

ALICE RICHIR

UNIVERSITÉ CATHOLIQUE DE LOUVAIN

Fantasmer la vérité sur Marie

Dans son dernier roman paru en 2009 et intitulé *La Vérité sur Marie*, Jean-Philippe Toussaint bouleverse de manière tout à fait explicite les rapports entre réel et fiction : le narrateur autodiégétique avec lequel ses précédents romans nous ont familiarisés s'absente brusquement pour nous conter l'histoire de Marie et d'un certain Jean-Christophe de G., à partir de quelques bribes d'information saisies dans le discours de Marie ou dans les journaux. Le processus qui préside l'élaboration du récit est rendu tout à fait apparent : le narrateur avoue avoir recours à son imagination et à sa connaissance intime de Marie pour évoquer en détails cette relation dont – il le rappelle à plusieurs reprises – il ne sait presque rien. Cela ne l'empêche pas de revendiquer la légitimité de cette entreprise de déformation du réel, lorsqu'il assimile le bouleversement des frontières qui séparent d'ordinaire réalité et fiction que son récit orchestre à l'établissement d'une « vérité idéale », visant « la quintessence du réel »¹.

L'enjeu du présent article ne sera pas tant de démanteler ce travail de composition dévoilé par le narrateur lui-même,

¹ J.-P. Toussaint, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minit, 2009, p. 166 ; désormais, les références à ce roman seront immédiatement suivies du numéro des pages renvoyant à cette édition.

que d'interroger les implications de cette transgression sur la légitimité de l'acte même de raconter. Ce qui importe, en effet, c'est de comprendre en quoi une narration qui se désigne explicitement comme fantasme, c'est-à-dire ne prétendant aucunement reproduire la réalité des événements qu'elle décrit mais se revendiquant au contraire comme déformation d'un réel qu'elle ne peut que manquer, entend malgré tout produire une quelconque vérité.

« Reconstituer, reconstruire ou inventer »² : déformation du réel

Le lecteur de Toussaint est inévitablement coutumier du narrateur flegmatique et nonchalant, relatant les anecdotes et autres événements insignifiants qui composent son quotidien dans la quasi-totalité des romans de l'auteur. Dans *La Vérité sur Marie*, il ne peut donc que s'étonner de voir celui-ci s'effacer derrière les personnages de Marie et de son amant, dont il nous dépeint avec précision la liaison sur près de deux tiers du récit. La surprise est d'autant plus grande que ce roman s'inscrit dans la lignée des précédents *Faire l'Amour* et *Fuir*, qui mettaient eux aussi en scène les personnages du narrateur et de Marie, mais sur un mode autodiégétique. Certes, le narrateur de *La Vérité sur Marie* opère bien ça et là quelques apparitions dans l'univers romanesque (« [les ambulanciers] disparurent de la vue de Marie exactement comme j'arrivais, moi, devant l'immeuble, unique badaud égaré là dans la rue à trois heures du matin », p. 36), mais celles-ci ont avant tout pour but de souligner son absence lors des événements pré-

² « [...] j'étais désormais en mesure de combler le vide de ce qui s'était passé cette nuit [...], et de reconstituer, de reconstruire ou d'inventer, ce que Marie avait vécu en mon absence » (p. 52, nous soulignons).

cédemment décrits. Peut-être s'agit-il là d'une stratégie visant à lui ménager un retour fracassant, parmi les flammes et les larmes, dans le troisième volet du roman ? Il n'en demeure pas moins que l'absence du narrateur lors des événements qui nous sont contés dans les deux premières parties du roman conduit à imputer la narration à un narrateur hétérodiégétique omniscient.

Le roman s'ouvre sur la description d'une nuit orageuse. Presque immédiatement après avoir établi un parallèle houleux entre sa propre situation au moment des événements qu'il s'apprête à raconter et celle de Marie, le narrateur disparaît pour décrire avec une étonnante précision les infimes péripéties qui vont secouer la nuit de celle qui était autrefois sa compagne. Tandis que *l'incipit* invite explicitement à identifier le narrateur comme étant celui de *Faire l'Amour* et de *Fuir*, la suite de la narration crée un contraste saisissant en plongeant au cœur de la relation de Marie avec un certain Jean-Christophe de G., dépeignant, malgré l'absence du narrateur, les détails les plus intimes de leur soirée ainsi que leurs pensées informulées, et jusqu'à la détresse de Marie lors du malaise de son amant. Initialement personnage faisant partie intégrante du récit, le narrateur s'est retranché aux marges de celui-ci, pour rapporter de sa position surplombante l'histoire de Marie et de Jean-Christophe de G., à propos de laquelle il semble être détenteur d'un savoir exhaustif. Perplexe, le lecteur ne peut que s'interroger sur l'origine du savoir d'un narrateur, dont le discours n'avait, dans les deux romans précédents, adopté d'autre perspective de focalisation que la sienne propre.

En effet, pénétrant au plus profond du corps et de l'esprit de Marie, au cœur de l'intimité de la relation qui la lie à Jean-Christophe de G. la nuit du malaise de celui-ci, le narrateur paraît disposer d'une connaissance absolue des attitudes, des sensations physiques et des sentiments de Marie. Il dévoile

même certains de ses mécanismes cognitifs inconscients, en détaillant par exemple comment elle associe la saveur d'une boisson à un lieu qui lui est cher :

[Marie] avait tout de suite senti un parfum de grappa lui monter à la tête, percevant son goût mentalement avant même de l'éprouver sur sa langue, ce goût enfoui en elle depuis plusieurs étés, ce goût parfumé et presque liquoreux de la grappa qu'elle devait associer à l'île d'Elbe, qui venait brusquement de refaire surface à l'improviste dans son esprit. (p. 13-14)

A priori, le narrateur détient bien la « vérité sur Marie ». Un détail jette cependant le doute sur sa nature omnisciente : l'utilisation du semi-auxiliaire « devoir » nuance imperceptiblement l'hypothèse selon laquelle le narrateur disposerait d'une connaissance illimitée de ce personnage féminin, en faisant apparaître le caractère potentiel d'énoncés que la narration avait jusqu'alors présentés comme des assertions. Un passage ultérieur se charge de confirmer rétrospectivement le soupçon que la présence du semi-auxiliaire faisait planer sur l'authenticité des informations dispensées par le narrateur dans l'extrait précédent :

[Marie] avait immédiatement compris que cette bouteille de grappa était le détail tangible à partir duquel je pourrais imaginer ce qu'elle avait vécu, [...] qu'à partir de cette seule bouteille de grappa, je pourrais reconstituer tout ce qui s'était passé entre eux dans la chambre – et jusqu'à leurs baisers, jusqu'au goût de grappa de leurs baisers – [...]. (p. 51-52)

À la lumière de cette révélation, le saut opéré de la saveur de l'alcool à l'île d'Elbe n'apparaît plus comme un mécanisme cognitif propre à Marie dont l'instance en charge de la narration aurait connaissance, mais comme une association qu'il faut avant tout imputer au narrateur lui-même. Mises en parallèle, ces deux séquences dénoncent la véritable nature de la narration, qui n'est pas, comme elle en a l'apparence, une re-

présentation conforme à la réalité des faits, mais au contraire une reconstitution issue de l'imagination du narrateur.

À mesure que le roman progresse, d'autres allusions jettent le doute sur le caractère avéré des événements que nous conte le narrateur, jusqu'à certains passages au cours desquels celui-ci exhibe explicitement le mécanisme de conception du récit. Ainsi, il signale à plusieurs reprises le peu d'informations qu'il possède à propos de la relation de Marie avec Jean-Christophe de G. Il avoue s'être emparé de quelques indiscretions livrées par Marie au hasard de leurs discussions « pour les poursuivre en imagination » (p. 72), et avoir de la sorte « complété les détails qui manquaient » et « rempli les zones d'ombres » (p. 73). L'élaboration du récit ne repose donc pas sur un quelconque travail d'investigation capable de lui conférer une certaine légitimité – à peine le narrateur évoque-t-il quelques coupures de journaux ; elle émerge des souvenirs, des déductions et des affabulations du narrateur. « 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. 73). De tels aveux bouleversent le pacte romanesque implicite traditionnellement établi entre un auteur et son lecteur. En effet, la mise en évidence de la déformation que le narrateur fait subir au réel sape, par effet de miroir, l'illusion référentielle et l'impératif de vraisemblance qui conditionnent l'adhésion du lecteur à l'univers diégétique. Mélodie Simard-Houde remarque par ailleurs à ce propos que la profusion de détails descriptifs dans certaines scènes de *La Vérité sur Marie* exagère jusqu'à son paroxysme l'effet de réel, annulant la vraisemblance qui pourrait s'en dégager³. En court-circuitant

³ « La précision de la description de ces scènes, des détails visuels et anodins, joue à la façon d'un *effet de réel* porté à outrance, qui ronge subtilement la

de la sorte les conventions qui régissent d'ordinaire l'univers romanesque, Toussaint attire l'attention sur le processus d'élaboration de la narration en tant que telle, ainsi que sur la nature et l'implication de l'instance qui en a la charge.

Un narrateur autodiégétique omniprésent

Une fois rendue manifeste la nature fabulée du récit des amours de Marie et de Jean-Christophe de G., élaboré en marge de la réalisation effective de ses quelques encrages tangibles dans le réel, la perception que le lecteur se fait du narrateur change : de celui qui raconte les événements, il devient en quelque sorte auteur de ceux-ci. Outre les considérations d'ordre métatextuel qu'un tel glissement métalectique ne peut manquer de susciter, ce statut particulier autorise l'implication du narrateur au cœur d'événements dont il était absent. Il s'agira dès lors de mettre en évidence les traces de sa présence sur le plan des énoncés, afin de montrer que l'intégralité du contenu explicatif est marqué de sa subjectivité, et que le récit ne témoigne de rien d'autre que de son propre point de vue.

De manière systématique, le personnage de Jean-Christophe de G. n'apparaît jamais dans le récit comme une entité romanesque dotée d'une certaine homogénéité, mais

vraisemblance. En effet, l'excès de détails ne participe plus de l'illusion référentielle ; il semble la parodier. Énumération des sacs transportés par Marie, description d'une limousine ou d'une paire de chaussures ne servent plus à signifier la catégorie du réel, de façon inavouée et transparente, mais désignent plutôt l'obsession du roman pour le réel et la portent à l'attention ». Cf. M. Simard-Houde, « Consentir à l'illusion », [dans :] *Salon double, observatoire de la littérature contemporaine*, le 17 novembre 2009, URL : <http://salondouble.contemporain.info/lecture/consentir-a-lillusion>.

plutôt comme un espace de projection du narrateur ou comme un miroir chargé de refléter son absence. N'ayant croisé qu'à deux reprises celui qui fut pour un temps l'amant de Marie, et encore sans jamais lui adresser la parole, le narrateur sait très peu de choses à propos de Jean-Christophe de G., dont il ne parvient en outre pas à se remémorer l'apparence : « son visage est absent et le restera sans doute à jamais » (p. 71). La seule image qu'il convoque du personnage durant son récit est significativement celle d'« un spectre spontanément apparu du néant » (p. 70), dont il ne peut se rappeler que les chaussettes. Il détaille celles-ci avec une telle précision que sa description accentue l'effacement du personnage plutôt qu'elle ne donne l'illusion de son existence. « [...] cet homme allongé sur un brancard [...] semblait tout entier réduit à ses chaussettes, devenues son blason et ses couleurs, noires, fines, fragiles, en fil d'Ecosse, dont je peux encore aujourd'hui estimer mentalement la texture et l'éclat, la pâleur de leur noir ! » (p. 71). La paralepse attire par ailleurs l'attention sur le point de vue focalisant du narrateur, attestant l'importance de la présence de celui-ci dans une scène dont il semblait à première vue effacé. Contre toute attente, ce n'est pas le personnage de Jean-Christophe de G. qui occupe le devant de la scène, mais ce qu'en cadre le narrateur de Toussaint. L'oxymore en fin d'extrait fonctionne comme un indice de l'investissement de ce regard, trahissant une perspective que l'on aurait pu croire surplombante et objective, mais qui agit en réalité à l'origine même du mécanisme d'élaboration du récit. De plus, commençant par avouer qu'il n'a jamais très bien su comment cet homme s'appelait (p. 13), le narrateur, après avoir longuement désigné l'amant de Marie par un prénom qui n'était pas le sien, ne rétablit son nom de baptême d'une parenthèse ironique (p. 66) que pour ensuite persister délibérément dans son erreur jusqu'à la fin du roman. Privé de corporéité, celui

que le narrateur nomme à tort Jean-Christophe de G. se voit également dépouillé de l'identité qu'un patronyme confère.

Trop vite identifié comme un actant autonome du roman, le personnage de l'amant de Marie s'avère davantage constituer un espace d'inscription de la perspective narrative au cœur de l'univers intradiégétique. Plus que lui-même, c'est son effacement dans l'imagination du narrateur qui rend possible pour ce dernier la concrétisation de sa propre absence aux côtés de Marie et, paradoxalement, sa projection dans un récit dont il est initialement absent.

Je regardais Marie, et je voyais bien que je n'étais plus là, que ce n'était plus moi maintenant qui étais avec elle, c'était l'image de mon absence que la présence de cet homme révélait. J'avais sous les yeux une image saisissante de mon absence. C'était comme si je prenais soudain conscience visuellement que, depuis quelques jours, j'avais disparu de la vie de Marie, et que je me rendais compte qu'elle continuait à vivre quand je n'étais pas là, qu'elle vivait en mon absence – et d'autant plus intensément sans doute que je pensais à elle sans arrêt. (p. 147)

La scène matérialise la distance qui sépare le narrateur de Marie, tandis qu'il l'observe s'éloigner en compagnie de son amant. La silhouette sans visage de Jean-Christophe de G. n'a d'autre fonction que de renvoyer au narrateur l'image de son absence, c'est-à-dire de le réinscrire en négatif aux côtés de Marie. C'est également ce qui a lieu lors de la description du pressentiment de Jean-Christophe de G. quelques heures avant son malaise : observant la rue en contrebas depuis l'appartement de Marie, le propriétaire de Zahir est « traversé » (p. 16) – mot qui marque bien la passivité du personnage face à cette vision qui s'impose à lui de l'extérieur – par une scène qualifiée de prémonitoire, mais qui a en réalité déjà eu lieu, comme nous l'apprenons par la suite, sous les yeux du narrateur, tandis qu'il se tenait précisément au même endroit

en enlaçant tendrement Marie (p. 40-42). La superposition de ces deux scènes révèle, à rebours, que, sous couvert de focalisations attribuées aux autres actants du récit, la narration ne met jamais en scène que le point de vue du narrateur, nourri de sa mémoire et de son imagination. En définitive, il n'est jamais question que de lui.

L'inscription du narrateur n'est par ailleurs pas seulement possible au travers de l'évanescence du personnage de Jean-Christophe de G. : il en va de même pour celui de Marie.

Marie aurait voulu ne plus penser à moi [...] 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 de ma personnalité, de mes goûts, un détail, ma façon de voir le monde, tel 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. 80-81)

Sous l'apparente révélation du fonctionnement intime de Marie se lit l'incapacité du narrateur à cesser de penser à elle, laquelle « vi[t] dans son esprit et [...] hant[e] ses pensées » comme en témoigne l'ensemble du roman. Dans *La Vérité sur Marie*, le tiers est une invention sous le biais de laquelle l'œuvre toujours la seule perspective de l'instance en charge de la narration.

Ainsi, les personnages de Jean-Christophe de G., de Marie – et même du pur-sang Zahir, qui occupent pourtant l'avant-scène du récit, ne sont jamais dotés d'une existence romanesque autonome. Leurs points de vue, leurs sentiments, leurs pensées... ne préexistent pas à la description que le narrateur nous en donne, mais prennent naissance au cœur de son imagination, trahissant sa propre subjectivité. Prétendument dépouillé de la présence intradiégétique du

narrateur, le récit des amours de Marie et de Jean-Christophe de G. n'atteste en définitive rien d'autre que son omniprésence.

Je n'avais pas été présent cette nuit-là, mais j'avais accompagné Marie en pensée avec la même intensité émotionnelle que si j'avais été là, comme dans une représentation qui serait advenue sans moi, non pas de laquelle j'aurais été absent, mais [...], comme dans les rêves, où chaque figure n'est qu'une émanation de soi-même, recréée à travers le prisme de notre subjectivité, irradiée de notre sensibilité, de notre intelligence et nos fantasmes. (p. 167-168)

Poursuivant cette comparaison entre le mécanisme d'élaboration du récit et celui du rêve, le narrateur ajoute : « il n'y a pas, jamais, de troisième personne dans les rêves, il n'y est toujours question que de soi-même » (p. 168). Cet aveu confirme la portée de l'investissement du narrateur au cœur de la narration. Celui-ci n'agit pas comme simple instance restitutrice ; au contraire, l'imputation du récit au seul fait de l'imagination du narrateur établit la place de celui-ci à l'origine du processus de création de la fable. Bien que la narration semble largement conduite en focalisation interne sur les instances de Marie, de Jean-Christophe de G. ou de Zahir, elle est en fait guidée par un unique foyer de perception, celui du narrateur autodiégétique, qui imprègne l'ensemble du contenu explicatif au point de réinventer l'univers fictionnel. Ainsi, l'exposé de la nuit du malaise de Jean-Christophe de G. et celui du rapatriement de Zahir – qui occupent respectivement les première et deuxième parties du roman – n'ont pas pour but de témoigner d'une réalité qui a eu lieu, mais bien plutôt de transfigurer celle-ci pour réinscrire, au travers de la fiction, la subjectivité du narrateur au cœur de péripéties qu'il n'a pas vécues.

Du rêve au fantasme

En définitive, l'entreprise de travestissement du réel orchestré par le narrateur vise à lui permettre d'« accompagn[er] Marie en pensée », c'est-à-dire à abolir l'écart inexorable qui barre au sujet l'accès à l'autre, rendu tangible par la distance physique qui sépare le narrateur et Marie depuis leur rupture. Or, une telle quête s'avère illusoire, puisque l'accès à l'intériorité d'autrui est toujours irrémédiablement impossible pour le sujet humain, et ne peut trouver son accomplissement que dans le rêve (comme le spécifie le narrateur lui-même en comparant sa démarche à celle du songe) ou le fantasme. Ce dernier mécanisme cognitif s'apparente au rêve en ce qu'il consiste pareillement en un scénario imaginaire qui met nécessairement en scène le sujet, soit de manière directe, soit par le biais d'une instance tierce⁴. À la différence du rêve, cependant, le fantasme a pour particularité de toujours figurer l'accomplissement d'un désir⁵ (inconscient ou non) ; c'est en cela qu'il s'agit d'une notion particulièrement féconde pour comprendre la pertinence d'un récit qui s'expose comme étant le fruit d'un processus de déformation du réel, tout en revendiquant sa valeur de vérité.

La psychanalyse considère que l'être humain est avant tout un être de langage. Ce trait définitoire de l'essence même de l'individu coupe celui-ci d'un accès direct au réel qui l'entoure, c'est-à-dire d'un rapport au monde qui ne serait pas biaisé par le filtre du langage. Jean-Pierre Lebrun résume l'introduction du sujet dans l'ordre symbolique en ces termes :

⁴ J. Laplanche, J.-B. Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1971, p. 152.

⁵ *Ibidem*.

[...] ce qu'il [l'être humain] gagne, c'est la faculté de parler, c'est le monde des mots, ce qu'il perd c'est son adéquation aux choses, et c'est tout aussi bien son adéquation à lui-même. [...] Dans l'univers du langage, le mot rate la chose, il ne renvoie jamais qu'à un autre mot et à chaque fois ce renvoi implique une perte, celle de l'adéquation du mot à la chose, en même temps que cette perte exige du sujet un travail de symbolisation pour pouvoir transformer cette perte en un manque qui lui laisse à désirer.⁶

Cette perte, le narrateur de *La Vérité sur Marie* ne cesse d'en faire l'expérience, lorsqu'il constate « la difficulté, voire l'impossibilité de recouvrir de mots ce qui avait été la vie même », puisque tout événement perd inévitablement une part de sa singularité lorsqu'il est placé « dans la lumière implacable des mots » (p. 61). Or, les élucubrations fantasmatiques du narrateur tirent parti de cette perte en même temps qu'elles figurent une alternative à celle-ci, en pointant vers un réel qui fait précisément défaut. Le récit auquel elles donnent forme ne vise pas les événements tels qu'ils ont vraiment eu lieu, mais gravite autour de leur absence pour en combler le manque :

Je savais qu'il y avait sans doute une réalité objective des faits [...], mais que cette réalité me resterait toujours étrangère, je pourrais seulement tourner autour, l'aborder sous différents angles, [mais ce] qui s'était réellement passé cette nuit-là m'était par essence inatteignable, hors de portée de mon imagination et irréductible au langage. [...] mais il m'apparut alors que je pourrais peut-être atteindre une vérité nouvelle, [...] une vérité proche de l'invention, ou jumelle du mensonge, la vérité idéale. (p. 165-166)

Incapable de détacher ses pensées de Marie, le narrateur recourt au registre de l'imaginaire pour boucher le vide laissé par sa désertion, posant bien « l'absence de l'objet comme condition du fantasme »⁷. Dès lors, la fiction qui a pris

⁶ J.-P. Lebrun, *Un monde sans limite suivi de Malaise dans la subjectivation*, Toulouse, Érès, 2009, p. 146.

⁷ D. Widlöcher, « L'objet du fantasme », [dans :] *Évolution psychiatrique*, n° 70, 2005, p. 26.

naissance au creux de ce manque devient porteuse de vérité, en ce qu'elle ouvre, pour le sujet qui supporte son énonciation, une fenêtre sur le réel. En effet, « [i]l n'y a pas d'autre mode d'entrée pour le sujet dans le réel que le fantasme »⁸. Jean-Claude Razavet explique cette assertion lacanienne par le fait que « c'est la traversée du fantasme qui peut donner au sujet, par éclair, au-delà de la réalité cadrée par son fantasme, un aperçu sur le réel »⁹. Dans *La Vérité sur Marie*, le fantasme constitue effective-ment la seule alternative capable de contourner l'incapacité du réel à se dire. Toutefois, la vérité qui point à l'horizon du récit fantasmé du narrateur n'est pas celle de l'histoire des amours de Marie et de Jean-Christophe de G., mais celle du désir du sujet en charge de son élaboration.

Dans le dernier roman de Jean-Philippe Toussaint, l'univers diégétique opère une sortie d'une logique qui considère la vérité comme l'exact opposé du mensonge. Tandis que, du point de vue de l'énoncé, le récit peut s'avérer faux, sujet à l'erreur ou à la fabulation, du point de vue de l'énonciation, la mise en récit se met à valoir en tant que telle et à constituer l'objet premier du roman. L'essentiel n'est donc pas de déterminer si un événement a réellement eu lieu ou non, c'est-à-dire d'évaluer la fiabilité ou la compétence du narrateur. À l'intérieur de la diégèse, la vérité n'est plus à chercher dans le rapport entre les signifiés et l'événement réel auquel ils se réfèrent, mais dans l'acte même de raconter. Les fantasmes du narrateur, en effet, ne cherchent pas à entrer en adéquation avec un réel qui leur est par essence inaccessible ; ils fonctionnent comme des leurres qui viennent combler de manière illusoire cette perte initiale pour relancer le désir du sujet, c'est-à-dire la seule chose dont témoigne en définitive le roman.

⁸ J. Lacan, « Compte-rendu d'enseignements », [dans :] *Ornicar ?*, n° 29, 1984, p. 16.

⁹ J.-C. Razavet, *De Freud à Lacan. Du roc de la castration au roc de la structure*, Bruxelles, De Boeck, 2008, p. 238.

The truth about Mary fantasized
(Abstract)

In *La Vérité sur Marie*, the fantasized development shaping the narrative is clearly rendered visible: the narrator confesses to using his imagination and his intimate knowledge of Mary in order to picture her relationship with a Jean-Christophe de G. in detail – he reminds it on various occasions – which he knows nothing of. The aim of this present article will, therefore, be more than merely dismantling this work of arrangement revealed by the narrator himself, but will also consist in questioning the implications of this transgression on the rightfulness that is the act of storytelling. What matters, is to effectively understand how a narrative which explicitly self-designates as a fantasy, namely one which has no pretention whatsoever in reproducing the reality of described events but on the contrary proclaiming itself as a distortion of a real it cannot miss, nevertheless inclines to create an ordinary truth.

Keywords : fantasy, psychoanalysis, distortion of reality, narrator, imagination

Alice Richir a entamé en octobre 2010 une thèse intitulée *Écriture et fantasme chez Jean-Philippe Toussaint et Tanguy Viel : diffraction littéraire de l'identité* à l'Université Catholique de Louvain (Belgique). Ses recherches étudient la capacité de la littérature à radiographier les impasses et les malaises dans notre civilisation à partir de concepts théoriques empruntés aux sciences humaines et sociales, tout en montrant comment les œuvres les plus novatrices renouvellent ces discours contemporains.