

Le culte de Marie ou l'œuvre d'art incarnée

Je crois que la magie est de l'art, et que l'art est littéralement de la magie. L'art, comme la magie, consiste à manipuler les symboles, les mots ou les images pour produire des changements dans la conscience. En fait, jeter un sort, c'est simplement dire, manipuler les mots, pour changer la conscience des gens, et c'est pourquoi je crois qu'un artiste ou un écrivain est ce qu'il y a de plus proche, dans le monde contemporain, d'un chaman¹.

Qui est Marie ? Fille de feu Henri de Montalte, Marie Madeleine Marguerite est « à la fois styliste et plasticienne »², ainsi que femme d'affaires, à la tête de la maison de haute couture multinationale qu'elle a fondée : *Allons-y Allons-o*. Cette apparente position de pouvoir au sein de mondes qui, à l'entame de la rédaction de la tétralogie, à l'aube du XXI^e siècle, n'en accordent pas encore³ autant aux femmes qu'aujourd'hui, ne se traduit toutefois pas dans les textes par un statut de sujet, d'instance en charge de l'énonciation. Privée « d'une existence romanesque autonome, [Marie] ne préexist[e] pas à la description que le narrateur donne,

1. — Alan Moore, *The Mindscape of Alan Moore*, documentaire réalisé par DeZ Vylenz, 2003, cité par Mona Chollet (*Sorcières : la Puissance invaincue des femmes*, Paris, La Découverte, « Zones », 2018, p. 41).

2. — Jean-Philippe Toussaint, *M. M. M. M.*, Paris, Minuit, 2017, p. 24 (désormais cité entre parenthèses dans le corps du texte et abrégé en *4M*).

3. — À quelques exceptions notables près, dont Anna Wintour, la rédactrice en chef du magazine *Vogue*, figure incontournable du monde de la mode, rendue iconique par l'appareillage constant de la coupe au carré stricte et des lunettes de soleil... à l'instar de Marie.

mais pren[d] naissance au cœur de son imagination »⁴. Cela ne revient pas à la soumettre à une quelconque domination – « (car on ne donne pas d'ordre à Marie – au mieux, on l'incite, au pire, on lui suggère) » (4M, p. 448) – que du contraire : le désir que ressent le narrateur à l'égard de Marie est avant tout amoureux (plutôt que simplement sexuel) et l'amène constamment à la suivre (dans Paris, en Chine, à Elbe) ou à l'attendre. Ainsi, à l'occasion, il joue de l'homonymie qui relie le troisième prénom de Marie à l'une des plus grandes femmes de pouvoir de l'histoire récente et se compare à un monsieur Thatcher désœuvré qu'il faudrait occuper alors que, sans la nommer, Margaret s'attèle à de plus importantes tâches (p. 102). Saisie par une plume et un regard masculins, Marie n'en reste pas moins une *Iron Lady*.

Le portrait qu'en dresse Jean-Philippe Toussaint lui permet de renouer avec les manières qui ont fait sa marque et de les affiner, allant de l'esthétique minimaliste et ses avatars (fragmentation, réticence diégétique, ressassement) à la manie du décalage (spatio-temporel, référentiel, etc.). Si ces stratégies contribuent à l'indétermination du personnage pivot de la tétralogie, le mystère et le pouvoir d'attraction qui en émanent n'en sont que renforcés. Marie se révèle rapidement non pas le sujet mais bien l'objet d'une fascination qui subjugue⁵ le narrateur. À la manière d'un enchantement, il invoque, selon l'idée d'Alan Moore citée en épigraphe, une série de signes, dont l'incantation (le texte les répète et les orchestre) a toujours pour effet de figurer Marie, d'en « activ[er] » (4M, p. 567) l'image (anagramme de « magie »). Par le biais d'images, relevant du domaine de l'art ou de la mondanité, du sensible ou du souvenir, du référentiel ou du fictionnel, la femme désirée apparaît aux yeux ou à la conscience du narrateur – et partant, du lecteur – qui fantasme inlassablement ce qu'il ne peut saisir d'elle, à plus forte raison en son absence, qui la rend toujours plus désirable.

Sorte de catalyseur, Marie impose au texte une rythmique, battue à mesure que ses manifestations fascinent et subjuguent le narrateur. L'action ne saurait alors se réduire à une simple succession de péripéties. Bien au contraire, la matière littéraire s'étoffe plutôt au moyen de ce que Marie, par l'activation de son image, engendre, crée et cultive un réseau de références qui happent le lecteur et le narrateur, tout autant qu'elles permettent à l'auteur d'adresser ce qui, aujourd'hui, continue de faire œuvre (d'art).

4. — Alice Richir, *Écriture du fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : diffraction littéraire de l'identité*, Leyde, Brill-Rodopi, « Faux titre », 2018, p. 80.

5. — Le *Trésor de la Langue française informatisé* [en ligne] définit la fascination (du latin *fascinatio* : « charme, enchantement ») comme un « attrait irrésistible », une « attirance qui subjugue », et la subjugation (du latin *subjugare* : « faire passer sous le joug, soumettre ; réduire ») comme l'exercice d'une forte emprise, d'une soumission.

La main qui signe : portrait de l'artiste en Marie

Lorsque Toussaint publie en 2017, quelques semaines avant la réédition en un volume de sa tétralogie, le singulier *Made in China*, il réaffirme la « hantise de la fin »⁶ qu'observe Sylvie Loignon dans ses premiers romans. Cet essai autobiographique romancé se présente comme « la chronique du tournage d'un film »⁷ adapté du prologue de *Nue*, durant lequel Marie conçoit une robe en miel et la présente à l'occasion d'un défilé aux allures de performance. L'essai prolonge ainsi une entreprise romanesque menée sur plus de dix ans, élaborant le récit et le portrait de Marie sur quatre tomes (remarquable pour un auteur longtemps considéré comme minimaliste, voire infinitésimaliste). Plus encore, Toussaint réexamine cette entreprise par la lorgnette de son expérience d'écrivain et de cinéaste – d'artiste – au(x) moment(s)⁸ de la création, ce qui l'amène à confondre sa personne non seulement avec le narrateur fictionnel de la chronique, mais aussi avec Marie, puisque tous deux projettent de *réaliser*⁹ la même robe en miel et traversent sensiblement les mêmes étapes de sa confection. La chronique s'articule intégralement autour des « difficultés [qui] s'étaient multipliées » et de la « petite cellule spécialisée qui s'était consacrée exclusivement au développement du projet de la robe en miel » (4M, p. 541). La mise en récit permet d'en développer les principales séquences : au choix de la mannequin russe (p. 545) correspond celui de l'actrice russe¹⁰, de même qu'à la rencontre de Marie avec l'apiculteur « M. Tristani, ou Cristiani (dont le prénom n'était rien de moins que Toussaint) » (p. 542) correspondent les efforts de l'écrivain d'inscrire dans la réalité le fantasme d'un essaim d'abeilles qui suivrait le modèle/l'actrice. Ses pérégrinations l'amènent d'abord à se renseigner au sujet d'un apiculteur¹¹, ensuite à se rabattre, dans une sorte d'aveu

6. — Sylvie Loignon, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, « Jean-Philippe Toussaint », dir. par Laurent Demoulin & Pierre Piret, 2010, p. 89.

7. — « Jean-Philippe parle de son ouvrage *Made in China* », interview, YouTube, recensée sur le site de l'auteur, [en ligne], disponible sur URL : <http://www.jptoussaint.com/made-in-china.html>, consulté le 19 nov. 2020.

8. — De nombreuses suspensions métalectiques attirent l'attention sur l'écriture en acte du texte de *Made in China*, en particulier sur les divers « présent[s] » (Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017, p. 77) de la création, autant de moments lors desquels l'auteur reprend le texte en cours d'écriture ou revient sur les tournages successifs de *Trois fragments de Fuir*, de *Zahir* et de *The Honey Dress*.

9. — Dans le cas de Toussaint, « réaliser » désigne aussi bien la démarche cinématographique que l'action de « rendre réelle » la robe. De façon exemplaire, l'opuscule intitulé *La Chaise* met en scène sa création, sa réalisation d'une chaise, par l'écriture (Toussaint écrit une chaise) : « Voilà, c'est fait, j'ai fait la chaise. Et, si le réel vous intéresse, on peut même lancer la fabrication » (Jean-Philippe Toussaint, *La Chaise*, Bordeaux, Musée des Arts décoratifs et du Design, 2019, p. 21).

10. — Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, *op. cit.*, p. 166.

11. — *Ibid.*, p. 53-55.

d'échec quant à ce que le réel ne peut réaliser, sur des « petites huîtres séchées »¹² pour simuler les abeilles.

L'autoportrait d'artiste que peint et ne cesse de reprendre Toussaint, dans *Made in China* de même que dans *Autoportrait (à l'étranger)*, *L'Urgence et la patience*, *La Main et le regard*, *Football*¹³ ou encore *La Chaise*¹⁴, se réfléchit dans le portrait qu'il dresse de Marie qui, « en dehors du côté spectaculaire de certaines robes [...] s'aventur[e] parfois, en marge de la mode, sur un terrain expérimental proche des expériences les plus radicales de l'art contemporain » (4M, p. 539). À l'instar de Toussaint qui, lorsqu'il investit le musée du Louvre en 2012, pousse l'écriture dans ses retranchements au point de vouloir visuellement « rendre hommage aux livres sans passer par l'écrit »¹⁵, Marie renonce aux textiles et « invent[e] la robe sans attaches, qui [tient] toute seule sur le corps du modèle [...], puisque le corps du modèle [est] la robe elle-même » (p. 539-540)¹⁶. L'analyse que propose Frédéric Clamens-Nanni de la façon dont Toussaint *alias* Marie apparente la haute couture à l'art contemporain abonde dans ce sens : « Le vêtement n'a plus d'autre fonction que d'être regardé »¹⁷, Marie le redéfinit et, ce faisant, lui ouvre les portes du musée, celles du *Contemporary Art Space* de Shinagawa.

Rendue explicite par la robe en miel, la dimension métapoétique, inhérente aux récits qui élèvent une figure d'artiste au rang de protagoniste¹⁸, s'inscrit dans « une réflexion théorique sur l'idée même de haute couture » (4M, p. 539). Toussaint, dont les textes ont montré l'obsession des reflets fuyants et/ou décalés, semble retrouver le sien en Marie, artiste soucieuse de saisir son geste et d'en tirer une œuvre. Au point de l'élever en artiste idéale, qui livre l'épure du processus créateur que l'écrivain énonçait dans *L'Urgence et la patience* et projetait d'approfondir dans un essai qu'il aurait intitulé *Le Fatal et le fortuit*... si celui-ci ne s'était greffé

12. — *Ibid.*, p. 159.

13. — Jean-Philippe Toussaint, *Autoportrait : à l'étranger*, Paris, Minuit, 1999 ; *L'Urgence et la patience*, Paris, Minuit, 2012 ; *La Main et le regard*, Paris, Musée du Louvre/Le Passage, 2012 ; *Football*, Paris, Minuit, 2015.

14. — Voir Christophe Meurée & Maria Giovanna Petrillo, « “Dire je sans le penser” : qui est-tu, Monsieur Jean-Philippe Toussaint ? », in *Lire, voir et penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, dir. par Jean-Michel Devésa, Bruxelles, Les Impressions nouvelles, « Actes de congrès », 2020, p. 59-68.

15. — Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le regard*, *op. cit.*, p. 18.

16. — La proximité des parutions de ces différents projets n'a sans doute rien d'anodin : *L'Urgence et la patience* est publié en 2012 chez Minuit, de même que *La Main et le regard*, le catalogue qui accompagne l'exposition *Livre/Louvre* édité par le musée du Louvre. Ce n'est qu'un an plus tard, à l'automne 2013, que Toussaint publie le dernier tome de sa tétralogie.

17. — Frédéric Clamens-Nanni, « La haute couture dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : un art du spectacle », *Sociopoétiques*, n° 2, « Sociopoétique du vêtement », dir. par Alain Montandon, 2017, [en ligne], disponible sur URL : <https://revues-msh.uca.fr/sociopoetiques/index.php?id=413>, consulté le 19 nov. 2020.

18. — Voir *ibid.*

progressivement au tissu de *Made in China*¹⁹. En effet, de façon encore plus emblématique que ce que Toussaint accomplit dans un texte qui illustre son option esthétique de manière spéculaire, en se rendant « disponib[le] au hasard que requiert toute création artistique »²⁰, Marie accepte de « travailler consciemment sur ce qui échappe » (p. 553). Elle revendique l'accidentel et le signe, dans un geste qui radicalise autant qu'il sublime la tentation toute contemporaine de l'art pour l'éphémère, à laquelle ses robes en sorbet cédaient déjà. Dans *Nue*, lorsque la mannequin s'écroule sur le podium et que l'essaim l'assaille, Marie « refus[e] de se laisser vaincre par la réalité » (p. 551) et feint l'orchestration :

[...] peu importe que la scène ait été préméditée ou non, l'image avait surgi, dans la réalité ou dans l'imagination de Marie, et elle se l'était appropriée : en se présentant sur scène, *elle avait signé le tableau*, elle avait apposé sa signature sur la vie même, ses accidents, ses hasards et ses imperfections (*4M*, p. 551, je souligne).

Ce que donne à lire le prologue de *Nue* confirme ce que les trois volets précédents affirmaient déjà. Au sein d'un cycle romanesque à la temporalité trouble (faite d'enchâssements, d'analepses et, par conséquent, de répétitions et de ressassements), l'exposition qu'organise Marie au *Contemporary Art Space* de Shinagawa constitue un chronotope nécessaire à l'économie narrative du récit : il est le rappel constant de la façon dont « la présence forte, déterminée et silencieuse » (*4M*, p. 112) de la femme d'affaires fascine le narrateur et intimide ceux qui préfèrent l'accompagner de loin. Partant, l'artiste en Marie se manifeste d'une part à travers l'autorité (l'*auctoritas*) qu'elle dégage, dans sa manière d'habiter l'espace ou même, en bonne styliste, de l'habiller. Marie, nullement décontenancée (à l'inverse du narrateur) par l'immensité des salles d'exposition encore vides, s'en inspire et les pare mentalement d'un ensemble de signes rapportés sur son carnet, et dont le sens échappe aux non-initiés : « [...] 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 » (p. 113). Cette posture, Toussaint l'adopte bien plus tard, lorsqu'il visite pour la première fois les salles vides du Times Museum de Guangzhou, qu'il élit comme lieu de tournage de son court-métrage : « J'avais dans la grande salle déserte, et je commençais à me représenter mentalement le défilé de la robe en miel dans ces lieux, le podium, les gradins, qui prenaient corps dans mon esprit entre ces murs vides et blancs prêts à les accueillir »²¹. À nouveau, Toussaint prend l'activité créatrice à rebours : plutôt que de témoigner de sa propre expé-

19. — Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, *op. cit.*, p. 123.

20. — *Ibid.*, p. 76 (il s'agit d'une chronique qui, *sponte sua*, se recouvre d'un « voile de fiction » [*ibid.*, p. 42] et, simultanément, mène une réflexion sur la création).

21. — *Ibid.*, p. 117.

rience, il se constitue une image de lui-même qui emprunte largement à sa créature de papier, qui incarne si bien l'idéal de l'artiste qu'elle devient le « répondant allégorique »²² du *je* qui s'exprime dans les essais sur la création (*L'Urgence et la patience* en particulier).

D'autre part, Marie a pour habitude d'habiller – littéralement cette fois – les lieux qu'elle occupe, qu'il s'agisse de la chambre d'hôtel à Tokyo, où sont éparpillées d'innombrables valises ouvertes ; ou de sa chambre de la Rivercina, dans laquelle, au contraire, l'absence de désordre, ce « quelque chose d'indéfinissable » (4M, p. 501), frappe le narrateur et l'amène à conclure qu'elle n'a pas investi les lieux – Marie signe et signale ainsi son absence, en négatif. Bien que ces épisodes nuancent le portrait que le narrateur peint de Marie (ils en présentent la part plus fantasque, nonchalante, voire négligente), ils en étoffent surtout le portrait d'artiste. Selon l'humour propre à l'écrivain bruxellois, ces détails exacerbent et jouent du lieu commun qui voit l'artiste évoluer dans un monde qui lui serait propre et qui échapperait aux contingences du quotidien. La plasticienne, « avec le raffinement inné dont elle avait toujours fait preuve pour assembler les couleurs et les tissus, sans forcer la nouveauté, sans chercher la création » (p. 492), esthétise le réel par sa simple présence. Partant, d'une disposition apparemment fortuite d'habits jetés au hasard, un épisode banal (une femme s'affale dans son lit) se mue en nature morte que le texte, à grand renfort de métaphores, déploie en une sorte de tableau :

Je la regardais, elle s'était laissée tomber à plat ventre sur le lit au milieu de ses robes qui s'étaient fanées sous le poids de son corps et dégringolaient sur le sol en cascades paresseuses de tissu affaissé, et elle pleurait, mon amour, le visage enfoui dans un volant de robe qui se mêlait à ses cheveux (4M, p. 24-25).

Le regard qui iconise : l'œuvre d'art incarnée

Si Marie a sa place dans les musées, c'est aussi en tant qu'œuvre d'art. L'extrait précédent semble du moins le suggérer alors que d'autres épisodes le confirment, qui voient par exemple la créatrice « apparaître dans le tableau » (4M, p. 115, je souligne) formé par les écrans d'une salle de contrôle du *Contemporary Art Space* et se confondre avec les œuvres qu'elle a créées. Ainsi, annonçant la déliquescence de la matière sublimée par la robe en miel, un peu de glace fondue coulant sur le poignet de la styliste rappelle à la mémoire du narrateur la « collection de robes en sorbet qui fondaient sur le corps des mannequins et se mêlaient à leurs chairs en filaments liquides » (p. 312). Ou encore, dès les premières pages de

22. — Au sujet du « répondant allégorique », voir Jean Starobinski (« Sur quelques répondants allégoriques du poète », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, 67^e année, n° 2, 1967, p. 402-412).

la tétralogie, Marie se promène dans la nuit tokyoïte, toujours négligemment et nonchalamment « paré[e] de sa robe de collection en soie bleu nuit étoilée, strass et satin, laine chinée et organza, son manteau de cuir noir drapé à la manière d'un châle » (p. 56), « qu'elle port[e] avec une simplicité déconcertante » (p. 61). La nature artistique de Marie l'amène spontanément à devenir une œuvre à part entière, un modèle pour ses créations, décrites avec autant de détail que d'insistance (la robe est mentionnée et décrite par touches à quatre reprises en moins de six pages).

Ces passages en particulier accentuent également la propension que démontre Marie, en bonne styliste, pour les poses et ce qu'elles convoquent d'éclairage et de suspension du mouvement, deux phénomènes par ailleurs étudiés au sujet de l'œuvre de l'auteur de *L'Appareil-photo*²³, aussi dans le rapport qu'ils nouent aux images, au cinéma et à la photographie plus particulièrement.

Les publications de Toussaint ont toujours interrogé la relation du sujet aux images, celles que génère et/ou célèbre l'ère (hyper)média-tique des cinquante dernières années – tout aussi appréciables dans *La Télévision*²⁴ que dans *Football* ou dans *La Mélancolie de Zidane*²⁵. Souvent rapprochée du dispositif photographique²⁶, l'écriture toussaintienne est tiraillée entre son désir de « capter l'image »²⁷ et la méfiance qu'il éprouve envers son caractère « inopportun »²⁸, intempestif, au point de la « fuir avec désinvolture »²⁹. Par conséquent, à l'instar de l'image – cette altérité qui constamment déjoue le réel qu'elle prétend prendre en charge –, les textes dégagent une « énergie romanesque »³⁰ susceptible de transformer ce réel. Ils l'éclairent d'une « lueur de fiction » dont Toussaint use et s'amuse avec exubérance : « Car même si c'est le réel que je romance, il est indéniable que je romance »³¹.

23. — Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, 1988. Voir notamment Olivier Mignon (« Presque sans lumière : du statut des images dans les écrits de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, *op. cit.*, p. 67-76) et Annelies Schulte Nordholt (« Immobilité mouvante ou mouvement immobile ? La trilogie de Jean-Philippe Toussaint », in *Les Lieux de l'extrême contemporain*, dir. par Timo Obergöker, Munich, Martin Meidenbauer, 2011, p. 63-76).

24. — Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Paris, Minuit, 1996.

25. — *Id.*, *La Mélancolie de Zidane*, Paris, Minuit, 2006.

26. — Notamment par Isabelle Ost (« Dispositifs techniques et place du sujet dans quelques romans de Jean-Philippe Toussaint », *Textyles*, n° 38, *op. cit.*, p. 77-87).

27. — Alice Richir, « Capter l'image : l'expérience du temps dans *L'Appareil-photo* et *Faire l'amour* », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 177-188.

28. — Olivier Mignon, « Presque sans lumière... », *art. cit.*, p. 68.

29. — Jean-Benoît Gabriel, « Fuir l'image avec désinvolture », *Textyles*, n° 38, *op. cit.*, p. 47-56.

30. — Emmanuel Bouju, « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémie Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit créateur*, vol. 54, n° 3, « The Idea of Literature/ La pensée littéraire », dir. par Oana Panaïté, 2014, p. 94.

31. — Jean-Philippe Toussaint, *Made in China*, *op. cit.*, p. 114.

Le portrait qu'il tire de Marie n'échappe pas à la règle. L'existence de Marie tient essentiellement de sa figuration, de son image³² – une « image de la femme aimée », écrit Frédéric Clamens-Nanni –, que le narrateur ne cesse de (re)créer, qu'elle soit ou non présente : « [I]a scène mentale devient le lieu où l'image se révèle peu à peu selon un processus d'engendrement »³³. Par le procès de l'imagination, l'artiste habille le réel (qu'il soit présence ou absence) des images qu'il projette dessus. Lorsque Toussaint avance qu'il « peu[t] fermer les yeux en les gardant ouverts, [et que] c'est peut-être ça écrire »³⁴, il livre quelque indice de la façon dont l'ensemble du cycle est porté par une énergie fantasmatique qui invite à considérer la scopophilie de son narrateur d'un œil neuf. Alors que ce dernier reproche à Jean-Christophe de G.³⁵ de n'avoir, au moment de leur rencontre, considéré Marie que comme « une créature largement fictive [...], simple projection d'une femme fantasmée qui évoluait passivement dans son esprit tandis qu'il lui faisait la cour » (4M, p. 602), l'ensemble de la tétralogie s'avère régi par son propre fantasme de dire « la vérité sur Marie », qu'il prétend connaître (p. 406). Avec la même ironie, de nombreux pans du cycle déjouent cette prétention, en déroulant une succession de suppositions, de mésinterprétations et de surinterprétations hasardeuses sur les actions, pensées et déambulations du personnage féminin, imaginées à partir de détails décontextualisés : une bouteille ouverte de grappa (p. 382-383), du sang menstruel sur des draps (p. 396), etc. Le narrateur avoue lui-même : « Parfois, à partir d'un simple détail que Marie m'avait confié, qui lui avait échappé ou que j'avais surpris, je me laissais aller à échafauder des développements complets, déformant à l'occasion les faits, les transformant ou les exagérant, voire les dramatisant » (p. 405)³⁶.

S'il y succombe lui-même, Toussaint thématise les tentations de déformations auxquelles le regard masculin soumet l'identité d'une femme désirée. Ce regard s'apparente avant tout à une construction, à un processus médian qui transforme et fixe l'image fantasmée, en l'occur-

32. — Par exemple, quelques pages de *La Vérité sur Marie* soulignent cette modalité perceptive : « ces images ensoleillées de Marie » (4M, p. 567) ; « une autre Marie, libre, autonome, indépendante d'elle-même, qui n'existait que dans mon esprit » (p. 568) ; « c'était toujours les mêmes images estivales de Marie » (p. 569).

33. — Frédéric Clamens-Nanni, « Images de la femme aimée dans le cycle de Marie de Jean-Philippe Toussaint : entre roman et cinéma », *Études françaises*, vol. 55, n° 2, « Écrire après le cinéma », dir. par Jan Baetens & Nadja Cohen, 2019, p. 53.

34. — Jean-Philippe Toussaint, *La Main et le regard*, op. cit., p. 134.

35. — Lui-même une mésinterprétation, puisqu'il s'appelle en réalité Jean-Baptiste de Ganay. La découverte de sa véritable identité ne perturbe cependant nullement le narrateur, qui continue de l'appeler comme il l'entend.

36. — Un chapitre du livre d'Alice Richir revient sur la façon dont la construction fictionnelle à laquelle se livre Toussaint rejoint des logiques propres à celles du fantasme (voir Alice Richir, « Inventer les autres : construction fictionnelle et logique du fantasme », *Écriture du fantasme...*, op. cit., p. 71-100).

rence, esthétisée, d'une femme – à l'instar d'une photographie ou d'un roman. Femme aimée, certes, mais surtout femme idéalisée : le portrait de Marie se teinte inévitablement des œuvres d'art qu'elle côtoie, qu'elles soient fictives (les robes en miel et en sorbet disent quelque chose de son caractère insaisissable et de l'artiste, à la fois autoritaire et fantasque, qu'elle incarne) ou réelles, référencées. Ces œuvres et, plus largement, les images qui les convoquent, suivent l'impulsion qu'imprime le narrateur subjugué au texte dont il assure la régie énonciative et descriptive. C'est-à-dire que, suivant le réflexe interprétatif – proprement métonymique – qui amène le narrateur à retrouver la femme désirée en toute chose qu'il considère comme s'y rapportant, le texte incite le lecteur à jouer le jeu de l'iconicité. Il s'agit de reconnaître dans le fragmentaire, dans le détail, dans toute image convoquée, la trace d'une signification plus ample à recomposer, dans un mouvement que la sémiotique peircienne nomme « iconisation littéraire » : « [...] the artifactual modelling of referential (or virtual) "objects" by the resources offered by a language, from the theoretical issue of linguistic iconicity »³⁷.

Situer Marie dans le Louvre, à la fin de la première partie de *Fuir*, n'a alors rien d'anodin et permet au lecteur de l'imaginer en même temps qu'il accompagne la recomposition par le narrateur de sa fuite à travers la Grande Galerie, alors qu'elle « descen[d] en vacillant les escaliers de marbre inondés de lumière de la Victoire de Samothrace » (4M, p. 206), court « le long de statues grecques immobiles depuis des millénaires, aux corps blancs, lisses et silencieux, incomplets, mutilés, des fragments de marbres rescapés » (p. 207) et s'arrête pour décrire « d'une voix douce et déchirante le plafond peint avec d'infinies précisions » (p. 208). La lumière dans laquelle évolue Marie, effrénée au milieu de l'immuable, la distingue et l'assimile simultanément à la perfection de ces statues immémoriales, au mystère angélique et à la puissance fragile qui se dégage de la statue de Niké, cette allégorie sculpturale de la Victoire dont les vestiges furent retrouvés à Samothrace. Préfigurant sa traversée des « ruines d'une villa romaine de l'ère impériale » (p. 302), la pose de Marie se fait, le temps de cet épisode, statuaire, antique : « [...] [elle] alla s'étendre sur un banc, un bras en bouclier au-dessus du front pour se garder de la lumière zénithale du soleil qui la frappait, à moitié allongée sur le banc, elle ne bougeait plus, la nuque reposant sur le marbre » (p. 207).

37. — « La figuration artéfactuelle d'un "objet" référentiel (ou virtuel) par les ressources langagières qu'offrent les théories de l'iconicité linguistique » (je traduis) : Paul Buissac, « Iconicity or Iconisation ? Probing the Dynamic Interface between Language and Perception », in *Outside-In – Inside-Out*, dir. par Costantino Maeder, Olga Fisher, William J. Herlofsky, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, « Iconicity in Language and Literature », 2005, p. 28.

Dépassant le traitement du rapport indiciel de la photographie au réel³⁸, Toussaint emprunte une voie qui tire profit de l'aptitude inter-médiale qu'a la littérature de traduire en mots aussi bien des processus cognitifs que des motifs de nature iconologique³⁹, en l'occurrence iconique. Par exemple, certaines figures de l'âge d'or du cinéma américain, Audrey – Holly Golightly – Hepburn et Lauren Bacall ont certainement servi d'inspiration à Marie, qu'il n'est pas inhabituel de surprendre très (trop) élégamment vêtue, dans une pose nonchalante, coiffée de lunettes de soleil, « sa cigarette à la main, le bras légèrement relevé, le poignet désaxé » (4M, p. 622). Dans une logique tout iconique, la description part du détail du poignet désaxé pour reconstituer progressivement, dans les pages qui suivent, une image dont les lacunes sont rattrapées par ce que l'imaginaire des lecteurs est susceptible de reconnaître parmi les références mobilisées. Cette fascination du détail, également observable dans les descriptions que Toussaint offre des statues du Louvre, rappelle un essai de Daniel Arasse, dans lequel le théoricien de la peinture et historien de l'art explique que le détail iconique, dans la mesure où il pousse l'effort mimétique à l'extrême, déjoue ce dernier tant l'image représentée souligne « l'apparence de son double (absent) »⁴⁰.

Le détail, le fragment, parce qu'il happe le regard, attire l'attention du lecteur sur sa présence, « boulevers[e] la perception »⁴¹ et enclenche un processus d'« iconicité diagrammatique »⁴² qui se fonde dans la manière dont les icônes, pour signifier, passent progressivement d'un régime de *mimésis* à un régime de *sémiosis* : à la fois au sème iconique (le plus petit signifiant – le détail) et à sa dissémination dans le texte. Plutôt que de renvoyer au référent identifié par imitation, l'icône renvoie à la référence plus large, par un rapport plus distancié, partiel et fragmentaire. Selon ce principe, Toussaint dispose des œuvres d'art dans ses textes à la façon d'un accessoiriste sur un plateau de cinéma, qui choisit où placer quelle œuvre pour inviter le spectateur à y saisir une signification plus large, en résonance avec le film vu (ou le livre lu).

Les images, puisées dans un réservoir culturel que l'ère médiatique a largement étendu et globalisé, agissent à la manière d'une archive textuelle dont les composantes permettent aux lecteurs qui les reconnaissent

38. — Olivier Mignon le met au jour à juste titre (« Presque sans lumière... », art. cit., p. 74).

39. — On touche ici à la distinction entre art du temps et art de l'espace : la littérature confère une temporalité nouvelle aux images.

40. — Daniel Arasse, *Le Détail : pour une histoire rapprochée de la peinture* [1992], Paris, Flammarion, « Champs », 1996, p. 272 ; de manière significative, Toussaint évoque cet ouvrage dans *L'Urgence et la patience* (Paris, Minuit, 2012, p. 38).

41. — *Ibid.*, p. 270.

42. — Christina Ljungberg, *Creative Dynamics : diagrammatic Strategies in Narrative*, Amsterdam-Philadelphie, John Benjamins, « Iconicity in Language and Literature », 2012, p. 4.

de figurer Marie, cette « construction imaginaire, plus ou moins motivée, qui surgit au contact des choses et des signes »⁴³, qui « prend la forme d'une énonciation »⁴⁴ et qui « parvient à rendre présent l'absent »⁴⁵. À ce titre, Ruth Amar dit des textes de Toussaint qu'ils relatent le « récit d'une absence »⁴⁶, notamment thématisée par les vêtements de Marie – toujours eux – qui « quand ils ne sont pas portés, signifient l'absence ou la disparition de celui à qui ils appartiennent » (4M, p. 386).

De la fascination à l'adoration : Marie, une icône cultu(r)elle

Qui est Marie ? Une artiste, une icône de la mode, une figure iconisée à mesure qu'elle s'est imprégnée des modèles qui l'ont inspirée ; c'est ce qu'indique déjà l'explication (reprise en quatrième de couverture du volume publié en 2017) que donne le narrateur à la première mention de son nom complet. S'il semble facile de s'en tenir à la boutade qui rapproche Marie du MoMa (4M, p. 53-54), un *détail* se détache de l'explication : « [...] (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. 53). Les parenthèses, loin d'éluder l'information, servent d'emphase et attirent l'attention sur des larmes qui, sans autre précision de la part du narrateur que celle qui attribue ces larmes à Madeleine, activent un réseau de significations relevant, en l'occurrence, de l'imaginaire biblique. Les larmes que verse Marie-Madeleine devant la tombe du Christ convoquent une série de motifs qui participent à la figuration de Marie, « qui s'activ[e] irrésistiblement [...], sans [faire] le moindre effort de conscience délibéré » (p. 567).

De Marie à Marie-Madeleine, de l'immaculée à la repentie, le personnage autour duquel tourne la tétralogie ouvre le texte à une intertextualité chrétienne que ne dément pas son patronyme, Montalte, emprunté au personnage fictif qui rédigea les lettres *Provinciales*, ancrées dans la polémique qui opposa jésuites et jansénistes au XVI^e siècle. L'intertexte se fait intermédial dès que le narrateur compare, à deux reprises, la pose de Marie à un *Noli me tangere* renvoyant moins aux paroles prononcées par le Christ (« Ne me touche pas ») dans l'Évangile de saint Jean qu'aux tableaux qui ont inscrit le geste, désormais iconique, du « poignet désaxé » entraîné dans un mouvement de recul, de réticence, d'insaisissabilité. Le détournement de l'imagerie biblique dans laquelle puise Toussaint s'apprécie à bien des égards, tantôt lorsqu'il fait se côtoyer

43. — Bertrand Gervais, *Figures, lectures : logiques de l'imaginaire*, t. 1, Montréal, Le Quartanier, « Erres Essais », 2007, p. 18.

44. — *Ibid.*, p. 32.

45. — *Ibid.*, p. 21.

46. — Ruth Amar, « Dispositifs minimalistes ou réticents ? », in *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 194.

sublime et grotesque (« [...] le *Noli me tangere* le plus éloquent qui se pût concevoir : la courbe de son cul s'enfouissant dans la mer » [4M, p. 507]), tantôt lorsqu'il subvertit la représentation elle-même. Alors que le modèle biblique reçoit l'intimation de Jésus, Marie devient, dans la tétralogie, celle qui se défait du narrateur.

Marie échappe donc aussi par son refus (ou ce qui est interprété comme tel) d'être touchée... Plus tard, le motif resurgit alors que le narrateur remarque combien le détail du « poignet légèrement désaxé » (4M, p. 622 et p. 678) porte en lui l'image de Marie. La répétition de cette pose, qui saisit le personnage à la croisée d'imaginaires antiques (bibliques), et bien plus contemporains (le poignet n'est désaxé que parce qu'elle tient sa cigarette à distance raisonnable de sa bouche), acte la prise de conscience, par le narrateur, de sa grossesse : « Je l'ai su par l'image, de façon subliminale, comme si l'invisible était entré dans ma vision » (p. 679). Aussi, elle transmue l'image en une autre, assimilant le *Noli me tangere* à une *Annonciation* dont les contours dépassent amplement ceux des tableaux de la Renaissance italienne – contrairement à ce qu'affirme, dans un premier temps, le narrateur : « [...] comme si Botticelli n'avait pas peint une *Annonciation* mais un *Noli me tangere* ! » (p. 682). *L'ekphrasis* à laquelle le tableau donne lieu s'attarde sur « les détails iconographiques qui frappaient par leur étonnante proximité » (p. 681) en même temps qu'elle confirme l'ubiquité de Marie, « à la fois l'ange Gabriel et Marie, la bien nommée » (*loc. cit.*). Elle s'écarte également d'une simple description pour « en transfigurer complètement la vision » (*loc. cit.*) par le prolongement de l'analogie qui rapproche la scène d'œuvres plus contemporaines : le tableau – iconique – *Nighthawks* d'Edward Hopper et « une photo à la Nan Goldin » (p. 680) qui restera innommée, ce qui permet de d'activer dans l'esprit des lecteurs un imaginaire cadré mais non défini, qui teinte l'univers fictionnel de la tétralogie⁴⁷.

Cadrée mais non définie. C'est probablement sur ce mode que se déploie l'identité de Marie : perceptible, reconnaissable, mais pas identifiable ; Marie échappe. Artiste, elle se soustrait au réel et en revendique l'appropriation ; œuvre d'art, elle ne saurait se résumer à la somme des images qui façonnent son portrait, duquel elle se situe constamment en décalage⁴⁸. Le personnage féminin semble ainsi incarner la position

47. — Guy Duplat, dans sa critique de *Fuir*, écrit : « On pense, en lisant le roman, à certains photographes contemporains comme Sophie Calle qui, dans "Exquise douleur", raconte aussi un voyage en Extrême-Orient qui créera la douleur, pour la dissoudre ensuite, ou certaines photos de Nan Goldin ou Jeff Wall qui ont cette beauté subtile et qui témoignent de cette même incompréhension de notre être-au-monde » (« Ne fuyez pas ce Toussaint ! », *La Libre*, 16/09/2005, [en ligne], disponible sur URL : <https://www.lalibre.be/culture/livres-bd/ne-fuyez-pas-ce-toussaint-51b88b8de4b0de6db9acac70>, consulté le 19 nov. 2020).

48. — Décalage dont Toussaint semble jouer aussi sur le plan onomastique. Si la théorie étymologique de saint Jérôme, qui rapproche le prénom Marie de l'araméen *Mar-Yam* (« goutte de mer »), a été réfutée, Toussaint en tire toute la « *disposition océanique* » (4M,

paratopique⁴⁹ de l'artiste, telle que la conçoit Jean-Philippe Toussaint : soucieux de saisir l'époque au sujet de laquelle il écrit, il se positionne toujours, en partie du moins, dans la marge. L'époque en question, interrogée sous l'angle des représentations médiatiques, tend à confondre les domaines du culturel et du cultuel, précisément sous l'action du régime iconique. Marie, plus qu'une icône médiatique ou artistique, s'apparente aux icônes religieuses (somme toute à l'origine du concept issu de la sémiologie piercienne). Les icônes peintes amalgament les catégories peirciennes de l'indice (la trace que laisse une présence), du symbole (purement arbitraire) et de l'icône (dont la ressemblance avec la chose représentée n'est que partielle et suppose un effort de complétion cognitive). Ces catégories s'offrent comme des signes de la présence de Dieu, le rendent visible et en autorisent ainsi l'adoration : ce n'est pas l'image qui est adorée, mais ce qu'elle représente, ce qu'elle engendre d'idéal dans l'esprit du spectateur.

Sur le modèle – énoncé dans *Faire l'amour* et répété dans *Nue* – des écrans de la salle de contrôle, tableaux sur lesquels Marie apparaît avant de disparaître aussitôt, la tétralogie configure un écran géant sur lequel défilent autant d'images qui participent à la figuration de Marie. Celle-ci, plus qu'un objet de fascination ou de subjugation, se présente comme une idole, l'objet d'une adoration, d'un culte que lui rendrait Toussaint en tissant l'iconostase contemporaine (ancêtre actualisé de la sérigraphie), qui « si elle semble cacher, en réalité révèle, comme une fenêtre grande ouverte sur le mystère »⁵⁰. Et si la révélation doit demeurer mystérieuse, nul doute qu'elle doit tenir de ce que Toussaint *alias* Marie perçoit et saisit du réel, de ce geste posé sur le hasard et qui, au gré des apparitions, transfigure le voir en vision. Car, après tout, « [l]a main et le regard, il n'est jamais question que de cela dans la vie, en amour, en art » (4M, p. 390).

Maxime THIRY

Université catholique de Louvain

CRI

Centre de recherche sur l'imaginaire

maxime.thiry@uclouvain.be

p. 564) de son personnage, qui referme *Fuir* en « pleura[nt] dans la mer » (p. 336). À ce sujet, voir Christophe Meurée, « Fortune et nouveau souffle du "sentiment océanique" : de Romain Rolland et Sigmund Freud jusqu'à Jean-Philippe Toussaint », *Les Lettres romanes*, vol. 72, n° 3-4, « De l'esthésiologie : la réappropriation du sensible et du sensoriel dans la littérature en langue française des XX^e et XXI^e siècles », dir. par Corentin Lahouste & Charline Lambert, 2018, p. 11-26.

49. — Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, « Lettres supérieures », 1993.

50. — Alfredo Tradigo, *Ikônes et saints d'Orient*, trad. de l'italien par Dominique Férault, Paris, Hazan, « Guide des arts », 2005, p. 7.

