

**Filozofická fakulta Masarykovy univerzity
Ústav románských jazyků a literatur**

Bakalářská diplomová práce

**Le narrateur-protagoniste dans les romans de Jean-
Philippe Toussaint**

**Vedúci práce:
prof. PhDr. Petr Kylaoušek, CSc.**

**Vypracovala:
Hedviga Murínová**

Brno 2009

Je, soussignée, Hedviga Murínová, atteste avoir rédigé mon mémoire de manière individuelle et à l'aide des ressources mentionnées dans la bibliographie, et que la version imprimée correspond à la version électronique.

À Brno, le 30 avril, 2009

Je tiens à remercier Monsieur PhDr. Petr Kylvoušek, CSc. de ses connaissances de la littérature française qui m'ont inspiré à écrire ce mémoire.

Table de matières

<i>Introduction</i>	5
Analyse des romans choisis	6
A. <i>La Salle de bain</i>	7
B. <i>Faire l'amour</i>	8
C. <i>Fuir</i>	9
D. Le statut du narrateur	10
1. Le statut du narrateur dans <i>La Salle de bain</i>	11
2. Le statut du narrateur dans <i>Faire l'amour</i>	16
3. Le statut du narrateur dans <i>Fuir</i>	23
E. La perspective narrative	27
F. Le temps de la narration	28
G. L'espace	31
1. L'espace dans <i>La Salle de bain</i>	32
2. L'espace dans <i>Faire l'amour</i>	32
3. L'espace dans <i>Fuir</i>	33
<i>Conclusion</i>	36
Bibliographie	39

Introduction

L'essentiel de cet écrit consiste à une analyse du narrateur à la première personne et qui est en même temps le personnage principal, dans les romans de Jean-Philippe Toussaint *La Salle de bain*, *Faire l'amour* et *Fuir*. Selon les termes du théoricien Olivier Bessard-Banquy: « *On ne peut pas dire de Toussaint qu'il suive une même dynamique de l'amplification narrative* »¹, nous voulons démontrer le fonctionnement de la narration à la première personne qui varie d'une certaine façon dans tous les trois romans et ainsi faire une analyse approfondie du point de vue narratologique. Notre but est de présenter le plus possible la technique dont l'auteur traite le personnage du narrateur et de montrer les traits typiques pour son style de la narration.

Comme modèle de l'analyse nous servira la théorie de Gérard Genette, et aussi l'œuvre d'Olivier Bessard-Banquy consacrée particulièrement au style de l'écriture de Toussaint. Certes, c'est avant tout la conception de Genette que nous considérons comme essentielle pour notre analyse, surtout en ce qui concerne sa terminologie. Même si la théorie de Genette nous propose assez de sources qui seraient utiles à l'analyse du narrateur, nous sommes obligés de rétrécir notre analyse pour qu'elle soit satisfaisante pour faire une démonstration des modifications du narrateur et de l'acte de narration observées dans les trois romans. En vue de cela nous consulterons les romans surtout sur le personnage du narrateur, son omniscience et les aspects qui sont étroitement liés à l'acte de narration, c'est-à-dire la perspective narrative, le temps de la narration et la catégorie de l'espace.

À savoir, il ne s'agira pas d'une analyse spéciale comme celle effectuée par un théoricien littéraire. Nous voulons seulement présenter la caractéristique du narrateur et le récit à la première personne d'une autre façon comme on le perçoit pendant la lecture courante.

¹ Cf. Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, p. 36

ANALYSE DES ROMANS CHOISIS

Poursuivant dans ce chapitre, nous allons procéder à l'analyse des romans selon les critères que nous avons déterminés dans l'introduction. Il n'existe aucune raison particulière de notre choix des livres analysés. Nous avons simplement décidé que l'objet de notre analyse vont être le premier roman et deux romans qui s'enchaînent l'un à l'autre en intrigue et en personnages principaux; ces derniers peuvent être qualifiés comme un seul ouvrage, parce que le premier représente la fin et le second le début de l'histoire racontée. Il y a une grande distance entre leur parution (tous publiés en Éditions de Minuit), dont *La Salle de bain* en 1985 (qui a été aussi adapté au cinéma trois ans plus tard), et les deux autres en 2002 (*Faire l'amour*) et en 2005 (*Fuir*). Pour celui-ci Toussaint a obtenu le Prix Médicis. Lors de l'analyse, nous présenterons plusieurs extraits qui vont nous aider à démontrer des transformations éventuelles des aspects concrets destinés pour notre analyse. Également, nous voudrions souligner le plus possible des traits pareils du style de l'écriture qui est typique pour l'auteur, et aussi quelques similarités, en ce qui concerne les parties concrètes de l'histoire, c'est-à-dire surtout le personnage du narrateur, la catégorie du temps de la narration et de l'espace.

Même s'il y a beaucoup de techniques pour analyser la structure d'une œuvre, nous sommes obligés de rétrécir notre analyse afin de montrer et d'expliquer suffisamment la façon dont l'auteur traite la construction du récit et du roman en général. Ainsi nous avons dans l'intention de démontrer le plus possible des particularités dans le style de notre écrivain. Afin de faire l'analyse suffisante, nous considérons comme les critères les plus importants ceux qui complètent la fonction du narrateur. Malheureusement, puisque nous n'avons pas assez d'espace pour effectuer une analyse approfondie, nous sommes obligés d'omettre quelques points de l'analyse qui seraient aussi convenables pour notre travail, cela veut dire la catégorie des personnages, l'instance narrative, etc. En conséquence, notre attention va être d'abord consacrée à la caractéristique du narrateur, son statut, sa technique narrative, ses qualités, ses idées. Ensuite, nous allons traiter la catégorie de la perspective narrative, c'est-à-dire, en reprenant le terme de Genette, la focalisation dont se sert le narrateur dans son récit. Enfin, c'est le temps de la narration et l'espace qui créent de même une partie inséparable de l'ensemble du roman. Pour commencer l'analyse, il est pourtant nécessaire de faire un bref résumé de tous les livres, afin de faire connaissance de l'histoire, et, grâce à cela, d'esquisser les premiers traits spécifiques de l'écriture de Toussaint. Avant de présenter nos romans

choisis, nous avons une petite remarque concernant leur forme, parce qu'il est discutable d'affirmer qu'il s'agit de vrais romans. Il est plutôt question d'une confession, comme affirme aussi Bessard-Banquy: « *Chacune de ses [Toussaint] œuvres est comme une tranche de sa vie, une nouvelle étape dans sa découverte du monde, tantôt ponctuée de surprises gênées [...], tantôt agrémentée d'exclamations béates [...] il promène un regard serti de contradictions, à la fois profond et détaché, narquois et concerné, rêveur et engagé [...]* »². Et cela est une autre question qui mérite notre attention: à savoir si les œuvres de Toussaint sont autobiographiques ou non? Ou si seulement certaines d'entre eux ne peuvent être qualifiées comme autobiographiques? Comme nous voyons, Bessard-Banquy est tout à fait sûr de l'authenticité de ces romans – que Toussaint est auteur et narrateur en une seule personne. Certes, en écrivant notre mémoire, nous garderons la position objective, et enfin, nous nous exprimerons sur ce sujet dans la conclusion.

A. La Salle de bain

Ce livre présente l'énoncé d'un homme inconnu, de ses impressions qu'il a vécues dans une période de temps. Nous pourrions le qualifier de journal intime puisqu'ils y sont décrits les événements, chronologiquement et de telle façon comment ils se sont réellement déroulés. Le livre est divisé en trois parties intitulées de titres: Paris, L'hypoténuse, Paris; ce qui détermine une position où se situe le narrateur, en même temps le protagoniste. Mais ce problème va être traité plus tard, au chapitre consacré à l'espace du livre.

Dans la première partie du livre, le narrateur-protagoniste passe son temps dans la salle de bain et donne des explications pourquoi il préfère rester là-bas. Il est historien, qui vit dans un appartement parisien avec sa partenaire, Edmondsson, qui travaille à mi-temps dans une galerie d'art. Elle voudrait faire repeindre la cuisine, ainsi elle engage deux artistes polonais qui commencent à demeurer de plus en plus chez eux. À la fin du livre, nous ne prenons aucune connaissance si, en effet, la repeinture a été réalisée, parce que le livre continue dans la deuxième partie. En plus, le protagoniste reçoit une lettre provenant de l'ambassade d'Autriche, il réfléchit alors sur la raison pourquoi on la lui a envoyée, mais de nouveau, nous n'arriverons pas à la réponse.

²Ibid., p. 20

La deuxième partie: le protagoniste erre dans les rues de Paris, ensuite, il se trouve tout d'un coup à Venise, mais, comme déjà mentionné, nous n'en prendrons connaissance qu'après quelques pages. Le but de ce voyage reste pour nous inconnu et nous recevons seulement des informations concernant les activités que le narrateur pratique dans un hôtel, comment il passe son temps (surtout en jouant aux fléchettes). Quelques jours passés, arrive Edmondsson, pourtant rien d'important ne se passe, ils font des promenades dans la ville, mais pour la plupart, ils sont séparés l'un de l'autre. C'est le moment, où Edmondsson arrive dans la chambre et demande au narrateur d'arrêter à jouer aux fléchettes, celui-ci se tourne vers elle et jette une fléchette dans son front. Par cet accident finit cette partie.

Le livre se termine dans la troisième partie, toujours en Italie, Edmondsson est déjà rentrée à Paris et le narrateur nous raconte son problème de santé – une sinusite, à cause de laquelle il doit être installé à l'hôpital de Venise. Il y rencontre un médecin, et ce dernier l'invite chez lui à dîner, puis à jouer au tennis. Comme d'habitude, nous ne connaissons pas le résultat de son séjour à l'hôpital. Tout d'un coup, le narrateur est en train de rentrer à Paris, et le livre finit par la scène dans la salle de bain de son appartement, cependant il finit par la quitter.

B. Faire l'amour

De nouveau, ce roman peut être qualifié de l'énoncé du narrateur, mais ici, il y a déjà une histoire avec son début et sa fin. L'œuvre est à nouveau divisée en deux parties, par contre cette fois-ci, il n'y pas de noms des parties, seulement des chiffres romains (I, II). Et en plus, avant le texte, l'auteur place l'avertissement que le livre se passera dans une période de l'hiver.

L'histoire narrée est construite d'une façon intéressante, puisque le narrateur-protagoniste, qui n'est une fois de plus pas du tout nommé, décrit son séjour qu'il passe au Japon, à Tokyo, et il introduit dans son récit ses souvenirs de ce qui s'est passé il y a sept ans. Précisément, c'est une distance de sept ans entre le passé, où il a fait connaissance pour la première fois de sa partenaire, Marie, et le présent, où les deux sont en train de rompre. Il est nécessaire de remarquer que nous ne connaissons pas le temps de l'histoire, seulement cette différence temporelle. Ils – le narrateur et Marie – sont arrivés au Japon avec le but d'organiser une exposition des ouvrages de Marie qui est à la fois styliste et plasticienne, et

est la créatrice de sa propre marque. C'est Marie, qui a invité le narrateur à l'accompagner au Japon, il réfléchit alors sur les raisons pourquoi elle s'est décidé ainsi. Ajoutons qu'il y est présent encore un objet qui fait partie de l'histoire – le quasi protagoniste, et c'est un flacon d'acide chlorhydrique que le narrateur porte toujours sur soi, en attendant une occasion pour le jeter au visage de quelqu'un. Or, nous n'apprendrons jamais ce qui devrait être cette personne.

La partie I décrit l'arrivée du narrateur et de Marie au Japon, après, le narrateur se trouve, dans la nuit profonde, au plus haut étage de l'hôtel, où ils s'étaient installés. Il s'y baignera quelque temps, et ensuite il rencontre Marie dans le couloir en se rendant dans sa chambre. Lorsqu'ils n'ont pas d'envie de se reposer, ils sortent dans les rues de Tokyo, où ils errent nonchalamment, tandis que la neige tombe sans cesse sur la ville. Au moment où le jour se lève, ils vivent un vrai tremblement de terre qui, depuis cette expérience, leur évoquera pour toujours la fin de leur amour.

Les deux se rendent ensemble à l'hôtel afin de dormir, ils sont cependant obligés de se lever à cause du programme prévu pour l'installation de l'exposition. Ensemble avec des responsables japonais, ils font la visite du musée où l'exposition aura lieu. Ne se sentant pas très bien, le narrateur quitte le musée et décide de voir son ami français, Bernard, qui vit depuis des années à Kyoto. Le narrateur demeure chez lui quelques jours, ne sortant point de la maison. Mais après un coup de téléphone, qu'il a passé avec Marie, il part sur-le-champ pour Tokyo, afin de rejoindre Marie. Ne la trouvant pas à l'hôtel, il se déplace au musée, où il finit par utiliser le flacon d'acide chlorhydrique, pourtant pas contre Marie, mais il le vide sur une fleur se trouvant près du musée.

C. Fuir

L'histoire narrée du roman précède celle du roman *Faire l'amour*, puisque nous pouvons y observer le début des problèmes entre les deux protagonistes – le narrateur et Marie, qui aboutissent à la rupture décrite déjà dans *Faire l'amour*. Comme d'habitude, nous avons l'impression de lire l'énoncé d'une partie de la vie du narrateur. Cette fois-ci, le livre est divisé en trois parties, marquées des chiffres romains; et également comme dans *Faire l'amour*, au début du livre, l'auteur situe le roman en été. Ainsi, nous avons la preuve de la vérité dans l'acte de narration du narrateur (« l'été précédant notre séparation »³) – que les

deux romans s'enchaînent l'un à l'autre, quoiqu'ils aient été écrits et publiés dans l'ordre inverse.

En conséquence, il y a quelques traits communs que nous trouvons dans les deux romans, dont le premier est l'espace. Il s'agit, dans ce cas, de la Chine, précisément Shanghai et Pékin. Les deux premières parties se déroulent en Chine, d'abord à Shanghai, où le narrateur arrive avec le but de remplir une « mission », dont il a été chargé par Marie (l'autre similarité avec *Faire l'amour*). Il y fait connaissance de Zhang Xiangzhi, qui lui donne tout de suite le portable et s'occupe de lui pendant tout le voyage; et encore de Li Qi, envers laquelle il ressent une profonde sympathie. Elle lui propose de voyager avec elle à Pékin, malheureusement, ils sont accompagnés aussi de Zhang Xiangzhi. Pendant le voyage dans le train, juste au moment où le narrateur est en train d'embrasser Li Qi, son portable sonne et c'est Marie, qui lui téléphone pour lui annoncer la mort du père de celle-ci. Alors, il ne se passe plus rien entre le narrateur et Li Qi, ils arrivent à Pékin (la deuxième partie), où il ne restera qu'un jour, pendant lequel il vit une aventure inoubliable, quand il doit fuir sur la moto avec deux autres personnages devant la police dans les rues de Pékin. Ensuite, il finit par découvrir la raison de cette poursuite – le petit paquet contenant des drogues que Li Qi a apporté. Après l'avoir laissé dans un endroit louche, le narrateur prend congé d'eux et part pour Paris.

Dans la dernière partie, le narrateur se trouve à l'île d'Elbe, où il arrive pour les funérailles du père de Marie. Ici, il s'installe dans un hôtel, et après les obsèques, il rencontre Marie. Après, le livre finit au moment, où les deux se baignent dans la mer, Marie dans ses larmes.

D. Le statut du narrateur

Pour la première analyse, nous avons choisi celle du statut du narrateur. Cela va nous aider à avancer progressivement dans une meilleure compréhension de l'objectif de notre mémoire. Même si les trois livres analysés mettent en relief la narration à la première personne et qu'ils soient écrits par la même technique de l'écriture, nous pouvons cependant y observer des modifications, soit dans la perspective et une omniscience du narrateur, soit dans

³ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 11

la forme du livre, soit dans le thème et dans l'intrigue. Et tout cela va être profitable à notre analyse pour comprendre comment a évolué dans le temps le style et la technique de l'écriture de notre auteur.

1. Le statut du narrateur dans *La Salle de bain*

Si nous reprenons la théorie de Genette, nous pouvons constater que, dans ce livre, il s'agit de la narration intradiégétique-homodiégétique, le narrateur fait partie de l'histoire et il nous guide dans tout le livre, il est l'objet du récit. En plus, la narration est autodiégétique parce que le narrateur est en même temps le personnage principal. Il n'est pourtant pas omniscient, parce qu'il ne connaît pas l'intérieur et les pensées des autres personnages, ce que nous démontrerons en quelques exemples:

« [...] *l'infirmière me demanda de bien vouloir patienter et reparut quelques instants plus tard avec une infirmière plus âgée, qui **ne paraissait pas** commode.* »⁴

« Mais **il semblait** [médecin] prendre intérêt à mes propos [...] **je crois** que je l'intriguais [...] Bien **qu'il ne semblât nullement** s'inquiéter de mon état de santé [...] **il paraissait** craindre que je finisse par m'ennuyer, [...] »⁵

« Un jardinier retira son chapeau pour saluer mon médecin, qui était **peut-être** également le sien. »⁶

« Il but pensivement une gorgée de bière et, avec une expression fataliste, souhaitant **sans doute** changer de sujet de conversation, [...] »⁷

D'après ces exemples, il est évident que le narrateur ne connaît pas du tout toutes les réalités qui sont présentées dans le livre. C'est pourquoi il utilise des verbes et des adverbes exprimant une supposition de ce que les personnages pourraient penser selon lui. À l'aide des premiers il peut du moins cacher son incertitude – en tant que simple observateur, il ne lui

⁴ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, p. 102

⁵ Ibid., pp. 107-108

⁶ Ibid., p. 118

⁷ Ibid., p. 127

reste que de compter sur ses propres perceptions visuelles. Or, pour pouvoir montrer ses hypothèses sur ce que les autres personnages pensent, ou seulement pour exprimer ses idées propres, il les met entre parenthèses, comme s'il restreignait un accès à ces idées seulement pour le lecteur à qui est le livre destiné surtout. Voyons quelques exemples:

« *Comme ils insistaient, je leur dis que je devais passer à mon hôtel pour voir si ma femme ne m'avait pas écrit. Ma réponse les plongea dans une extrême perplexité (mon hôtel? ma femme?).* »⁸

« *Elle trouvait que je ressemblais un peu à un des joueurs. Je protestais (c'était un grand rouquin avec des taches de rousseur). Oui un peu, disait-elle, dans la façon de courir. Chut, disais-je; (parce qu'Edmondsson connaissait ma façon de courir?).* »⁹

« *Edmondsson allait recevoir de mes nouvelles aujourd'hui même (j'avais envie de la revoir).* »¹⁰

En ce qui concerne justement le narrateur, comme déjà mentionné, il est presque anonyme, puisqu'il n'a pas de nom, ni son âge n'est déterminé – seulement à la fin du livre: « *vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf* »¹¹ – ce qui est une expression bizarre, parce qu'il y a une différence de deux ans entre les deux chiffres. Ainsi, nous pouvons l'interpréter de plusieurs façons: soit le narrateur pense au chiffre qui est situé entre les deux chiffres cités, soit nous avons la possibilité de choisir le vrai âge du narrateur – il a seulement vingt-sept ou déjà vingt-neuf ans. Si nous utilisons les mots de Bessard-Banquy, le narrateur « *annonce une crainte de l'âge quasi obsessionnelle* » – comme « *un enfant qui refuse de grandir* »¹². Le narrateur se cache derrière l'expression indistincte puisqu'il n'est pas capable d'accepter son âge, le fait qu'il doit vieillir. Et cela nous aide à démontrer l'un des traits propres à l'auteur, précisément, que lui, par l'intermédiaire du narrateur, nous donne autant d'informations qu'il considère comme suffisantes pour nous. C'est quelque chose comme un jeu entre l'auteur et le lecteur, même si c'est toujours le narrateur qui en sort comme vainqueur.

⁸ Ibid., pp. 123-124

⁹ Ibid., p. 92

¹⁰ Ibid., p. 69

¹¹ Ibid., p. 130

¹² Cf. Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, p. 200

Passons à la caractéristique complexe du narrateur-protagoniste, en nous appuyant sur des extraits présentant ses qualités, coutumes, pensées, etc. Au premier point, à partir du titre du livre, il est nettement compréhensible que le narrateur aime la salle de bain et le temps passé dedans. Petit à petit, il nous informe de ses autres intérêts, dont la passion pour le football, les courses automobiles et le cyclisme; son goût pour le jeu de fléchettes; ses coutumes: « *J'achetais un quotidien presque tous les jours.* »¹³, « [...] *je prenais quelques gouttes de lait froid avec mon expresso* »¹⁴. Ajoutant aussi qu'il sait bien se lier d'amitié avec n'importe qui et n'importe où; en plus, il prend goût inhabituel – « (*j'ai toujours pris plaisir à demander des renseignements à des gens pressés*) »¹⁵, d'où il est possible de deviner le caractère provocant d'un homme qui éprouve une grande joie en dérangeant des personnes dans les rues. Au contraire, ce qui est paradoxal, c'est le dégoût du narrateur d'être observé par les autres, de rencontrer des gens, de demeurer en présence de quiconque. Pour donner la preuve, nous montrons des exemples:

*« Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu. »*¹⁶

*« Je craignais de rencontrer quiconque. Parfois, un profil entraperçu m'effrayait et je baissais la tête car il me semblait reconnaître quelqu'un mais, dès que la personne me faisait face, la vue de son visage inconnu me soulageait et, avec bienveillance, je la suivais des yeux jusqu'à ce qu'elle eût pris place. »*¹⁷

Du point de vue psychologique, notre narrateur-protagoniste a une psychique compliquée, puisqu'il souffre des cauchemars extraordinaires qu'il décrit d'une manière tellement réaliste que le lecteur a la possibilité de les imaginer, comme le montre notre exemple:

« Mes cauchemars étaient rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant: un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre, par exemple, ou des

¹³ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, p. 65

¹⁴ Ibid., p. 104

¹⁵ Ibid., p. 68

¹⁶ Ibid., p. 94

¹⁷ Ibid., pp. 53-54

lignes droites placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer. Depuis quelques jours, je jouais tellement aux fléchettes que pendant la nuit, à la surface de mon sommeil, surgissaient des images obsédantes de cibles. »¹⁸

Si ce ne sont pas les cauchemars qui entourent le narrateur, ils sont remplacés par diverses imaginations omniprésentes ou par des associations assez bizarres:

« Je me réveillai en pleine nuit. Seul. [...] L'hôtel était sombre. Je descendis les escaliers en regardant autour de moi. Les meubles présentaient des formes humaines, plusieurs chaises me fixaient. Des ombres noires et grises, ocellées, çà et là, m'effrayaient. »¹⁹

« Une fléchette dans la main, je regardais la cible accrochée sur le battant de l'armoire, et je me demandais pourquoi cette cible, plutôt qu'à Jasper Johns, m'avait fait penser à Edmondsson. »²⁰

Parfois, ils s'y trouvent des idées que nous pouvons qualifier d'existentialistes, où le narrateur commente sa situation présente en tant qu'inébranlable, il doit alors s'y adapter, parce qu'il ne cherche pas du tout à la changer. Il l'accepte telle qu'elle est. Même s'il devient un peu étrange:

« Assis sur le rebord de la baignoire, j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf, de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. »²¹

« La souffrance était l'ultime assurance de mon existence, la seule. »²²

La dernière chose que nous voulons ajouter est l'impression que le narrateur

¹⁸ Ibid., pp. 90-91

¹⁹ Ibid., p. 67

²⁰ Ibid., p. 90

²¹ Ibid., pp. 130-131

²² Ibid., p. 101

n'appartient nulle part, puisqu'il ne donne presque aucune information concernant son domicile, son travail, son alentour. Cela nous fait penser qu'il n'existe simplement pas. Il raconte seulement des idées, mais il n'est pas certain si elles lui appartiennent.

À propos de sa profession, il la mentionne juste deux fois dans le livre. Voyons nos exemples:

« *En reposant le bol sur la caisse, elle se tourna vers moi et me demanda ce que je faisais dans la vie. Moi? dis-je. Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place. Après s'être régalés d'apprendre que j'étais **chercheur**, [...].* »²³

« *Non, je lui [médecin] avais fait croire que j'étais **sociologue**, alors que je suis **historien**.* »²⁴

Dans cet exemple-ci, il est évident que le narrateur se cache derrière une autre profession comme s'il voudrait dissimuler sa profession réelle, il invente alors quelque chose de tout à fait différent, qui n'a rien en commun avec la réalité. Et nous, en tant que lecteur, pouvons plus ou moins deviner quelle proposition est en effet vraie. En plus, dans le passage où il est en train d'arriver à Paris, il accentue son sentiment du fait qu'il n'est nulle part chez lui, mais il l'insère dans la bouche d'une femme de police à l'aéroport: « *Circulez, dit-elle, et n'oubliez pas que **vous-êtes à l'étranger, ici.*** »²⁵

Enfin, ce qui nous frappe au premier coup d'œil, c'est la disparition du discours direct. Bien entendu, il est présent dans le livre, mais il n'est absolument pas marqué, c'est-à-dire, des guillemets sont tout à fait absents. C'est « *l'un des moyens principaux qui provoquent la transformation et la fragilisation de la frontière précise entre la zone du narrateur et celle des personnages* »²⁶. De cette manière, le narrateur a la possibilité de s'intégrer dans le monde des autres personnages, alors qu'il y a plusieurs explications pourquoi il n'accentue pas le discours des autres personnages. Soit, c'est son indifférence de le différencier de son propre discours, c'est-à-dire tout ce qui fait partie de son récit (sauf les expressions mises entre parenthèses), soit, il ne le considère pas comme tellement important, à côté de son discours prononcé, soit, il veut décontenancer le lecteur, comme il le fait aussi dans le choix des informations données.

²³ Ibid., p. 41

²⁴ Ibid., p. 107

²⁵ Ibid., p. 128

²⁶ Cf. Tomáš Kubiček, *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, p. 97

2. Le statut du narrateur dans *Faire l'amour*

De même que dans notre premier livre analysé, il est question de la narration intra-homodiégétique. Or, à la différence de *La Salle de bain*, ici, le narrateur se transforme de narrateur qui n'est pas omniscient en celui qui est presque omniscient. Nous disons « presque », puisqu'ils y sont toujours présents des passages où il utilise diverses expressions d'incertitude, cependant, vers la fin du livre, dans une situation, il dévoile ses capacités de décrire ce que les autres personnages pensent. Voilà quelques exemples:

« [...], **je ne savais pas** comment elle [Marie] allait m'accueillir. »²⁷

« **J'avais le sentiment** qu'elle se servait de mon corps [...] »²⁸

« [...] **apparemment** plus heureuse [Marie] dans la fumée de ce boui-boui que dans les ors et le luxe de tous les palaces du monde, [...] »²⁹

« (elle s'était **apparemment** éclipsée un instant aux toilettes précisément au moment où nous arrivions dans le hall) »³⁰

« Je lui dis que j'étais à Kyoto et **il ne parut pas** particulièrement surpris. **Je pensais** qu'il allait me demander si j'étais avec Marie, mais non, il ne me parla pas de Marie, **peut-être** par pudeur, ou par indifférence, [...] »³¹

Mais:

« Et, tandis que, le cœur serré, je la [Marie] regardais pleurer en face de moi dans son fauteuil, **je savais** que c'était l'évocation du tremblement de terre qui les avait provoquées, car le tremblement de terre était maintenant indissociablement lié pour nous à la fin de notre amour. »³²

²⁷ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 56

²⁸ Ibid., p. 33

²⁹ Ibid., p. 65

³⁰ Ibid., p. 110

³¹ Ibid., p. 138

³² Ibid., p. 115

C'est la preuve exacte du contact avec Marie – le fait que le narrateur est capable de deviner ce qu'elle pense, parce qu'il a vécu cette expérience avec elle, et cette expérience fait partie en grande mesure de leur amour – ou plutôt de leur rupture, en tant que le symbole de cette dernière. Ce n'est que le premier signe de leur relation profonde que nous allons traiter plus loin. Pour cet instant, il est évident que, sauf pour la plupart des cas, le narrateur change sa perspective afin de nous démontrer la force de son amour qu'il ressent envers Marie. Selon notre opinion, le narrateur a fait une exception, en ce qui concerne son omniscience, surtout dans le but de nous faire voir l'importance du personnage de Marie, dont il est capable de deviner ce qu'elle pense. Autrement, selon nous, il n'en serait pas capable, s'il s'agissait d'autres personnages.

Pour procéder systématiquement dans l'analyse, nous allons maintenant consacrer notre attention à une caractéristique complexe du narrateur-protagoniste. D'abord, nous pouvons sûrement constater que le narrateur a évolué en certains aspects.

Premièrement, en ce qui concerne ses qualités, dans ce livre, il ne les commente presque pas, comme il l'a fait dans *La Salle de bain*. Son attention est plutôt concentrée sur sa relation avec Marie et leur rupture. En plus, il ne cesse de penser tout le temps au flacon d'acide chlorhydrique qu'il porte toujours dans la poche de son manteau. Par contre, il nous fait savoir son vrai âge, mais c'est tout. Il n'y a pourtant, cette fois-ci, aucun renseignement sur sa profession, son adresse, ses intérêts. Justement dans ce roman, il garde l'anonymat parfait et se cache derrière ses pensées qui tournent sans cesse autour de la rupture avec Marie (ce que nous allons analyser plus tard), et autour du flacon d'acide chlorhydrique dans sa poche. Voilà quelques exemples:

*« Je regardais ce visage dans le miroir, je regardais ce visage déjà vieux et pourtant mien, et c'est un état qu'il est des plus étranges de devoir associer à soi-même, la vieillesse, ou tout du moins – car je n'étais pas encore vraiment vieux, **j'allais avoir quarante ans dans quelques mois** – la fin incontestable des caractéristiques de la jeunesse lisible sur les traits de son propre visage. »³³*

Remarquons que, juste ici, nous voyons une ressemblance avec le narrateur de la *Salle de bain*, qui aussi aimait se regarder dans le miroir. Et encore, la cohérence temporelle est parfaitement respectée parce que, si nous rappelons que dans *La Salle de bain*, l'âge du

³³ Ibid., p. 103

narrateur s'approchait de la trentaine, dans ce livre-ci, c'est quarante ans qu'il atteindra bientôt.

« [...], je me souvenais de **l'inquiétude que j'avais éprouvée la veille au passage de la douane quand les douaniers nous avaient arrêtés pour contrôler nos bagages – et la peur, très vive, que j'avais ressentie qu'ils pussent découvrir l'acide chlorhydrique que je transportais. Mon cœur battait très fort chaque fois que le douanier désignait un nouveau bagage sur un de nos chariots et nous priaît de l'ouvrir.** »³⁴

Deuxièmement, le narrateur diminue l'utilisation des parenthèses qui sont nombreuses dans *La Salle de bain*, mais elles sont toujours présentes:

« Depuis ce matin, dit-il [Bernard], et il se remit à se raser pensivement (**je ne sais pas s'il avait compris que je n'avais pas quitté la maison depuis l'avant-veille**). »³⁵

« [...] j'étais sorti de la chambre pour aller prendre le petit déjeuner en me rajustant nonchalamment les couilles dans mon caleçon fané (**quel homme d'action, vraiment**). »³⁶

« (je ne l'avais jamais vue porter une de ses robes, **et cela ne présageait rien de bon**). »³⁷

En les observant, il est possible de les qualifier comme une substitution aux diverses expressions, en plus avec une certaine coloration (positive ou négative) à cause de l'absence de guillemets, ou d'autre ponctuation exprimant le discours direct. Comme dit aussi Bessard-Banquy: « Les notations sur les états d'âmes, encadrées par des parenthèses, sont comme réduites à de simples faits narrativisés, comme s'il était impossible de les expliquer. »³⁸

Troisièmement, c'est la structure du récit qui a changé dans une certaine mesure, puisqu'au début et dans différents passages suivants, le narrateur compare le présent avec le passé, il s'appuie sur ses souvenirs. C'est une innovation que nous n'avons pas jusqu'à ce moment l'occasion d'observer dans *La Salle de bain*. En conséquence, ce fait nous aide à nous rendre compte de la vie précédente de notre narrateur, tandis que, dans *La Salle de*

³⁴ Ibid., p. 100

³⁵ Ibid., pp. 153-154

³⁶ Ibid., pp. 152-153

³⁷ Ibid., p. 57

³⁸ Cf. Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, p. 59

bain, il n'y avait que le présent dans lequel le narrateur vit. D'où vient notre idée que, si nous considérerions les deux narrateurs comme une même personne, il se présente à nous dans chaque livre, toujours en une certaine position, avec un nombre concret d'informations. Mais ce n'est que notre hypothèse, et pour la confirmer, il faut encore procéder dans notre travail.

Pour continuer dans la caractéristique du narrateur, nous allons présenter l'état psychique de celui-ci. Il n'y a pas une grande différence par rapport à celui de *La Salle de bain*, parce que nous trouvons ici quelques traits psychiques pareils et même supplémentaires à ceux qui ont été déjà cités: attitude envers l'amour et la rupture, hantise de l'acide chlorhydrique, mais aussi des idées quasi existentialistes, quand le narrateur réfléchit sur son existence.

D'abord nous allons faire l'analyse de la relation entre le narrateur et Marie, cela veut dire de leur amour et même de leur rupture. Dès le début, il est incontestable que l'amour de ces deux est fort, étrange, incompréhensible:

« Les heures étaient vides, lentes et lourdes, le temps semblait s'être arrêté, il ne se passait plus rien dans ma vie. Ne plus être avec Marie, c'était comme si, après neuf jours de tempête, le vent était tombé. Chaque instant, avec elle, était exacerbé, affolant, tendu, dramatisé. Je sentais en permanence sa puissance magnétique, son aura, l'électricité de sa présence dans l'air, [...] »³⁹

Bien que le narrateur et Marie aient rompu, lui ne s'en rend pas encore compte, et pendant les jours qu'il passe chez leur ami Bernard, il décrit les moments passés sans Marie. En effet, ce n'est pas seulement un certain temps sans elle, mais déjà toute la vie qu'il doit vivre ainsi. Quelquefois il nous paraît qu'il l'a déjà compris, mais ce n'est pas sûr. Nous pouvons le voir à l'aide des exemples:

« [...] je m'étais approché de l'écran, tout près, les yeux à quelques centimètres de sa brillance électronique, et je la [Marie] vis lever les yeux vers moi pour adresser un regard neutre en direction de la caméra de surveillance, nos regards se croisèrent un instant, elle ne le savait pas, elle ne m'avait pas vu – et c'était comme si je venais de prendre visuellement conscience que nous avions rompu. »⁴⁰

³⁹ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 151

⁴⁰ Ibid., p. 126

« Mais **rompre**, je commençais à m'en rendre compte, **c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie.** »⁴¹

« [...], **et j'eus alors le sentiment que c'était une femme inconnue que j'avais dans les bras, qui se collait contre moi, mouillée de désir et de larmes,** [...] »⁴²

« **Et pourtant dieu sait combien j'avais envie de l'embrasser maintenant – et tellement plus maintenant que nous nous séparions pour toujours que la première fois que je l'avais embrassée.** »⁴³

« **Le jour se levait, et je songeais que c'en était fini de notre amour, c'était comme si je regardais notre amour se défaire devant moi, se dissiper avec la nuit, au rythme quasiment immobile du temps qui passe quand on en prend la mesure.** »⁴⁴

« [...], **dans l'impuissance immense que je ressentais à ne pouvoir empêcher le temps de passer, je pressentis alors qu'avec la fin de la nuit se terminerait notre amour.** »⁴⁵

« **Et, à chaque fois, ces deux soirs, à Paris et à Tokyo, nous avons fait l'amour, la première fois, pour la première fois – et, la dernière, pour la dernière.** [...] **Mais combien de fois avons-nous fait l'amour ensemble pour la dernière fois? Je ne sais pas, souvent. Souvent...** »⁴⁶

Ceci est la preuve parfaite de l'influence inexprimable de l'amour sur le narrateur. Mais nous en montrerons plus:

« **Je tentais de résister à la violence des sentiments qui me portaient vers Marie, mais il était trop tard évidemment, son charme avait de nouveau opéré, et je sentais que j'allais encore une fois me laisser entraîner dans la spirale, si ce n'est des déchirements et des drames, de la passion.** »⁴⁷

⁴¹ Ibid., p. 129

⁴² Ibid., pp. 89-90

⁴³ Ibid., p. 89

⁴⁴ Ibid., p. 83

⁴⁵ Ibid., pp. 70-71

⁴⁶ Ibid., p. 16

⁴⁷ Ibid., p. 167

« Je ressortis de la cabine, **bouleversé, le cœur serré, infiniment heureux et malheureux. Avec elle, en cinq minutes, je ne savais plus qui j'étais, elle me faisait tourner la tête, elle me prenait la main et me faisait tourner sur moi-même à toute vitesse jusqu'à ce que ma vision du monde se dérègle, mes instruments s'affolent et deviennent inopérants, tous mes repères étaient brouillés, [...]** »⁴⁸

« Nous ne disions rien – nous ne nous parlions plus. De temps à autre, furtivement, je la regardais. Peu importe qui était dans son tort, personne sans doute. **Nous nous aimions, mais nous ne nous supportions plus.** Il y avait ceci, maintenant, dans notre amour, que, **même si nous continuions à nous faire dans l'ensemble plus de bien que de mal, le peu de mal que nous nous faisons nous était devenu insupportable.** »⁴⁹

« Je la regardai dans les yeux, lui plantai mon plus mauvais regard dans les yeux. »⁵⁰

« [...], rien que le son de sa voix m'était devenu insupportable – [...] »⁵¹

Voilà, comment se transforme leur amour qui est décrit dans tout le livre à partir des expressions contradictoires, en reproduisant des sentiments du narrateur. Ils ne sont jamais équilibrés. D'une part, c'est une passion infinie qui maîtrise le narrateur, d'autre part, une énorme haine jusqu'au fait qu'il ne peut plus la supporter. Il est comme une figurine manipulée par ses propres sentiments, soit agréables, soit négatifs, néanmoins assez forts pour qu'il puisse les supprimer.

Ainsi naît un désir de jeter le flacon d'acide chlorhydrique dans le visage de quelqu'un, ce qui nous fait penser, que cela doit sûrement être Marie, d'après toutes ces indications; cependant, le narrateur ne le prononce jamais, et il ne nous reste que supposer que cela doit être certainement Marie:

« J'avais fait remplir un flacon d'acide chlorhydrique, et je le gardais sur moi en permanence, avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de **quelqu'un**. Il me suffirait d'ouvrir le flacon, un flacon de verre coloré qui avait contenu auparavant de l'eau oxygénée, de viser

⁴⁸ Ibid., p. 167

⁴⁹ Ibid., p. 82

⁵⁰ Ibid., p. 81

⁵¹ Ibid., p. 80

*les yeux et de m'enfuir. [...] Ou dans sa gueule à elle, dans son visage en pleurs depuis tant de semaines. »*⁵²

*« J'étais assis à côté d'elle [Marie], le flacon d'acide chlorhydrique ouvert à la main. Et c'était ça qui puait, l'odeur âcre de l'acide. »*⁵³

Il est évidemment clair que cela doit être Marie, la victime du narrateur, parce que c'est elle qui pleure souvent, comme il est décrit dans le premier exemple et généralement dans tout le livre; et le second exemple nous montre la situation où le narrateur observe Marie en dormant, avec le flacon ouvert dans la main, nous avons donc l'impression qu'il voudrait le verser sur elle. À cause de cette intention, il ressent souvent des sentiments d'angoisse, de peur, mais aussi de puissance:

*« Et l'acide, me disais-je, où se trouvait le flacon d'acide chlorhydrique à présent? De multiples pensées angoissantes m'assaillaient l'esprit, qui me faisaient battre le cœur plus vite. »*⁵⁴

*« [...] je sortis brusquement le flacon d'acide chlorhydrique de la poche de mon manteau, et le brandis devant lui pour le tenir à distance. J'étais calme, mon regard était fixe et dur. »*⁵⁵

Nous terminerons en faisant l'analyse du monde intérieur du narrateur: comme nous l'avons déjà écrit, il ne se concentre pas beaucoup sur lui-même, mais cela ne veut dire qu'il ne se rend pas compte de son existence. Or, à la différence du premier livre, il s'évalue à propos de la relation avec Marie – en quelle position il demeure à l'égard d'elle:

*« Pour ma part, j'étais resté dans l'ombre de Marie, et j'avais simplement incliné les yeux pour saluer tout le monde avec retenue. »*⁵⁶

« Je n'avais pas de perspectives. Qu'avais-je à faire ces jours-ci à Tokyo? Rien. Rompre. »

⁵² Ibid., p. 11

⁵³ Ibid., p. 41

⁵⁴ Ibid., pp. 55-56

⁵⁵ Ibid., p. 175

⁵⁶ Ibid., p. 109

*Mais rompre, je commençais à m'en rendre compte, c'était plutôt un état qu'une action, un deuil qu'une agonie. »*⁵⁷

En général, si nous faisons la conclusion relative à ce chapitre, il est plus que probable que, dans les deux livres, l'auteur nous présente le narrateur avec la presque pareille caractéristique, sauf de rares exceptions qui peuvent nuancer le narrateur dans les deux romans. Quand même, nous avons ainsi prouvé que le narrateur de ce livre-ci est plus développé dans ses capacités, en ce qui concerne l'histoire qu'il raconte, sa perception des autres personnages, la façon dont il exprime ses idées. Nous allons encore découvrir des changements dans le dernier roman, après quoi nous pourrons faire une comparaison finale du statut du narrateur de nos romans analysés.

3. Le statut du narrateur dans *Fuir*

Grâce à ce roman, nous avons enfin la possibilité de prouver l'évolution dans l'écriture de Toussaint, parce qu'il y a assez de changements en comparaison avec les livres précédents. Nous observons la première transformation concernant le narrateur: il demeure toujours intra-homodiegétique, mais pour cette fois il devient omniscient. Cela n'est cependant pas évident du premier moment puisqu'il ne nous le montre que progressivement – d'abord seulement dans quelques passages, ce qui culmine vers la fin, où le narrateur s'esquive de la scène et décrit tout ce qui se passe autour de Marie. Ainsi, il est clair que le narrateur utilise la nouvelle technique de narration qui s'appelle l'œil du caméra, quand il connaît tout ce qui se passe, même si c'est hors lui. Pour le démontrer, nous avons tiré quelques exemples du texte:

« *Il* [Zhang Xiangzhi] **devait** avoir une quarantaine d'années, [...] »⁵⁸

« **Peut-être** n'était-ce qu'à ce moment-là qu'elle s'était inquiétée de mon absence, en ne me voyant pas venir la rejoindre près du cercueil, [...] »⁵⁹

⁵⁷ Ibid., p. 129

⁵⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 11

⁵⁹ Ibid., p. 152

« *Je ne savais pas où nous allions, je ne savais pas ce qui allait se passer.* »⁶⁰

« [...], **elle ne semblait pas chercher à élucider les raisons de ma froideur à son égard,** [...] »⁶¹

« (de sorte que **ce que j'avais pris pour de la désinvolture de la part de Li Qi, voire de l'inconséquence, devait au contraire être pris comme une délicate attention**). »⁶²

D'une part, le narrateur garde son point de vue, où il ne connaît que ce qu'il perçoit à côté de lui, il ne sait pas comment la situation va s'évoluer; par la suite, il avoue son ignorance, ou il cache son incertitude derrière les hypothèses qu'il exprime, comme déjà mentionné, à l'aide des expressions hypothétiques. Même au cas, qu'il se trompe dans sa supposition, comme nous observons dans le dernier extrait.

Et voilà les exemples de son omniscience:

« *Li Qi était étendue juste au-dessus de moi sur la couchette médiane, je ne pouvais la voir, mais je sentais qu'elle ne dormait pas,* [...] »⁶³

« *Nous avons conscience que nous nous plaisions, nous le savions l'un et l'autre, et savions que l'autre le savait.* »⁶⁴

« *Sans doute ne dormait-il pas quand nous avons quitté le compartiment, sans doute faisait-il seulement semblant de dormir, allongé sur sa couchette le visage tourné vers la cloison, l'oreille aux aguets, il avait tout écouté et savait pertinemment ce qui était en train de se passer. Il s'était relevé dès que nous avons quitté le compartiment et nous avait suivis sans bruit dans le couloir, il nous avait guettés tout le temps et il attendait maintenant caché derrière la porte. Il était dissimulé dans l'ombre à l'angle du couloir et il surveillait la porte du cabinet de toilette, il avait la porte en point de mire, et il attendait que je sorte, que je m'avance à terrain découvert.* »⁶⁵

⁶⁰ Ibid., p. 62

⁶¹ Ibid., p. 62

⁶² Ibid., p. 75

⁶³ Ibid., p. 37

⁶⁴ Ibid., pp. 37-38

⁶⁵ Ibid., p. 45

« [...], *elle [Marie] était restée avec cette inquiétude au cœur, cette inquiétude diffuse, lourde, prégnante, qui croissait à mesure que le temps passait, jusqu'à se demander, dans un dérèglement complet de ses sens, si elle m'avait bien vu dans l'église, si c'était bien moi qu'elle avait aperçu ce matin entre les colonnes de marbre de l'église, ou si, n'ayant vu que ce qu'elle avait voulu voir, elle n'avait pas eu une hallucination, et que, en réalité, j'étais toujours en Chine, ou sur le chemin du retour, et seulement en pensées à l'île d'Elbe.* »⁶⁶

D'autre part, le dernier extrait prouve comment le narrateur est capable de décrire de manière parfaite le mouvement intellectuel, de nouveau, il l'effectue surtout au cas de Marie. Ce qui est cependant encore plus intéressant, et ce qui apparaît pour la première fois dans ce livre, c'est la façon dont le narrateur exprime les questions sur lui-même qui appartiennent à Marie – en tant qu'omniscient, il serait courant de les reproduire en utilisant la troisième personne ou plutôt le nom du narrateur. Au contraire, il ne veut pas du tout se dévoiler, alors il préfère la question dans laquelle il se demande lui-même, à l'aide du pronom « je ». En ce sens, lorsque nous réfléchissons à ce que nous avons dit au-dessus – que le narrateur s'esquive de la scène et qu'il nous cache où il se trouve à ce moment-là – il peut nous paraître que lui-même ne connaît pas vraiment la réponse à ces questions. À la fin de cette scène, nous apprendrons où il se trouve, comme le montre le dernier extrait:

« [...] *et pivota sur elle-même pour me chercher des yeux. Mais où étais-je?* »⁶⁷

« *Non, personne ne m'avait vu à Portoferraio, personne n'avait vu cet homme sans visage qu'elle essayait de décrire avec autant de trouble dans la voix.* »⁶⁸

« *Pourquoi ne répondais-je pas, pourquoi ne voulais-je pas lui ouvrir? Étais-je là? Marie paniquait, secouait la poignée de la porte. M'était-il arrivé quelque chose? Étais-je là, mort, sur le lit, derrière la porte?* »⁶⁹

« *Elle ne bougea pas lorsque j'ouvris la porte, étendue sur le lit, la chemise ouverte sur son ventre nu. Les volets de la porte-fenêtre étaient mi-clos, qui laissaient pénétrer une*

⁶⁶ Ibid., p. 157

⁶⁷ Ibid., p. 162

⁶⁸ Ibid., p. 163

⁶⁹ Ibid., p. 164

douce pénombre dans la pièce. Je rejoignis Marie sur le lit, et je l'embrassai, [...] »⁷⁰

Cela nous permet de passer à l'analyse du motif autant développé dans le roman précédent, c'est-à-dire l'amour ou la relation des deux protagonistes. Nous avons déjà observé comment le narrateur est capable de décrire ses sentiments éprouvés envers Marie. Même si, dans ce roman, la grande partie est consacrée au séjour du narrateur en Chine, tout le livre est cependant encombré de raisonnements sur Marie, qui n'apparaît qu'à la fin du roman. Ainsi, l'impression que nous avons acquise avant se renforce encore plus – que le narrateur est féru de son amour et de Marie en général, même s'il ressent déjà la rupture s'approchant:

« Mon amour pour elle n'avait fait que croître tout au long de ce voyage, et, alors que je croyais que le deuil nous rapprocherait, nous unirait dans la douleur, je me rendais compte qu'il était en train de nous déchirer et de nous éloigner l'un de l'autre et que nos souffrances, au lieu de se neutraliser, s'aiguisaient mutuellement. »⁷¹

Or, les idées du narrateur nous paraissent quelquefois tout à fait divergentes: ce qui est évident tout au début, dans la première phrase – « *Serait-ce jamais fini avec Marie?* »⁷² – d'un côté, le narrateur semble attendre avec passion la fin de leur relation; d'un autre côté, il voudrait encore tenter de sauver leur relation, de faire le plus pour ne pas la perdre: « *Était-ce perdu d'avance avec Marie? Et que pouvais-je en savoir alors?* »⁷³. Mais ce qui est encore plus frappant et un nouvel élément dans la description de leur relation, c'est la constatation du narrateur concernant le point de vue de Marie envers lui. Comme il est omniscient, nous renforçons notre certitude qu'il ne s'agit pas seulement de la supposition du narrateur: « [...] – *ma simple présence la faisait souffrir, et mon absence encore plus – [...] »⁷⁴. Le narrateur prononce cette phrase au moment où il regarde Marie qui erre dans les rues afin de trouver le narrateur, comme s'il éprouvait une joie d'être cherché, et surtout par Marie. Cette fois-ci, la chance a tourné et c'est Marie qui désire follement la présence du narrateur. En ce sens, ils deviennent en effet équivalents l'un envers l'autre, tandis que dans *Faire l'amour*, c'était toujours le narrateur qui était soumis à l'influence de Marie.*

⁷⁰ Ibid., p. 166

⁷¹ Ibid., p. 169

⁷² Ibid., p. 11

⁷³ Ibid., p. 20

⁷⁴ Ibid., p. 156

Également comme dans deux autres livres, le narrateur toussaintien continue sa technique de l'utilisation des parenthèses, afin d'exprimer ses idées cachées ou supplémentaires: « *(mais je n'ai pas envie d'entrer dans les détails).* »⁷⁵; « *(et je ressentis alors ce plaisir si particulier de savoir qu'on existe dans l'esprit de quelqu'un, qu'on s'y meut et y mène une existence insoupçonnée).* »⁷⁶. Cela veut dire que leur utilisation a le même sens que dans les livres précédents.

Nous venons d'analyser le statut du narrateur en ayant l'intention de bien démontrer des différences et des similarités qui différencient ou relient les trois romans. Avant tout, notre analyse nous a renforcé dans l'opinion que le narrateur de tous les livres est le même, parce que, comme nous l'avons observé dans les exemples, il est incontestablement clair que tous les trois récits sont toujours présentés par la même personne du narrateur. Il ne modifie que sa façon de manier les informations – comment il les communique au lecteur, en quelle quantité, de quelle façon il les présente – cela veut dire soit du point de vue formel (des parenthèses, le discours direct non-marqué, la division des chapitres et de tout le livre); soit du point de vue thématique: le thème, l'intrigue. Avec l'évolution de la technique de l'écriture toussaintienne, il a évolué aussi son narrateur-protagoniste: de celui qui ne sait et ne connaît rien d'autre – sauf ce qu'il perçoit –, jusqu'à celui qui est omniscient, même s'il est absent sur la scène et nous n'avons pas la moindre idée où il se trouve. En fait, il varie en divers aspects afin de ne pas être monotone, et de se dévoiler de plus en plus, ou hypothétiquement, avec l'intention cachée de rendre son statut réel et authentique.

E. La perspective narrative

Il pourrait sembler que ce chapitre de l'analyse soit inutile, si nous pensons au fait que tous les romans sont présentés par l'intermédiaire du même narrateur, c'est-à-dire de la même perspective narrative. Cependant, nous avons pour but de prouver que les livres, dans certains cas, différencient non seulement dans la catégorie du narrateur, mais aussi dans leur perspective narrative.

La perspective narrative est le « *second mode de régulation de l'information qui*

⁷⁵ Ibid., p. 11

⁷⁶ Ibid., p. 82

procède du choix (ou non) d'un point de vue restrictif»⁷⁷. Cela veut dire que c'est une partie importante dont nous profiterons également dans notre analyse, parce que sans elle, l'œuvre ne serait pas complètement réalisée. Selon la théorie de Genette, pour notre analyse de la perspective narrative, nous considérons comme important de nous poser deux questions essentielles: *Quel est le personnage dont le point de vue oriente la perspective narrative?* et *Qui est le narrateur?*

Répondons à ces deux questions: dans les trois romans, le récit est présenté par le même narrateur – qui demeure anonyme et se dévoile seulement par l'intermédiaire de ses pensées, faits, etc. Il s'agit de sa propre perspective à partir de laquelle il regarde une action qui se déroule autour de lui. Ainsi, nous constatons que c'est le cas d'une focalisation zéro, où l'information narrative est filtrée par la conscience du narrateur. En réalité, nous n'observons jamais le cas où la perspective appartenait à d'autres personnages. Indéniablement, c'est toujours la perspective du narrateur grâce à laquelle nous percevons le récit.

Cependant, dans *Fuir*, nous trouvons quelques passages qui pourraient nous déconcerter, s'il s'agit dans tous les cas de la focalisation du même personnage, celle du narrateur, puisque dans le passage, où le narrateur est en train de téléphoner avec Marie (lui, se trouvant dans le train en direction de Pékin, et elle, à Paris), c'est elle qui perçoit son entourage: « *Longtemps je n'entendis plus Marie au téléphone, seulement des grésillements, une rumeur, un souffle et l'écho de ses pas, et, soudain pris de vertige, pressant le pas dans les galeries souterraines du Carrousel du Louvre, je – ou elle –, je ne sais plus, [...]* »⁷⁸. De cette façon, il nous décontenance dans la constatation qu'il ne s'agit que de sa perspective que nous regardons l'histoire. Il devient aussi incertain si c'est lui ou Marie qui perçoit en vérité. De nouveau, nous avons sous les yeux l'autre intention de l'auteur de jouer avec le lecteur, ce que nous avons même éprouvé au-dessus. Or, c'est toujours le narrateur qui oriente la perspective narrative, car dans ce cas, il reproduit tout ce qu'il entend dans son portable et de cette façon il démontre son omniscience – malgré le fait qu'il voulait, en un instant, la cacher.

F. Le temps de la narration

Après avoir fait l'analyse de la perspective narrative, comme nous l'avons signalé,

⁷⁷ Cf. Gérard Genette, *Figures III*, p. 203

⁷⁸ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 54

dans ce chapitre, nous allons nous concentrer sur l'utilisation du temps dans les trois livres analysés, comme toujours, en nous appuyant sur la théorie de Genette, ce qui nous aidera à comprendre de meilleure façon cette problématique.

À savoir, dans tous les trois livres, la narration est réalisée au temps passé, donc il s'agit, d'après la théorie genettienne, de la narration ultérieure – sans doute la plus fréquente. Les événements sont plus ou moins racontés dans tel ordre dans lequel ils se sont déroulés, sauf *Faire l'amour*, comme il a été déjà signalé, où nous pouvons trouver quelques fragments des souvenirs du narrateur qui interviennent dans le récit, mais nous n'avons la possibilité de les observer qu'au début du livre.

En général, dans nos livres, ils s'y entremêlent le passé simple avec l'imparfait, parfois, il y apparaît le présent, cependant, il n'est utilisé que pour exprimer des idées stables du narrateur qui sont de durée indéfinie. Nous le démontrerons à l'aide de courts extraits du texte:

*« Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. [...] L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. »*⁷⁹

*« Il y a deux manières de regarder tomber la pluie, chez soi, derrière une vitre. La première est de maintenir [...] La deuxième, qui exige de la vue davantage de souplesse, consiste à [...] »*⁸⁰

*« [...] – car la géométrie est indolore, sans chair et sans idée de mort – [...] »*⁸¹

*« [...], quand, dissociant le corps de l'esprit, le corps reste statique et l'esprit voyage, se dilate et s'étend, et que, lentement, derrière nos yeux fermés, naissent des images et resurgissent des souvenirs, [...] »*⁸²

*« Vue de haut pendant la nuit, la terre semble parfois retrouver quelque chose de sa nature d'origine [...] »*⁸³

⁷⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, p. 90

⁸⁰ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, pp. 38-39

⁸¹ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 100

⁸² Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 51

⁸³ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 46

« *Et, malgré mon immense fatigue, je me mis à espérer que le jour ne se lève pas à Tokyo ce matin, ne se lève plus jamais et que le temps s'arrête là [...]* »⁸⁴

« *En tout, la précision, le reste n'est que pathos.* »⁸⁵

« *De retour à l'hôtel – je nous revois au petit matin traverser furtivement le grand hall [...]* »⁸⁶

Ce dernier exemple attire notre attention sur une autre utilisation du présent, celle de la distance temporelle, où le narrateur regarde la situation après un laps de temps, comme si cela représentait le vif souvenir que le narrateur est en train d'évoquer. Nous considérons ce fait pour sporadique dans le texte, puisque normalement, comme déjà mentionné, la narration est dite au passé.

Nous avons encore une remarque concernant *La Salle de bain*: dans un passage, le narrateur s'exprime en utilisant le conditionnel afin de nous faire découvrir ses hypothèses – la façon dont il imagine la réalité qui pourrait se dérouler une fois en avenir (il réfléchit sur la réception à laquelle il a été invité) – ce que nous pouvons observer dans notre exemple:

« *Je mettrais un costume sombre, une cravate noire. Je tendrais mon carton d'invitation à l'entrée. Sous le cristal des lustres brilleraient des épaules nues, des perles, les revers satinés des costumes. Lentement, je circulerais [...] Je ne parlerais pas, ne sourirais pas. Je marcherais [...]* »⁸⁷

D'où vient notre persuasion que tous les trois livres, et surtout *La Salle de bain*, décrivent une certaine période du temps dans la vie du narrateur, qu'il nous présente chronologiquement, et c'est pourquoi cela nous donne l'impression que nous lisons l'énoncé de ses expériences qu'il a vécues une fois, avec ces personnages concrets. Nous voulons encore l'accentuer à l'aide de l'affirmation de Bessard-Banquy, selon laquelle « *le récit décrit sans le dire la confettisation du quotidien, la fragmentation de l'existence* »⁸⁸.

En tout cas, le récit est suffisamment construit, sans anachronies qui pourraient rendre

⁸⁴ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 69

⁸⁵ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 107

⁸⁶ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 95

⁸⁷ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, p. 29

⁸⁸ Cf. Olivier Bessard-Banquy, *Le roman ludique*, p. 166

la lecture confuse – au contraire, le lecteur est capable de comprendre le but de l’acte de narration. Remarquons encore que dans ces livres, l’histoire n’est pas du tout située dans une vaste période de temps, généralement, il est question seulement de quelques jours, éventuellement quelques mois (en ce qui concerne surtout *La Salle de bain*, où nous n’avons aucune connaissance de la délimitation temporelle). À propos de la délimitation temporelle, le narrateur ne nous donne aucuns renseignements concernant la période concrète dans laquelle l’histoire se déroule, seulement dans les deux derniers romans, où il est noté de quelle saison il s’agit.

G. L’espace

Pour notre analyse, nous considérons comme important de traiter aussi la catégorie de l’espace qui est étroitement lié au temps de la narration, c’est-à-dire la détermination spatio-temporelle qui représente une partie indivisible dans la construction de l’œuvre romanesque. Puisque, si le roman n’avait aucun espace, en ce sens, il ne pourrait pas se dérouler. Quoiqu’il y ait des romans situés dans l’espace indéterminé, en réalité, ils doivent être de toute façon délimités spatialement.

En ce qui concerne nos livres analysés, l’espace joue un rôle considérable, surtout dans les deux derniers – comme nous l’avons mentionné, ils s’enchaînent l’un à l’autre – il y existe alors la cohérence entre eux, en ce qui concerne la division spatiale de l’histoire. Cela veut dire que dans les deux livres, le narrateur parle de deux endroits différents, en plus, très distants l’un de l’autre – d’une part, la France (Paris), et de l’autre, les pays asiatiques, le Japon (Tokyo) dans *Faire l’amour* et la Chine (Shanghai et Pékin) dans *Fuir*. Dans le cas de *Fuir*, il y a encore l’île d’Elbe, mais nous allons étudier l’importance de celle-ci dans le chapitre consacré concrètement à l’espace de ce roman. Ajoutons encore que les deux livres ne se déroulent qu’en Asie, tandis que Paris est présenté par l’intermédiaire des souvenirs du narrateur, seulement afin de nous préciser d’où il vient et où il vit. Au contraire, Paris est l’endroit principal dans le livre *La Salle de bain*, et cela nous pousse à croire à nouveau que le narrateur des trois livres est toujours la même personne. C’est l’intention de l’auteur de situer ses personnages dans les mêmes unités spatiales qui évoquent toujours un certain aspect considérable pour l’histoire: Paris – en même temps le domicile du narrateur et le lieu de sa

rencontre avec Marie; Tokyo – la rupture; Shanghai et Pékin – le narrateur fait connaissance de la mort du père de Marie; Elbe – les obsèques, les premiers signes de la fin de l’amour. C’est comme un tourbillon dans lequel le narrateur tourne, mais à la fin tout se termine (surtout au cas des deux derniers romans) près de Marie. Et encore, même si le narrateur ne considère pas comme très important de nous indiquer où il se trouve précisément, en revanche, il nous communique par l’intermédiaire des descriptions détaillées des endroits qu’il trouve intéressants pour nous familiariser avec eux.

1. L’espace dans *La Salle de bain*

Nous rappelons encore une fois que le livre est divisé en trois parties sous-titrées Paris (la première et la dernière) et de l’Hypoténuse qui comporte l’histoire se déroulant en Italie, précisément à Venise. Il est très intéressant d’observer de quelle façon l’auteur a nommé le titre de la deuxième partie, tandis qu’il a déterminé à l’avance l’espace dans lequel seraient situées les deux autres. Cependant, nous n’allons pas maintenant élucider pourquoi il a choisi ce titre. En tout cas, nous avons l’impression qu’il l’a fait intentionnellement pour nous cacher le vrai espace, parce que nous n’apprenons qu’après quelques pages de la lecture, où se trouve le narrateur en réalité. Pour préciser, il faut mentionner que nous ne connaissons presque pas le milieu du livre, seulement marginalement, grâce à de petites remarques du narrateur, où il se tient en un temps concret; et aussi, grâce à des descriptions spatiales assez nombreuses. Malgré le fait que l’œuvre a le titre *La Salle de bain*, cette pièce ne joue pas le rôle important et le narrateur ne passe là-bas qu’un certain nombre de jours. En effet, le gros du livre est situé à Paris – « [...] (*dehors, c’était toujours aussi parisien*). »⁸⁹ –, et nous ne connaissons en réalité pas la raison du voyage en Italie, nous pouvons seulement deviner que cela représente pour le narrateur une certaine évasion de la réalité quotidienne. En concluant, nous trouvons que la catégorie de l’espace dans ce livre demeure à l’arrière-plan, l’auteur ne lui attache alors une très grande importance.

2. L’espace dans *Faire l’amour*

À la différence de *La Salle de bain*, dans ce roman, nous percevons l’importance de

⁸⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, p. 37

l'espace comme équivalente à celle des personnages, parce que le narrateur s'en occupe dans la mesure considérable et il apparaît souvent à côté des passages significatifs dans l'histoire. C'est parce que les deux endroits cités – Paris et Tokyo – représentent deux points fondamentaux dans la relation entre le narrateur et Marie. Cela veut dire: Paris pour le début de l'amour et Tokyo pour sa fin. Cela nous fait croire que cette distance entre les deux villes est le symbole de la durée de la relation de nos protagonistes – il s'agit de la période de sept ans, par contre, les rôles de ces villes sont renversés – on comprend que Tokyo, la capitale du pays du soleil levant, représente la fin de l'amour, tandis que Paris, situé à l'ouest de l'Europe, est le début de la nouvelle relation. En conséquent, nous voyons comment inséparable est la valeur de l'espace dans ce roman, puisque, en vérité, l'auteur l'a construit sur deux points spatiaux pour désigner exactement le schéma de la relation entre le narrateur et Marie. Nous sommes obligés de citer encore aussi Kyoto, où le narrateur rend visite à son ami français, mais celui-là n'a pas la telle importance dans la signification des endroits choisis. Cette ville n'est importante que dans la mesure où le narrateur se rend compte de la grandeur de son amour pour Marie.

En plus, la manque de l'omniscience du narrateur se reflète aussi dans une sphère de l'espace, car il ne connaît absolument pas le milieu japon, ce que nous observons principalement dans le passage où le narrateur et Marie se perdent dans les rues de Tokyo: «*Nous avançons ainsi à l'inconnu dans de sombres ruelles [...]*»⁹⁰. De cette façon, le narrateur nous confirme plus dans la conviction qu'il se trouve au Japon pour la première fois, où il ne connaît rien. Et nous constatons qu'il garde ainsi l'authenticité de son récit – tout ce qu'il raconte s'est été vraiment déroulé.

3. L'espace dans *Fuir*

Dans ce roman, comme nous l'avons déjà mentionné, l'espace est divisé en trois parties, affiliées à chaque espace où le narrateur se trouve concrètement. À nouveau, il est évident que l'espace de *Fuir* n'est pas choisi seulement par accident, puisque sa division ressemble à celle du roman précédent: Shanghai, où le roman commence et le narrateur fait connaissance des personnages qui vont l'accompagner en Chine; Pékin, où se déroule la situation la plus importante qui incarne de la meilleure manière le titre du roman; et l'île d'Elbe, où le narrateur finit par rencontrer Marie.

⁹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *Faire l'amour*, p. 74

Mais ce qui est pour nous captivant, c'est la façon dont le narrateur traite le déplacement:

« [...], dans cet état intermédiaire où le corps en mouvement semble progresser régulièrement d'un point géographique vers un autre – [...], mais où **l'esprit**, incapable de s'aligner sur ce modèle de transition lente et régulière, est, lui, **tout à la fois, encore en pensées dans le lieu qu'il vient de quitter et déjà en pensées dans le lieu vers lequel il se dirige.** »⁹¹

« Tout au long du voyage, je fus donc à la fois encore à Pékin et déjà à l'île d'Elbe, **mon esprit ne parvenant pas à passer fluidement de l'un à l'autre, à abandonner l'un pour se consacrer à l'autre, mais restant en permanence dans cet entre-deux provisoire du voyage, comme si cet état transitoire, extensible et élastique, pouvait être étiré à l'infini, et que, finalement, je n'étais, en pensées, plus nulle part, ni à Pékin ni à l'île d'Elbe,** [...] »⁹²

Nous pouvons observer les cheminements de la pensée du narrateur qui décrit l'acte du déplacement tel qu'il est en général, mais aussi comment il le ressent lui-même. Il est persuadé qu'il est possible d'être à la fois à deux endroits divers, mais plutôt au niveau psychique, dans nos pensées; et aussi, qu'on peut s'arrêter dans l'espace situé entre le point de départ et le point final. Cela pourrait initier une discussion au niveau philosophique, voilà donc une autre disposition pour attirer le lecteur et le faire réfléchir sur ce qu'il lit.

La dernière remarque que nous voulons accentuer et qui est étroitement liée à la catégorie du narrateur, est celle de son omniscience concernant l'espace. C'est parce que dans la partie où il se trouve en Chine, il n'a aucune connaissance du milieu qui l'entoure, tout lui paraît comme identique, au contraire, quand il se retrouve à l'île d'Elbe, nous voyons dès le début qu'il a déjà été là-bas, qu'il connaît bien le milieu, même dans le passage où il décrit Marie passant dans les rues de Portoferraio. Pour le démontrer, nous joignons des exemples:

« **Je ne sais pas si nous avons quitté Pékin, les paysages avaient quelque chose de ces zones indistinctes qu'on trouve aux abords des aéroports, zones industrielles et vastes étendues d'entrepôts qui se déploient à la périphérie des villes,** [...] »⁹³

⁹¹ Jean-Philippe Toussaint, *Fuir*, p. 133

⁹² Ibid., p. 134

⁹³ Ibid., p. 93

« *La Rivercina, la propriété de son père, se trouvait dans une zone sauvage et isolée au nord-est de l'île, près des plages de Nisporto et de Nisportino (entre Rio Marina et Cavo), la maison était entourée d'arbres, de chênes et d'oliviers, quelques orangers, des citronniers, du maquis, un vaste enclos pour les chevaux.* »⁹⁴

« *Les rues étaient désertes, avec ici et là, quelques T conceptuels, blancs sur fond noir, incompréhensibles et lancinants, aux enseignes des tabacs fermés.* »⁹⁵

Après avoir fait l'analyse de la catégorie de l'espace dans nos romans, nous pouvons conclure que, dans ce cas, l'espace fait partie appréciable de l'ensemble de tous les trois romans. Comme déjà mentionné, le choix du milieu utilisé dans nos romans, a été minutieusement réfléchi par l'auteur pour qu'il puisse l'intégrer dans l'histoire et lui donner l'importance remarquable.

⁹⁴ Ibid., p. 136

⁹⁵ Ibid., p. 157

Conclusion

Dans ce mémoire, nous venons de faire l'analyse avant tout du narrateur toussaintien et aussi des traits propres à l'écriture de cet auteur. Nous avons trouvé qu'il s'agit de la même personne dans tous les trois romans, qui certes demeure anonyme et presque inconnue pour nous. Le narrateur ne se dévoile que par l'intermédiaire des indices qu'il nous présente dans son récit, dans ses pensées, dans sa parole – tout à travers de ce qu'il nous communique lors de la lecture.

En ce qui concerne le premier roman *La Salle de bain*, comme nous l'avons déjà noté, il ne s'agit pas d'un vrai roman parce que ce livre fait impression de l'énoncé de ce que le narrateur vit pendant une certaine période de temps. Il est situé dans un espace qui ne joue presque aucun rôle important, et raconte le quotidien qui est délimité du point de vue temporel, mais nous n'avons pas connaissance quelle est sa délimitation. Cela veut dire que nous, en tant que lecteur, ne connaissons rien d'autre que les personnages qui entourent le narrateur. En ce qui concerne son omniscience, il ne connaît que ce qu'il voit et perçoit lui-même, sans aucune connaissance de plus. Comme il fait partie de l'histoire narrée, on peut le qualifier de narrateur intra-homodiégétique. Il est clair qu'il s'agit du même type de narrateur dans tous les trois romans. Même s'il demeure toujours caché devant nous, nous pouvons pourtant trouver dans le récit quelques remarques concernant sa personnalité, et de cette façon faire connaissance petit à petit de sa caractéristique.

Dans le deuxième roman, *Faire l'amour*, nous pouvons déjà observer des modifications concernant le narrateur, puisqu'il nous donne la preuve qu'il a évolué dans ses capacités narratives, parce que, dans un passage du livre, il est capable d'exprimer ce qu'un autre personnage pense. Effectivement, nous avons l'impression qu'il sait l'exprimer parce qu'il ne s'agit pas de n'importe quel personnage, mais du personnage concret et important pour le narrateur et pour l'histoire entière. C'est alors grâce à leur relation que le narrateur sait ressentir ce qui se passe dans les pensées de Marie et même ce qu'elle ressent dans ce moment-là. Ainsi, il est téméraire de constater que le narrateur a évolué dans le propre sens du mot puisque, probablement, il veut simplement nous montrer la force de la relation entre lui et Marie.

Ce n'est que dans le roman *Fuir* que nous pouvons trouver un élargissement du champ de conscience du narrateur, puisqu'il devient parfaitement omniscient, ce qui est prouvé juste vers la fin du roman, où il connaît tout ce qui se passe hors lui, en même temps autour de

Marie et aussi dans la tête de celle-ci. Certes, il y a des passages où nous ne pouvons pas dire qu'il a changé dans son omniscience, parce que nous trouvons dans le roman des extraits similaires à ceux des deux romans précédents – où il ne sait presque rien ce qui va se passer, il ne décrit alors que ce qu'il perçoit de ses propres yeux. Enfin, il devient omniscient et en plus, pour l'instant, il se cache aussi physiquement devant nous et nous n'avons aucune connaissance où il se trouve dans ce moment-là. Or, il y a encore quelque chose de plus intéressant et c'est la structure des questions que le narrateur se pose à lui-même, tandis qu'elles sont insérées dans les pensées de Marie. Il utilise le pronom « je » même s'il pose les questions à la fois à lui-même et aussi Marie se les pose à elle-même – ce qui nous rend un peu confus parce qu'il n'est pas clair à qui, en réalité, les questions appartiennent. Et cela est la preuve que nous avons déjà développée: le goût du narrateur pour le jeu avec le lecteur afin de l'inciter à faire partie de son écriture, pour qu'il ne reste pas passif dans sa lecture.

La dernière chose que nous voulons noter concernant le narrateur est celle de la présence indispensable d'un objet qui a une grande valeur pour lui, pour qu'il le traite et en parle dans tout le roman. Il semble être fasciné de l'objet concret et il ne cesse de l'englober dans toute l'histoire racontée. Il est possible de qualifier cet objet comme l'autre quasi personnage faisant partie du récit, dont le meilleur exemple est le roman *Faire l'amour* dans lequel le flacon d'acide chlorhydrique représente, à côté de la rupture entre les deux protagonistes, l'essentiel de la narration en incarnant la haine du narrateur, et cela peut donc symboliser la rupture même. Dans *La Salle de bain*, il s'agit de la lettre qui invite le narrateur à la réception de l'ambassade d'Autriche qui apparaît tout d'un coup. Mais comme il ne trouve aucune raison pourquoi elle a été envoyée, elle se perd progressivement du récit et enfin disparaît, sans savoir si le narrateur a participé à cette réception. Dernièrement, dans *Fuir*, nous trouvons deux objets qui accompagnent le narrateur lors de la narration: le premier est le portable qu'il reçoit juste à l'arrivée en Chine, de nouveau sans connaître la raison de ce fait; et le second, l'enveloppe comportant vingt-cinq mille dollars destinés à Zhang Xiangzhi laquelle le narrateur observe sans cesse. Pour ainsi dire, il est évident que l'auteur crée l'histoire non seulement à l'aide des personnages humains, mais aussi par la présence des objets importants qui se tiennent au même niveau que les personnages réels.

Ayant effectué notre analyse, nous avons maintenant la possibilité de s'exprimer à propos d'une idée du caractère autobiographique des romans analysés. Dès le début de la lecture, il peut naître l'impression d'avoir sous les yeux le roman autobiographique puisqu'il est présenté par la narration à la première personne, et cela fait immédiatement penser à l'authenticité des mots prononcés par le narrateur, qu'il a vécu avec certitude tout ce qu'il

décrit. Car le récit est tellement vif et crédible qu'il est impossible d'en douter. Cependant, nous pouvons protester un peu si nous pensons à quelques passages dans nos romans choisis, qui nous semblent trop bizarres pour se dérouler quelquefois au passé. Mais ignorant ce fait, nous devons avouer que nous avons eu parfois l'impression de lire les romans autobiographiques. Toutefois, notre opinion n'est pas du tout appuyée sur la théorie consacrée spécialement au caractère autobiographique des romans. Il est donc clair que cette thèse restera toujours l'avantage de l'auteur et il ne nous reste que s'occuper de ce problème seulement au niveau hypothétique lors de la lecture des romans toussaintiens.

Bibliographie

- TOUSSAINT, Jean-Philippe: *Faire l'amour*, Paris, Les éditions de Minuit 2002
- TOUSSAINT, Jean-Philippe: *Fuir*, Paris, Les éditions de Minuit 2005
- TOUSSAINT, Jean-Philippe: *La Salle de bain*, Paris, Les éditions de Minuit 2006
- BESSARD-BANQUY, Olivier: *Le roman ludique*, Paris, Presses Universitaires du Septentrion 2003
- GENETTE, Gérard: *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil 1972
- GENETTE, Gérard: *Fikce a vyprávění*, Brno; Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR 2007
- HARPÁŇ, Michal: *Teória literatúry*, Bratislava, Tigra 2004
- CHATMAN, Seymour: *Příběh a diskurs: narativní struktura v literatuře a filmu*, Brno, Host 2008
- KUBÍČEK, Tomáš: *Vypravěč: kategorie narativní analýzy*, Brno, Host 2007
- MARGOLIN, Uri: *Kognitivní věda, činná mysl a literární vyprávění*, Brno; Praha, Ústav pro českou literaturu AV ČR v nakl. Host 2008
- SCHOLES, Robert E. – KELLOG, Robert: *Povaha vyprávění*, Brno, Host 2002
- STANZEL, Franz K.: *Teorie vyprávění*, Praha, Odeon 1988