrateur pensera, pendant son périple pour gagner l'île d'Elbe, qu'il n'a pas entendu les personnages rentrer à l'hôtel après leur fuite et qu'il ne sait pas « s'ils sont jamais rentrés » (*F* p.122). L'indifférence quant à leur sort témoigne de la vacuité du personnage, de Zhang Xiangzhi en tout cas – nous reviendrons sur la plus grande complexité de Li Qi.

### *Jean-Christophe de G.*

Le personnage de Jean-Baptiste est plus complexe à de nombreux égards. Il est l'amant de Marie, et à ce titre, un rival et un double du narrateur. Les informations données à son propos sont tout aussi nombreuses que contestables, tenant tout autant de recoupement de faits avérés que de reprises de ragots suspects voire de l'invention du narrateur.

La question de son nom est en soi un problème. Jusqu'au coup de téléphone de Marie annonçant sa mort en donnant son vrai prénom, et la découverte de son nom entier « sur l'avis de décès dans le Monde » (*VM* p.66 et 69), le narrateur le nomme Jean-Christophe de G : « Je n'ai même jamais très bien su son nom, un nom à particule, Jean-Christophe de G. » (*VM* p.13). Son véritable patronyme n'est pris en charge dans le texte que par le discours direct de Marie et le support du journal, comme si le narrateur se refusait à l'inclure dans sa narration. Il fait en outre de cette méprise une « vexation posthume » (p.75) au personnage, avec une cynique satisfaction assumée. Sa première apparition textuelle figure dans l'annonce du narrateur de l'objet de sa narration : « il s'agit du destin d'un homme, ou de sa mort » (*VM* p.13). Le nom et l'article génériques utilisés renvoient le personnage à une absence de singularité autre que celle de son sexe, la seule qui soit capitale dans son rapport à Marie et au narrateur. Il est en outre associé à la mort, c'est-à-dire la non existence physique : dès le départ, l'objectif du narrateur est clairement affiché, de faire mourir Jean-Baptiste pour retrouver sa place auprès de Marie, et pour atteindre Marie par l'intermédiaire de son vécu avec Jean-Baptiste. Le début de l'incipit, alors qu'il fait référence à la scène sexuelle entre Jean-Baptiste et Marie, occulte ainsi totalement l'homme, dont le narrateur prend la place sous prétexte que lui aussi faisait l'amour, évacuant leurs partenaires respectifs pour s'unir symboliquement à Marie dans la concomitance de leurs rapports sexuels : « Marie et moi faisons l'amour à Paris » (*VM* p.11). Les personnages du narrateur et de Jean-Baptiste semblent ainsi interchangeable, comme le montre l'échange « de vie » effectué dans la narration : le corps de Jean-Baptiste sort quasiment mort sur un brancard quand le corps du narrateur se matérialise vivant aux yeux de Marie : « [Les secouristes] passèrent la porte cochère pour sortir et disparurent de la vue de Marie exactement comme j'arrivais, moi, devant l'immeuble [...]. » (*VM* p.36). Jean-Baptiste a déjà disparu textuellement lorsqu'il est évacué par les pompiers, ne figurant pas dans la phrase, tandis que le narrateur redouble sa présence par le pronom tonique « moi ». L'idée que les deux personnages seraient interchangeables découle aussi de l'érotisme qui teinte tout autant le passage avec Jean-Baptiste avant sa crise cardiaque que celui avec le narrateur juste après ; la gravité de l'événement n'a pas



d'impact sur la suite de la diégèse, ne génère pas la pudeur qui empêcherait un rapprochement physique, qui plus est avec un autre.

Contrairement à l'échange de corps effectué au début de *la Vérité sur Marie*, le narrateur montre lors du passage « Orphée et Eurydice » comment Jean-Baptiste avait pris sa place auprès de Marie à Tokyo. C'est en effet par la présence physique de Jean-Baptiste aux côtés de Marie que le narrateur prend conscience de sa propre absence : « Je regardais Marie, et je voyais bien que je n'étais plus là, que ce n'était plus moi maintenant qui étais avec elle, c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait. C'était comme si je prenais soudain conscience visuellement que, depuis quelques jours, j'avais disparu de la vie de Marie [...] » (VM p.147). Le paradoxe de « l'image de l'absence » fait de Jean-Baptiste le reflet du vide, mais il met aussi en doute tout le récit du narrateur, puisqu'il nous raconte la fin du séjour de Marie à Tokyo sans l'avoir vécue : « J'avais disparu de la vie de Marie. » Quelle garantie de véracité alors dans les événements racontés par un absent ? Seuls les tako-yaki fumants que mange alors le narrateur « semblaient animés et irradier de vie ». Cela mène à une reconstruction fantasmée, nous y reviendrons. La menace et l'inquiétude constitutives du narrateur sont aussi transférées à Jean-Baptiste : « il regardait la nuit avec cette inquiétude diffuse qui lui oppressait la poitrine » (VM p.17), remarquant la noirceur du ciel comme un funeste présage. L'angoisse ressentie par le narrateur du temps qui altère le corps est ainsi reportée et évacuée dans la crise cardiaque de Jean-Baptiste, dont l'évocation de la date de naissance ramène à l'acide du narrateur : « C'était pourtant un homme de notre temps qui était mort, [...] mais sa date de naissance [...] portait déjà en elle, comme un poison corrosif dissimulé en son sein, le germe de son propre estompement et de son effacement définitif dans le cours plus vaste du temps. » (VM p.70).

Le lien de Jean-Baptiste avec Marie est problématique pour le narrateur, qui s'y attarde à Portoferraio dans une conversation avec Marie lorsqu'elle lui dit : « Tu sais, je n'étais pas sa maîtresse... » (VM p.178-179). La relation est alors appréhendée à partir du rapport des corps et de leur degré d'intimité sexuelle, le narrateur se demandant si leurs relations ont été ou non « *stricto sensu* sexuelles », et

si « [Marie] s'était sentie jamais liée à lui ». Or justement, le lien physique entre Jean-Baptiste et Marie montré dans la narration est dérisoire. Marie l'embrasse (p.14), mais elle repousse sa caresse (p.15), elle s'endort dans ses bras (p.16), mais c'est alors lui qui « se dégage de l'étreinte ». Leurs mouvements deviennent même antagonistes, « lui se rhabillant et elle se déshabillant dans un même mouvement parallèle aux finalités divergentes » (p.18). L'étreinte sexuelle avorte : « Marie avait la bite de Jean-Christophe de G. à la main et elle ne savait qu'en faire. » (p.19), et le seul corps-à-corps est finalement celui de la vie contre la mort lorsque Marie tente maladroitement de ranimer Jean-Baptiste : « [...] Marie sentait le contact de la mort qui gagnait contre sa peau nue – la saisissante nudité du corps de Marie aux prises avec la mort. » (p.25-26). Elle ne parvient pas par son souffle à lui transmettre « l'élan furieux d'énergie et de vie » qu'elle porte. Lorsque le narrateur les voit à l'hippodrome, c'est « l'infime écart de vide » (p.147) qui les sépare qui traduit leur relation intime. L'absence d'existence corporelle de Jean-Baptiste est donc cruciale. Il est « sans visage », comme le narrateur, qui n'a jamais vu de photographie de lui : « [...] son visage est absent et le restera sans doute à jamais, car je n'ai jamais vu de photo de lui par la suite. » (VM p.71). Il y a comme une volonté délibérée du narrateur de creuser la transparence de son personnage, le privant de visage pour le priver d'identité, et donc d'importance dans la vie de Marie. Il ne doit rester qu'une « figure de rêve ou de cauchemar, un spectre spontanément apparu du néant, qu'il paraissait n'avoir quitté qu'un instant pour y retourner à jamais [...] » (VM p.70).

Tout ce que nous saurons de lui consiste en réalité en une reconstruction fantasmée du laps de temps qu'il aura passé avec Marie, de la vue de la bouteille de grappa à la sortie du brancard, à partir des propos de Marie (p.48, 72) et de quelques éléments glanés sur Internet. Nous assistons ainsi de manière métalittéraire à la construction du personnage en acte. Le travail de la fiction est mis à nu délibérément, le narrateur en fait état à plusieurs reprises (VM p.51-52, p.72-75, p.164-168). Les incertitudes sont nombreuses et affichées, la part d'invention et de fictionnalité – voire de mensonge – assumée, exhibée. Nous lisons ainsi : « [...] je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant. » (p.73). Derrière le narrateur,

l'auteur s'invite dans une métalepse, focalisant la narration sur la manière dont il modèle la matière du réel. Le narrateur se dégage de la « vérité objective des faits », qui lui est inconnaissable, et préfère « atteindre une vérité nouvelle, [...] sans se soucier de vraisemblance ou de véracité, [qui] ne viserait qu'à la quintessence du réel, sa moelle sensible, vivante et sensuelle, une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. » (p.166). Nous touchons ici à la dynamique du personnage toussaintien, qui trouve sa source dans le corps sensible, seule vérité possible. Or la recherche de la vérité sur Jean-Baptiste aboutit à la vérité sur Marie, comme le point d'aboutissement nécessaire de la narration.

Nous pourrions conclure sur les personnages masculins et aborder les personnages féminins par deux images de la cristallisation des corps. Le narrateur forme avec Zhang Xiangzhi et Li Qi « une seule créature tricéphale affolée et fuyante ». En outre, la figure du père de Marie est associée à plus d'un titre à Jean-Baptiste, au narrateur, et bien sûr à Marie : il meurt d'une crise cardiaque, ce qui en plus de l'association transparente à Jean-Baptiste, peut renvoyer au bouleversement sentimental et physique du narrateur, qui est en proie à une « crise du cœur ». Il meurt dans la mer, c'est-à-dire dans l'élément de Marie. Enfin, le convoi mortuaire qui amène son corps au cimetière n'est pas sans rappeler le convoi qui s'ébranle pour escorter Zahir à l'aéroport, la même lenteur et le même personnage du cheval participant des deux scènes.

## **2. Marie, les femmes et Zahir**

La narration met en scène deux autres femmes que Marie : Li Qi et la « deuxième Marie ». Elles entretiennent toutes les deux une relation plus sexuelle qu'amoureuse avec le narrateur, et en cela déjà, elles sont liées à Marie. Zahir aussi, dans une autre mesure, possède des liens particuliers et physiques avec le personnage de Marie.

### *Erotisation des personnages féminins*

De nombreuses ressemblances rapprochent Li Qi et Marie de Marie. Bien sûr, la seconde partage le même prénom que notre héroïne. Le narrateur fait la connaissance de Li Qi lors d'un vernissage dans un « hangar aménagé en espace d'art contemporain » (*F* p.20), allusion transparente au Contemporary Art Space de l'exposition de Marie à Tokyo. Par ailleurs, les couleurs qu'elle porte ce jour-là, « cheveux noirs et veste en cuir crème », font écho au noir et blanc du corps de Marie lors de la nuit à l'hôtel. Justement, à l'hôtel, le désordre qu'elle sème dans sa chambre n'est pas sans rappeler celui qui caractérise Marie : « [...] il régnait déjà [dans la chambre] un désordre considérable, des vêtements reposaient partout [...] » (*F* p.64-65). Ce trait définitoire de Marie est déplacé sur une autre, comme si dans chaque femme rencontrée, le narrateur cherchait l'essence de Marie.

Mais c'est l'érotisme, essentiellement, qui rapproche les corps des trois femmes, par le biais de la scène sexuelle et du motif de la tâche de sang. Dans le cas de ces deux personnages, la scène sexuelle est tout aussi avortée avec elles qu'avec Marie. Avec Li Qi, c'est justement Marie qui interrompt les ébats par son coup de téléphone au narrateur, comme si elle l'empêchait d'accomplir l'union charnelle avec une autre qu'elle-même, mais sans l'empêcher d'érotiser le corps de Li Qi dans la chambre d'hôtel, lorsqu'elle apparaît « dans un halo de tiédeur, une petite serviette de bain autour du corps, et une autre, plus grande, ample et moelleuse, nouée autour des cheveux. » (*F* p.65). L'inversion de l'usage habituel des serviettes en fonction de leur taille – la petite pour les cheveux, la grande pour le corps – « dévoile le contour de ses seins », et joue sur le caché et le visible du corps nu, de la même manière que dans la première scène sexuelle de *Faire l'amour*, avec le corps de Marie. Avec la deuxième Marie, un même coup de téléphone de Marie, tout aussi funeste, interrompt à nouveau le narrateur ; cependant l'accomplissement de l'acte sexuel était déjà rendu impossible par les « deux ou trois gouttes » de sang menstruel, qui se retrouvent « sur le doigt du narrateur » (*VM* p.64), et dont « l'existence symbolique indélébile » matérialise la confusion des femmes, et ce d'autant plus que Li Qi et le narrateur s'attardent dans la contemplation d'une « mystérieuse tâche de sang », dans le train pour Pékin (*F* p.29). Le narrateur consacre d'ailleurs un long développement

aux gouttes de sang (p.65), qu'il associe à Jean-Baptiste et à la mort. Le sang est alors un *memento mori* incrusté dans les draps du narrateur tout autant que dans le texte, comme un rappel de la corporalité et de la vanité du corps humain.

### *Liens avec le narrateur*

Ce qui permet d'associer les deux femmes, voire de les cristalliser dans la présence « exacerbée » de Marie (*F* p.135), c'est le rapport qu'entretient le narrateur avec elles, qui les réunit dans son fantasme et les lie dans sa narration. Ses étreintes mêlent ainsi les femmes en pensée, dans un vertige des perceptions. Lorsque Marie lui annonce au téléphone la mort de son père, il étreint Li Qi pour consoler Marie : « tout se confondait dans mon esprit [...], je serrais doucement le corps de Li Qi dans mes bras dans une étreinte de deuil et de compassion qui ne lui était pas destinée. » (*F* p.48). De même lorsque le narrateur part de chez lui après le coup de téléphone de Marie, il éprouve une sensation de vertige, pris de l'intuition qu'il « ne parviendrait pas à se dédoubler lui-même, et être à la fois celui qu'il était pour cette Marie qui était dans son lit et celui qu'il était pour Marie. » (*VM* p.38). Ecartelé entre les deux incarnations de la même femme au prénom unique, il peine à retrouver sa propre identité.

C'est dans le regard du narrateur et dans ses gestes que se trouvent aussi réunies les femmes. Ainsi au bowling, Li Qi est « assise sur son tabouret, opiniâtre, royale, altière et presque indifférente » et cette posture lui évoque celle de Marie : « – Marie, cela me sauta soudain aux yeux, c'était une attitude de Marie – » (*F* p.97), renvoyant par anticipation à l'attitude de Marie lors de l'enterrement de son père, « très raide sur sa selle dans sa chemise immaculée, regardait droit devant elle avec orgueil et fierté » (*F* p.138). De même, la position physique de Li Qi dans le train, allongée sur la couchette au-dessus du narrateur, et sa matérialisation physique alors qu'il pense à elle, par sa chaussette d'abord, puis en descendant, reproduit exactement la scène finale de *la Vérité sur Marie* entre le narrateur et Marie, à la Rivercina. Rappelons qu'aux prémisses de leur relation, Li Qi et le narrateur diffèrent l'accomplissement du baiser (*F* p.35), comme au début de l'histoire

d'amour avec Marie. Enfin, les deux Marie sont indifférenciées dans l'expression « le corps d'une femme », lorsque le narrateur prend conscience qu'il a répété le même geste sexuel avec deux femmes différentes la même nuit, les rendant indissociables : « il me vint à l'esprit que c'était la deuxième fois, cette nuit, que j'introduisais mon doigt dans le corps d'une femme. » (VM p.61).

Dès lors, il semble que Li Qi et la deuxième Marie n'existent que comme des projections fantasmées de Marie par le narrateur, sans autre épaisseur que leur fonction de double physique.

### *Zahir*

Au cœur de *la Vérité sur Marie*, le passage du départ à l'aéroport de Narita est entièrement dirigé par l'énergie animale du cheval, qui fait se mouvoir les autres personnages, qui module leur existence. Le narrateur s'efface volontairement de la narration après avoir évoqué une pensée de Marie pour lui avant son départ de l'hôtel : « basta avec moi maintenant. » (VM p.81). Il se consacre alors à Zahir, ce qui est une manière d'en revenir à Marie, dans la scène fondatrice de l'hippodrome.

Zahir, nous l'avons entrevu dans la première partie, est intimement lié, via le corps et l'énergie, à Marie. Lorsqu'elle devine sa présence dans le van, elle est elle-même vidée de son énergie physique et romanesque : elle avait quitté l'hôtel « le visage absent et les yeux pâles », elle ne faisait plus preuve d'aucune initiative, d'aucune volonté : « Marie ne répondit rien, elle se laissait guider, elle le suivit sans un mot vers la sortie. » Tout se passe alors comme si le cheval prenait en charge la tension romanesque, la « présence électrique » que seule Marie, jusqu'à présent, pouvait diffuser. Or le cheval est caressé par Jean-Baptiste comme une femme, les gestes de tendresse sont ici mis au service de l'asservissement de la bête sauvage par l'homme. Les gestes topiques de l'amour sont remis en cause, et par conséquent les relations qu'ils impliquent. En flattant l'animal, en le maîtrisant finalement, Jean-Baptiste a gagné l'admiration de Marie, et s'est imposé à elle : à la fois directement, en lui donnant des ordres au même titre que tous les acteurs de la scène, or « ([...] on ne donne pas d'ordre à Marie – au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère) », et

indirectement, car tout se passe comme si c'était sa fougue à elle qu'il était parvenu à soumettre.

Parce qu'il est celui qu'on ne peut plus oublier, si l'on se réfère à l'onomastique de Zahir, il doit aussi, pour Marie, être associé au narrateur, puisqu'en quittant la chambre d'hôtel de leur rupture, Marie se rend compte qu'elle ne peut contrôler l'oubli et les souvenirs : « Marie aurait voulu ne plus penser à moi, ni maintenant ni jamais, mais elle savait très bien que ce n'était pas possible, que je risquais de surgir à tout moment dans ses pensées, comme malgré elle, de façon subliminale, une soudaine réminiscence immatérielle de ma personnalité, [...], tel un souvenir intime auquel j'étais indissolublement associé, car elle se rendait compte que, même absent, je continuais de vivre dans son esprit et de hanter ses pensées. » (p.81)

Le corps et la présence de Marie sont donc démultipliés dans la narration, à travers le prisme du fantasme du narrateur qui la met en scène à travers des doubles, des prolongements de son propre personnage, qui diffusent l'énergie physique qu'elle irradie.

### **3. Le narrateur et Marie**

La relation fondamentale de la trilogie est donc celle qui relie le narrateur et Marie. Chaque élément de la narration en est l'écho, le signe, le vecteur. Le narrateur semble n'exister que par Marie, tout autant que Marie n'existe que dans le fantasme du narrateur. Quand Marie finit par lui lancer « C'est toi qui inventes », (*FA* p.59), elle n'a pas tort, elle énonce même une vérité dans la sphère de la narration, puisqu'il est le narrateur de l'histoire. Or il venait de lui envoyer la même accusation de mensonge : « Tu inventes, dis-je », comme s'il lui transférait la puissance d'imagination, dont elle est en dernier ressort la source. Le rythme ternaire insiste sur le verbe « dire », ils se renvoient la responsabilité de la parole, et donc le statut de narrateur. Or le narrateur ne dément pas la dernière assertion de Marie. La fiction est démasquée, ce qui donne corps, par leur lucidité, aux deux personnages.

### *Deux corps mêlés*

Les postures des corps l'un par rapport à l'autre et dans leurs vêtements révèlent la fusion des personnages tout autant que leur irréductible singularité. Le narrateur est à l'étroit dans le manteau de Marie, qu'elle lui fait enfiler, sûre de la force de son propre corps (*FA* p.61). Le travestissement opère un renversement des genres, et affirme la puissance du corps féminin, du personnage de Marie, face au narrateur ravalé au rang de « mauviette » (*FA* p.60). Il brouille par ailleurs les frontières entre les corps, puisque Marie, pour prendre ses cigarettes, est amenée à « aller fouiller dans les poches de son propre manteau que je portais toujours en m'entourant le corps de ses bras. » (*FA* p.66). Les référents des pronoms et des possessifs sont volontairement flous, traduisant textuellement le brouillage physique. Ce phénomène se produit à plusieurs reprises (par exemple *VM* p.12). Le plus remarquable se produit lors de la conversation téléphonique menée en parallèle au Louvre et dans le train pour Pékin, où nous lisons : « soudain, pris de vertige, pressant le pas dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, je – ou elle –, je ne sais plus, la rue de Rivoli était déserte [...]. » (*F* p.49). Les pronoms n'ont aucun support verbal et sont décrochés syntaxiquement de la phrase, en équilibre précaire, jusqu'au non-sens. La proximité des lieux instaurée par la voix de Marie dans le téléphone déteint sur les corps, et l'on ne sait pas si le narrateur marche en fantasme dans les galeries du Louvre, ou si Marie accomplit vraiment ce trajet.

Les émanations du corps de l'un et de l'autre se répondent, le narrateur pleurant à la place de Marie la mort de son père, partageant ainsi, au-delà de la douleur psychologique, son humeur physique fondamentale (*F* p.48). De même dans le lit, à l'hôtel de Tokyo, le geste esquissé par Marie pour atteindre le téléphone trouve son accomplissement dans celui du narrateur : « J'achevai son geste, décrochai pour elle [...]. » (*FA* p.98). Ces prolongements vont même jusqu'à la fusion totale des corps dans la mer et la souffrance, lorsque le narrateur réunit les membres de leur corps en une créature à deux sexes : « Nous ne formions plus qu'un seul corps [...], dans le prolongement de mon torse nu se mouvaient les jambes nues de Marie. » (*F* p.162-163). La nudité enveloppe le masculin du torse et le féminin des jambes, et permet la jonction intime, rappelant les monstres mythologiques.



Mais les personnages existent aussi l'un par rapport à l'autre dans l'opposition de leurs corps, dans le déséquilibre de leur relation, précaire et mouvant, qui se recompose à chaque page. Lors de leur errance nocturne dans Tokyo, ils sont à la fois semblables – chaussons de l'hôtel, chaussettes de tennis – et dissemblables – Marie porte « avec une simplicité confondante » une robe de collection, tandis que le narrateur est « empêtré dans un manteau en cuir quatre fois trop petit » (FA p.63). Ce déséquilibre se retrouve au matin dans la chambre d'hôtel : alors que Marie est « habillée et maquillée », le narrateur est toujours en caleçon (FA p.104-105). Ces contrastes vestimentaires sont significatifs du décalage de leurs positions l'un par rapport à l'autre ; lors du rendez-vous de Marie avec les collaborateurs du musée, le narrateur dit « être resté dans l'ombre de Marie », il « march[ait] en retrait » (FA p.109). Dans le cadre professionnel, Marie impose sa présence puissante jusqu'à estomper celle du narrateur.

Les activités de l'un et de l'autre sont par ailleurs construites en miroir, comme s'ils ne pouvaient évoluer que dans le reflet de l'autre. Lorsque le narrateur se croit seul avec l'univers, dans la piscine de l'hôtel, il découvre bientôt que Marie l'a surpris, et qu'elle aussi se trouvait hors de la chambre (FA p.58-59). L'errance dans Portoferraio est construite en diptyque, montrant d'abord Marie en quête du narrateur puis le narrateur en quête de Marie, partageant le même sentiment d'inquiétude. (F p.157). De même, l'incipit de *la Vérité sur Marie* montre les deux personnages en train de faire l'amour, chacun de leur côté. On pourrait presque croire qu'ils se surveillent mutuellement. Mais tout se passe finalement comme si le seul lien possible entre les deux personnages passait par la distance physique et le rapprochement narratif dans deux espaces textuels différents.

### *Marie fantasmée par le narrateur*

Le narrateur cherche à atteindre Marie bien au-delà des moments qu'ils partagent, bien au-delà de sa présence à ses côtés, ce qui l'amène à fantasmer le personnage féminin à partir de la connaissance intime qu'il a d'elle.

L'érotisme, comme la narration, se nourrit du fantasme : le narrateur érotise systématiquement le corps de Marie dans sa recherche. Au téléphone, alors qu'ils ont rompu, Marie provoque le narrateur : « elle me dit qu'elle était nue. Je suis toute nue, me dit-elle » (FA p.163). La déclaration est doublée, rapportée à la fois au discours direct et au discours indirect pour en démultiplier la puissance évocatrice dans l'imagination du narrateur. Il la voit aussi partout par l'intermédiaire de ses robes, qui condensent la sensualité et la matière et prennent toutes les formes, qu'il fantasme autant qu'elle les crée : quand il l'imagine à sa recherche dans Portoferraio, en train de manger une glace, les robes se font sorbet : « Il y a quelques années, Marie avait créé une collection de robes en sorbets qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides, tabac blond et vieux rose [...], qui fondaient sur la chair nue des modèles, le long de leurs épaules et sur le contour de leurs hanches, leur peau dressée de chair de poule et les pointes de leurs seins hérissées par le froid. Marie avait marié les chairs nues et les tissus invisibles [...]. » (F p.147). Le fantasme se fait ici sexuel, les robes « à manger » érotisant le corps féminin dans une vision très masculine. Quand il conduit lors de l'incendie à la fin de *La Vérité sur Marie*, le paysage se drape à son tour : « J'apercevais au loin les profils enténébrés du grand à-pic rocheux qui longeait la côte, avec ses versants torturés, qui tombaient dans la mer comme les pans pétrifiés d'une robe de collection de Marie, avec ses drapés tourmentés, ses plissés, ses feuilletés, [...] et je fonçais droit devant moi le long des côtes déchiquetées, en emportant dans mon sillage ce cortège de robes fantomatiques en roches volcaniques, des robes couleur lave ou magma, [...]. » (VM p.196). La part sombre du fantasme est ici mise en jeu dans la métaphore : l'incendie devient une force mortifère qui s'approprie pour les réduire en cendres les robes de Marie, tout son petit théâtre intérieur. C'est à une mort symbolique de la féminité de Marie que l'incendie peut alors renvoyer.

Surtout, il fait évoluer Marie loin de lui, dans une reconstruction fantasmée autour de son corps. Ainsi il reconstitue les préparatifs de Marie pour l'enterrement de son père : « [...] je pus comprendre alors, je parvins à imaginer comment avait pu germer dans son esprit l'idée extravagante de venir à l'enterrement de son père en tenue d'équitation. Elle avait dû se lever à l'aube ce matin, Marie s'était levée à

l'aube car elle savait que les employés des pompes funèbres [...]. » (F p.136). Les deux épanorthoses implicites « je pus comprendre alors, je parvins à imaginer », « elle avait dû se lever à l'aube, Marie s'était levée à l'aube » font passer les verbes de la périphrase verbale qui modalise le doute à l'imparfait de l'indicatif qui exprime une réalité. Un glissement s'opère donc entre les événements et leur invention, le doute ne refaisant surface qu'à la fin du passage à propos du narrateur : « elle avait dû m'apercevoir sur le pont. » (p.139). Le narrateur passe ici linguistiquement de la reconstruction à l'invention, mettant à nu l'imperceptible transition par un jeu de reformulations. De même, il crée la vie de Marie à la Rivercina de toutes pièces, à la fin de *la Vérité sur Marie* (p.153-159).

Cette mise en scène constante de Marie découle de la connaissance que le narrateur a – croit avoir – du personnage : « Je me trompais peut-être parfois sur Jean-Christophe de G., mais jamais je ne me trompais sur Marie, je savais en toutes circonstances comment Marie se comportait, je savais comment Marie réagissait, je connaissais Marie d'instinct, j'avais d'elle la connaissance infuse, un savoir inné, l'intelligence absolue : je savais la vérité sur Marie. » (VM p.74). Ce développement hyperbolique tourne à la prétention, quand on sait combien cette vérité est sans cesse remise en question, dans la tension des corps entre présence et absence, toujours insaisissables. Ainsi pose-t-il le paradoxe : « J'avais disparu de la vie de Marie, et je me rendais compte qu'elle continuait à vivre quand je n'étais pas là, qu'elle vivait en mon absence – et d'autant plus intensément sans doute que je pensais à elle sans arrêt. » (VM p.147). Le narrateur comble l'absence de Marie en lui donnant corps par la pensée. Or la brusque coïncidence des pensées et de la réalité crée un « vertige fictionnel » qui met en abyme l'existence des personnages. A la Rivercina, dans les dernières pages de *la Vérité sur Marie*, Marie « prend corps » dans les pensées du narrateur, et tout se passe alors comme si, en Pygmalion sculptant Galatée, sa puissance d'imagination permettait la matérialisation de Marie dans la réalité : « Je vis la porte de ma chambre s'ouvrir et Marie apparaître devant moi dans le noir, se dépouillant de sa dimension imaginaire pour s'incarner dans le réel, quittant les limbes de mon esprit où j'étais en train d'imaginer ce qu'elle était en train de faire pour s'incarner devant moi en réalité de chair. » (VM p.204). Marie n'appartenait

alors jusque-là qu'à son imagination ? Son personnage est diffracté en trois dimensions, qui se superposent et se confondent : la dimension fantasmagorique, la dimension fictionnelle et la dimension charnelle. Ces trois niveaux d'existence sont mêlés par la narration, qui les brouille pour mieux les dévoiler.

Toussaint agence donc « une succession de séquences apparemment disposées au hasard, avec des ellipses vertigineuses, des lieux qui s'évanouissent et plusieurs personnages de notre vie qui fusionnent, se superposent et se transforment [...]. Car il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même [...]. » (*VM* p.168). Le narrateur et Marie sont à la fois dédoublés et redoublés dans les autres personnages, et l'un par l'autre, dans une fusion subtile des corps, une alchimie des ressemblances et des contraires qui donne chair à un nouveau personnage, protéiforme, dont la consistance fictionnelle est pleinement assumée, et même dévoilée, tout en étant revivifiée en trouvant un fondement charnel.

## Conclusion

Le personnage toussaintien possède donc un sexe mais pas de visage. Les manifestations physiques du corps sont mises en scène dans leur crudité, et démultipliées par le fantasme de la conscience inquiète et torturée du narrateur personnage. Le langage verbal est radicalement mis en question, tant dans son utilisation entre les personnages que dans sa capacité à faire texte, à faire roman ; dans le premier cas, c'est le langage non-verbal des corps en interaction qui se substitue aux mots. Pour ce qui est de la langue romanesque, un double mouvement se dégage dans la trilogie : d'une part le texte est perpétuellement mis en doute, démasqué dans sa dimension de fantasme ; mais surtout, la langue prend corps dans l'évocation de la dimension charnelle des personnages, le corps se faisant poétique du texte, mêlant les niveaux de langage, de la trivialité la plus grande au lyrisme d'une prose qui joue de toutes les figures stylistiques.

La trilogie s'inscrit pleinement dans l'œuvre de Toussaint à plusieurs titres. Le personnage de Monsieur, bien sûr, qui s'incarne ici dans le narrateur, dessine une continuité avec les œuvres précédentes, mais nous y reviendrons. Un certain nombre de motifs récurrents sont développés et amplifiés. Ainsi, la télévision, objet qui renvoie du même nom, n'est plus que le relais d'un autre média et ne diffuse plus rien qu'une « image neigeuse ». La piscine, lieu récurrent de *La Télévision*, dans laquelle Monsieur aime nager devient le lieu d'une réflexion métaphysique, et l'eau incarne le personnage de Marie, tantôt pluie, tantôt larmes torrentielles. La salle de bain, lieu du repli du personnage dans le premier roman de Toussaint, est ici le théâtre d'un autoportrait, le narrateur s'y observant à la lueur de l'acide chlorhydrique. Pourtant, l'enfermement sur soi que représentait cette pièce se dissout ici dans le vertige du voyage et du décalage horaire, le personnage n'en finissant pas de parcourir le monde. La réticence et la menace sont menées à leur point le plus intense : la menace invisible et permanente contenue dans *La Réticence* se fait acide, tout en exacerbant la part de fantasme de la narration. Quant à la réticence, elle se propage au corps, la jouissance se refusant au sexe désirant des personnages. La

crudité des évocations sexuelles est d'ailleurs une évolution importante dans la trilogie. Nous lisons dans *La Salle de bain* : « Elle me recueillit et ouvrit mon manteau, en silence, déboutonna ma chemise. Ses joues étaient chaudes de sommeil. Je soulevai les draps et me déposai dans son corps, nu contre sa peau, ventre contre ventre, le manteau ouvert par-dessus nous. Nous commençâmes à bouger : nous bougions lentement et nous nous en savions gré. Plus tard, les couvertures se retournèrent : en tombant sur le sol, la boîte s'ouvrit et toutes les balles de tennis s'éparpillèrent sur le parquet. ». L'évocation est elliptique et symbolique, la jouissance matérialisée par l'ouverture de la boîte et l'éparpillement des balles. La retenue du texte fait montre d'une pudeur à l'égard du corps. Dans la trilogie de Marie, la scène sexuelle est racontée sans le prisme du symbole, figurée dans ses caractéristiques les plus charnelles. Pourtant, elle ne mène pas à la jouissance.

Mais la trilogie forme aussi une entité singulière dans l'œuvre de Toussaint. Pour la première fois, les aventures de Monsieur se transforment dans sa relation au personnage féminin, et prennent corps dans sa recherche du corps de Marie. En effet, sa reconstruction fantasmée de Marie, de son corps, de son histoire et de leur histoire, pallie son manque d'être et de volonté caractéristique par exemple de *Monsieur* ou de *L'Appareil-photo*, dans lesquels le personnage masculin est plongé dans l'insignifiance de ses occupations. Monsieur qui, selon O. Bessard-Banquy était jusque-là « sans corps, sans épaisseur, sans existence » trouve ici à travers la multiplication de soi dans les autres un corps nouveau, et assume un « je » narratorial né du fantasme de Marie. Marie est la figure centrale de la trilogie. A l'approche de la parution du quatrième ouvrage, nous découvrons que l'ensemble romanesque constitué par les quatre œuvres est rassemblé par l'auteur sous le titre « Marie Madeleine Marguerite de Montalte », faisant de Marie une figure tutélaire. Elle cristallise personnages et narration, les faisant vivre de sa dynamique. Le narrateur est en quête d'un savoir absolu et sensible sur elle, il cherche « sa réalité de chair » (VM, p.204), prétend la trouver, mais tourne pourtant à l'infini autour de son personnage. Le quatrième roman à paraître, *Nue*, indique en effet que la vérité sur Marie est peut-être encore à trouver, toujours changeante, protéiforme. La vérité

toute « nue » se révélera peut-être de la nudité de Marie, dévoilée sous la « robe de miel » (*Nue*, p.11)<sup>18</sup>.

Si le personnage de Marie se dégage au fur et à mesure des romans, c'est aussi celui de l'écrivain qui apparaît en filigrane, dont le visage se distingue progressivement, au gré des remarques humoristiques, mais aussi des passages qui semblent figurer un mode d'emploi de la narration. En creux se dessine peut-être progressivement un « Autoportrait (à l'étranger) » : la figure de l'écrivain se devine de plus en plus au fil des romans, à travers cet « étranger » qu'est le narrateur, et qui pourrait bien être une projection fantasmée de l'auteur, qui finit par apparaître textuellement dans *Nue* à travers le prénom d'un personnage : « un certain M. Tristani, ou Cristani (et dont le prénom n'était rien de moins que Toussaint) » (*Nue* p.14). La fuite fantasmée du narrateur dans le Louvre n'est d'ailleurs pas sans rappeler l'exposition imaginée par Jean-Philippe Toussaint autour du livre, et cette facette de l'auteur peut être mise en relation avec la manière dont Marie investit les lieux au musée, pour son exposition à elle. Le narrateur et Marie pourraient donc apparaître comme deux facettes d'une incarnation littéraire de l'écrivain.

L'œuvre de Toussaint, et plus particulièrement la trilogie (bientôt la tétralogie), mettent en scène la difficulté existentielle d'être au monde, un monde « post-moderne », qui par le phénomène de la mondialisation brouille les frontières, anéantit les singularités, et laisse l'individu désemparé, sans repère. Le retour au corps serait alors une manière de réenchanter le monde, d'affirmer une singularité des individus. Toussaint réinvestit la métaphysique en fondant sa narration sur la dimension physique, justement, associant intimement fantasme et rêverie philosophique dans le prisme du corps. La recherche impossible de la vérité sur Marie pourrait figurer une nouvelle manière de sacré. Nous avons éclairé, au gré des analyses, les intertextes mythologiques qui irriguent le texte ; ainsi la figure de Zahir en Pégase, ou de Marie en Méduse. Ces références sont remotivées dans le roman, et permettent de densifier le personnage. En outre, une poétique des éléments se dégage de l'œuvre. Marie est un personnage d'eau, tandis que son père, associé à la

---

<sup>18</sup> A l'heure où nous écrivons ce mémoire, soit quelques jours avant la publication de *Nue*, les sept premières pages sont disponibles sur le site Internet des Editions de Minuit : <http://www.leseditionsdeminuit.fr/>

salamandre (VM p. 154), serait du côté du feu. Zahir naît du vent, et la terre de l'île d'Elbe constitue le point de repère de Marie et du couple, *a contrario* de celle du Japon, qui tremble et fait bouger les repères. Les éléments sont donc une manière à la fois physique et symbolique de représenter le monde et le personnage. Mais un autre fil transparait dans le texte, qui pourrait éclairer les personnages, celui de la dimension religieuse chrétienne, que nous soupçonnons derrière l'onomastique des personnages (Marie bien sûr, associée à son deuxième prénom « Madeleine » et aux larmes, mais aussi Jean-Christophe, Jean-Baptiste, qui aurait pu s'appeler aussi bien Simon ou Pierre, VM p.75), la dimension charnelle du corps qui aime, qui souffre, qui saigne, et le titre du troisième roman, qui sonne comme un évangile, *La Vérité sur Marie*. Marie porte d'ailleurs une chemise « immaculée », dans l'église, pour l'enterrement du père. (F p.138), et ce détail, à la lumière des éléments relevés, n'est pas anodin. D'où le fait que le narrateur se trouve dans la position – traditionnelle s'il en est – de démiurge de sa propre fiction, mais de démiurge dépassé par le mystère du monde. A ce titre, la scène du vingt-septième étage dans *Faire l'amour* est l'emblème de la posture du narrateur contemplant un monde inconnaissable et uniforme en désirant sa destruction spectaculaire. Mais la matière diégétique et narrative est aussi indestructible qu'indéchiffrable (ce qui exclut tout recours à l'épique) et, comme la maison de l'île d'Elbe épargnée par les flammes de l'incendie dans *La Vérité sur Marie*, le monde reste debout et le narrateur doit se contenter de « désastre[s] infinitésima[ux] ».



# Bibliographie

## Corpus de référence

*Faire l'amour* (Éditions de Minuit, 2002)

*Fuir* (Éditions de Minuit, collection « Double », 2005/2009)

*La Vérité sur Marie* (Éditions de Minuit, 2009)

## Œuvre de Jean-Philippe Toussaint

*La Salle de bain* (Éditions de Minuit, 1985)

*Monsieur* (Éditions de Minuit, 1986)

*L'Appareil-photo* (Éditions de Minuit, 1989)

*La Réticence* (Éditions de Minuit, 1991)

*La Télévision* (Éditions de Minuit, 1997)

*Autoportrait (à l'étranger)* (Éditions de Minuit, 2000)

*La Mélancolie de Zidane* (Éditions de Minuit, 2006)

*L'Urgence et la Patience* (Éditions de Minuit, 2012)

*Nue*, Editions de Minuit 2013, à paraître le 5 septembre, extrait disponible sur le site Internet des éditions de Minuit.

[www.jptoussaint.com](http://www.jptoussaint.com): Un site internet a été créé par Jean-Philippe Toussaint, qui met à disposition des plans, des manuscrits et des brouillons montrant des états antérieurs de ses œuvres, ainsi qu'une liste des travaux et ouvrages critiques parus à son sujet.

## Ouvrages sur le corps

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

MERLEAU-PONTY Maurice, *Le Visible et l'invisible*, Paris, Gallimard, 1964

## Sur l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et le roman français contemporain/ les Ecrivains de Minuit

BAETENS Jan & VIART Dominique (éditeurs), « Etats du roman contemporain », *Etats du roman contemporain : actes du colloque de Calaceite*, 1996

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le roman ludique*, Septentrion, 2003

BLANCKEMAN Bruno, *Les fictions singulières*, Prétexte Editeur, 2002

BLANCKEMAN Bruno & DAMBRE Marc, *Romanciers minimalistes (1979-2003)*, Bruno Blanckeman, Presse de la Sorbonne Nouvelle, 2012

ROBBE-GRILLET Alain, "The French Novel: from nouveau to new", dans *Times Literary Supplement*, 13-19 octobre 1989.

VIART Dominique & VERCIER Bruno, *La littérature française au présent*, Bordas, 2005

## Histoire littéraire

RICARDOU Jean & VAN ROSSUM Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier et aujourd'hui*, Guyon, 1972

TOURET Michèle (dir.), *Histoire de la littérature française au XXe siècle*, t.II, après 1940, Presses Universitaires de Rennes, 2008

## A propos du personnage

JOUVE Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Presses Universitaires de France, 1992

## Ouvrages généraux

ARON Paul, SAINT-JACQUES Denis & VIALA Alain (dir.), *Dictionnaire du littéraire*, Presses Universitaires de France, 2002

GENETTE Gérard, *Fiction et diction*, Seuil, 1991

## Table des matières

<b>Introduction</b>	<b>2</b>
<b>I. Personnage et corps</b>	<b>7</b>
<b>A. Les manifestations physiques du corps</b>	<b>8</b>
1. Un corps plutôt qu'un nom	8
<i>Marie, un corps plutôt qu'un nom. Autoportraits du narrateur.</i>	
2. La souffrance physique	15
<i>Un corps en proie aux agressions. Etats de malaise.</i>	
3. « La présence vivante, frémissante et chaude, d'un pur-sang invisible »	21
<i>Zahir, personnage. Zahir en fuite.</i>	
<b>B. Le langage du corps</b>	<b>25</b>
1. Quand le langage se tait, le corps parle ?	25
<i>Le langage de la discorde : aiguiser l'affrontement dans le couple.</i>	
<i>Pauvreté de la communication verbale. La primauté du langage non verbal.</i>	
2. Le corps, siège du doute et de l'inquiétude, déstabilisé	31
<i>Le narrateur, abandonné par son corps. Le corps en fuite. Les gestes avortés. Le corps mis en doute.</i>	
<b>C. Ils font l'amour : la scène amoureuse</b>	<b>36</b>
1. Comment ces scènes rythment la narration	36
<i>Réurrence des scènes sexuelles. Reprise des scènes sexuelles par d'autres motifs. Mise en scène de l'acte sexuel.</i>	
2. Comment ces scènes déterminent la relation entre les personnages : violence et réticence	40
<i>Des scènes marquées par la réticence. Des scènes marquées par la violence.</i>	
<b>II. Le corps des personnages en interaction avec le monde ?</b>	<b>43</b>
<b>A. Le corps, frontière de l'intime et du monde</b>	<b>44</b>
1. Les lieux, définitoires du personnage	44
<i>Le lieu signifiant. Le non-lieu.</i>	
2. Le corps du personnage et la matière du monde : attraction et répulsion	48
<i>L'intime et l'extime ramenés sur le même plan. Le corps se fond dans la matière. La rêverie métaphysique du narrateur.</i>	
<b>B. Le personnage, témoin du monde</b>	<b>54</b>
1. Une « mondialisation » de la narration ? Instabilité du personnage dans un monde en mouvement	54
<i>Vues en mouvement. Superposition des lieux. Le lieu aboli.</i>	

2. La perception sensible d'un témoin passif _____	59
<i>L'œil en travelling. L'Autre, inconnaissable. Une posture de l'effacement. Le monde par les cinq sens.</i>	
<b>C. Le personnage désorienté dans un monde devenu indéchiffrable _____</b>	<b>63</b>
1. Un univers hostile au corps humain _____	63
<i>La progression du personnage empêchée. Le personnage en trop.</i>	
2. Un monde illisible et sibyllin _____	66
<i>Le monde indéchiffrable. Reconstruire le sens.</i>	
3. La désorientation fondamentale du personnage _____	70
<i>Flou et illusion. L'environnement comme ressort narratif qui interfère avec la narration.</i>	
<b>III. Corps des personnages et fantasme _____</b>	<b>73</b>
<b>A. De l'inertie à la fuite, la dynamique de l'état _____</b>	<b>73</b>
1. « Rompre, plutôt un état qu'une action » _____	73
<i>La non-motivation. Le mouvement et l'illusion du mouvement. États d'âme, états de corps.</i>	
2. La narration prend corps d'ellipse en retour en arrière _____	78
<i>Le retour en arrière pour combler le vide. L'ellipse comme vide laissé à combler par le fantasme, du narrateur et du lecteur. Les méandres de la narration.</i>	
<b>B. Le fantasme de la menace _____</b>	<b>83</b>
1. Le personnage menacé _____	83
<i>L'acide chlorhydrique. Le séisme. L'inconnu, les autres, rien</i>	
2. La narration construite par le fantasme de la menace _____	88
<i>Un ressort narratif avorté. Une mise en scène fantasmée.</i>	
<b>C. Les personnages : un seul Personnage, diffracté en plusieurs ? _____</b>	<b>93</b>
1. Le narrateur et ses doubles _____	93
<i>Faire-valoir ou reflets du narrateur ? Jean-Christophe de G.</i>	
2. Marie, les femmes et Zahir _____	99
<i>Erotisation du personnage féminin. Liens avec le narrateur. Zahir.</i>	
3. Le narrateur et Marie _____	103
<i>Deux corps mêlés. Marie fantasmée par le narrateur.</i>	
<b>Conclusion _____</b>	<b>109</b>
<b>Bibliographie _____</b>	<b>113</b>