



CLASSIQUES
GARNIER

MARTY (Éric), « La nudité est frontière », in AUZOUX (Amélie), KOSKAS (Camille) (dir.), *Érotisme et frontières dans la littérature française du XX^e siècle*, p. 301-312

DOI : [10.15122/isbn.978-2-406-08577-5.p.0301](https://doi.org/10.15122/isbn.978-2-406-08577-5.p.0301)

La diffusion ou la divulgation de ce document et de son contenu via Internet ou tout autre moyen de communication ne sont pas autorisées hormis dans un cadre privé.

© 2019. Classiques Garnier, Paris.
Reproduction et traduction, même partielles, interdites.
Tous droits réservés pour tous les pays.

MARTY (Éric), « La nudité est frontière »

RÉSUMÉ – L'hypothèse sur laquelle repose cette intervention est que la nudité crée une disproportion dans la géométrie et la matière de l'espace. Cette disproportion, l'œil n'est pas en mesure de l'assimiler. Après avoir posé quelques réflexions d'ordre théorique appuyées notamment sur Manet et Zola, cet article, à partir de quelques extraits de mon œuvre de fiction, examine la nature de cette frontière constitutive de la nudité.

MOTS-CLÉS – Photographie, La Fille, Les Palmiers sauvages, Milan Kundera, Francis Bacon

LA NUDITÉ EST FRONTIÈRE

Nudité et érotisme ne sont pas synonymes. Et pourtant, pour moi, toute expérience de la nudité, quelle qu'elle soit, quand j'y pense, convoque *Éros*, et par là suppose donc une forme d'analogie que rien, en tout cas à mes yeux, ne peut contredire.

Mais qu'est-ce que la nudité ? La nudité est frontière, telle est la formule que je vais tenter de déplier comme une définition. Une définition dont je mesure *a priori* la fragilité. Définir suppose de distinguer et aussi de se distinguer. Tout récemment, j'ai été saisi par une sorte d'embarras à la lecture d'une page de Milan Kundera où il met en scène un type d'expérience de la nudité qui m'est apparu d'une grande opacité. C'est un petit récit qui sert de prétexte à une évocation du peintre Francis Bacon. Prague, 1972, un huis-clos avec une jeune fille que la police politique harcèle à cause de lui. Elle a si peur, que, tandis qu'ils sont ensemble dans une sorte de planque, elle ne cesse d'aller aux toilettes, ponctuant leur face à face d'un bruit régulier de chasse d'eau : « Je la connaissais depuis longtemps. Elle était intelligente, pleine d'esprit, elle savait parfaitement maîtriser ses émotions et était toujours habillée si impeccablement que sa robe, tout comme son comportement, ne permettait pas d'entrevoir la moindre parcelle de sa nudité. Et voilà que, tout d'un coup, la peur, tel un grand couteau l'avait ouverte. Elle se trouvait devant moi, béante, comme le tronc scindé d'une génisse suspendue à un croc de boucherie¹ ».

Lorsque Kundera écrit : « sa robe, tout comme son comportement, ne permettait pas d'entrevoir la moindre parcelle de sa nudité », le très beau zeugme (robe/comportement) suppose que, à l'inverse, dans l'épreuve de la nudité, la femme n'ôte pas seulement sa robe mais abdique également quelque chose de ce qu'il appelle donc *son comportement*, et qu'elle se trouve alors *nue et fendue* tout à la fois. Mon embarras se situait dans

1 « Le geste brutal du peintre. Sur Francis Bacon », *Une Rencontre*, Paris, Gallimard, 2009, p. 18.

cette association entre l'espèce de pulsion sadique nécessaire à Kundera pour accéder à la nudité – sans cette pulsion-là ses yeux ne verraient rien –, et une forme de psychologie où se loge une métaphysique trop explicite de la femme, et d'une certaine façon trop naïve.

La divergence profonde que j'ai ressentie à lire cette page très troublante m'a fait songer dès lors que l'essence de la nudité – si tant est qu'il en existe une –, nous était, dans cette essence même, décidément bien voilée, et que ce voile était sans doute le même voile qui toujours affecte la nudité la plus concrète, celle que l'on perçoit, et sur laquelle, toujours, une ombre pose une forme d'indiscernable. Il m'a semblé également que pour y voir plus clair, plutôt que d'aller chercher chez d'autres un moyen de lever le voile, de tenter d'y voir en transparence ou au travers, je ferais mieux de revenir aux fictions que j'avais écrites ou celles que j'étais en train d'écrire.

Mais avant de me relire, il me semblait qu'il fallait que j'avance un peu dans la compréhension de cette formule : la nudité est frontière. « La nudité est frontière » signifie d'abord pour moi qu'aucune nudité n'est absolue ou totale, et que, quand bien même elle le serait, mon expérience, elle, ne peut l'être. Et peut-être d'abord parce qu'elle excède le visuel. C'est cela que signifie frontière. J'ai parlé d'indiscernable à l'instant. Oui, la nudité porte en elle une part d'indiscernable. C'est sans doute ce que Kundera ne supporte pas, et c'est pourquoi il a besoin de passer au travers de la nudité, de la traverser, de fouiller fantasmatiquement le corps féminin pour le mettre à nu, le questionner à l'extrême, et, passée la surface corporelle, atteindre ce qui sans doute le sauve de l'angoisse de l'indiscernable, de ce déni : les entrailles féminines, espace lubrique de la peur à ses yeux, de la peur féminine par où la femme se dénuderait alors absolument, perdrait ce qu'on appelle toute pudeur. Pour ma part, en soutenant que la nudité est frontière, j'admets au contraire qu'il y ait de l'indiscernable dans l'expérience de la nudité, et sans doute je le désire.

D'où vient l'indiscernable ? Peut-être d'une rétention propre à la perception qui retient à son bord extrême la pulsion qui pousse mon regard vers l'objet nu, vers cet être tout d'un coup si singulier. Mais à cet indiscernable, la nudité elle-même doit avoir sa part de responsabilité. L'indiscernable alors tient au fait que, dans son exposition au monde, dans l'espace du monde, de la *res extensa*, la nudité est disproportion. Ou plutôt la nudité est ce qui introduit une disproportion dans le monde par une géométrie inédite.

Cette disproportion n'est nullement naturelle, et sans aucun doute est-elle construite. Il me semble que *Le Déjeuner sur l'herbe* (1863) est l'œuvre moderne qui manifeste le plus clairement la disproportion de la nudité par rapport à l'espace du monde. Cette disproportion est affirmée paradoxalement par l'insertion de la nudité dans le champ de la nature, l'herbe verte, et dans celui de la culture, les deux hommes en noir, qui tous deux contredisent simultanément la nudité, visible alors dans cette disproportion et grâce à elle. En ce sens, la nudité s'oppose à la perception telle qu'elle est définie par exemple par la phénoménologie de Merleau-Ponty qui pose comme un fait irréductible la coappartenance du monde entre le voyant et le perçu². La nudité est ce qui défait cette coappartenance, et, détruisant le fameux chiasme de la perception, introduit une frontière, séparation et passage, sous l'effet dira-t-on d'*Éros*. La nudité est donc toujours disproportionnée, et c'est parce qu'elle l'est qu'on ne peut la percevoir en totalité. Si dans le tableau de Manet, la nudité est frontière avec l'herbe, avec les costumes noirs des hommes et leur conversation, c'est qu'elle n'est ni naturelle ni culturelle, en disproportion avec l'un et l'autre. Cette frontière, ou cette disproportion, est bien perceptible picturalement par l'évidence visuelle que la femme semble juxtaposée et non fondue dans l'espace naturel comme c'est le cas des deux hommes qui conversent et de la figure féminine en arrière-plan. Il y a ce que Michael Fried appelle une « ambigüité spatiale³ » propre au tableau, et qui ne joue pas seulement, comme il le dit, sur la taille de la baigneuse du fond, mais sur le mode de *présence* de la baigneuse assise que l'effet de perspective très singulier – et accentué par le contraste du blanc de sa peau et le noir des habits des deux hommes – détache de l'espace du tableau pour la projeter à *sa surface*, à la surface de la toile. La frontière alors se situe bien sûr dans tous les contrastes picturaux que les milliers de commentaires sur ce tableau ont identifiés, mais on dira, quant à nous, que la frontière est d'abord nudité.

Tout écrivain a envie de reproduire littérairement l'effet profond du *Déjeuner sur l'herbe*, et peut-être même de n'importe quel tableau de Manet. Sans doute est-ce pour cela que j'ai introduit le tableau de Manet que je préfère *Un bar aux Folies-Bergère* dans *Le Cœur de la*

2 *Le Visible et l'Invisible*, Paris, Gallimard, coll. Tel, p. 177.

3 Michael Fried, *Le Modernisme de Manet*, Paris, Gallimard, 2000, p. 160.

jeune Chinoise, comme une sorte de fil rouge de ce thriller politique⁴. Concernant la nudité, ce que réussit Zola dans *Nana* est très loin au fond de Manet mais il parvient à un résultat tout aussi fort. Tout d'abord, peut-être parce que la littérature y semble bénéficier de ce que la crise de la représentation en peinture a pu apporter. Tout le chapitre VII est l'aboutissement d'une sorte de suspense autour du corps de Nana dont on ne cesse de nous dire qu'elle est nue mais sans jamais décrire cette nudité. Et la première frontière est là, entre la nomination et la description. Il y a plus. Comme chez Manet, la femme est nue devant l'homme habillé, assis sur un fauteuil : une nouvelle frontière qui va se révéler elle aussi fondamentale grâce à un décadage permis par la présence du miroir, de l'armoire à glace qui est la *surface* où vient se projeter la nudité de Nana. La surface est dans le tableau, elle n'est pas le tableau. Se joue là quelque chose d'important qui touche en quelque sorte à la sexualité moderne et que Zola a très bien compris, à savoir l'opposition de la libido masculine et de la libido féminine dont Freud établit la dialectique dans un très beau texte intitulé *Pour introduire le narcissisme*⁵. D'un côté ce qu'il appelle la libido d'objet – essentiellement masculine – où l'investissement libidinal est orienté vers l'objet, la femme, dans un processus de surestimation de cet objet par lequel la beauté nue est hyperbolisée par le regard, de l'autre la libido du moi, essentiellement féminine, où il y a attrait de la femme pour elle-même dans le mouvement narcissique où la Beauté est posée comme valeur. La dialectique est celle de l'alibi, c'est l'amour de soi de la femme, le plaisir qu'elle a à se contempler, qui autorise l'homme à surmonter ou suspendre l'interdit de la pudeur féminine, et donc à faire du spectacle de la nudité un moment spécifique de la relation sexuelle où les libidos, tout en travaillant à des objectifs contraires, deviennent complémentaires : et c'est là typiquement une illustration de la nudité comme frontière. Frontière, c'est-à-dire harmonie des regards dans la disproportion des positions. On sait à quelles disharmonies, au contraire, Zola conduit son personnage : Nana détruit sa beauté, sa nudité, un auto-érotisme pervers – « vicieux » écrit Zola – qui rejette le regard masculin en substituant à la frontière de la pudeur l'excès obscène de la chair.

4 *Le Cœur de la jeune Chinoise*, Paris, Éditions du Seuil, 2011, le passage le plus substantiel se situe aux pages 313-316.

5 Nous utilisons la traduction récente d'Olivier Mannoni, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 2012.

Le premier exemple que je voudrais citer d'une de mes fictions où il me semble que la nudité est frontière est tiré d'un très bref récit, intitulé *Les Palmiers sauvages*⁶, œuvre de commande où il s'agissait d'écrire une fiction à partir et avec les photos d'un jeune plasticien suisse, Laurent Kropf, qui utilise de vieilles photographies – anciennes cartes postales de familles rurales – et qui les pourvoit d'un cache, d'une figure géométrique parfaitement blanche occultant une portion de la photo. Peu importe la fiction que j'ai inventée, je n'ai pas le temps d'en faire état, mais j'ai été tenté bien sûr d'introduire dans mon récit une courte scène qui convoquerait la nudité à partir de son apparent contraire, à savoir le système de caches géométriques, sortes de carrés blancs comme on disait autrefois pour symboliser par métonymie la censure sexuelle à la télévision. Le narrateur se trouve à Genève, c'est la nuit, il vient de croiser sur les quais du lac, des prostituées plus ou moins dénudées où le corps s'offre comme appas (p. 34-35), mais son indifférence – perçue comme insultante par ces sirènes – l'amène à s'éloigner, et le voilà dans un grand restaurant de Genève où il va faire justement l'expérience de la nudité comme frontière et comme disproportion à partir du motif qui m'était imposé, celui d'un cache géométrique et blanc faisant tache dans le réel. Le narrateur, qui, il faut le préciser est homosexuel, peut-être troublé par les prostituées qu'il a croisées, vient d'identifier une à une toutes les femmes très belles et très élégantes qui dînent ce soir-là dans cet établissement luxueux, et cela en scrutant leurs robes, le tissu et surtout les décolletés, les bijoux. Le panorama circulaire auquel il se livre s'interrompt au moment où il remarque le geste d'une femme, une Italienne très certainement :

À un moment, une assez jolie femme, une italienne sans doute, a placé une serviette blanche sur elle, couvrant son buste, en coinçant les deux extrémités du tissu au haut de sa robe, sous ses aisselles, comme une sorte d'élégant « bavoir ». Le plat qu'elle avait pris, des « spaghettis alle vongole », exigeait sans doute ce geste un peu enfantin.

Mais, immédiatement, cette serviette blanche a eu un effet de nudité spectaculaire qui m'a requis tout entier. Et cela beaucoup plus, infiniment plus que n'importe lequel des décolletés que je venais, un à un, d'identifier. On avait, tout simplement, la certitude – qu'aucune transparence ou dentelles n'auraient pu donner – que, sous cette serviette de table suffisamment

6 Éditions Confluences et Frac Aquitaine, coll. Fiction à l'œuvre, 2015.

longue et rectangulaire, et assez bien fixée pour cacher la présence de tout autre vêtement, elle était *parfaitement* nue.

Je pensais à ces serviettes éponges – blanches elles aussi – dont les femmes, dans les films hollywoodiens des années 50, s’enveloppaient avec coquetterie en sortant de la salle de bains, pour *signifier* à l’homme qui attend, lui, tout habillé sur le lit dans la chambre d’hôtel, qu’elles sont bien nues, que leur corps, rendu plus encore nu par la douche qu’elles viennent de prendre, lui est offert, disponible, comme de la chair pure, comme une chair entièrement sexuée, plus nue que nue. Et cela tout en respectant la prescription biblique et hollywoodienne de couvrir son corps.

Je fixais cette italienne – cette femme brune en tout cas – avec dans les yeux, au cœur de mon regard, ce rectangle blanc parfait, sans un pli, sans doublure, assez long pour se confondre avec la nappe, qui imposait donc cette conviction presque photographique, tant elle s’imprimait en moi, qu’elle était, dessous, sans rien que sa peau et que sa chair. Elle mangeait très simplement, souriante, bavardant avec l’homme qui lui faisait face, parlant sans doute de choses très banales et très décentes, mais lui, comme moi, avait les yeux fixés sur ce corps glorieux, sur cette tache blanche, immaculée, troublante, inquiétante aussi comme un trompe-l’œil, et que, sans doute, la sensualité de sa compagne n’avait pas pu empêcher de transformer en un écran pour l’œil.

Lorsque le serveur a débarrassé leur table et qu’elle a dénoué lentement l’étrange peignoir dont elle s’était enveloppée, on a vu alors briller le satin bleu de sa robe, très découvert sur la poitrine, d’où dépassait une légère bordure de dentelles de son soutien-gorge.

Si j’avais été proxénète russe, biélorusse, ukrainien ou letton à Genève, responsable de ce troupeau féminin qui occupait les trottoirs nocturnes des quais, j’aurais conseillé à mes filles de faire comme elle. Faire le trottoir avec une serviette blanche, très blanche, parfaitement repassée, assez longue, rectangulaire. Et j’ai vu tout d’un coup, toutes ces grandes filles blondes, souvent si belles, prises dans ces carrés ou ces rectangles de tissu blanc, accéder tout d’un coup à une visibilité sexuelle idéale.

Le jeu était terminé.

Tout est frontière dans ce livre. Frontière entre les photographies et le texte, entre le narrateur français et cette Suisse dont il passe la frontière, entre lui et son compagnon, entre visible et invisible, mais il m’a semblé que la nudité, plus que tout autre chose, y était frontière, car l’effet éblouissant du blanc de la serviette immaculée qui donne l’impression d’une nudité absolue, cet éblouissement même est pour moi typiquement une expérience de la frontière, entre le perçu, entre l’image perçue et l’image mentale, grâce donc à l’effet de disproportion que la nudité introduit dans l’espace proportionné du restaurant.

L'effet de disproportion est là, dans sa nature indiscernable. La jeune femme italienne qui s'est, dans un geste enfantin, comme travestie et dénudée en même temps par cette longue serviette qui couvre tous ses vêtements, est à la fois dans le restaurant, en son centre même, y faisant donc tache, mais elle est simultanément hors du cadre. Dedans mais décadrée un peu, si je peux oser cette comparaison écrasante, comme la femme nue du *Déjeuner sur l'herbe*. Faisant effraction, imposant au regard du narrateur et peut-être aussi du lecteur, un type d'accommodation visuel où l'intensité de l'objet perçu est bien singulière car ce qu'il voit alors ce n'est certes pas l'objet, ou pas tout à fait l'objet, mais sa nudité même, la nudité de l'objet féminin pourtant dissimulée. Et si l'objet appartient bien au monde, et si le narrateur partage avec lui ce monde, sa géométrie et toutes ses dimensions, on ne peut en dire autant de la nudité qu'il perçoit. D'où cette blancheur éblouissante qui permet au narrateur d'être face à l'indiscernable. Nous ne sommes pas dans le clair-obscur de *La Nuit sexuelle* de Pascal Quignard⁷ tout en s'en approchant. Le blanc, ici, étant une forme d'expression qui, au vacillement nocturne, préfère la crudité lumineuse. Sans doute parce que la nudité, si elle est frontière, est aussi une frontière qui divise le savoir. Et puisque j'ai cité Quignard, celui-ci a raison alors de définir la nudité comme un secret connu de tous. On ajoutera : un universel dont la révélation est impossible, encore et à nouveau une disproportion.

Le deuxième exemple que je voudrais présenter est tiré de mon dernier roman, intitulé *La Fille*. La fille, c'est un jeune garçon, objet du désir de tous les hommes de ce petit village disgracié du Nord de la France, Landon, objet aussi du désir du narrateur qui est plus protecteur. À la fin de la première partie du roman, la fille, qu'on appelle Claudie, plus ou moins séquestrée dans une auberge du village fait, à son corps défendant d'abord, puis, plus librement, un *strip-tease* face à une assemblée assez hétéroclite d'hommes du village. C'est l'expérience majeure de la nudité qui nous intéresse ici, à savoir la nudité comme spectacle. Nouvel aspect peut-être de la nudité comme frontière en tant qu'elle se donne à voir devant des regards, devant un groupe de regards, et non dans l'intimité individuelle amoureuse là où la proximité des corps et l'individuation introduisent, malgré ou à cause de l'intensité réciproque des désirs, une pudeur qui substitue au pur regard, d'autres sens, le toucher bien sûr, le contact des

7 *La Nuit sexuelle*, Paris, Éditions J'ai lu, 2009, p. 13.

nudités. Dans le *strip-tease*, la nudité est d'autant plus nudité qu'elle est perçue par des corps habillés. Dans la scène de *strip-tease* de mon roman, l'indiscernable est d'autant plus essentiel qu'il se situe, si je puis dire, au cœur même de la cible des voyeurs, à savoir le sexe. Sa nature, sa forme, son apparence. Sa morphologie. L'androgynie du personnage de la fille, de la *strip-teaseuse*, suppose un indiscernable génital que la nudité du *strip-tease* doit en principe lever. La scène elle-même est longue, elle constitue tout un chapitre, et je ne vais pouvoir en citer qu'un bref extrait dans lequel je devrais opérer des coupes. Je précise que si, ici, Claudie, le personnage de la fille, est désignée par le pronom féminin (elle), le roman combine le masculin et le féminin dans des alternances imprévisibles, comme d'ailleurs la dernière phrase l'illustre :

Elle était presque totalement nue. Le clair-obscur soudain – une bougie venait de s'éteindre – m'a empêché de bien voir. Et c'était sans doute le cas de tous. On écarquillait les yeux dans les ténèbres. À ses pieds, la robe noire – brillante comme seul le noir sait briller – est restée un moment, petit tas merveilleux de tissu en rosace, puis le tissu a commencé de glisser sur le bord de la table, – du fait de sa propre pesanteur pourtant bien légère –, et à choir lentement dans la partie la plus sombre, la plus invisible, sous le plateau de bois. Claudie avait des jambes à peine moins féminines que ses bras ou ses mains. Un reste de musculature d'adolescent faisait saillir la chair à hauteur des cuisses, mais ses genoux étaient comme ceux d'une femme. Fragiles et presque sans articulation. Ses mollets étaient ronds, dessinés. En réalité, ce qui nous empêchait de bien voir le corps de Claudie n'était pas tant l'obscurité qu'une sorte de « haut » en dentelles qui flottait autour de son buste, et que la chute de sa robe venait de découvrir.

Tout était lenteur et attente du regard et du temps. Puis, d'un geste brusque, presque violent, Claudie a arraché sa perruque, et l'a jetée derrière, dans son dos, comme on jette quelque chose de sale, et qu'on ne veut plus voir. Ses longs cheveux blonds, si fins, sont apparus alors comme le véritable premier signe de sa nudité à venir. Le maquillage avait dû s'effacer sous l'effet des larmes, de la transpiration, voire de la respiration même de la peau qui, par ses pores minuscules et actifs, s'était elle-même tout naturellement débarrassée de cette noirceur artificielle dont on ne sait quel maquilleur avait grimé son visage. De sorte que la blondeur de ses cheveux, maintenant libérée du casque noir de sa perruque, se reflétait sur sa peau blanche, à peine rosée, et sur ses lèvres ouvertes vers une autre blancheur, celle de ses dents qu'un peu salive faisait briller comme de la nacre. On a vu Claudie secouer rapidement la tête comme pour redonner vie à sa chevelure, et ses mains lui sont venues en aide en la lissant fugitivement. Ce n'était plus le sourire tendre du consentement qui éclairait son visage, mais un sourire peut-être plein d'ironie, peut-être narquois, moqueur dont nous sentions bien, tous ensemble, que nous en étions les objets.

Ce qui était jusque-là quasi obscurité a été comme fendu de lumière par ses cheveux blonds soudain dégagés. Le « haut » de soie et de dentelles soulignait plus qu'il n'occultait le torse délicat de Claudie, tout en volutes, tel qu'il se déployait maintenant qu'elle écartait ou lissait la soie transparente. Jouait avec elle.

Claudie nous a soudain tourné le dos, et on a cru voir disparaître le haut transparent. Le noir, ou plutôt les ténèbres donnaient l'impression que la matière même et que l'espace n'avaient plus rien de certain ni de solide. J'ai toussé légèrement pour me rassurer. Pour vérifier que nous n'étions pas à notre tour absorbés par l'obscurité inconnue qui nous faisait face. Puis, le reflet d'une lumière sur les cheveux blonds, l'éclat d'un regard, le simple mouvement d'un bras, nous a fait comprendre que Claudie était là, sous nos yeux, et que nous allions bientôt tous voir ce que nous désirions regarder. En effet, la lumière s'intensifiait. Elle venait du plafond et du côté. Une ampoule qui clignotait depuis un instant avait retrouvé sa pleine et fixe lumière. Une nouvelle bougie venait peut-être d'être allumée. Comme pour la dernière image.

Claudie se tenait derrière la lumière. Une ligne d'ombre l'en séparait de très peu. Une part discontinue qui laissait passer sur son corps des traînées lumineuses et le striait d'une blancheur dorée. Il lui aurait suffi de faire un pas pour que tout le corps soit illuminé. J'observais fiévreusement le bas de son ventre qui s'enfuyait dans une courbe fascinante entourée par la naissance des cuisses, et poussait mon regard à aller plus loin encore, par delà la petite pente de son aine. J'attendais tout en avançant le temps. Mes yeux ne cessaient de parcourir en tous sens ce qui s'offrait de plus en plus à moi. Était-ce que Claudie se tenait davantage dans la lumière ou étaient-ce mes yeux qui perçaient maintenant les faux obstacles de l'ombre ? La durée infinie des images qui n'en formaient bientôt plus qu'une nous amenait à une concentration de notre corps, à une violence, à un silence aussi, démesurés. Puis, j'ai vu très nettement Claudie faire un pas en avant, là où la lumière était la plus pleine, la plus profonde, la plus éclatante, pour nous faire voir son corps entièrement dénudé. Comme un éventail qui s'ouvre. Le silence s'est creusé avec la profondeur de l'image.

Il avait vraiment l'apparence d'une femme. Et, c'est ce qu'il nous fallait à nous, habitants de Landon.

Nous avons rejoint le clair-obscur quignardien, et donc un autre type de frontière que celle évoquée précédemment, la frontière des sexes. Les spectateurs du *strip-tease*, le narrateur inclus, sont avides de voir la nudité sous une forme, si je puis dire, illimitée, qui est cruciale puisqu'elle doit permettre de saisir du regard le sexe indiscernable de l'androgynie, et puisqu'elle doit permettre d'accéder au dévoilement d'un *autre sexe* que celui de l'autre sexe : savoir absolu donc. Georges Bataille a raison d'écrire, dans *L'Érotisme*, que, plus les formes sont irréelles, plus le sujet

s'éloigne de l'animalité, de l'animal⁸. C'est cette irréalité qui constitue alors le visible comme frontière, zone de lumière, zone nue, qui, quoi que je voie, nous conduit à une apparence et jamais à une réalité, ou à un réel. Le narrateur et les consommateurs de l'auberge assistant au *strip-tease*, sont comblés d'une certaine manière : ils voient ce qu'ils aspireraient à voir, mais quoi ? Pour désigner ce qui se joue dans cet instant, c'est bien le « il » qui sert d'opérateur : « Il avait vraiment l'apparence d'une femme. Et c'est ce qu'il nous fallait, à nous, habitants de Landon ».

À ce « il » soudain nécessaire à faire ressortir l'apparence qui s'exhibe, apparence féminine, vient faire face un « nous », comme frontière du pluriel au singulier, dans laquelle la médiation entre ceux qui regardent et Claudie, renvoie à cette irréalité dont parle Bataille, et qui sépare le sujet humain en tant qu'il est habillé et en tant qu'il ne l'est pas. Et, chez celui qui ne l'est pas, celui qui est nu, en pleine lumière, quelque chose d'indiscernable apparaît où la nudité s'expose. L'indiscernable est perçu mais il demeure indiscernable.

Le troisième exemple qui vise à illustrer mon propos est extrait d'un travail en cours, intitulé *La Jeune fille noire*, où la frontière se déploie dans un dispositif plus sophistiqué. Le roman relate l'expérience de la nudité dans la rencontre entre un photographe et un modèle noir au cours de trois séances de pose au cours desquelles la jeune fille noire pose nue. Frontière entre le noir et le blanc, entre la photo et le texte, entre la nudité et le vêtement puisque la jeune fille noire est par ailleurs mannequin dans une grande agence et pose pour les photographes de mode, frontière entre le récit des séances de pose et les chapitres qui s'insèrent en alternance et qui constituent une sorte de récit mythique parallèle situé en Afrique, monde totémique, primitif et imaginaire dont la jeune fille est l'héroïne.

Il me semble pourtant que parmi toutes ces frontières, la plus troublante est celle qui unit et sépare la nudité réelle et la nudité photographiée, la nudité réduite à la forme de l'image, frontière que la séance de pose ne cesse de mettre en œuvre puisque nous y voyons le modèle se déplacer, se mettre nue dans l'espace en trois dimensions du studio et l'acte photographique qui la capture pour la reproduire dans la surface en deux dimensions de la photo.

L'épisode que je voudrais présenter ouvre le deuxième matin de pose. Le narrateur s'adresse à la jeune fille noire comme il le fait tout au long du récit :

8 « Plus les formes sont irréelles, moins clairement elles sont assujetties à la vérité animale », *L'Érotisme, Œuvres Complètes*, t. X, Paris, Gallimard, 1987, p. 142.

Si on vous photographie, c'est que vous êtes nue. Ce matin, à peine arrivée, vous vous êtes dévêtue avec soin dans la salle de bains obscure, mitoyenne au studio où vous avez à nouveau posé pour le photographe.

Le studio est vaste, le parquet et les murs sont peints en blanc. Il y a de grands rouleaux de papier de couleur qui, déroulés comme un écran de cinéma, doivent vous servir de fond, d'espace où apparaître. L'espace en deux dimensions. Comme un horizon vertical. Lointain et proche.

Votre visage peu à peu a pris la fixité vivante des masques. Des masques noirs, des masques sans voix. Vous le savez : tout le pouvoir est à la lumière. Alors, une sorte de venin propice et favorable a exsudé de votre peau et l'a couverte d'une fine pellicule qui vous fait briller. Vous éprouvez du plaisir dans le regard du miroir, il s'oppose à celui ressenti par le regard de l'amant, enfin maintenant vous le vivez dans la surprise de l'épreuve photographique.

Vous avez pris conscience, en faisant glisser votre slip le long de vos jambes, de la différence entre se dévêtir et se déshabiller, à ce moment où, ce matin, vous vous êtes déshabillée dans la salle de bains obscure. Puis, lorsque vous avez pénétré dans l'atelier où vous attendait le photographe.

Vous vous rendez compte que vous êtes moins souvent nue que vous ne le croyez. Et puis, vous comprenez soudain, que vous n'êtes jamais vraiment nue. Jamais nue comme cela, comme vous l'êtes maintenant dans la pièce blanche du studio, et immédiatement après sur la pellicule. Fantôme dévêtu, vous avez perdu vos habits.

À chaque photo, c'est un éclat de lumière qui vous avale et où vous disparaissiez aussitôt.

Un serpent s'est transformé en jeune homme, et vous regarde. Vous lui dites : « Maintenant, va raconter que tu m'as vue sans voiles. Si tu le veux, j'y consens ». Le jeune homme redevient serpent, glisse sur le sol, en y laissant la pellicule de sa mue.

Votre nudité est séparation. Séparation d'avec le monde. Votre corps est en pleine lumière, lumineux. Vous étiez maintenant nue face au photographe. Déshabillée par lui, vous qui pensiez vous être déshabillée vous-même. Vous commencez à entendre le bruit, incessant par moments, du clic dans la pièce vide. Comme un chant d'insecte. Puis, les bruits que font les corps en amour envahissent vos oreilles. Une rumeur incessante puis qui s'interrompt et repart.

Vous avez l'impression en ce moment même, à l'instant où il prend la photo – la rafale de photos (dix, douze à la suite) – que vous vous trouvez dans un monde où votre double va surgir de la lumière. L'image de votre corps est saisie, l'image exacte (il n'y en a pas d'autre) et vous ne savez pas à quoi elle ressemble.

Vous sentez alors que vous êtes vraiment nue.

Vous regardez avec lenteur, avec prudence, avec timidité, comme dans un film. Comme dans ce petit film publicitaire que vous avez tourné il y a un mois pour une marque de soutien-gorge. Merveilleux regard. Il prend la photo.

Entre deux photos sans doute presque identiques, il y a un léger vide, quelque chose que vous ne pouviez situer que hors de la nature, et qui vous

attire, vous oblige parfois à revenir en arrière pour y cerner l'infime différence. L'acte photographique ne laisse aucune trace sur votre corps de jeune fille noire, mais celui-ci, sur la photo, n'est plus qu'une trace.

Dans ce passage, plusieurs frontières sont activées. Celle entre le visage et le masque où l'Afrique intervient, entre la magie et l'acte photographique par l'apparition du serpent, figure récurrente du récit, comme médiation entre l'espace du studio et le monde, entre le visuel et l'auditif par le chant des clics photographiques, entre la présence et la disparition du corps dans la saisie de la prise de vue, dans l'éclat de lumière.

Mais derrière ces frontières, lieux de contact et de séparation, il y a surtout ce qui revient et qui hante la nudité : jusqu'où la photographie, où l'acte photographique ajoute un supplément de nudité à la nudité, jusqu'où la photo elle-même déshabille encore davantage le corps déjà déshabillé, comme si la nudité ne tenait plus seulement à l'absence de vêtements – absence qui peut être inoffensive, insignifiante – mais surtout à une forme de dépossession que nul contact ne provoque, sinon celui de la lumière, et dans le cadre de la photo d'un éclat de lumière qui est celui déclenché par l'appareil photo lui-même. On retrouve d'une certaine manière alors, comme en une sorte de coda, nos propos sur les deux exemples précédents, celui tiré des *Palmiers sauvages*, et celui tiré de *La Fille*, où dans le premier « le blanc », le blanc absolu jouait un rôle déterminant, où dans le deuxième, le clair-obscur puis la pleine lumière donnait accès à la pleine apparence du féminin.

La nudité alors serait frontière tout simplement parce qu'elle est une modalité très singulière de réception, d'attraction et de restitution de la lumière. Là est la beauté.

Éric MARTY
Université Paris-Diderot
Membre de l'Institut Universitaire
de France