



HAL
open science

Le nu, l'habit, l'image : à propos de Jean-Philippe Toussaint

Claude Pierre Perez

► **To cite this version:**

Claude Pierre Perez. Le nu, l'habit, l'image : à propos de Jean-Philippe Toussaint. l'Habit d'emprunt, Université de Créteil, Jun 2011, Créteil, France. hal-03902077

HAL Id: hal-03902077

<https://hal.science/hal-03902077v1>

Submitted on 20 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le nu, l'habit, l'image : à propos de Jean-Philippe Toussaint

Je parlerai ici de trois romans de Jean-Philippe Toussaint, précisément de l'ensemble formé par *Faire l'amour* (2002), *Fuir* (2005), et *La Vérité sur Marie* (2009). Ces livres font série en raison du cadre italien et/ou extrême-oriental ; et aussi (ou surtout) du retour d'un même personnage féminin, Marie, donc, et d'un autre, masculin, qui est à la fois l'amant (l'un des amants) de Marie et le narrateur, narrateur anonyme et intradiégétique, comme on dit.

Si j'ai choisi d'examiner ces trois livres, plutôt que d'autres, c'est évidemment l'effet d'un goût, j'ai pris plaisir à les lire et principalement à lire *Fuir*, mais c'est aussi parce que cette trilogie, si l'on peut risquer ce terme encombrant, ou ce costume trois-pièces, pour user d'une analogie plus en rapport avec l'objet de ce colloque, ces trois livres donc, ouvrent un vaste champ d'application à la métaphore vestimentaire qui nous réunit.

N'importe quel lecteur peut constater dans ces trois romans une attention constante au vêtement, une mention récurrente, maniaque, peut-être, de la vêtue, une sorte de pli textuel qui ramène la mise sur la page.

Susciter un personnage, le faire exister pour « l'œil intérieur » du lecteur, il est rare que cela se fasse sans mention de ce qu'il ou elle « porte », comme on dit, même (surtout ?) s'il ou elle est secondaire.

Dans *La Vérité sur Marie*¹ je relève au fil des pages : p. 18 son amant (un autre) se glisse dans le lit tout habillé, « en veste de lin noir et pantalon de toile », p. 38 Marie ne porte « pour tout vêtement qu'une petite culotte en soie bleu pâle », p. 41 la même est vêtue « d'un de ces amples tee-shirts grisouilles qu'elle portait en guise de pyjama », p. 43 l'amant emporté sur un brancard porte des chaussettes sombres à quoi il semble désormais « se réduire », et sa veste noire (page suivante) est jetée en travers de la civière, ses chaussures italiennes sont longuement décrites p. 45 et 46. Même page nous apprenons que la veste du narrateur est « informe », sa chemise, ses vêtements et jusqu'à ses chaussettes (encore) imbibées d'une pluie qui est dite curieusement « sirupeuse » (p. 47), avant qu'il ne se cherche des vêtements de rechange, puis que lui et Marie ne vident sur le parquet les tiroirs d'un bahut rempli, vous l'avez compris, de vêtements, qui sont énumérés p. 54 : tee-shirts, pulls, chemises, sous-vêtements, gants, écharpes, bonnets, ceinture, cravates, « maillot de bain moule-bite à l'élastique distendu » ... Je pourrais continuer, ceci peut suffire, je m'arrête.

Dans *Faire l'amour*², une brève réunion dans un hall d'hôtel rassemble en l'espace de deux pages un Kawabata vêtu d'un « pantalon en cuir noir moulant » (p. 89), ses deux subalternes « engoncés dans des costumes trois-pièces, non pas trop grands mais comme trop vieux pour eux » (90), une « élégante jeune femme dans un grand manteau de laine vierge [...] pantalon noir et chemisier crème » (91) : tous sont venus rencontrer Marie, laquelle ne quitte pas « son grand manteau de cuir noir ». Ces évocations succinctes, ces mentions laconiques, ne sont pas sans faire penser aux légendes qui accompagnent les photos de mannequins dans les magazines, avec parfois une pointe d'acidité en plus. Est-ce que l'habit est emprunté (au système de la mode) ? Est-ce qu'il est vide à l'intérieur ?

On pourrait bien donner une interprétation sociologique, renvoyer au « régime des objets » dans les sociétés de consommation, ou à la « distinction » bourdieusienne. Il est évident que les livres de Toussaint témoignent d'une séduction par la mode, témoignent aussi de la présence et de la pression du discours de la mode, et donc de la pub, dans le monde contemporain. On pourrait invoquer d'autres exemples analogues, tirés de la littérature récente : je pense par exemple à ce qu'a fait (de manière infiniment plus grossière et même

¹ Jean-Philippe Toussaint : *La Vérité sur Marie*, Minuit, 2009.

² Jean-Philippe Toussaint : *Faire l'amour*, Minuit-Poche, 2009.

franchement caricaturale) Bret Easton Ellis dans *American Psycho*. On pourrait dire aussi que ces petits lambeaux de texte enjoués et amers à la fois, où l'Eros et le Thanatos se tiennent par la main, ressemblent à des *vanités* : ce sont des vanités postmodernes.

Avant d'interpréter, toutefois, il convient de faire une place à des vêtements qui dans ces romans sont un peu plus remarquables que les autres, attirent un peu plus le regard. Je rappelle que Marie, dans la vie, c'est-à-dire dans le roman, dirige une maison de haute couture. Elle est à la fois styliste, plasticienne et pédagogue. Elle fait des robes.

Les robes de Marie, il en est un peu question dans *La Vérité...* et dans *Fuir* (je pense en particulier à cette éphémère mais spectaculaire collection de robes en sorbet qui fondent sur le corps des mannequins, p. 159-160) mais c'est surtout dans *Faire l'amour*, que le lecteur est convié à se les figurer, à en former des images mentales, à en faire des objets de pensée.

Dans ce roman, le premier de la bande (de la petite bande) je le rappelle, Marie et son amant sont au Japon afin d'installer une exposition de ces précieux vêtements dans un *Contemporary Art Space*, un Espace d'Art contemporain. Les malles qui les ont acheminées par avion depuis Paris sont ouvertes dans leur chambre d'hôtel: « huit valises métalliques rembourrées qui contenaient un choix de robes de sa dernière collection, plus une série de cantines effilées, moitié en osier, moitié en acier, spécialement conçues pour le transport des œuvres d'art et qui renfermaient des vêtements expérimentaux en titane et en Kevlar qu'elle avait conçus pour une exposition d'art contemporain³ ».

Il n'y a peut-être pas tellement de raisons de penser à Proust en lisant Toussaint. Ou du moins, il n'y en aurait guère si lui-même (et d'autres) ne l'avaient nommé⁴, et si l'argument de ce colloque ne nous invitait à nous souvenir des robes d'Oriane, d'Albertine ou de Mme Swann. Mais alors que dire ? Que rien ne ressemble moins aux robes « anachroniques » de Fortuny (les robes dont Fortuny emprunte le modèle à Carpaccio et à Titien et à la tradition de la grande peinture) que les robes de Marie « qui ne sont même pas en étoffe⁵ » ? Ou au contraire que cette divergence (cette opposition) est toute de surface, toute secondaire, puisque dans un cas comme dans l'autre, ces robes sont des œuvres d'art (bien que ce ne soit pas le même art) ? Les robes de Marie, et par exemple cette robe « en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza » qui acquiert une visibilité toute particulière dans la première partie du roman, quand Marie, justement, la « passe n'importe comment, sans l'agrafer à l'épaule, ni l'ajuster aux hanches⁶ » pour la porter ainsi tout au long d'une longue séquence, d'une longue errance nocturne, à pied, chaussée de mules roses, sous la neige, dans les rues de Tokyo – les robes de Marie, et celle-ci en particulier, pourraient alors être vues comme les héritières postmodernes de celles des Callot, des Doucet, des Paquin qui vêtaient les mondaines et les demi-mondaines au temps de l'oncle Marcel: œuvres d'art pour notre temps, et qui ne peuvent faire durer le mariage de l'art et de la couture, de l'œuvre et de la fripe, qu'au prix de révisions déchirantes – c'est le cas de le dire. Changement de matières, j'ai cité tout à l'heure ces vêtements en titane et en kevlar dans lesquels on ne saurait imaginer Oriane de Guermantes ; changement de formes, aussi, la catégorie du « somptueux » étant (momentanément ?) passé de mode, en faveur d'une esthétique minimaliste, japonisante, par exemple, p. 53, cette « robe de collection à vingt mille dollars, toute simple, le dos nu, deux coups de crayon », sorte de haïku couture susceptible d'ailleurs d'accueillir passagèrement deux métaphores aéronautiques (« fuselage en soie noire et une hélice ventrale ») qui viennent nuancer d'une pointe de sarcasme l'ébahissement.

³ *Faire l'amour*, op. cit., p. 19.

⁴ Par exemple dans une interview au *Soir* de Bruxelles, 18 sept. 2009. Voir aussi Ruhe, Ernstpeter : "Faire gondoler Proust: L'art du léger tremblé de Jean-Philippe Toussaint." *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte/Cahiers d'Histoire des Littératures Romanes* 31, no. 1-2 (2007): 153-70.

⁵ Marcel Proust : *ARTP*, Gallimard, Pléiade, 1959, vol. 1, p. 425.

⁶ *Faire l'amour*, op. cit., p. 48

Une pointe : et si je m'obstine dans cette sorte de parallèle que je viens d'esquisser, c'est de ce côté-là que je serai tenté de chercher une divergence. Il y a, chez Proust, une volupté de la vêtue, une splendeur des velours, un moelleux des étoffes qui évoquent et qui font renaître, tandis que les robes de Marie (ces robes nouvelle cuisine pour mannequins anorexiques) ne sont pas faites pour faire renaître, elles sont là, dans le livre, au contraire, Toussaint l'écrit noir sur blanc, pour signifier « l'absence et la disparition »⁷.

La disparition, et d'abord la leur, puisque le destin de ces robes, c'est d'être gâtées, froissées, abîmées : c'est ce qui arrive à celles au milieu desquelles et sur lesquelles Marie fait l'amour, ou commence à le faire, dans l'épisode qui ouvre *Faire l'amour*. C'est le cas, plus encore, de la petite robe en soie bleu nuit, strass et satin, qui un peu plus tard dans le même volume rentre en piteux état de la balade nocturne à pied sous la neige que j'ai déjà mentionnée. Il y a quelque chose comme un écho du *Pavillon d'Or* de Mishima (pas seulement à cause du Japon) dans le destin de ces œuvres d'art vestimentaire ; et ce roman qui n'est pas sans faire songer parfois aux « films à téléphone blanc » du Hollywood des années cinquante, intègre nonobstant, sur le mode mineur, assurément, mais intègre, cette rage d'autodestruction qui court dans l'art occidental depuis un « point assez avancé des temps modernes », disait Baudelaire, qui voyait là le signe de la « tendance essentiellement démoniaque⁸ » de l'art dont il était contemporain.

Toussaint, bien sûr, ne se soucie pas du diable, le diable est mort en même temps que son principal concurrent, bien que le faire-part qui le concerne ait reçu beaucoup moins de publicité que l'autre. Surtout, la part de l'hédonisme dans l'invention du monde romanesque de Toussaint est bien trop importante pour qu'on puisse sérieusement penser à l'épithète d'infernal. Ni Toussaint ni ses personnages n'ont peur de perdre leur âme, puisqu'ils n'en ont plus, ils n'ont plus d'âme, pas plus que nous n'en avons nous, qui ne croyons plus à l'âme, ni aux âmes.

Il se pourrait pas contre qu'ils aient peur de perdre leur corps, ou qu'ils l'aient déjà perdu.

*

On se souvient (je les ai mentionnées tout à l'heure) de ces « huit valises métalliques rembourrées » ouvertes dans la chambre d'hôtel de Marie, et qui contiennent « un choix de robes de sa dernière collection ». Un peu plus loin dans le roman, les robes sont sorties de leurs malles et cantines : « Toutes ces robes paraissent en représentation dans la chambre, raides et immobiles dans leurs housses translucides, parées, altièrres, décolletées, séductrices et colorées, amarante, incarnadines, pendues aux battants des armoires ou à des cintres de fortune, alignées sur les deux portants de voyage pliants qu'elle avait dépliés dans la chambre d'hôtel, comme dans une loge de théâtre improvisée, ou simplement déposées avec soin, sur des chaises, sur les bras des fauteuils. Je considérais toutes ces robes désincarnées aux reflets de flammes et de ténèbres dans la pénombre de la chambre qui semblaient faire cercle autour de son corps à moitié dénudé⁹ ».

Ces robes sont vides, elles sont vides du corps qui devrait les emplir, elles sont exactement, il suffit de lire, le texte le dit, *désincarnées*. Désincarnées et cependant, le texte là encore le dit, là encore il suffit de l'entendre, *incarnadines*, donc, si je cherche dans le dictionnaire, « d'une couleur plus pâle que l'incarnat », emprunté à l'italien *incarnatino*,

⁷ « Les vêtements, quand ils ne sont pas portés, signifient l'absence ou la disparition de celui à qui ils appartiennent. Mais n'était-ce pas précisément de cela qu'il s'agissait ? » (*La Vérité sur Marie*, op. cit. p. 54).

⁸ Baudelaire : « Théodore de Banville », in *Œuvres complètes*, Gallimard, Pléiade, 1976, vol. II, p.

⁹ *Faire l'amour*, op. cit. p. 20.

incarnadino, diminutif de *incarnato*, *incarné*. *Désincarné*, *incarnadin*, la question c'est bien celle de la chair, celle de la carnation et de l'incarnation, de l'impossible incarnation.

L'attention au vêtement, la focalisation de l'imagination sur la vêtue est solidaire, et même peu ou pas séparable, de celle qui se porte vers le nu. On est vêtu et dévêtu dans les romans de Toussaint. On s'habille, et on se déshabille. Dans l'épisode que je viens de citer et de commenter, Marie vient d'ôter son chemisier, de se laisser tomber à plat ventre au milieu de ses robes, et dans les pages suivantes, elle va continuer de se dévêtir (ou d'être dévêtue), au milieu de ces vêtements (de ce surcroît de vêtements qui semblent réclamer un corps) et entamer avec son partenaire une étreinte qui va durer 10 pages et s'interrompre sans aboutir, d'une manière que je dirai tout à l'heure.

Quelques pages plus loin, c'est au tour du narrateur de regarder sa propre « silhouette dénudée » (31) dans le miroir de la salle de bains¹⁰. Puis, en pleine nuit, voilà qu'il force la porte de la piscine située sur le toit de l'hôtel : « Je me déchaussai et me dirigeai entièrement nu vers le bassin [...] Je m'assis au bord de l'eau, nu dans la pénombre [...] J'avais le sentiment de nager au cœur même de l'univers, parmi les galaxies presque palpables. Nu dans la nuit de l'univers ... » (p. 43). On aura noté l'exaltation qui gagne le texte, le lyrisme dont est capable un auteur qui passe pour un ironiste, et qui l'est souvent, en effet : mais rien n'est changeant, instable, comme un ton, et l'ironie, là comme ailleurs, peut très bien s'allier, s'allie en effet, avec des tonalités réputées antagonistes, mais que l'on aurait tort, la preuve, de lui opposer massivement. Au demeurant, je ne crois pas que cette simultanéité du lyrisme et de la nudité soit le moins du monde l'effet d'un hasard.

Le vêtement vêt, et il dévêt. Il couvre et découvre, à la façon de la robe dos nu dont j'ai parlé, ou encore de ces robes-sorbets qui fondent sur le corps des mannequins, et qui (poursuit bizarrement Toussaint) « se mêlaient à leurs chairs » (159). Etrange verbe, si l'on s'y arrête : comment « se mêler » à des « chairs » (à moins d'une décomposition) ? Etrange pluriel, aussi. Parce que s'il y a quelque chose qui manque, dans les romans de Toussaint, c'est bien « la chair », et « les chairs » encore davantage. La nudité, oui ; mais la chair ? Pas de romans moins fort en chair, moins bien en chair. Ce Belge-là est loin, très loin, des kermesses à la Rubens. Femmes sylphides ; rondes s'abstenir.

Dans *Fuir*¹¹, le flirt chinois du narrateur s'appelle Li Qi. Voici comment elle apparaît, à l'occasion d'un vernissage dans un grand hangar aménagé en espace d'art contemporain (on remarque la place faite par Toussaint à l'art contemporain) : « Elle était assise par terre sur le sol en béton, seule dans la pièce, adossée au mur, longs cheveux noirs et veste en cuir crème » (21). Est mentionné cette fois encore le vêtement chic (du cuir, et crème), le corps non, hormis la chevelure. Li Qi a-t-elle un corps ? des mains, des seins, des pieds, des fesses, des genoux ? Un peu plus loin : « nous étions toujours ensemble, silhouettes en ombres on ne peut plus chinoises » (22). Li Qi ne serait-elle qu'une ombre ? une image ? Si l'on fait retour à la page d'avant, c'est pour s'apercevoir que sur les murs du hangar où le narrateur la rencontre, les organisateurs de l'exposition projettent des images qui se diluent, « se séparant et se composent » (21). Li Qi ne serait-elle donc qu'une entité intermédiaire entre une femme de chair et une image vidéo ? Ce que pourrait confirmer le nuage d'irréalité qui enveloppe ce personnage fantomatique, fantasmatique, qui s'engage on ne sait trop pourquoi avec le narrateur dans un flirt qui n'aboutit pas.

On me dira que j'exagère, que Li Qi a bel et bien un corps, et qu'il se montre, vingt pages plus loin, dans le train de nuit Shanghai-Pékin : baisers, caresses, et le narrateur enfermé avec elle dans les toilettes soulève « l'étroit bustier noir de Li Qi ». Plus de corps ? Allons donc : le voilà, le corps, sous le bustier, sous le soutien-gorge qui va être bientôt dégrafé. Avant qu'on n'en vienne là, cependant, deux remarques. D'abord, le vêtement, le

¹⁰ Voir également dans cet épisode le rôle joué par *la penderie*.

¹¹ Jean-Philippe Toussaint : *Fuir*, Minuit, 2005.

bustier qu'on enlève « le dégageant de ses longs cheveux auxquels il resta collé un instant par l'aimant d'une décharge d'électricité statique qui me parcourut les doigts comme si je m'étais accroché à un chapelet de fil de fer barbelé » (42). Ce « chapelet » ici étonne, mais passons ; ce qui étonne plus encore, c'est l'irruption du barbelé (qui sert d'habitude à faire des barrières) dans de pareilles circonstances. Et d'où vient que le vêtement capte ainsi, capture, l'attention ? D'où vient qu'il détourne ainsi tout ou partie de l'intérêt, qui, dans un tel instant, semblerait devoir s'orienter tout entier vers un autre objet ?

Et ce n'est pas fini : « Je posai le vêtement, encore tout vivant d'électricité, sur le bord du lavabo, où il s'affaissa aussitôt ». Détumescence vestimentaire ; l'autre va suivre. Mais avant cela, et de nouveau, comme dans le hangar vingt pages plus tôt, l'image (« j'aperçus fugitivement le reflet de nos corps dans le miroir, je l'aperçus à peine et m'en détournai aussitôt, mais l'image entr'aperçue s'était inscrite dans mon esprit, nos corps enlacés dans l'éclatante lumière blanche aux reflets verdâtres de ce réduit étroit », 42) l'image du corps et non le corps même : le personnage narrateur a beau s'en « détourner aussitôt » comme d'une vue sur Eurydice ou sur Méduse, à moins que ce ne soit plutôt sur Narcisse, c'est elle, l'image, qui bien que seulement « entr'aperçue » « s'inscrit » instantanément dans l'esprit, alors que dans le corps, rien ne s'inscrit, il n'y a rien que du visuel, l'image du corps a volé la place du corps.

L'image qui s'inscrit c'est « dans l'éclatante lumière blanche aux reflets verdâtres de ce réduit étroit, Li Qi haletante dans mes bras, vêtue d'un simple pantalon noir et de son soutien-gorge crème, son torse mince contre mon corps » : en dépit de ce « halètement » qui est là comme une conjuration quelque peu convenue, tenir Li Qi à moitié nue dans ses bras est une chose, se voir tenant Li Qi dans ses bras en est une autre, et entre les deux il y a toute la différence qui sépare d'un corps une image d'un corps, ou, dans les termes classiques de Schiller, le *naïf* du *sentimental*. Ce halètement, il a fallu un miroir pour qu'il nous arrive : il est vu, seulement vu, pas d'image kinesthésique ou tactile, ni le mouvement, ni la chaleur, ni le bruit, n'en sont perçus, ni rendus sensibles au lecteur, pas de « blocs de sensations » à la Deleuze, mais une image, rien qu'une image, c'est un halètement pour l'œil, rien que pour l'œil et le langage : c'est de la télé, c'est du cinéma, c'est de l'internet, l'éclatante lumière, c'est celle du néon au-dessus du miroir, ça serait aussi bien celle des écrans. L'imaginaire, l'imaginaire au sens de Lacan, c'est-à-dire ce champ où l'instance narcissique du moi se constitue sur le modèle de l'image au miroir, l'imaginaire fascinant, donc, a englouti le réel.

Ensuite, le romancier a beau continuer le déshabillage, ôter le soutien-gorge, « cambrer Li Qi contre la porte », et « coller son bassin » contre le corps du narrateur et la faire « gémir », il a beau faire, ça ne marche pas. Ça ne marche pas, je veux dire tout cet épisode a l'air emprunté à une vidéo porno-soft (« ses seins étaient nus devant moi », les seins à nouveau ne sont qu'image) et c'est si vrai que le romancier lui-même n'est pas convaincu, ni son narrateur, qui ne va pas au bout. Comme très souvent chez cet auteur, ça commence, ça ne finit pas. Un téléphone se met à sonner de l'autre côté de la porte, et au lieu de laisser sonner, comme d'autres pourraient être tentés de le faire, le narrateur laisse Li Qi gémir pour aller décrocher. (Elle ne lui en voudra d'ailleurs pas.)

« Nous ne bougions plus, nous avons défait précautionneusement notre étreinte » (43)¹². Défection analogue au début de *Faire l'amour* : « Le désir grandissait toujours, la jouissance nous gagnait [...] quand j'entendis soudain un minuscule dé clic derrière moi, et dans le même

¹² Variante à la fin du roman, c'est avec Marie, cette fois : « je continuais de lui caresser le sexe avec la langue, quand, dans je ne sais quel geste d'impatience ou d'exaspération, de désespoir ou d'accablement –ou dans la soudaine et définitive prise de conscience qu'il était impossible de continuer de s'aimer maintenant- elle me repoussa au loin d'un mouvement excédé et torsadé du corps en me donnant, de toutes ses forces et pour me rejeter, un coup de chatte dans la gueule » (168)

temps la pénombre de la chambre fut envahie par une clarté bleutée d'aquarium, silencieuse et inquiétante » Le téléviseur s'allume de lui-même, sans qu'on lui ait rien demandé : «*You have a fax, please contact the central desk* » « Malgré l'intensité brûlante de mon désir, je fus anéanti par cet incident et fixant avec hébétude ce message silencieux sur l'écran, je fus incapable de poursuivre un instant de plus notre étreinte » (30). *Intensité brûlante, anéanti, hébétude...* Que d'hyperboles, chez cet ironiste... Supposons que je les enlève, que je simplifie, que je ramène cette longue phrase à l'essentiel : « Malgré mon désir, je fus incapable... ». Mais peut-être ai-je trop enlevé. J'ai enlevé le fax, j'ai enlevé l'écran, j'ai enlevé les machines, nos machines. « Fixant l'écran, je fus incapable ». Est-ce que c'est l'écran qui rend incapable ? Là où étaient des corps, advient une image. Tantôt le fax, tantôt le téléphone dans l'étroit réduit au miroir : sur le fond, bien sûr, ce sont deux variantes d'une même histoire.

C'est curieux comme Toussaint, d'une part, emprunte les conventions du porno soft (l'histoire avec Li Qi, dans *Fuir*, pas crédible le moins du monde, simple concession aux *convenances* contemporaines, conte sentimentalo-sexuel venant épicer le roman) Toussaint emprunte, donc, ces clichés, se glisse dans ce costume qui n'est pas sur mesure, et en même temps, parfois, mais parfois seulement, en même temps qu'il l'endosse, l'inquiète par le questionnement qui peut atteindre la mythologie hédoniste et consumériste du « désir » hypostasié.

Dans *Faire l'amour*, les deux amants font l'amour, ou du moins commencent à le faire : « je l'entendais gémir dans le noir à mesure que je bougeais en elle, mais je ne sentais guère ses mains contre mon corps, ses bras s'enrouler autour de mes épaules. Non, c'était comme si elle évitait soigneusement tout contact superflu avec ma peau, tout attouchement inutile, toute jonction entre nos corps autre que sexuelle. Car seul son sexe semblait participer à notre étreinte, son sexe chaud que j'avais pénétré et qui bougeait de façon presque autonome, âpre et hargneuse, avide » (28-9)¹³.

Le sexe (l'organe sexuel) est ici quelque chose comme un substitut du *sex-toy*. Corps sans organes ? Ou organes sans corps ? Mais si nous parlons tellement du corps, si nous avons « du corps plein la bouche », comme disait Meschonnic, ce n'est peut-être pas l'effet de je ne sais quelle lucidité ou dessillement « matérialiste » ; c'est peut-être simplement que « le corps » est venu à manquer.

*

Or, si le corps manque, que pouvons-nous faire ? Et que peut faire le romancier ? Que peut-il faire sinon *emprunter*, non pas un habit, mais un corps, et c'est précisément ce qu'il fait. Le corps d'emprunt qui vient remédier, tenter de remédier, au manque, c'est le corps d'un cheval, c'est un cheval.

Il y a dans *La Vérité sur Marie* un épisode très remarqué et remarquable, très cinématographique aussi, celui du cheval de course qui ne veut pas se laisser embarquer dans le vol cargo Tokyo-Paris, qui se sauve au grand galop (à corps perdu) sur les pistes de Narita, qu'on rattrape et qui est finalement embarqué à bord du Boeing 747 cargo de la Lufthansa

¹³ Comparez au début de *La Vérité sur Marie*: « il l'entendait gémir et il fit glisser sa petite culotte le long de ses cuisses, Marie l'aida en se contorsionnant au fond du lit, Marie, haletante, les yeux fermés, défit la braguette de Jean-Christophe de G. et lui sortit le sexe, avec hâte, détermination, une certaine urgence, d'un geste à la fois ferme et délicat, précis, comme si elle savait très bien où elle voulait en venir, mais, arrivée à ses fins, elle ne sut soudain plus que faire. Elle ouvrit les yeux, étonnée, endormie, assoupie d'alcool et de fatigue, et elle se rendait compte qu'elle avait surtout sommeil [...] Marie avait la bite de Jean-Christophe de G. à la main et elle ne savait qu'en faire » (19).

pour un vol agité de turbulences dans lequel il va se mettre à vomir (bien que les chevaux, à ce qu'il paraît, ne vomissent pas).

Il y a évidemment plusieurs analogies entre l'épisode de la robe de collection endommagée dans les rues de Tokyo une nuit d'hiver, et celui du cheval, un cheval de luxe, lui aussi, qui s'échappe et dont le genou blessé (113) renvoie à la robe déchirée sur la cuisse. L'analogie femme/cheval est d'ailleurs explicite : Jean-Christophe de G. caresse le cheval « comme s'il caressait une femme » (114). Et c'est le romancier, explicitement encore, qui rappelle que le pelage du cheval s'appelle en anglais *a coat*, et en français *une robe*. Mais cette robe-là tient au corps, il est difficile de l'ôter, et difficile de l'emprunter.

Le cheval est un corps, un corps pur (presque pur) et un corps parfait. Il n'y a plus de corps (il n'y a plus que des organes d'un côté, des images, des écrans, des reflets de l'autre) mais le cheval, peut être, est ce corps –ce cheval, ce pur-sang qui d'ailleurs, tout au long de l'épisode est constamment disparaissant, échappant, invisible ou *invu* : tantôt à l'intérieur d'un van dans lequel « se devinait la présence vivante, frémissante et chaude d'un pur-sang invisible » (88) ; tantôt échappé, fuyant et « à peine visible » (104) ; tantôt enfin « dissous dans la nuit, évaporé, fondu, noir sur noir, dans les ténèbres » (106). Et quand il reparait : « soudain, surgi de nulle part, avec la même soudaineté qu'il avait disparu, le corps puissant et noir de Zahir *s'incarna* » –l'incarnation, encore, décidément...– « s'incarna dans la lumière des phares » (108).

Zahir, c'est le nom de cet animal, en effet ; et Toussaint prend soin de signaler que le nom vient du conte éponyme de Borges, dans *l'Aleph*, c'est un mot arabe qui veut dire « visible ». Chez Borgès, c'est un des noms de Dieu ; chez Toussaint, un des noms du corps. Mais peut-être que le corps est devenu notre Dieu ? En même temps, il s'est absenté (c'est le propre de Dieu, comme on sait, de s'absenter).

Ce que suggère le titre de ce colloque, c'est que l'œuvre serait comme un vêtement, comme un habit d'emprunt dans lequel l'écrivain, poète ou romancier, se glisserait. Mais le costume reste un costume, c'est-à-dire un artifice, peut-être un masque, peut-être un simulacre. Il y a une *comédie du costume*, dont on trouve maints épisodes dans les romans de Toussaint. Mais il y a aussi une *tragédie de la nudité*, un sublime de la nudité, j'en ai donné quelques exemples. Flaubert déjà, en son temps, avait dit des choses de ce genre :

J'aime les œuvres qui [...] marchent pieds nus, ce qui est plus difficile que de porter des bottes, lesquelles bottes sont des moules à usage de podagre : on y cache ses ongles tors avec toutes sortes de difformités. Entre les pieds du Capitaine ou ceux de Villemain et les pieds des pêcheurs de Naples, il y a toute la différence des deux littératures. L'une n'a plus de sang dans les veines. Les oignons semblent y remplacer les os. Elle est le résultat de l'âge, de l'éreintement, de l'abâtardissement. [...] Mais l'autre ! l'autre, celle du bon Dieu, elle est bistrée d'eau de mer et elle a les ongles blancs comme l'ivoire. Elle est dure, à force de marcher sur les rochers. Elle est belle à force de marcher sur le sable. Par l'habitude en effet de s'y enfoncer mollement, le galbe du pied peu à peu s'est développé selon son *type* ; il a vécu selon sa forme, grandi dans son milieu le plus propice. Aussi, comme ça s'appuie sur la terre, comme ça écarte les doigts, comme ça court, comme c'est beau ! (à Louise Colet, 26 août 1853)

« Vivre selon sa forme », n'est-ce pas le contraire de l'emprunt ? Et qu'est-ce que ce cheval, Zahir, sinon un corps qui tente de vivre selon sa forme ? Qui tente, mais qui n'y parvient pas : car le moins qu'on puisse dire, c'est qu'il n'est pas placé « dans son milieu le plus propice ». Difficile de considérer qu'un aéroport international serait pour un cheval de course le milieu le plus propice.

Il y a quantité d'habits, empruntés ou pas, chez Toussaint. Ses romans élégants, intelligents, bien faits, accumulent quantité de pelures souvent coûteuses, parfois élégantes, parfois cocasses. Mais enfin : des pelures, et en tant que telles, déceptives, objets d'une amertume, d'une ironie, d'un ressentiment qui s'indique notamment dans ces (petits) sacrifices (les robes froissées ou déchirées) dont j'ai rappelé quelques uns.

Mais il y a aussi chez Toussaint (le dernier Toussaint, en particulier) un appétit de sublime, un désir de sublime, et le sublime, ce n'est pas un habit qui est capable de le donner, moins encore un habit d'emprunt, c'est un corps, il faut que ce soit un corps. Pour échapper à la facticité, l'œuvre devrait être non comme un habit, mais comme un corps : un corps pur, une pure corporéité, une nature glorieuse et visible lâchée au grand galop dans les non-lieux contemporains agencés, disposés, à seul fin de permettre le fonctionnement de nos machines.

L'art, le grand art, à supposer que « le grand art » ne soit pas une vieille lune, que nous ne vivions pas aujourd'hui « après le grand art », ce n'est pas emprunter un costume ; le grand art, ce serait vivre un corps, produire un bel animal.

En d'autres termes ce serait, d'un mot que nous ne pouvons plus employer qu'avec embarras et hésitation, non pas *emprunter* mais *créer*.

Claude-Pierre Pérez
Université d'Aix-Marseille
CIELAM