

Université de Bourgogne
Lettres Modernes
Jacques Poirier
Mémoire de Maîtrise

05.08.2002

Johannes Gutenberg Universität Mainz
Romanistik : Französisch
Prof. Dr. Klaus Ley
Magisterarbeit

L'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint



Patricia Frech
Ulrichstr. 41
72764 Reutlingen
patricia.frech@gmx.de

Semestre 10
Lettres Modernes / Romanistik
Anglais / Anglistik ;
Littérature Comparée / Allgemeine und
Vergleichende Literaturwissenschaften.

Table

Remerciements	4
Un inédit toussaintien.....	6
Introduction	8
1 Le jeu de l'humour et l'humour du jeu	14
1.1 Les jeux de mots	15
1.1.1 Jeux sur le signifiant.....	15
1.1.2 Jeux sur le signifié.....	18
1.2 Le jeu, une activité sérieuse, et la vie, un jeu d'enfant ?.....	27
1.2.1 Un joueur acharné.....	27
1.2.2 La règle du jeu	30
1.2.3 Le rôle de l'enfance.....	33
2 L'humour et le moi brisé	40
2.1 L'ironie verbale : un discours suspect.....	41
2.1.1 Le refus de la règle de qualité	41
2.1.2 Le refus de la règle de quantité	45
2.1.3 « Le noble et le bas »	47
2.2 L'ironie de caractère.....	49
2.3 L'ironie de situation	55
3 Un étranger ou un aliéné ?	62
3.1 L'étrangeté aux autres.....	63
3.1.1 Une communication aliénée avec autrui.....	63
3.1.2 Ignorance des conventions ?	67
3.1.3 Un non-conformiste donne son avis... ..	70
3.2 L'étrangeté au monde	77
3.2.1 Un regard de vacancier	77
3.2.2 Les rêveries d'un promeneur solitaire.....	80
3.3 L'étrangeté à soi.....	81
3.3.1 Un isolement dangereux	81
3.3.2 Observations sur soi-même.....	85
3.3.3 La crise de l'énonciation individuelle	86
4 L'humour, la destruction de la norme et la réécriture	92
4.1 La mort des idéologies	93

4.1.1	Tout est selon – un <i>Bildungsroman</i> ?	93
4.1.2	Monsieur ne veut pas d'histoires – parodie du roman classique.....	99
4.2	Intertextualité et intermédialité.....	105
4.2.1	Un roman policier fantastique.....	105
4.2.2	A la recherche de textes perdus.....	109
4.2.3	Intermédialité : « Le Pinceau » du Titien	111
4.3	Métadiscours et autoparodie	116
4.3.1	le peintre e(s)t le modèle : la tentative de l'autoportrait	116
4.3.2	L' « intratextualité »	119
	Conclusion	126
5	Bibliographie	130
5.1	Bibliographie primaire	130
5.1.1	Le corpus	130
5.1.2	Essais, articles et scénario.....	130
5.1.3	Entretiens.....	131
5.2	Bibliographie secondaire	132
5.2.1	Littérature sur l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint et autres auteurs de la nouvelle génération de Minuit	132
5.2.2	Littérature sur l'humour	135
5.2.3	Littérature générale	137
5.2.4	Littérature sur l'art	138
6	Annexe	139
6.1	Quelques œuvres artistiques.....	139
6.1.1	Une Vénus de Titien.....	139
6.1.2	Paik brûle la télévision.....	141
6.1.3	Vostell exécute la télévision	142
6.1.4	Jackson Pollock	143
6.1.5	Fragonard ; un désordre de draps.....	144
6.1.6	Kienholz ; ne rêvons pas.....	145
6.1.7	Le geste du <i>Saint Jean-Baptiste</i>	147
6.1.8	Contempler un Dürer comme le narrateur... ..	149
6.1.9	<i>La Fontaine de Jouvence</i> et les « fleurs de cimetière ».....	151
6.1.10	Mondrian ; le cauchemar géométrique.....	153
6.2	Entretien avec Jean-Philippe Toussaint	154
6.3	Inhaltliche Zusammenfassung.....	177

Remerciements

Cette page est destinée à toutes les personnes qui m'ont « supportée » pendant les six derniers mois, et sans lesquels ce travail n'aurait jamais été possible. Je remercie :



Franziska, Julia, Sonja et Katja pour le soutien psychologique, sans lequel j'aurais perdu tout sens de l'humour.

Nicolas, de m'avoir nourri, et

Andy, pour son excellent humour anglais.

Saïd, pour les suggestions linguistiques, et

Charles pour nos discussions sur l'histoire et la philosophie.

Mes parents, pour s'être si vivement intéressés à mon sujet.

Mon frère Marc pour des détails informatiques, et

Lutz, mon informaticien personnel, pour avoir sauvé mon troisième chapitre !

Geoffrey, qui m'a consacré sans aucun doute le plus de temps. Grand merci pour sa vigilance, sa pédagogie et sa patience pendant la correction de mon travail.

Pour la réalisation de l'interview je remercie :

Jean-Philippe Toussaint pour nous avoir consacré autant de temps à Paris et pour sa sympathie !

Charles pour avoir prêté son appartement, sans lequel nous n'aurions pas pu tourner.

Mes parents, pour m'avoir prêté la caméra.

L'équipe de tournage ; toute ma reconnaissance pour avoir cru en notre projet :

Philippe Stroun, qui a prêté sa caméra professionnelle hors de prix.

Sélim Khélil, cadreur et technicien du son.

Julien Mazura, cadreur **et Guillaume**, les hommes du montage – avec un peu de chance !

Johan Nabet, l'éclairagiste (et comédien).

Benjamin Fau, le compositeur qui va créer la musique du film.

Virginie Tantillo, la photographe qui est venue nous voir – même sans son scooter, et

Alex Fleischer, qui a eu la gentillesse de prêter son scanner pour que les photos arrivent à temps.

Patrick Hadjadj, que je ne pourrais jamais assez remercier pour son engagement en tant que metteur en scène et ami. Grand merci pour ses bonnes idées, sa spontanéité et son enthousiasme qui ont permis de rassembler l'équipe. Merci également pour les suggestions sur l'humour et les e-mails nocturnes...

Un inédit toussaintien...

Chère Patricia Frech,

Je vous propose un aphorisme, complètement inédit, que j'ai imaginé dans un ascenseur d'un hôtel de Pékin et que je me proposais d'utiliser dans une conférence que je faisais à ce moment-là en Chine, mais que je n'ai finalement pas utilisé, me le réservant pour plus tard..

Peut-être l'utiliserai-je un jour dans une interview, ou dans un livre...

Mais à vous ... je le dévoile dès maintenant, c'est tellement votre sujet.

Le voilà :

L'humour, c'est comme l'espionnage, il est préférable de ne pas trop dévoiler ses méthodes pour ne pas nuire à l'efficacité de l'entreprise.

Amitiés.

Jean-Philippe Toussaint

Toutes les photos sont de Virginie Tantilto, Paris, 06.07.2002.



Introduction

L'auteur belge Jean-Philippe Toussaint venait juste de terminer ses études de sciences politiques et d'histoire à Paris quand il écrivit son premier manuscrit, *La Salle de bain*¹, qu'il n'osait pas envoyer aux Editions de Minuit : « La réputation de la maison me semblait franchement trop intellectuelle, c'est-à-dire pas très drôle »², avouera-t-il. En revanche, il avait fait parvenir un exemplaire à Alain Robbe-Grillet, chez lequel, par hasard, le découvrit Jérôme Lindon, qui le publia en 1985. Le roman fera un succès de surprise. Par une publicité de bouche à oreille, 55.000 exemplaires étaient vendus en seulement quelques mois.

Les critiques européens se précipitèrent immédiatement sur le texte de cet inconnu, devenu depuis lors l'un des représentants les plus pertinents de la nouvelle génération de Minuit après le Nouveau Roman, pour essayer de l'étiqueter au plus vite avec des termes tels que *Nouveau nouveau roman*, *Roman postavantgardiste*, *Littérature impassible* ou *Littérature Minimaliste*³, qui ne sauraient en fait ni les uns ni les autres caractériser de façon complète l'ensemble d'une œuvre en devenir.

En dernier lieu, Jean-Philippe Toussaint doit rester « inclassable ». D'abord parce que, au contraire des auteurs du *Nouveau Roman*, la nouvelle génération de Minuit refuse la théorisation et ne se considère pas comme un mouvement ; ensuite parce que l'auteur, qui a maintenant quarante-quatre ans, s'exerce avec chaque nouveau texte à déconstruire l'opinion des critiques quant à ses œuvres précédentes⁴. Aujourd'hui, après la parution de cinq⁵ autres textes (*Monsieur*⁶, *L'Appareil-photo*⁷, *La Réticence*⁸, *La Télévision*⁹ et *L'Autoportrait (à l'étranger)*¹⁰, tous publiés aux Editions de Minuit), ses livres sont traduits en plus de vingt langues¹¹ ce qui s'explique sans doute par le grand nombre de voyages que l'auteur

¹ Jean-Philippe Toussaint, *La Salle de bain*, Les Éditions de Minuit, 1985.

² Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». In : *Jeunes auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Krémers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994, p.28.

³ Voir par exemple : Fieke Schoots, *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*. Amsterdam, Rodopi 1997, p. 16.

⁴ Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27.

⁵ Un septième texte, qui s'appelle *Faire l'amour* sera publié en septembre 2002 aux Éditions de Minuit.

⁶ Jean-Philippe Toussaint, *Monsieur*, Les Éditions de Minuit, 1986.

⁷ Jean-Philippe Toussaint, *L'Appareil-photo*, Les Éditions de Minuit, 1989.

⁸ Jean-Philippe Toussaint, *La Réticence*, Les Éditions de Minuit, 1991.

⁹ Jean-Philippe Toussaint, *La Télévision*, Les Éditions de Minuit, 1997.

¹⁰ Jean-Philippe Toussaint, *L'Autoportrait (à l'étranger)*, Les Éditions de Minuit, 2000.

¹¹ Anglais, allemand, italien, espagnol, néerlandais, suédois, danois, finnois, norvégien, grec, turc, portugais, catalan, tchèque, hongrois, bosniaque, roumain, américain, brésilien, coréen, japonais et

continue d'entreprendre. Professeur de français à Médéa en Algérie (1982-84) pour échapper au service militaire, il a ensuite été invité à Madrid (1990), à Berlin par le DAAD (1993-95) et plusieurs fois au Japon¹², où son succès est beaucoup plus grand qu'en Europe.

La seule critique de quelque ampleur (uniquement en allemand) qui ne se consacre pas seulement de façon partielle à l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint est celle de Mirko Schmidt¹³. Bien que cet auteur encore jeune commence à être connu mondialement, il y a donc toujours peu de littérature critique qui permette d'élucider son art d'écrire. On se voit donc principalement confronté à quelques interviews, à quelques essais et à une énorme quantité de trop courts commentaires dans divers journaux, qui s'intéressent souvent qu'à un seul livre et présentent des avis très divergents entre eux. L'effort de définition des protagonistes, oscillant d'un critique à l'autre entre clown et philosophe silencieux¹⁴, dénonce avec force la difficulté à caractériser le ton d'une œuvre profondément dynamique.

La présente analyse de l'humour dans les récits de Jean-Philippe Toussaint trouve d'abord sa nécessité en ceci que sa présence ne semble pas évidente pour tout le monde. D'une part se pose la question de savoir comment certains critiques distinguent une intention sérieuse là où d'autres voient une implication humoristique ; d'autre part s'ajoute le problème que ceux qui ont reconnu l'existence d'un humour ont évité jusqu'à présent de le discuter. Malgré quelques allusions et remarques plus ou moins obscures qu'on peut trouver dans certains titres d'articles, et quelques bouts de phrases éparses,¹⁵ il n'existe à ma connaissance aucun texte qui traite de l'humour dans l'œuvre avec plus de profondeur – et pour cause : on ne peut ni résoudre la question en une phrase, ni même lui apporter de réponse définitive.

Pourquoi ? Premièrement parce qu'une définition claire et rigide de ce que signifie le mot « humour » n'existe pas. Evrard remarque qu'une même œuvre peut être désignée par les exégètes en termes aussi variés qu'« ironique », « satirique », « comique », « humoristique », « paradoxale », ou « ambiguë »¹⁶. L'impossibilité de définir ce que signifie « humour » est soulignée par maints critiques¹⁷ ; Cahen va

chinois

¹² Pour les indications biographiques, voir la page internet de Mirko Schmidt sur Jean-Philippe Toussaint : www.jean-philippe-toussaint.de.

¹³ Mirko Schmidt, *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen*, Paderborn, Books on Demand, 2001. *L'Autoportrait (à l'étranger)* n'avait pas encore paru au moment de cette analyse.

¹⁴ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ L'article de Jacques-Pierre Amette, « Découverte d'un pince-sans-rire ». In : *Le Point*, 2-8 septembre 1985, explique à peine ce qu'il faut entendre sous cette expression.

¹⁶ Frank Evrard, *L'Humour*, Hachette, 1996, p. 4.

¹⁷ Voir par exemple les introductions de Salvatore Attardo, *Linguistic Theories of Humor*, Berlin/New

même jusqu'à dire qu'il est un phénomène « qui se définit par son absence de définition »¹⁸. Salvatore Attardo, dans *Linguistic Theories of Humor*¹⁹ constate :

not only has it not been possible to agree on how to divide the category of « humor » (e.g. « humor » vs. « comic » vs. « ridiculous »), but it is even difficult to find a pretheoretical definition of « humor » in the most general sense.

En effet, l'humour « moderne », c'est-à-dire tel que nous le comprenons intuitivement aujourd'hui, en est venu à « désigner tous les types de comique », comme l'explique Grojnowski :

L'humour [...] échappe aux critères traditionnels de classification. [...] Outre qu'il est ignoré de la terminologie classique, il offre de nombreux avantages. Il résume des appellations qui se disséminaient en d'innombrables qualificatifs : excentrique, fantaisiste, drôlatique, grotesque, arabesque.²⁰

C'est probablement la raison pour laquelle toutes sortes de domaines scientifiques ont essayé de se l'approprier. Les approches pour saisir la notion fuyante de l'humour sont multiples ; approches anthropologiques²¹, philosophiques²², psychologiques, sociologiques et littéraires²³ – qui ont l'avantage de ne pas se contredire et de pouvoir, par conséquent, se compléter.

Deux théoriciens ont influencé fondamentalement l'analyse moderne de l'humour, ce que montre avant tout le fait qu'ils sont toujours cités dans le débat courant sur l'humour, quand d'autres théories sont tombées dans l'oubli ou ont vieilli assez rapidement.

La théorie d'Henri Bergson²⁴ sur le rire est fondée sur l'incongruité. Les notions de distance, de décalage et d'écart renvoient à une approche de type rhétorique et mettent en valeur la participation de l'humour à des pratiques discursives comme les jeux de mots, l'ironie ou la parodie. L'incongruité consiste pour lui dans le contraste entre « le mécanique » et « le vivant »²⁵. Cette prémisse est exploitée pour une analyse orientée vers la sociologie : le rire serait un geste de punition de la part de la société. Seul inconvénient de la théorie bergsonienne : ses exemples viennent pour la plupart de la comédie classique française et du théâtre

York, *Humor Research 1*, Mouton de Gryter, 1995 ; Evrard, *op. cit.*, et Robert Escarpit, *L'humour*, PUF, Que sais-je ?, 1960.

¹⁸ Gérald Cahen, « Prologue : une humeur vagabonde ». In : *L'Humour, un état d'esprit*, sous le direction de Gérald Cahen, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 12.

¹⁹ Salvatore Attardo, *op. cit.*, p. 3.

²⁰ Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Corti, 1997, p. 35.

²¹ Pour une bonne vue d'ensemble voir le chapitre « Aspects anthropologiques ». In : Eric Smadja, *Le Rire*, PUF, Que sais-je ?, 1993, p.83-123.

²² Par exemple : Vladimir Jankélévitch, « Le vagabond Humour ». In : *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.

²³ Par exemple : Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, Librairie Générale Française, 2000. Et : « Structure du langage humoristique ». In : *Revue d'Esthétique* 1, Klincksiek, 1969.

²⁴ Henri Bergson, *Le Rire*, Quadrige, PUF, 1999 (première publication 1940).

²⁵ La définition du comique comme du « mécanique plaqué sur du vivant » est devenue célèbre.

de Vaudeville, ce qui explique probablement pourquoi la théorie de Bergson se laisse moins bien appliquer aux occurrences modernes de l'humour que celles de Freud.

Avec deux textes, le premier sur le mot d'esprit (*Der Witz*)²⁶, le deuxième sur l'humour, Freud est le fondateur du modèle dominant des interprétations humoristiques. Le risible, à travers ses variétés (le mot d'esprit, le comique, l'humour) consisterait en une activité psychique visant l'obtention d'un gain de plaisir. Ses liens à l'enfance et au jeu ont été découverts par Freud ; ce plaisir découlerait de l'économie d'une dépense psychique. La technique du mot d'esprit s'appliquerait soit à la forme expressive, soit au contenu signifié, qui peut être inoffensif ou tendancieux, c'est-à-dire au service de tendances sexuelles ou agressives normalement réprimées par l'éducation.

*L'humour*²⁷, petit essai de quelques pages seulement, que l'auteur écrit plus de vingt ans après, observe le sujet sous l'angle des relations entre le moi, le surmoi et le ça. Freud y précise que l'attitude humoristique peut être dirigée contre soi-même ou envers d'autres personnes. Les points forts du texte portent sur les nobles caractéristiques de l'humour et son inscription parmi les mécanismes de défense de l'homme face à la souffrance. L'humour serait un art de vivre dont la saveur « sublime » et « élevée » n'est pas donnée à tout le monde. L'interprétation de l'humour comme « attitude générale dans la vie »²⁸ se maintient aujourd'hui ; Cahen le voit même comme un « état d'esprit »²⁹.

Un autre problème consiste dans le lien entre l'humour et le rire. Les théories plus anciennes, comme celle de Bergson, envisagent l'humour et le rire comme des termes synonymes : là où surgit le rire il y a de l'humour, donc l'humour engendre forcément un éclat de rire. Les théories actuelles, celle de Olbrechts-Tyteca³⁰ par exemple, soulignent cependant très justement que le rire a très peu de rapports avec l'humour. D'une part le rire peut survenir même lorsqu'il n'est pas du tout question d'humour – ainsi du rire gêné ou nerveux ; d'autre part l'humour ne cause pas *toujours* le fou rire : il est parfois suivi d'un simple sourire. Par conséquent, le rire ne peut pas être un indicateur fiable de l'intensité humoristique. Mais même dans le cas où notre rire est indubitablement suscité par une forme d'humour, nous aurons le plus souvent du mal à expliquer ce qu'il y avait exactement d'amusant

²⁶ Sigmund Freud, *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Fischer, 1958 (première publication 1905). Je citerai *Der Witz* par la suite.

²⁷ Sigmund Freud, « Der Humor ». In : *Gesammelte Werke*, sous la direction de Anna Freud, Fischer, 1972 (première publication 1927).

²⁸ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 4.

²⁹ Gérald Cahen, *op. cit.*

³⁰ Expliqué par : Salvatore Attardo, *op. cit.*, p. 238.

dans l'attitude ou l'énonciation de la personne qui a provoqué cet effet. Le caractère aveugle de la réception de l'humour semble même être inhérent au phénomène. Ceci tient sans doute au lien de l'humour avec notre inconscient. De surcroît, quiconque a déjà essayé d'expliquer la pointe d'une plaisanterie à quelqu'un se rend compte que, bien que l'entreprise soit possible, elle détruit l'effet comique : la personne comprendra la plaisanterie, mais ne s'en amusera pas.

S'y ajoute le caractère profondément subjectif de l'humour, constaté par tous les théoriciens. Freud note que l'existence de l'humour, bien qu'il puisse être exercé par une seule personne, ne peut être constatée que par une seconde personne qui tient alors un rôle de témoin et légitime l'entreprise du prétendu humoriste. Pour que la seconde personne puisse savourer l'humour de la première, une parenté étroite entre les inconscients des deux impliqués doit s'installer : les inhibitions, agressions et craintes des deux acteurs doivent être semblables. Ceci explique pourquoi une personne peut caractériser une plaisanterie comme la preuve d'un excellent humour, alors qu'une autre n'y trouvera pas de quoi s'en réjouir.

Un autre débat consiste même à se demander si l'humour a besoin d'un humoriste. Si l'on suppose l'existence d'un humour « involontaire », n'importe quel énoncé, n'importe quelle situation ou attitude peut être trouvé humoristique par quelques personnes³¹. Pour l'exprimer de façon quelque peu exagérée, l'existence de l'humour dépendrait entièrement du récepteur et nullement d'un acteur ou énonciateur quelconque.

Il n'en est pas moins vrai que ce qu'on appelle « sens de l'humour » est très apprécié. Son absence est même considérée comme un défaut majeur. Cependant, les auteurs humoristiques ont longtemps été traités avec un certain mépris de la part des critiques, comme l'explique Jean Sareil :

Les commentateurs avaient tendance à écarter cet élément gênant et à considérer les textes comme s'ils exprimaient la pensée non transposée de l'auteur. Ensuite, comme le signalait Charles Mauron, on ajoutait « un chapitre ou des paragraphes épars », le plus souvent fait de considérations générales ou d'observations de détails, afin de montrer qu'on n'avait pas ignoré ce problème de déformation, même si on n'avait pas eu le temps, la place, l'envie ou la capacité de lui trouver une solution.³²

La présente analyse se concentre au contraire sur l'humour, ce qui ne peut se réaliser qu'en prenant aussi en considération ses détracteurs. On proposera de suivre, sans préjugés, les voies labyrinthiques que le « vagabond humour »³³ parcourt dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, sans doute inaperçu de certains

³¹ Salvatore Attardo, *op. cit.*, p. 236.

³² Jean Sareil, *L'Écriture comique*, PUF, 1985, p. 36.

³³ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*

lecteurs, pour aborder au mieux les diverses faces qu'il y exhibe.

Ce travail aspire à l'objectivité, même si nous n'ignorons point que « neutralité » et « humour » sont par essence des concepts antinomiques. Pour maîtriser ce problème, nous nous proposons d'inclure le plus de lectures possibles de l'œuvre. La diversité interprétative sera ainsi maintenue par la multiplicité des approches théoriques que nous venons d'énumérer. Cependant, pour arriver à une conclusion utilisable par la suite, comme nous l'espérons, par d'autres critiques toussaintiens, la capacité de percevoir l'humour de manière subjective et personnelle est indispensable.

Nous commencerons notre analyse en donnant une vue d'ensemble des jeux évoqués dans les textes, les domaines du jeu permettant aisément une première approche de l'humour (1. *L'humour du jeu et le jeu de l'humour*). Vu que le comportement ludique du protagoniste se révèle ambigu, il se pose la question de savoir si le double-jeu pourrait être lié à l'identité double du personnage. L'analyse du discours nous permettra ici de surcroît de déceler diverses formes d'ironie et d'expliquer leur rapport avec l'humour (2. *L'humour et le moi brisé*). La notion de distance, importante pour l'analyse de l'ironie, présente une transition à l'analyse de l'humour surgissant de la situation de dépaysement, fréquente dans l'œuvre (3. *Un étranger ou un aliéné ?*). Après avoir considéré l'humour toussaintien dans son hétérogénéité culturelle et énonciative, il s'agit au quatrième chapitre d'analyser l'hétérogénéité intertextuelle et intermédiaire, susceptible d'élucider l'humour sous ses formes de parodie et de pastiche (4. *L'humour, la destruction de la norme et la réécriture*).

1 Le jeu de l'humour et l'humour du jeu

La victoire est brillante, mais l'échec est mat.

Coluche

Jeux de mots, jeux d'adresse (Mikado, fléchettes, billard), jeux sportifs (tennis, ping-pong, football, pétanque, hockey sur glace), jeux de stratégie (Monopoly, échecs), jeux de hasard (machine à sous), jeux vidéo, jeux de rôle – en lisant l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint on est d'abord frappé par le grand nombre de jeux qui s'y trouvent : le protagoniste est un joueur dans tous les sens que mobilise le mot « jeu » et peut-être même prend-il le monde entier pour une aire de jeu.

Que ce soit dans les médias ou en direct, le personnage principal est toujours en train de suivre des matchs. Même pendant la recherche scientifique sur microfiches il ne peut pas s'empêcher de prendre « connaissance des dernières résultats sportifs » – dans le journal « *Le Temps* de 1831 »³⁴. Loin de rester seulement un spectateur passif, il est lui-même un joueur passionné. Dans *L'Autoportrait (à l'étranger)*³⁵ il consacre même un chapitre entier à la description d'une compétition de pétanque à laquelle il participe.

Cette véritable obsession pour les jeux est pour le moins surprenante et pourrait constituer une première piste afin d'appréhender l'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint ; de surcroît le lien entre l'humour et le jeu a été souligné par tous les théoriciens de l'humour.

Pour tenter une première approche de l'humour particulier dans notre corpus, il convient de commencer par l'analyse des jeux de mots, car c'est là que l'humour est le plus facilement perceptible (1.1). Cela posé, on sera à même de donner une définition plus précise de l'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint et d'explicitier le lien qui existe entre la manière particulière dont le narrateur joue et le fonctionnement de l'humour dans les textes. Pour ce faire il sera nécessaire de comparer son comportement ludique à son comportement dans la vie en général (1.2).

³⁴ *La Télévision, op. cit.*, p. 85.

³⁵ *L'Autoportrait (à l'étranger), op. cit.*, p. 31 – 45.

1.1 Les jeux de mots

« Incongruité », « contradiction », « contraste », « écart » et « dualité » sont des mots qu'on rencontre partout où il est question d'humour : le principe de l'inadéquation par rapport à une norme quelconque est une assise commune de tous les théoriciens qui ont tenté de définir l'humour. Ainsi s'explique pourquoi nombre de critiques (Freud, Bergson, Defays, Noguez, Evrard, pour n'en nommer que quelques uns) ont commencé leurs œuvres par l'analyse des jeux de mots. Ceux-ci transgressent la norme de la langue, définie par le grand nombre de règles linguistiques si nécessaires à une communication sans difficultés entre les hommes. Pour Jean-Marc Defays le discours comique s'oppose aux moyens de communication « normaux » et « sérieux », qui eux, sont « utiles, conformistes, directs, transparents, transitifs, contextuels »³⁶. C'est précisément par transgression de ces règles bien connues et très codées que le jeu de mots se dénonce quasi automatiquement et que l'incongruité de l'humour peut être décelé plus facilement que dans tout les autres domaines de l'humour. Commençons donc par l'analyse du côté matériel du récit : les mots.

1.1.1 Jeux sur le signifiant

Parlant de transgression de la communication « normale », ce sont d'abord les allitérations qui sautent aux yeux dans l'œuvre de Toussaint : le narrateur a une « souplesse de sauterelle »³⁷, fréquente le « Docteur Douvres »³⁸, décrit la « *faïte* plus *foncé* du *fanal* »³⁹ et dit au « petit Pierre » : « T'es tout petit toi »⁴⁰. « Miroirs muraux », « faisait face », « prendre place »⁴¹ se rassemblent dans un même paragraphe. Quelques dizaines de pages plus loin, on trouve des « *petits pieds* chaussés de *grosses godasses* »⁴², des rimes, telles que : « l'issue comme *rassurante* de ce moment *d'attente* » ou « pour la première *fois*, nous allions dîner ensemble, elle et *moi* » – puis, au paragraphe suivant, une nouvelle série d'allitérations : « De retour à *Paris*, très tôt le lundi matin, nous allâmes récupérer *petit Pierre* chez le père de *Pascale* ... », etc.

Les rimes sont avant tout présentes dans *La Réticence*, qui commence avec

³⁶ Jean-Marc Defays, *Le Comique*, Seuil, 1996, p. 30.

³⁷ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 49.

³⁸ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 22.

³⁹ *La Réticence*, *op. cit.*, p. 100. Sauf contre-indication, c'est moi qui souligne.

⁴⁰ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 89.

⁴¹ *Ibid.*, p. 42.

⁴² *Ibid.*, p. 78.

un « chat *mort* dans le *port* »⁴³ ; où le narrateur constate sans cesse qu'il n'y a aucun « *bruit* dans la *nuit* » ; et qui se termine sur « la surface de *l'eau* et qui finit par disparaître [...] derrière l'île de *Sasuelo*. »⁴⁴

La paronomase, rapprochement de mots dont le son est à peu près semblable mais dont le sens est différent, est presque aussi fréquente que l'allitération : outre « citant *Soutine* »⁴⁵, « se cantonner à *Kant* »⁴⁶, « ficelles effilochés »⁴⁷ de *La Salle de bain*, elle prend de la puissance dans *La Réticence* dans la description du « *bruit assourdi* de la *pluie* »⁴⁸, d'un « *gros tuyau* de plomb bombé d'un robinet »⁴⁹ ; dans *L'Autoportrait (à l'étranger)* avec des « viscères visqueux » et des « *chaises de classe en bois clair* »⁵⁰

Comme l'accent est mis sur le son et non sur le sens du mot, on pourrait effectivement parler d'une déviation de la « voie naturelle »⁵¹ de la langue, et donc d'incongruité. Mais s'agit-il pour autant d'humour ? Il faut rester vigilant, car la perception de l'incongruité est nécessairement relative au point de vue que nous adoptons. Si l'accent porte sur la forme du mot, alors l'expression relève d'un souci esthétique. C'est pourquoi la poésie classique emprunte les mêmes figures rhétoriques, sans qu'on parle d'humour – ni même d'incongruité : « la poésie est, *par nature*, perturbation et déformation du langage usuel, langage surprenant, étrange et opaque. On sait son « affinité congénitale avec le jeu de mots. »⁵² L'emploi de figures rhétoriques ne sert donc pas, ou du moins ne suffit pas, à justifier la présence de l'humour dans le discours toussaintien.

Pourtant, il est évident qu'on n'a pas affaire ici à la poésie classique. Quelle est la différence ? Puisque le critère n'est pas la forme, ce doit être le fond : ce qui distingue la poésie classique des exemples ci-dessus n'est pas le procédé rhétorique, mais le sujet. Il est certes indéniable que l'on tire un certain plaisir à découvrir des figures de style dans un poème ; mais il ne s'agit d'une forme d'humour que si la figure semble inappropriée à son sujet, parce que bas, indigne, insignifiant. Cela permet d'expliquer l'effet comique de beaucoup d'exemples : ce ne sont pas de grands sujets qui sont traités avec un langage poétique, ce que souligne encore l'emploi fréquent des allitérations et paronomases avec des mots familiers comme « grosses godasses ».

⁴³ *La Réticence*, p. 11.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 159.

⁴⁵ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 24.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 58.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 37.

⁴⁸ *La Réticence*, p. 150.

⁴⁹ *Ibid.*, p. 148.

⁵⁰ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, p. 111.

⁵¹ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 40.

⁵² Jean Emelina, *Le Comique*, Sedes, 1991, p. 120.

L'auteur critique-t-il la poésie, est-ce une sorte d'anti-poésie ? Non, car pour critiquer d'emblée la poésie, il faudrait s'y opposer plus nettement, ce qui n'est pas le cas : le texte est trop « poétique » pour être prose et trop « prosaïque » pour être poésie. Cependant, quand on compare le texte à la poésie contemporaine, on ne voit pratiquement pas de différence. Chez Francis Ponge par exemple, on peut très bien remarquer cet intérêt pour l'infime, l'insignifiant, l'ordinaire qui devient cause d'intérêt, sujet de poésie. Les passages cités pourraient donc simplement relever d'une poésie différente, sans diction classique, d'autant plus que des exemples tels que « gros tuyau de plomb bombé d'un robinet » n'ont pas pour effet de nous amuser spécialement ; ils surprennent uniquement par le traitement esthétique du sujet insignifiant. Ni entièrement comique, ni entièrement poétique, le texte se dirige tantôt vers l'un, tantôt vers l'autre pôle et trouve sa place, du moins dans les extraits qui nous intéressent ici, dans une veine poético-comique qui rappelle les œuvres de Prévert ou de Queneau.

La parodie utilise également de tels mélanges : « transformation *ludique* par excellence, transformation « minimale », qui garde au texte B le *style noble* que possède le texte A, mais dont le *sujet* a changé et s'est *vulgarisé*. »⁵³ Le « chat mort dans le port » qui ne fait « pas un bruit dans la nuit » illustre à merveille cette hypothèse, précisément quand on le compare au poème *Les Djinns* de Hugo, qui comporte exactement les mêmes rimes et leitmotivs : *port – mort, bruit – nuit*. Pourtant on ne peut pas décoder s'il s'agit plutôt d'une parodie, qui se donnerait pour but d'amuser par son sujet bas, ou d'une « imitation sérieuse »⁵⁴, car, bien que le narrateur ne parle que d'un chat, il s'efforce de reproduire exactement la même atmosphère obscure que dans le poème.

On peut facilement déterminer la nature de l'humour quand sa cible est évidente. Or déterminer cette cible est un problème majeur dans le récit toussaintien : l'humour semble ne s'en prendre à personne, le texte ne rien contester. Ici, l'effet comique tient au mélange de la prose et de la poésie. L'originalité du texte, c'est qu'il devient complètement inclassable, si l'on parle en termes de *genre* littéraire : il ne s'oppose pas tant à la norme d'un genre précis qu'à la norme tout court qu'impose la notion de « genre ». L'humour dévoile ici un pouvoir « anarchisant » ; la *fiction* joue avec la *diction* classique, ce qui rend les manifestations du texte toujours inattendues pour le lecteur.

D'abord jeu portant sur le signifiant, il arrive cependant qu'une figure de style

⁵³ Gérard Genette, cité par : Denise Jardon, *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, 1988, p. 174-180.

⁵⁴ *Ibid.*, 174-180.

comme la paronomase implique un jeu au niveau du sens des mots. C'est le cas d'une phrase comme « mon médecin proposa d'y remédier »⁵⁵. Paronomase en apparence, on suppose dans un second temps un lien non seulement phonétique, mais aussi sémantique entre les mots, le « remède » faisant partie du même champ lexical que le « médecin ». Néanmoins la phrase n'offre pas de véritable double sens, car le mot « remédier », s'il a avec « médecin » une racine commune, ne s'emploie plus de nos jours dans un contexte médical. Ainsi on est doublement trompé : ni paronomase, ni double sens, il s'agit bien de ce qu'il faut appeler un simple calembour, sorte d'intermédiaire entre un jeu sur le signifié et un jeu sur le signifiant.

1.1.2 Jeux sur le signifié

Quittant « la voie naturelle » que suggère la langue pour signifier quelque chose, le narrateur ne se prive pas de jouer aussi sur le sens des mots. Le narrateur se plaît à employer des mots ou des unités lexicales polysémiques qui permettent d'actualiser simultanément deux sens d'un signifiant. Ces genres de jeu de mots sont clairement reconnus de tous les critiques comme humoristiques. Dans « Structure du langage humoristique » Noguez définit l'humour comme « la liaison du signifiant d'un autre signifié avec le signifié d'un autre signifiant »⁵⁶. L'intention humoristique deviendrait évidente au moment où le « caractère artificieux » de la jointure du signifié et du signifiant est reconnu. L'humour est donc évident dans le cas où le narrateur énonce clairement les deux sens d'un même terme, ajoutant même qu'il plaisante : « j'évoquais ma bourse (petite plaisanterie sibylline que je savourais sous cape, le mot évoquant en effet à la fois mes roustons et mon allocation) »⁵⁷. Pareillement évidente et visible est l'antanaclase (reprise d'un mot mais dans un sens différent), comme par exemple : « Je n'en revenais pas. Les Drescher avaient passé leurs vacances à Knokke-Le-Zoute (ils en revenaient à l'instant). »⁵⁸ C'est ici que l'humour se montre ouvertement ; il ne peut s'agir d'un hasard, et le jeu sur le sens ne saurait avoir d'autre intention qu'humoristique.

Une antanaclase très élaborée se trouve dans *L'Appareil-photo*, où le narrateur, en passant d'une première signification d'un mot à une seconde, arrive malgré tout à garder un lien sémantique entre les deux sens. Expliquant d'abord

⁵⁵ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 104.

⁵⁶ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 42.

⁵⁷ *La Télévision*, p. 53.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 179.

« sa ligne de conduite »⁵⁹ actuelle, qui consiste à laisser libre cours à ses pensées (« La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix ».) on ne s'étonne plus de son aversion contre les « leçons de conduite »⁶⁰ où le professeur intervient méthodiquement dans son style de conduite, ce qui fait que le narrateur se sent « oppressé »⁶¹. C'est précisément ce « court-circuit »⁶² entre deux significations qui crée un bon jeu de mot : « Um einen guten Witz handelt es sich nur, wenn [...] mit der Ähnlichkeit der Worte wirklich gleichzeitig eine andere wesentliche Ähnlichkeit des Sinnes angezeigt ist »⁶³. Le jeu de mots ne parle pas seulement d'oppression et de liberté, mais il est aussi une façon de se libérer de la réglementation stricte que la langue impose, les mots prenant plusieurs sens à la fois, qui comme les pensées du narrateur « finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. »⁶⁴ Ainsi le double sens devient métaphore pour la pensée à la fois créative et re-créative du narrateur : non seulement il est reproduction du schéma non linéaire des pensées, qui s'oppose à la manière logique et chronologique qu'on attend de l'homme d'habitude, mais en plus c'est le mot, en tant que signifiant, qui semble informer le récit : « Die Fortspinnung des Erzählvorgangs wird nicht selten durch das Sprachmaterial vorgegeben, dessen assoziativen Impulsen die Autoren folgen »⁶⁵. Toussaint affirme lui-même que c'est un de ses procédés favoris :

Ce n'est pas une image que je vois et qu'après j'essaye de retranscrire par écrit. [...] Ça part de l'écrit, ça part des mots et c'est un peu l'agencement des mots, les phrases qui font venir, qui animent en fait les personnages.⁶⁶

C'est précisément en cela que ce passage relève d'une écriture humoristique : « Consciente d'elle-même, l'écriture humoristique tend à manipuler le langage comme le lieu d'une activité ludique et poétique au sens de création, re-création et récréation. »⁶⁷ La déviation de la norme langagière peut aussi se manifester en sens inverse de la polysémie : « Je m'attardai rêveusement devant un petit tableau accroché au mur, que j'examinai un instant, [...] me demandant ce qu'il pouvait bien

⁵⁹ *L'Appareil-photo*, p. 32.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 33.

⁶¹ *Ibid.*, p. 34.

⁶² Expression emprunté à Freud, dans : Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*

⁶³ *Ibid.*, p. 98.

⁶⁴ *L'Appareil-photo*, p. 32.

⁶⁵ Helmut Jacobs, « Der spielerische Umgang mit der Absurdität des Alltags in den Romanen von Patrick Deville und Jean-Philippe Toussaint ». In: *Intertextualität und Subversität. Studien zu Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Heidelberg, Universitätsverlag, 1994, p. 346.

⁶⁶ Birgit Acar, « Interview mit Jean-Philippe Toussaint ». In : *Ironie und Gestik in den Romanen Jean-Philippe Toussaints*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Prof. Dr. Winfried Menninghaus, Freie Universität Berlin, 1996, p. 76.

⁶⁷ Franck Evrard, *op. cit.*, p. 73.

représenter (un *aularque*, le cas échéant). »⁶⁸ A l'opposition de la polysémie, ce n'est même pas de la monosémie qui se manifeste, mais encore moins que la monosémie : le mot « aularque » n'a aucun sens, c'est un signifiant sans signifié.

Cependant, il ne s'agit pas d'un jeu gratuit avec des signes : mettant en relation le tableau et le mot, on constate que le mot représente quand même quelque chose, cette chose étant justement l'échec de la représentation du réel par l'art. Le tableau ne représente rien de réel, c'est-à-dire rien de reconnaissable ; il est une mauvaise imitation de la réalité extérieure, alors que le mot, ne représentant rien de reconnaissable non plus, est en cela une bonne imitation de cette mauvaise imitation. En fait, le signifiant ne prend sens que dans le contexte, de par sa liaison avec le signifié « tableau » . Mais procédant de telle manière, le narrateur fait aussi allusion à l'adage « *ut pictura poesis* » des anciens, qui postule que la littérature, comme l'art de peindre, doit représenter aussi fidèlement possible la réalité des choses. Se conformant à ce principe, Toussaint le ridiculise doublement, d'un côté parce que le mot « aularque » fait sentir que le tableau ne donne rien de bien, d'un autre côté parce que ce procédé de peinture en littérature ne fait à proprement parler aucun sens. Mais ce qui est surtout drôle, c'est qu'en fin de compte, ce mot qui ne veut rien dire représente de façon la plus juste la réalité des choses – à savoir, dans ce cas, un tableau raté.

Cette façon d'assortir le signifiant au contexte et de lui faire porter un autre sens, se manifeste aussi dans d'autres procédés. Pour obtenir un effet humoristique, il n'est pas forcément nécessaire d'inventer un mot : « Je coulais là [dans la salle de bain] des heures agréables »⁶⁹, le narrateur réalise exactement ce que Bergson appelle « interférence de séries »⁷⁰ : il y a deux séries d'idées ; celle de la salle de bain, où en général on fait « couler » de l'eau, ce que le narrateur ne fait justement pas, étant assis habillée dans la baignoire – et celle que le narrateur y passe des heures agréables. Dans ces circonstances, il ne faut pas s'étonner qu'Edmondsson trouve « quelque chose de desséchant »⁷¹ au refus du narrateur de quitter ce lieu. Interférence aussi dans le cas de Kaltz, minéralogiste dont le nom fait allusion à « calcium », et qui apparaît « dans un costume nickel »⁷². Ici, le deuxième sens n'est déjà plus aussi facilement reconnaissable : dans le langage familier, on qualifie un costume de « nickel » pour dire qu'il est propre, mais l'allusion au champs lexical de la minéralogie est plus difficile à découvrir au cours de la lecture, sans doute parce que le signifiant n'a pas vraiment deux signifiés dans le contexte,

⁶⁸ *La Télévision, op. cit.*, p. 31.

⁶⁹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 11.

⁷⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 91-92.

⁷¹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 11.

le costume ne pouvant être tissé de nickel. Le deuxième sens est donc absurde.

Il y a aussi des cas qu'il ne convient pas vraiment d'appeler double sens, parce que ce n'est pas le sens mais plutôt la référence au contexte qui se dédouble. Lorsque le narrateur monte faire « une petite visite de digestion »⁷³ aux plantes des Drescher, le mot peut se référer à la fois au narrateur qui veut faire une petite promenade pour mieux digérer avant d'aller se coucher, et aux plantes qu'il a justement oublié de « nourrir ». Pour rester dans les termes de cuisine, il regarde le « tub tiède dans lequel marin[e] la fougère », qu'il a mis là pour cause de dessèchement total. D'un côté donc, contraste entre le terme de cuisine et l'état assoiffé de la plante, d'un autre, seul remède possible, le terme « mariner », faisant en même temps allusion à la marine et donc à l'eau, d'autant plus que même en cuisine on met quelque chose dans une marinade pour empêcher le dessèchement pendant la cuisson.

Parfois la double référence d'une expression se réalise seulement par la volonté du narrateur d'exclure la deuxième possibilité de référence. Pendant le concours de pétanques on le prévient : « ne sois pas court », et le narrateur complète entre parenthèses : « (car j'ai tendance à être court – aux boules, s'entend) »⁷⁴, comme si le lecteur s'intéressait à la taille de l'organe sexuel du narrateur et avait songé à faire ce rapprochement intempestif. L'affaire devient encore plus problématique, quand le narrateur explicite deux sens d'un mot dont ni le premier, ni le second n'est celui qu'on aurait pu attendre. Décrivant son téléviseur, il énonce :

Le récepteur, [...] est surmonté d'une grande antenne [...] en forme de V, assez comparable aux deux antennes d'une langouste, et offrant d'ailleurs le même type de prise pour le cas où l'on voudrait se saisir du téléviseur par les antennes et le plonger dans une casserole d'eau bouillante pour s'en débarrasser encore plus radicalement.⁷⁵

Il y a bien véritable double sens, le mot « prise » pouvant s'appliquer à la fois au téléviseur et à la langouste, mais double sens inhabituel. Une partie qui s'appelle « prise » existe bien sur un téléviseur ; cependant, chez une langouste, il n'y en a pas dans l'emploi normal de la langue. La seule chose qui est comparable chez les deux objets, ce sont en vérité les antennes et non la prise. Le narrateur relie deux faux signifiés au signifiant « prise » dans le seul but de rendre acceptable la comparaison incongrue.

Dans le premier cas, le signifié est faux, parce qu'il ne s'agit simplement pas de la « prise » du téléviseur, mais des antennes. Mais, dans le deuxième cas, on se

⁷² *Monsieur*, op. cit., p. 56.

⁷³ *La Télévision*, op. cit., p. 35.

⁷⁴ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 42.

⁷⁵ *La Télévision*, op. cit., p. 8.

rend compte que le signifié n'est pas si faux qu'on le peut d'abord supposer : le mot « prise » venant du verbe « prendre », la polysémie sert au fond à redonner un sens plein au sens primitif du mot qui est celui de « la partie dont on se sert pour saisir ». Cependant, la supposition que l'on pourrait plonger son téléviseur dans une casserole n'est pas seulement drôle, mais traduit aussi la préoccupation personnelle et principale du narrateur de se débarrasser de sa « toxicomanie » qui est de regarder la télévision. Le jeu de mot dit de façon drôle, ce qui n'est pas drôle en soi, et c'est là que l'humour devient véritable état d'esprit, une façon pour se défendre contre la réalité douloureuse.

La réactualisation qu'opère la polysémie peut aussi se faire du sens figuré au sens propre : évoquant un crawler qui dérange le déroulement habituel de la baignade du narrateur, l'expression « faire des vagues » est prise au pied de la lettre.

Chacun de nous, en effet, les quelques habitués, étions toujours aussi soucieux de nous éviter les uns les autres que de ne pas faire de vagues dans le bassin. Parfois [...] je reconnaissais avec une ombre de désagrément ce qu'il faut bien appeler un crawler [...] qui ruinait définitivement ma concentration et laissa même la piscine toute bouleversée derrière lui.⁷⁶

C'est justement en faisant des vagues que l'expression figurée « faire des vagues » se réalise. En d'autres circonstances, ce peut être aussi le sens propre d'un nom propre qui est réactualisé – dans l'exemple suivant par la mobilisation du sens inverse⁷⁷ : M. Polougaïevski finit par « laisser *la triomphe en réparation* »⁷⁸. Le terme « réparation » signifie bien sûr, dans une lecture au premier degré, que la voiture est cassée ; mais il fait aussi allusion aux indemnités que les perdants d'une guerre ont à payer à ceux qui triomphent. Ainsi, un deuxième double sens sur « réparation » vient souligner un premier double sens sur « triomphe ». En fait, le voyage dans le triomphe n'est nullement triomphal, ce qui n'empêche pas M. Polougaïevski de saluer le narrateur et sa fille « d'un avant-bras auguste »⁷⁹ à partir du métro, moyen de transport en commun au sens propre du terme, et strictement opposé au véhicule de triomphe des anciens empereurs.

Au lieu de plaquer deux sens « faux » sur un mot, il arrive aussi que le narrateur dénonce justement ce faux lien apparent entre un signifiant et deux signifiés : « Je [...] pris [...] le pulvérisateur de produit pour les vitres, que mon fils adorait (à cause de la *cachette*, comme il disait, *doublement à tort*, pour désigner la

⁷⁶ *Ibid.*, p. 169.

⁷⁷ Selon la terminologie de Freud « Darstellung durch das Gegenteil, Widersinn », Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 56.

⁷⁸ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 63. L'auteur emploie volontairement « triomphe » sans majuscule.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 72.

détente du pulvérisateur). »⁸⁰ Dans un premier temps, le fils fait une erreur de prononciation, appelant la « gâchette » « cachette », dans un second temps, c'est seulement sur des armes à feu qu'on appelle « gâchette » la détente. Cependant, il se pourrait aussi que le fils, comme tous les enfants, aime ce qui est interdit aux enfants normalement, et que sa fascination pour le pulvérisateur pourrait venir justement du fait que pour des raisons de sécurité on *cache* les produits de nettoyage devant les enfants.

Mais quand on prend en compte un mot qui est homonyme à « cachette » on a « cachet », comprimé qui peut soit être un médicament, soit un autre produit de nettoyage (les tablettes qu'on met dans la machine à laver). Les deux sens s'accorderaient aussi avec le contexte, en ceci qu'ils ne sont pas non plus liés au même signifié que « cachette », mais qu'on les dissimule eux aussi aux enfants – de la même façon que les armes. En un mot, le jeu de mots a ouvert un champ sémantique à allusions diverses.

Il est plus difficile de saisir l'humour quand un signifié semble d'abord n'avoir qu'un sens, mais que sa duplicité sémantique se révèle qu'après coup, en progressant dans la lecture :

La galerie d'art dans laquelle travaillait Edmondsson exposait en ce moment des *artistes* polonais. Comme ils étaient fauchés, Edmondsson m'avait expliqué que l'on pouvait en profiter pour leur faire *repeindre* la cuisine en les sous-payant.⁸¹

En fait, il y a deux façons de « peindre », une façon artisanale et une façon artistique. L'ironie qui révèle le deuxième sens du mot est justement qu'Edmondsson et le narrateur ignorent volontairement qu'il s'agit de deux activités différentes pour exploiter les artistes. On peut même se demander si l'idée ne leur vient pas justement du signifiant commun.

Jusqu'ici, le double sens a toujours été révélé de façon plus ou moins évidente. Mais qu'arrive-t-il à l'humour quand il n'est plus signalé du tout ?

Tout l'art d'un certain humour est [...] de laisser au lecteur [...] l'entier soin de la découverte. De la sorte, le texte est parfaitement ambigu, et peut être lu de deux façons : ou bien le lecteur croit que les signifiants du discours renvoient à leurs signifiés naturels [...]; ou bien il s'aperçoit que le signifié naturel est trop « énorme » pour être le bon.⁸²

En pareil cas l'humour devient tellement « litotique » qu'il disparaît presque.⁸³

S'agissant de l'ex-fiancée de Monsieur, qui vient de le quitter avant de se remettre avec un certain Jean-Marc, le texte dit : « (après tout, elle était

⁸⁰ *La Télévision, op. cit.*, p. 116.

⁸¹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 16.

⁸² Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 44.

⁸³ *Ibid.*, p. 47 et Sigmund Freud, *Der Witz, op. cit.*, p.13-71 : le caractère « litotique » est exactement ce que Freud appelle « Verdichtung ».

mineure) »⁸⁴. En fait, le signifié « mineure » peut renvoyer à trois signifiants normalement bien différents : premièrement « ne pas avoir dix-huit ans » ; deuxièmement « être de moindre importance » ; et, troisièmement, par homophonie avec « mineur », il fait aussi allusion à « l'ouvrier dans une mine ». Seulement, on voit mal lequel de ces signifiants est le plus pertinent. Il serait fort probable qu'un lecteur ne distinguât qu'un seul sens du mot, mais on ne peut guère prévoir lequel de ces sens il distinguerait plutôt qu'un autre, le contexte se prêtant à probabilité égale aux trois sens, d'autant plus qu'elle peut être attribuée à quatre énonciateurs potentiels.

Le moins problématique, parce que neutre, serait le premier sens, qui ne nécessite pas d'explication. Le deuxième et le troisième sens ont une connotation péjorative dans le contexte, et peuvent être assignés premièrement à Monsieur, qui essaye de diminuer l'importance de la rupture, dont la cause tient d'ailleurs peut-être au fait qu'il n'a jamais accordé assez d'importance à sa fiancée : « il avait assez mal suivi l'affaire ». Une autre raison au dédain de Monsieur vient de ce que les Parrains sont probablement ouvriers, ne ressortant pas du même milieu que lui et n'ayant pas le même niveau d'éducation. Mme Parrain ne comprend même pas ce que Monsieur fait dans la vie, expliquant à son mari qu'il est « ingénieur commercial »⁸⁵.

Les trois sens peuvent également être attribués à Jean-Marc, « *homme d'affaires d'âge mûr et marié* [...] escomptant peut être qu'ils [les Parrains] fermeraient les yeux sur sa liaison avec leur fille ». Ayant un bon poste comme Monsieur, il pourrait croire que, malgré son âge et son statut, les Parrains, ouvriers, peuvent s'estimer contents qu'il s'intéresse à leur fille.

Le triple sens pourrait aussi traduire le point de vue des Parrains qui ne semblent effectivement pas se soucier de la réputation de leur fille, qui sort avec un homme marié alors même que son ancien fiancé, Monsieur habite toujours dans leur appartement. Finalement il est possible aussi d'attribuer les trois significations au narrateur, qui, selon le cas, serait un narrateur neutre ou un narrateur subjectif, qui prend parti dans l'histoire. On entrevoit ici un lien ludique entre *diction* et *fiction* : en fait, par l'emploi de ce mot polysémique, la fiction devient une histoire à voies multiples.

Selon le(s) sens que le lecteur reconnaît ou prend en compte, l'histoire et l'image qu'il a des personnages se modifient. Le texte devient un texte ouvert, qui ne donne pas de piste de lecture étroite et se prête à une lecture dynamique,

⁸⁴ *Monsieur, op. cit.*, p. 31.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 24.

laissant le choix de l'interprétation des événements au lecteur. Malgré la grande difficulté qu'on a à découvrir un double sens, ce n'est que ce genre d'exemples précis, où l'on ne peut pas distinguer lequel des sens est le plus naturel, que Bergson et Freud désignent de « véritable jeu de mots »⁸⁶.

L'exemple suivant en est particulièrement riche de sens : « une montgolfière aux armes jaunes de la Shell, par exemple. Ou de la Total, je connais pas son *logo*. Moi *l'essence*. Quant à la quiddité peut-on se fier au *logos* ? Je ne savais pas. »⁸⁷ Les mots « Shell » et « Total » impliquent la signification d'« essence » comme pétrole raffiné ; mais le narrateur rebondit sur la signification philosophique d'« essence », ce qui le conduit à une réflexion sur la nature des choses, que révèle l'emploi du terme « quiddité », emprunté à Thomas d'Aquin⁸⁸.

Les deux contextes sont confondus en plus par l'homophonie de « logo » (symbole de l'entreprise) et « logos » (le discours, la raison, le verbe). Ce qui a échappé à tous les critiques pourtant, c'est l'homophonie entre « l'essence » et « les sens ». Le doute du narrateur apparaît alors sous un autre jour : peut-on se fier à la raison ou au mots (*logos*) pour identifier la nature des choses ? A l'idée, défendue par la scolastique, d'une réalité objective, s'oppose ici la conception d'une réalité subjective, profondément ambivalente et personnelle, qui met l'accent sur l'observateur (« L'essence, c'est moi » ou « ce sont *mes* propres sens qui déterminent le monde *pour moi* »). Ainsi, un fait banal comme l'atterrissage d'une montgolfière se transforme en question philosophique « sérieuse ».

Si les jeux de mots sont amusants pour celui qui les découvre, c'est surtout parce que, par nature, ils n'ont pas d'autre finalité. Au regard du niveau d'élaboration du double sens, celui-ci est le stricte contraire du lapsus, simple accident de la parole. Cependant, dès qu'on essaye de démonter le jeu de mot et d'analyser les diverses éléments qui le composent, on découvre souvent, derrière sa « façade »⁸⁹ humoristique, des aspects qui sont tout sauf humoristiques : tantôt le deuxième sens est tellement difficile à saisir qu'il empêche le fou rire ; tantôt c'est le sérieux du propos qui incite à ruminer plutôt qu'à rire. Ce que laisse à la rigueur la bonne trouvaille d'un double sens, c'est un sourire – « le plus souvent, nous ne saurions décider si le mot est comique ou spirituel. »⁹⁰ écrit Bergson ; on pourrait ajouter : plus on rentre dans le cœur du sens que le jeu de mots traduit, plus il perd

⁸⁶ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op.cit.*, p. 32, et Bergson, *op. cit.*, p. 92 : « deux systèmes d'idées se recouvrent réellement dans une seule phrase et l'on a affaire avec les mêmes mots ».

⁸⁷ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 73.

⁸⁸ Voir par exemple Helmut Jacobs, *op.cit.*, p. 347, et Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 63-64.

⁸⁹ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 72-94.

⁹⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 80.

de sa nature comique et plus il devient mot d'esprit.

L'essence du « Witz » selon Freud étant alors justement la technique même du jeu de mot et non son contenu⁹¹, le critique, quand il tente d'en expliciter le sens, se voit donc contraint de faire disparaître l'effet humoristique. Le jeu de mots signifie toujours une vérité qui ne peut pas être dite autrement. Tout en affirmant l'aspect double et déconcertant des mots par rapport aux choses, il souligne l'illusion du rapport supposé étroit et direct du langage « normal ». Selon Nietzsche un seul mot signifie toujours d'innombrables cas de la vie réelle qui ne sont, au sens stricte, jamais les mêmes.

Die Sprache ist ein « bewegliches Heer von Metaphern, Metonymien, Anthropomorphismen, [...] die nach langem Gebrauche einem Volke fest, kanonisch und verbindlich dünkten: die Wahrheiten sind Illusionen, von denen man vergessen hat, dass sie welche sind, Münzen, die ihr Bild verloren haben und nun als Metall, nicht mehr als Münzen in Betracht kommen.⁹²

Enfin, multiplier les sens d'un même mot est une manière plus juste, parce que plus détaillée de décrire la grande diversité de la réalité sensible.

Dans l'œuvre de Toussaint, le jeu de mots est une façon de jouer un mauvais tour à la supposée vérité objective, dont les mots sont censés rendre compte. Sortant les mots de leur moule habituel, le narrateur les force ensuite à s'accorder avec un « autre signifié » que celui prévu par la loi linguistique, et à signifier ainsi la vérité purement subjective du narrateur. En dehors du contexte spécifique et toujours différent décrit par le narrateur, il serait, dans la plupart des cas, impossible de reconnaître le double sens et donc l'implication humoristique. L'humour dans l'œuvre est clairement une affaire contextuelle et situationnelle, ce qui est clairement à distinguer d'une histoire drôle qui peut être raconté dans n'importe quelle situation décontracté et conviviale :

A canned joke is a joke which has been used before the time of the utterance in a form similar to that used by the speaker, such as those found in [...] collections of jokes, etc. ; its text does not depend on contextual factors [...]. [Whereas] a conversational joke [...] draws heavily on contextual information for its setup [...] ; it is almost impossible to transfer it from one situation to another.⁹³

L'humour traduit la volonté du narrateur de faire du lieu commun de la langue un lieu profondément personnel, afin de nier toute réalité extérieure à la sienne. Le jeu sur « l'essence » en fait une bonne démonstration, car il traduit la manière subjective du narrateur de percevoir le monde (« Moi, les sens ») et, en même temps, révèle que le Moi du narrateur est le seul sujet du jeu (« Moi, l'essence »). Il semble donc après cette première approche que le jeu humoristique a un rapport

⁹¹ Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 97.

⁹² Friedrich Nietzsche cité par : Ernst Behler, *Ironie une literarische Moderne*, München, Ferdinand Schöningh, 1997, p. 251.

⁹³ Salvatore Attardo, op. cit., p. 296.

avec le sérieux. Pour suivre cette piste, regardons de plus près le comportement du narrateur pendant les jeux de société et les jeux sportifs.

1.2 Le jeu, une activité sérieuse, et la vie, un jeu d'enfant ?

Qu'est-ce qu'un jeu ? « Activité physique ou mentale purement gratuite, qui n'a, dans la conscience de la personne qui s'y livre, d'autre but que le plaisir qu'elle procure », le jeu s'opposerait d'un côté à une norme sérieuse en s'apparentant au domaine de l' « amusement », du « divertissement » et de la « récréation »⁹⁴, et d'un autre côté à la vie quotidienne⁹⁵ :

« überall tritt [dem Forscher] das Spiel als eine bestimmte Qualität des Handelns entgegen, die sich vom [gewöhnlichen] Leben unterscheidet. » weil, « Spiel ist nicht das » gewöhnliche « oder das » eigentliche « Leben. Es ist vielmehr das Heraustreten aus ihm in eine zeitweilige Sphäre von Aktivität mit einer eigenen Tendenz »⁹⁶.

« Gratuité, futilité, bénignité » et « facilité »⁹⁷ seraient les caractères du jeu. Cependant, comme on le verra par la suite, il est bien difficile d'appliquer ces définitions à l'attitude des personnages de Toussaint.

1.2.1 Un joueur acharné⁹⁸

Le jeu toussaintien est traité avec gravité, solennité et émotion. Un employé de station-service, qui joue au mikado, « m[e]t un doigt à la verticale devant sa bouche, *solennellement* », pour demander du silence, puis, « étudiant fixement la configuration de ses baguettes, en abord[e] une avec d'infinies prudences. »⁹⁹ Quant à la télévision, elle propose « du billard sur fond de commentaires *solennels* chuchotés avec une *gravité obsolète*. »¹⁰⁰ Le narrateur de *La Télévision* attend avec des « yeux d'enfant ému »¹⁰¹ « le début de la retransmission » d'une étape du Tour de France ; durant un match de football, « quelques belles actions [...] [l]'ém[euvent] » au point qu'il lui « arriv[e] de [s]e pencher brusquement en

⁹⁴ D'après le dictionnaire *Robert*.

⁹⁵ Par la suite j'utiliserai « vie » dans le sens de « vie quotidienne ».

⁹⁶ Johan Huizinga, *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowolt, 1997, p.11-15.

⁹⁷ D'après le dictionnaire *Robert*.

⁹⁸ Pour analyser l'humour qui apparaît dans le jeu, il sera nécessaire de s'éloigner un peu de la problématique de l'humour pour définir ce qu'on doit entendre par « jeu » dans l'œuvre .

⁹⁹ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 63.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 71.

¹⁰¹ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 158.

avant. »¹⁰² Loin d'être un divertissement gratuit, le jeu prend un caractère sérieux.

En effet, il s'agit à chaque fois de détruire l'adversaire ; dans *La Salle de bain*, le narrateur commente en parlant des invités de sa compagne : « J'allai me coucher après les avoir *écrasés* (Il n'y a pas de secret, au Monopoly). »¹⁰³ Les « plans d'attaque » du joueur d'échecs Gyula Breyer plaisent particulièrement au narrateur parce qu'ils « consist[ent] [...] à *massacrer*. »¹⁰⁴ Les personnages principaux ne connaissent ni pitié ni compassion pour leurs adversaires, pas même lorsqu'ils sont faibles : « But ! T'as vu ça, dis-je. C'est une passoire, ton fils, dis-je à Delon [...]. Mais laisse-le gagner, il a cinq ans ! dit-elle »¹⁰⁵. Même si la partie est vigoureusement disputée, le perdant ne mérite pas plus que des pensées dédaigneuses : « Il *avait été assez bon* au billard, ce *petit vieux*, dans sa jeunesse, mais il ne pouvait rien contre Monsieur. Non »¹⁰⁶, commente Monsieur sarcastiquement, et il n'est pas une exception. Dans l'œuvre de Toussaint, tous les personnages sont mauvais joueurs, non seulement quand ils perdent, mais aussi quand ils gagnent – ce qui résulte de leur attitude peu sportive et surtout de leur façon d'envisager le jeu comme une activité sérieuse.

Il ne peut absolument pas être question de futilité du jeu pour les personnages : Monsieur se transforme en une sorte de bête fauve en essayant de gagner un match difficile et joue comme si sa vie en dépendait : « furieux, s'acharnant, Monsieur, un autre homme, le regard épouvantable, releva les jambes de son pantalon pour reprendre son souffle un instant. »¹⁰⁷ L'arrogance de Monsieur envers le « petit vieux »¹⁰⁸, se retourne contre lui après le match perdu contre le jeune Hugo qui « lui conc[ède] qu'il avait pu être *assez bon* au ping-pong *dans ses plus belles années* »¹⁰⁹, alors que Monsieur, prétentieux et « grand seigneur », avait d'abord insisté pour lui donner « cinq points d'avance ». Nous remarquons ici que cet exemple aurait aussi bien pu être cité dans la première partie de cette analyse, car sans qu'il l'explique, Toussaint sait aussi faire paraître en creux une expression figée, dont il donne une illustration¹¹⁰. La perte de Monsieur contre Hugo au jeu de ping-pong n'est en fait rien d'autre que la mise en scène de la locution « être pris à son propre jeu », et correspond en cela, comme les exemples ci-dessus, à l'une des règles générales que distingue Bergson :

¹⁰² *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 57.

¹⁰³ *Ibid.*, p. 44.

¹⁰⁴ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁰⁵ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 254.

¹⁰⁶ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 16.

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 65.

¹¹⁰ En fait, l'expression signale aussi le thème du « voleur volé » ou de « l'arroseur arrosé » qu'on discutera au deuxième chapitre.

il y a un effet comique quand on affecte d'entendre une expression au propre, alors qu'elle était employée au figuré. *Dès que notre attention se concentre sur la matérialité d'une métaphore, l'idée exprimée devient comique.*¹¹¹

« Chaque fois, les personnages aiment bien gagner au jeu »¹¹², explique Jean-Philippe Toussaint. Mauvais perdants, il est évident qu'ils évitent les adversaires sérieux, se comportant de façon aussi peu sportive qu'eux mêmes. Observant la manière de procéder de son médecin envers sa femme, le narrateur décrit :

A peine avait-elle fait un pas sur le court qu'il lui expédia un service d'une extrême violence. Très fier de lui, soulevant l'épaule de sa chemisette à la manière des grands joueurs, il se tourna discrètement vers moi pour observer ma réaction, et me voyant assis [...], me cria d'aller me placer. Je fis non avec le doigt.¹¹³

Les seules occurrences de divertissement et d'amusement purs de la part du narrateur se trouvent là où il ne participe pas au jeu. Au parc Halensee à Berlin, lieu réputé pour le nudisme, un couple est en train de jouer au ping-pong : « mis à part leurs chaussures et leurs chaussettes, ils ne portaient pas le moindre vêtement sur eux [...] ce qui ne les empêchait pas [...] de se livrer à une partie de ping-pong acharnée. »¹¹⁴ Le narrateur, observant la jeune femme, « le genre de femme à laquelle [il] ne [se] mesurerai[t] pas volontiers sportivement », commente : « la partie, dans l'ensemble, était assez plaisante à suivre ». Les joueurs de moindre niveau sont toujours une bonne incitation à la moquerie et à la critique ; sur un court de tennis, le narrateur observe un jeune homme qui pratique « un tennis curieux »¹¹⁵ : « Il [...] faisait rebondir la balle très haut devant lui [...], dans un mouvement désespéré qui s'apparentait autant au patinage artistique qu'à la boxe française. » Voilà une bonne raison pour le surnommer (mentalement) le « crabe ».

L'attitude singulière du protagoniste le ridiculise. Le lecteur ne peut que se moquer de cette incapacité du personnage à prendre le jeu à la légère comme on pourrait l'attendre d'un « adulte normal ». L'effet comique réside justement dans ce décalage, renforcé encore par le dédain déplacé qu'affecte le personnage vis-à-vis des perdants. Face à son ambition par trop visible de gagner, le lecteur ne le prend jamais pour le grand héros qu'il voudrait représenter, mais se sent incité à la moquerie.

Cependant, si le jeu n'est pas affaire d'amusement gratuit pour le protagoniste, il doit bien y avoir une autre raison à l'intérêt considérable qu'il porte aux jeux.

¹¹¹ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 5.

¹¹² Michel Jourde, « Monsieur s'amuse ». In : *Les Inrockuptibles*, 21.05. 2001.

¹¹³ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 112.

¹¹⁴ *La Télévision, op. cit.*, p. 64.

¹¹⁵ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 113.

1.2.2 La règle du jeu

Il est frappant combien le comportement des protagonistes dans la vie contraste avec celui qu'ils adoptent dans le jeu. Dans la vie, Monsieur, incapable de se défendre contre son voisin Kaltz, qui lui impose insolemment le travail énorme de taper son « traité de minéralogie », « accepte tout avec une sagesse exemplaire »¹¹⁶ : « Monsieur ne savait rien refuser »¹¹⁷. Incapable de se chercher un nouvel appartement, il s'impose d'abord chez les Parrain et lègue ensuite la tâche à sa collègue de bureau. Dans le jeu, en revanche, Monsieur – « un autre homme » – prend l'offensive même quand il n'est pas censé le faire : « Monsieur, qui jouait défenseur, remontait le terrain et, se plaçant en face des buts adverses, se détendait pour intercepter le ballon de la tête. Allez, grand, retourne à l'arrière, disait l'entraîneur »¹¹⁸.

La détermination des personnages principaux pendant le jeu s'oppose à leur confusion habituelle :

Monsieur demanda à Anna Bruckhardt si elle désirait qu'il l'invite ou si elle préférerait partager. Anna Bruckhardt n'avait pas de préférence. Après quelques instants de réflexion, Monsieur lui confia qu'il n'avait aucune idée de ce qu'il convenait de faire dans ces cas-là. Anna Bruckhardt, le rassurant, lui dit qu'il n'y avait pas des règles en la matière.

Parfait. Dans ce cas-là, c'était devenu tout à fait insoluble.

Qu'est ce qu'on fait alors ? [...] Finalement, proposant de couper la poire en deux, Monsieur, ne s'en sortant pas, suggéra de diviser l'addition en quatre et de payer lui-même trois parts (c'est le plus simple, dit-il, d'une assez grande élégance mathématique en tout cas).¹¹⁹

La désorientation de Monsieur le mène à transgresser une règle de politesse souple en la remplaçant par une règle mathématique rigide qui complique étrangement la situation. Il eût été plus convenable qu'il invitât entièrement sa compagne, plutôt que de l'embarrasser par la question du paiement. Car même si elle avait souhaité être invitée, elle n'aurait pas pu le dire, connaissant, elle, les règles de politesse.

Tous les personnages principaux ont des problèmes par rapport aux principes et aux règles du savoir-vivre. Soit ils se fixent des principes rigides qui sont uniquement à leur désavantage, comme Monsieur qui, pour ne pas prêter son stylo, se retrouve de nouveau chroniqueur d'un mémoire scientifique¹²⁰ – soit ils les transgressent sans cesse de sorte que la règle devient inutile :

¹¹⁶ Michel Jourde, *op. cit.*

¹¹⁷ *Monsieur, op. cit.*, p. 36.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 14.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 108.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 80.

J'avais, c'est entendu, arrêté de regarder la télévision, mais ce n'est pas pour autant que j'allais devoir me livrer à toutes sortes de contorsions absurdes dans la vie quotidienne. Je dirais même, sans faire dès à présent l'inventaire exhaustif de toutes les petites exceptions que je pensais pouvoir m'autoriser à déroger le moins du monde à la règle que je m'étais fixé (façon, toute mienne, d'ailleurs, de tempérer quelque peu le jansénisme des règles que je me fixais par un certain coulant dans leurs applications), que si, dans le mois ou les années à venir, devait avoir lieu quelque grand événement sportif, rare et de dimension exceptionnelle, je pense par exemple aux Jeux olympiques, à la finale du cent mètres des Jeux Olympiques, je voyais mal pourquoi, au nom de je ne sais quel purisme étroit, intransigeant et abstrait, j'allais devoir me priver de ces dix malheureuses secondes de retransmission (que dis-je, moins de dix secondes !).¹²¹

Ainsi, le narrateur de *La Télévision* finit par regarder la télévision un peu partout, sauf chez lui.

Le contraste entre le comportement passif et réservé dans la vie et le comportement offensif et déterminé dans le jeu souligne bien qu'il y a, pour le protagoniste, une différence entre ces deux sphères, qui donne d'ailleurs sa raison d'être au jeu : la règle stricte et non arbitraire de l'espace ludique est sans doute une des raisons qui aide à expliquer la fascination qu'il exerce sur les personnages.

Jedes Spiel hat seine eigenen Regeln. Sie bestimmen, was innerhalb der zeitweiligen Welt, die es herausgetrennt hat, gelten soll. Die Regeln eines Spiels sind unbedingt bindend und dulden keinen Zweifel.¹²²

Ainsi, ils peuvent surmonter temporairement leurs inhibitions, car dans le jeu chacune de leurs actions est déterminée par un réseau de règles faciles qui ne sont pas à questionner¹²³. « Out-of-step, hopelessly inept, bewildered by life, these protagonists continually seek refuge from the disorder of life in elaborate abstract systems, especially in the pure spaces and actions of games. »¹²⁴

C'est ce même désir de l'ordre qui pousse les protagonistes à appliquer des stratégies du jeu à la vie, comme si leurs structures étaient congruentes¹²⁵ ; car « [das Spiel] schafft Ordnung, ja es ist Ordnung. In die unvollkommene Welt und in das verworrene Leben bringt es eine zeitweilige, begrenzte Vollkommenheit. »¹²⁶ La tactique du joueur d'échecs Breyer, qui consiste à fatiguer l'adversaire par « des lignes de jeu paradoxales », paraît être « un modus vivendi des plus raffinés »¹²⁷ au narrateur. C'est ainsi que, parce qu'il les transgresse continuellement l'un et l'autre, s'enchevêtrent les univers du jeu et la vie.

Comme cela, effectivement, la vie pourrait être belle – si la réalité ne gâchait pas le jeu, commente Urban-Halle¹²⁸. Le jeu permet au narrateur de combattre

¹²¹ *La Télévision*, *op. cit.*, p.89.

¹²² Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 20.

¹²³ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁴ Roy C. Caldwell, « Jean-Philippe Toussaint ». In : *The Contemporary Novel in France*, sous la direction de William Thompson, Gainesville, University Press of Florida 1995, p. 380.

¹²⁵ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 86.

¹²⁶ Johan Huizinga, *op. cit.*, p. 19.

¹²⁷ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 49.

¹²⁸ Peter Urban-Halle, « Spielverderber Wirklichkeit. Jean-Philippe Toussaint, Schriftsteller ». In : *Der Tagesspiegel*, Berlin, 15.06.1993.

librement les adversaires qu'il n'ose pas affronter dans la vie. Son hostilité envers toute personne socialement reconnue se traduit par l'agression ouverte pendant le jeu. Monsieur est visiblement satisfait d'avoir mis « vingt et un quatre au ping-pong au secrétaire d'Etat »¹²⁹. Pierre-Etienne, qui est spécialement désagréable au protagoniste parce qu'il lui « fai[t] savoir qu'il poursui[t] de brillantes études »¹³⁰, est « écrasé » au Monopoly. A défaut de pouvoir se mettre en valeur dans la société, le protagoniste se donne une illusion de puissance dans le jeu et se permet, pour ainsi dire, de « remettre à leur place » les gagnants de la vie.

C'est bien par désir d'échapper à des préoccupations plus sérieuses dans la vie que le narrateur devient un joueur sérieux. Réfléchissant sans cesse à la mort, c'est seulement en jouant aux fléchettes que le narrateur de *La Salle de bain* arrive à se détendre pour un moment : « Lorsque je jouais au fléchettes, j'étais calme, détendu. Je me sentais apaisé. Le vide me gagnait progressivement ... »¹³¹. Le jeu apparaît ici comme une forme de concentration méditative :

[das Spiel wird als] eine trivialisierte Form des meditativen Bogenschiessens [erlebt], das von den Zen-Buddisten gepflegt wird; [die] psychische Energie [des Protagonisten wird] konsequent und unter grösstmöglicher Ausblendung der Umgebung auf eine Richtung konzentriert¹³².

Dès qu'on cherche à confronter le protagoniste à la réalité, le forçant à sortir du jeu, celui-ci devient réellement une question de vie ou de mort. Lorsque Edmondsson lui demande d'arrêter de jouer aux fléchettes, il « lui envo[ie] de toutes [s]es forces une fléchette, qui se plant[e] dans son front »¹³³, dont elle gardera longtemps la marque et qui lui vaut d'être transportée à l'hôpital. « Sobald die Regeln übertreten werden, stürzt die Spielwelt zusammen »¹³⁴; de sorte qu'on se confronte à la réalité plus vite qu'on ne l'aurait souhaité.

Monsieur se termine sur cette phrase : « La vie, pour Monsieur, un jeu d'enfant. » – qui, dans le contexte du jeu, mérite plus de réflexion que la littérature critique n'a voulu lui en accorder. D'après Mirko Schmidt, la phrase doit être interprétée comme ironique : « nicht Monsieur spielt oder kontrolliert das Leben, vielmehr wird er selber zum Spielball der Umstände, die ihn immer wieder zwingen sich anzupassen, nachzugeben und Forderungen zu erfüllen. »¹³⁵ Helmut Jakobs par contre est d'avis que, dans les textes de Jean-Philippe Toussaint, « Die

¹²⁹ *Monsieur*, op. cit., p. 61.

¹³⁰ *La Salle de bain*, op. cit., p. 43.

¹³¹ *Ibid.*, p. 83.

¹³² Anke Wortmann, « Gedankenverloren und selbstvergessen ». In : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Vol. 1/2, 1993, p. 146.

¹³³ *La Salle de bain*, op. cit., p. 88.

¹³⁴ Johan Huizinga, op. cit., p. 20.

¹³⁵ Mirko Schmidt, op. cit., p. 83.

Absurdität des Alltags [...] spielerisch bewältigt [wird] »¹³⁶. En fait, chacun des deux critiques s'est décidé pour l'un des deux sens possibles de la citation ; le premier l'interprète au second degré, lui prêtant un contenu fallacieux ; le second la prend au pied de la lettre et suppose qu'elle exprime la vérité. Cependant, on a vu qu'il est indispensable de prendre en compte les deux sens à la fois.

Le jeu et la vie ne sont pas des sphères aussi distinctes dans les textes que l'indique la définition de départ. La motivation initiale du narrateur pour jouer étant de sortir de la normalité de sa vie, en adoptant le beau rôle et en se libérant de ses inhibitions, de son statut passif et insignifiant, il est poussé, dans un mouvement circulaire, à transgresser tantôt le cadre normal du jeu, tantôt le cadre normal de la vie quotidienne. Il se comporte pendant le jeu comme s'il s'agissait de la vie et dans la vie comme s'il s'agissait d'un jeu et sort ainsi à chaque fois de la normalité. En ce sens, la pensée finale de *Monsieur* résume très bien le dilemme dans lequel se trouvent tous les protagonistes dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. L'effet humoristique, résulte d'une part du fait que le narrateur ne joue pas comme un adulte normal et se trouve toujours à l'écart de la norme, et d'autre part de ses tentatives de fuite, dans un comportement enfantin, dès qu'un problème surgit dans la vie.

1.2.3 Le rôle de l'enfance

C'est à cause de cette volonté de se donner le beau rôle que le jeu devient parfois un véritable jeu de rôle pour le protagoniste, comme par exemple quand le narrateur décrit « le plus beau jour de [s]a vie »¹³⁷ qui est, comment pourrait-il en être autrement, la victoire dans un jeu :

Je reçus alors le premier prix du concours, le jambon corse [...]. Je le reçus à deux mains, ému, et le portai à mes lèvres avant de le tendre à bout de bras pour le montrer à la foule, tandis [...] que les cloches du village s'étaient mises à sonner. [...] Noriko [...] trottinait à côté de moi pour me faire signer un autographe sur sa planche de surf, nous entamâmes un petit tour d'honneur sur la place du village, suivis d'un chien qui boitait et de quelques enfants. Je dédie ces pages corses à ma femme et à mes enfants (je remercie mon coéquipier).¹³⁸

Se transformant subitement en célèbre sportif professionnel, le narrateur peut savourer pleinement son succès. Tous les clichés comportementaux sont présents : le fait d'embrasser la trophée de la compétition, la signature d'autographes aux fans, le tour d'honneur, les remerciements à l'équipe. Les cloches qui se mettent à sonner soulignent la grandeur du moment, désignent à la fois le dévouement quasi

¹³⁶ Helmut Jacobs, *op. cit.*, p. 334.

¹³⁷ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 31.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 45.

religieux au métier et mettent en valeur le rite de célébration de la victoire. Cependant le ton sentimental est inapproprié à l'insignifiance de la situation réelle : la trophée n'est qu'un jambon, les autographes ne sont pas signés à une table prévue généralement pour cela, et le tour d'honneur, loin d'être impressionnant et de consister en une foule de fans, est composé seulement de quelques enfants et d'un chien.

Le jeu de rôle, comme les autres formes de jeu, permet au narrateur de s'identifier à un grand héros. Simulant une compétition de fléchettes contre des adversaires imaginaires, le narrateur peut être sûr de gagner dans tous les cas : « Dès la première série de lancers, mon peuple, très concentré, prit facilement l'avantage sur ces maladroits de Français. »¹³⁹ A chaque fois que le protagoniste joue, il se lance dans un rôle et le jeu est à la limite de devenir comédie ; il devient la matière parfaite pour réaliser le rêve du moi idéal.

Avec son envie folle de jouer, le narrateur ressemble à un enfant. Or un trait de caractère en commun crée des affinités : « Chaque fois, les personnages sont attirés par les enfants »¹⁴⁰. Que le personnage principal mime « le naufrage du Titanic » à la fille de son médecin en ramant dans « un canot de sauvetage »¹⁴¹ ou que, « pris au jeu »¹⁴², il se transforme subitement en « baobab », pour apprendre au petit Pierre « l'existence d'arbres plus fantastiques », son jeu de rôle est apprécié par les enfants. En revanche, le narrateur profite du jeu avec les enfants pour redevenir enfant lui aussi. Le jeu devient ainsi une manière de se libérer de la *ratio* qu'on attend d'un adulte. Un passage où le narrateur joue au « hockey sur glace en chaussettes [...] dans le salon »¹⁴³ avec son fils est significatif :

je lui dis que je voulais bien jouer, mais pas dans les buts. J'avais quand même quarante ans [...] : c'est quand même un âge où il est beaucoup plus marrant de patiner librement en chaussettes dans le salon que de se faire canarder dans les buts. Mon fils boudait. Il [...] ne voulait plus jouer. J'attendais la crosse à la main. Bon, allez, je vais dans les buts, dis-je (c'était surtout pour lui que je jouais). Moi, j'aimais bien, je ne dis pas, mais je n'aurais jamais joué s'il n'avait pas été là.¹⁴⁴

Le dernier segment de phrase est en réalité moins une justification qu'une évidence ; contre l'impression même qu'il veut donner, c'est bien le narrateur qui a besoin de l'enfant pour jouer : car il a besoin, dans cette sorte de jeu, d'un adversaire – or nul ne s'y prête mieux qu'un enfant.

Le narrateur partage avec les enfants non seulement son envie de jouer, mais aussi son mode de vie en général. Ne connaissant pas encore les règles sociales,

¹³⁹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 17.

¹⁴⁰ Michel Jourde, *op. cit.*

¹⁴¹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 104.

¹⁴² *L'Appareil-photo, op. cit.*, p. 80.

¹⁴³ *La Télévision, op. cit.*, p. 252.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 253.

les contraintes de l'éducation et de la pensée rationnelle, les enfants ne font pas encore nettement la distinction entre le jeu et la vie réelle. Les indications minutieuses concernant l'arrosage des fleurs, dont son voisin allemand le prie de s'occuper, amènent le narrateur ennuyé à se déconcentrer et à fuir ses responsabilités dans des bêtises d'enfants : « N'écouter presque plus les explications de Uwe, je jetais des gravillons sur les passants ... »¹⁴⁵. Dans *La Réticence*, le narrateur se plaît à s'identifier à son bébé : « (nous étions tout propre et bien coiffé maintenant) »¹⁴⁶. Quand Edmondsson force le narrateur à sortir un instant de son jeu de fléchettes dans la chambre d'hôtel pour visiter la ville, il boude : « J'ajoutai que je n'avais plus envie de jouer au tennis, non plus. »¹⁴⁷ Quand le fonctionnement du jeu est dérangé, le narrateur s'énerve comme un enfant : « les fléchettes ne s'enfonçaient pas bien dans la cible. [...] Elles retombaient sur le sol. Cela me contrariait à chaque fois. »¹⁴⁸

Les enfants, en cours de jeu, n'hésitent pas à modifier leur rôle ; ils prennent de préférence celui du grand héros – et le narrateur ne procède pas autrement : « je pratiquais, pour ma part, cette activité en dilettante, sans doute en dehors des règles de l'art les plus élémentaires », dit-il, avant de se lancer entièrement nu dans une séance de tai-chi (« art inoffensif que le tai-chi », comme il le dit d'abord) au parc Halensee :

en garde, les genoux fléchis, le regard grave et respirant bien du nez [...], je décomposais de lents mouvements dans l'air à côté de ma chemise et de mon caleçon qui reposaient en boule sur le pelouse, traçant avec mes bras de sinueuses arabesques dans le vide pour figurer quelque combat fictif, n'avançant solennellement d'un pas qu'au terme de tout un cycle rituel de mouvements immuables et martiaux. Le regard fixe, concentré, les poings serrés et les bras dissymétriques, j'attaquais ainsi toutes sortes de vieux démons que je rouais de coups au ralenti, avant de les jeter par terre et de les achever au sol, de leur mettre une pâtée.¹⁴⁹

Passant d'un art inoffensif à un art offensif, le narrateur remplace un premier rôle par un second, celui d'un combattant de kung fu ou de karaté, sans pour autant éprouver le besoin de se justifier. Quant à l'humour, cette pose se révèle problématique, car le comportement du narrateur ressemble à la fois au « faire semblant sérieux » observé chez les enfants, et au « faire semblant pour rire ». Dans le « faire semblant sérieux »...

... l'enfant se laisse emporter par l'imaginaire et ne fait que reproduire dans la situation de fiction des modèles de conduites connus, quand bien même ils seraient empruntés à des héros de fantaisie (de films, par exemple). Il réintroduit ce qu'il connaît du réel dans un irréel compensatoire.

¹⁴⁵ *Ibid.*, p. 29.

¹⁴⁶ *La Réticence*, p. 108.

¹⁴⁷ *La Salle de bain*, p. 79.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴⁹ *La Télévision*, p. 76.

L'accent porte sur l'illusion.¹⁵⁰

Le « faire semblant pour rire », en revanche, se fonde sur le fait que...

...les deux plans de réalité et de l'imaginaire ne sont pas simplement présents à la conscience, mais en conjonction, définissant une incongruité que est alors le centre de l'intention et signifie un détournement des modèles habituels d'êtres et de conduites.

L'incongruité porterait à croire qu'il s'agit ici de « faire semblant pour rire » : l'art inoffensif devient subitement offensif. Mais il reste indécidable si elle est le centre de l'intention du joueur. D'un côté on est prévenu que le narrateur présente un tai-chi « en dehors des règles de l'art » : l'incongruité serait donc intentionnelle – d'un autre côté, le changement comportemental semble se produire à l'insu du narrateur, qui tombe automatiquement dans le rôle qu'il adopte habituellement, et qui lui sert d'« irréal compensatoire » : celui du grand héros. Au moins, la transgression de l'imitation par une autre imitation indique clairement qu'on est dans le domaine du « faire semblant », ce qui n'est pas toujours le cas.

« La comédie est un jeu qui imite la vie » explique Bergson, et une bonne imitation n'est pas toujours facile à distinguer d'un caractère réel : « Kaltz [...] observ[ait] d'un œil distrait le calme jardinier qui taillait les rosiers (Sans s'apercevoir immédiatement du reste que, sous le chapeau de paille, il s'agissait de Monsieur) »¹⁵¹. Plus le rôle semble authentique, plus il ressemble à un caractère réel. Le jeu de rôle, contrairement aux jeux de société et aux jeux sportifs, présente la particularité de ne fixer ni cadre, ni règle, ni outil particuliers pour son déroulement. Le jeu de rôle n'exige rien de plus pour sa réalisation que le cadre de la vie quotidienne. C'est ainsi que le monde entier peut devenir une aire de jeu. Il n'y a donc aucun critère visible qui distinguerait directement le jeu de la vie réelle. Le seul critère permettant la distinction entre le réel et le jeu est un critère conceptuel : il faut qu'on sache que celui qui joue est en train de jouer, justement ; qu'il fait semblant, qu'il prétend être quelqu'un qu'il n'est pas réellement. Au moment où l'on ne pose plus le jeu de rôle comme activité imitative ou imaginative ponctuelle, on sort du rôle et on tombe dans la réalité.

Dans *La Réticence*, les deux notions de rôle et de caractère réel se brouillent au point que le lecteur ne sait plus à quoi s'en tenir : à cause de ce qu'il nomme une « une espèce d'appréhension mystérieuse »¹⁵², dès le début du roman, le narrateur se met dans le rôle d'un détective à la recherche d'un meurtrier si bien que le texte entier se transforme en roman policier. On pourrait alors croire qu'il s'agit d'un vrai

¹⁵⁰ Wolfenstein cité par : Françoise Bariaud, « Les premiers pas ». In : *L'humour, un état d'esprit*, op. cit., p. 43.

¹⁵¹ *Monsieur*, op. cit., p. 63.

¹⁵² *La Réticence*, op. cit., p. 16.

détective, s'il n'y avait absence totale de cas à élucider. La victime n'est qu'un « chat mort dans le port », la meurtre se trouve être un accident, de sorte qu'il n'y a pas même d'assassin. Cependant, encore une fois, aucun rôle ne reste fidèle à lui-même. Le prétendu détective se comporte de manière plus suspecte que les supposés meurtriers, le suspect numéro un devient lui-même tantôt victime assassinée, tantôt espion sur les traces du détective – et la victime, ressuscitée des morts, croise le détective à chaque coin de rue.

On se croirait dans une farce, si l'atmosphère du livre n'était tellement inquiétante. Il s'agit en fait d'une idée fixe de la part du narrateur, qui ne parvient plus à sortir de son rôle. Or, un acteur qui ne sort plus de son rôle n'est plus un acteur, mais un fou. C'est le narrateur, dans son état paranoïaque, qui distribue les rôles. Le jeu idéalement authentique cesse d'être jeu et devient, dans ce cas, quelque chose qui ressemble à une maladie mentale.

Tous les faits rapportés jusqu'ici sont-ils à classer sous le registre de l'humour ? Essayons d'abord de plaider la cause de l'humour : en fait, il n'y a que l'humour qui autoriserait le comportement enfantin et ludique du narrateur observé jusqu'ici ; l'humour entretient des liens étroits avec le jeu et l'enfance. Tous les théoriciens de l'humour ont souligné l'importance du jeu et de l'enfance pour l'humour : Bergson cherche la cause du rire dans l'origine des « jeux qui amusèrent l'enfant »¹⁵³ ; Eastman explique que « l'humour est sous-entendu par l'humeur de jeu »¹⁵⁴, ce en quoi le narrateur, avec son intérêt pour le jeu, aurait au moins de bonnes bases d'humoriste ; et Freud voit des parallèles entre le rôle de l'humour et le rôle de l'enfance. Avec la découverte du surmoi, il explique que l'humoriste serait capable de se considérer à la fois comme un enfant et de jouer en plus le rôle de l'adulte contre cet enfant. L'accent psychique serait ainsi déplacé du moi au surmoi, auquel les intérêts du moi sembleraient par conséquent tous insignifiants. Ainsi, l'humour pourrait atteindre son but principal, qui est de défendre le moi contre les données défavorables de la vie réelle. La grandeur de l'humour serait due au triomphe du narcissisme ; par l'invulnérabilité complète du moi. Ainsi, l'humour présenterait le monde comme un jeu d'enfant en disant : « Sieh' her, das ist nun die Welt, die so gefährlich aussieht. Ein Kinderspiel, gerade gut, einen Scherz darüber zu machen ! »¹⁵⁵ Le retour au jeu de l'enfance ne serait donc pas seulement l'essence même de l'humour, mais aussi son but : l'humour « fait comme si » la vie était un jeu d'enfant.

¹⁵³ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 51.

¹⁵⁴ Max Eastman cité par : Françoise Bariaud, *op. cit.*, p. 49.

¹⁵⁵ Sigmund Freud, « Der Humor », *op. cit.*, p. 282.

Quand on repense à la fin de *Monsieur* – « la vie, pour Monsieur, un jeu d'enfant » – on retrouve exactement les mêmes données : le texte représente d'une part les difficultés de Monsieur, pour qui même les situations les plus communes de la vie réelle deviennent un problème – et d'autre part la fuite dans le jeu, qui serait selon Smadja un « grand cadre institutionnalisé »¹⁵⁶ du rire. La concordance entre les procédés et les finalités de l'humour, et les procédés et les finalités du jeu auquel se prête le narrateur est frappante : il joue et il « fait semblant » pour flatter son moi, se donnant toujours le beau rôle ; il se défend contre les aspects déplaisants de sa vie en jouant et en se comportant comme un enfant. De ce point de vue, le protagoniste serait un humoriste parfait, car son anormalité serait une anormalité autorisée, sa transgression des règles une transgression permise, car « l'écart humoristique, par rapport à une norme sérieuse, possède une fonction ludique et se définit comme un jeu gratuit, divertissant, ne prêtant pas à conséquence. »¹⁵⁷

Pourtant, si bon nombre de critiques ont remarqué le côté sérieux, parfois inquiétant et même tragique du jeu dans l'œuvre, ce n'est pas un hasard ; l'originalité du récit toussaintien provient justement du fait que le jeu ne s'y donne pas l'apparence d'un « sanctuaire du rire ». En fait, l'humour toussaintien – et peut-être même l'humour en général – n'est jamais un jeu entièrement gratuit, du moins si l'on prend en compte que tous les passages cités traduisent toujours une arrière-pensée, consciente ou inconsciente, du protagoniste : le jeu, autant le jeu de mots, le jeu de société, le jeu sportif et le jeu de rôle, s'éloignant le plus possible des règles et contraintes de la vie habituelle, traduit toujours automatiquement son lien avec les préoccupations, envies, craintes et problèmes auxquels le narrateur est confronté hors du jeu. Tout en niant la défaite narcissique, l'humour, comme le jeu et le rêve, présente un désir refoulé et déformé¹⁵⁸. Il est donc étroitement lié à la personnalité de celui qui l'énonce.

S'il y a de l'humour dans ces passages, c'est paradoxalement un humour qui ne suscite pas le rire, du moins celui de la franche gaieté. Peut-être d'ailleurs l'humour n'a-t-il pas vocation à provoquer le rire, comme le souligne Freud. Alors l'humour à peine perceptible, avec son caractère « litotique »¹⁵⁹, ne serait-il pas le plus parfait, comme un jeu de société ou un jeu de rôle qui fait oublier que l'on joue ?

Comparant les jeux de mots (1.1) avec le comportement du narrateur pendant les autres jeux (1.2), on reconnaît bien une similitude qui est prévalante : au niveau

¹⁵⁶ Eric Smadja, *Le Rire*, *op. cit.*, p. 115.

¹⁵⁷ Franck Evrard, *op. cit.*, p. 73.

¹⁵⁸ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 129-145 : voir la comparaison entre le « Witz » et le rêve.

¹⁵⁹ Dominique Noguez, « Structure du langage humoristique », *op. cit.*, p. 47.

de la langue aussi bien qu'au niveau comportemental, le narrateur ne joue jamais franc-jeu. Adaptant toujours d'autres rôles il est une personnalité multiple, du moins double, se transformant dans le jeu en son contraire, comme une variante plus anodine de Dr. Jeckyl et Mr. Hyde¹⁶⁰, il semble assortir son style d'énonciation à sa manière d'être, et il devient impossible de le prendre au sérieux. Se regarde-t-il avec une distance maximale, ridiculisant son propre comportement, ce qui ferait de lui un bon humoriste, ou est-il inconscient sur sa propre personnalité ? Le double jeu de l'humour pourrait-il être équivalent d'un double je ?

Comment l'idée de prendre « un mot pour un autre », de dédoubler le langage [...] ne viendrait-elle pas à un être qui s'apparaît double ? Comment un lien n'existerait-il pas entre la duplicité de l'esprit et celle des mots ? L'agencement des uns ne permettrait-il pas d'observer le fonctionnement de l'autre dans l'humour ?¹⁶¹

Pour mettre plus de lumière sur la nature de l'humour dans l'œuvre, il convient d'observer plus en profondeur la manière d'être du narrateur.

¹⁶⁰ Formule emprunté à Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 87.

¹⁶¹ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 25-26.

2 L'humour et le moi brisé

Il est comme ces gens, de plus en plus rares au demeurant, qui vous parlent dans l'autobus ou le train, qui vous montrent la photo de leur fille ou de leur chat, qui vous prennent à témoin de leurs rhumatismes ou de leur embonpoint. Et tout cela est drôle, bien sûr.¹⁶²

Dominique Noguez

Comme l'explique très bien Robert Escarpit dans son commentaire de la *Modeste Proposition* de Swift, pour être sûr qu'il y a de l'humour, le lecteur ou le spectateur doit connaître que celui qui parle n'est pas vraiment sérieux¹⁶³ ; c'est-à-dire qu'il énonce ses propos « pour rire » et tient, par conséquent, le rôle d'humoriste. D'habitude, cette condition ne pose aucun problème : le public d'une comédie, l'auditoire d'une émission humoristique, sait que ces genres ont pour vocation de susciter le rire. Même en dehors d'un cadre humoristique aussi net, dans la vie quotidienne, nous pouvons en général distinguer clairement une personne qui tient un propos sérieux d'une autre qui fait une plaisanterie. En fait, il y a plusieurs procédés qui permettent au locuteur d'indiquer qu'il fait de l'humour. Premièrement : la personne rit elle-même de son propos. Deuxièmement : la personne nous prévient que son propos est humoristique (ce qui serait le cas de quelqu'un qui raconte une blague). Troisièmement, enfin : nous connaissons la personne et savons par conséquent qu'elle ne peut pas être sérieuse dans son propos.

Les récits toussaintiens ne nous aident avec aucun des ces trois points. A aucun moment il n'est mentionné que le narrateur rit, rien n'annonce jamais que son propos soit humoristique et, de surcroît, il est impossible de connaître son caractère et de déterminer clairement s'il est humoriste. Pourtant, il est indéniable que ce personnage étrange nous amuse. Peut-il y avoir de l'humour sans humoriste manifeste ? De quel(s) genre(s) d'humour pourrait-il s'agir ?

Pour élucider ces questions on analysera d'abord toutes les formes d'ironie verbale dans l'œuvre (2.1). En vue du discours ambigu de la part du narrateur, il se pose le problème de la distance qu'il adopte envers lui-même et envers d'autres

¹⁶² Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 137.

¹⁶³ Robert Escarpit, *L'humour*, op. cit., p. 90-91.

personnages (2.2). Ayant constaté que l'émetteur de l'humour n'est pas toujours le protagoniste, on déterminera le lien entre l'humour et l'humoriste dans la dernière partie (2.3).

2.1 L'ironie verbale : un discours suspect

La plupart des critiques de l'humour et de l'ironie ont essayé à un moment ou l'autre d'opérer une distinction précise entre ces deux catégories, aboutissant au résultat que les règles qu'ils ont voulu fixer pour les séparer contenaient finalement plus d'exceptions que de preuves. L'ironie, aussi mordante qu'elle soit parfois, participe toujours un peu à l'humour, et presque chaque forme d'humour peut-être classée sous une forme d'ironie – verbale, de situation ou de caractère. En fait, de nos jours, les deux notions deviennent de plus en plus glissantes et ne sont plus aussi rigoureusement séparées, un même passage peut être désigné comme humoristique par un auteur, et comme ironique par un autre¹⁶⁴. Certains critiques se sont même sentis obligés de parler « d'ironie humoresque »¹⁶⁵. La raison en est simple : l'ironie comme l'humour se fondent sur la duplicité, la contradiction, le contraste, etc., et partagent ainsi un même principe de fonctionnement¹⁶⁶. Puisque cette incongruité est omniprésente dans le récit toussaintien, déterminons-en la cause.

2.1.1 Le refus de la règle de qualité

Comment prêter confiance à quelqu'un qui ne donne jamais les informations attendues, qui tait ce qui nous intéresse et ne s'exprime qu'en superficie, sur des sujets sans intérêt, qui se contredit sans cesse, qui ne nous raconte pas la vérité et s'exprime avec ambiguïté ? Le protagoniste refuse, comme on le verra, tous les principes généraux d'une communication¹⁶⁷ sans équivoque.

La règle de qualité de Paul Grice impose « que [la] contribution soit véridique [:] n'affirmez pas ce que vous croyez être faux. »¹⁶⁸. Son refus est donc, du moins

¹⁶⁴ Freud explique que « la représentation par le contraire » (Darstellung durch das Gegenteil), par exemple, est un procédé utilisé à la fois par le mot d'esprit et par l'ironie. Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 59.

¹⁶⁵ Vladimir Jankélévitch cité par : Jean Emelina, *op. cit.*, p. 131.

¹⁶⁶ Je garderai le terme d'ironie pour l'instant, pour faciliter la compréhension ; les procédés évoqués étant plus courants dans le contexte de l'ironie.

¹⁶⁷ H. Paul Grice a établi un principe général de communication sans ambiguïtés qui enclôt une règle de quantité, de qualité, de relation et de modalité, et sur lequel l'analyse suivante est fondée : H. Paul Grice, « Logique et conversation », In : *Communications*, No 30, Seuil, 1979, p. 57-72.

¹⁶⁸ *Ibid.*

en partie, un cas d'ironie, au sens classique du terme : dire une chose et vouloir insinuer son contraire. L'ironie est réputée pour avoir toujours une cible précise : « elle est moqueuse, elle agresse, elle vise un personnage-victime, elle est critique. »¹⁶⁹ Ces caractéristiques permettent de la classer comme « tendance » freudienne.

Tant que le lecteur sait par le contexte que le narrateur veut insinuer le contraire de ce qu'il dit, il y a clairement ironie. C'est le cas par exemple quand le narrateur rencontre « un gros blond – qui faisait la gueule »¹⁷⁰ : « Je dis que j'étais ravi. » Ici, l'ironie souligne la différence entre l'être et le paraître. Pareil cas se trouve dans *La Télévision*, où le narrateur regarde hypocritement comment son voisin Drescher essaye d'ouvrir la porte de ses toilettes, lui proposant même son aide, après avoir fermé lui-même à clé de l'intérieur et s'être enfui par la fenêtre : « Voilà qui était singulier. »¹⁷¹ Freud affirme la nécessité de trois personnes pour l'esprit tendancieux ; la première se moque (le narrateur, en l'occurrence), la seconde sert de cible aux propos moqueurs (le gros blond par exemple) et la troisième (le lecteur) est prise à témoin par la première personne, pour justifier par son amusement la légitimité de l'entreprise¹⁷². Tant que le lecteur, en simple spectateur, a le plaisir de se payer gratuitement la tête d'un autre personnage par l'ironie du narrateur, l'amusement est garanti.

Le cas se complique quand il s'agit d'un propos objectivement non-véridique dont on a du mal à déterminer la cible : « C'était fini, je n'ai plus jamais regardé la télévision »¹⁷³ apprend-on au début de *La Télévision*, alors qu'à la fin, le narrateur se retrouve non seulement à regarder des émissions politiques avec sa femme, mais en plus des dessins animés avec son fils. Ici, on sort clairement de l'ironie classique et on a du mal à reconnaître le « tendance ». S'agit-il d'un menteur qui serait en train de se moquer du lecteur par ses propos contradictoires, le chassant ainsi de sa place privilégiée de témoin ?

L'impression se renforce lorsque le protagoniste cherche à dissimuler des faits patents : « La première fois que je suis remonté chez les Drescher après leur départ en vacances (pour arroser leurs plantes [...] *comme ils me l'avaient demandé*), fut ce jour du début du mois de juillet [...] »¹⁷⁴. Le narrateur laisse délibérément de côté que ses voisins lui avaient demandé d'arroser les plantes *régulièrement* ; on peut seulement conclure du contexte qu'il l'avait complètement oublié, ne s'y rendant que

¹⁶⁹ Denise Jardon, *op. cit.*, p. 73.

¹⁷⁰ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 109.

¹⁷¹ *La Télévision, op. cit.*, p. 190.

¹⁷² Sigmund, Freud, *Der Witz, op. cit.*, p. 80.

¹⁷³ *La Télévision, op. cit.*, p. 7.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 33.

quelques semaines plus tard. Décrivant le dessèchement total, le narrateur se dérobe de sa responsabilité surtout en employant le verbe « sembler » dans une construction passive :

les quelques plantes vertes qui se trouvaient dans la pièce *semblaient avoir été laissées à l'abandon depuis le début de l'été* [...]. Je ressortis la petite liste que m'avaient laissée les Drescher pour voir ce qui était écrit au sujet de la fougère. Gros besoins (*ah, oui, gros besoins, qu'est-ce que je disais*).¹⁷⁵

Décidément, le narrateur mérite de la méfiance. Dans le cas où il mentirait délibérément au lecteur, la cible de l'humour aurait brusquement changé. Avec ce personnage singulier, on ne peut jamais être sûr du rôle qui nous est assigné. En fait, le genre d'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint est toujours une question de distance du protagoniste vis-à-vis de tous les participants qu'exige le fonctionnement de l'humour. Mais cette distance ne reste jamais la même : s'il est parfois de connivence avec le narrateur pour se moquer avec lui d'un autre personnage, le lecteur peut, en un instant, devenir lui-même un objet de moquerie pour le narrateur.

Il reste néanmoins une part d'ambiguïté dans cette hypothèse. Peut-être le narrateur n'est-il en fait pas conscient de sa propre incohérence. Sous cet angle, il ne s'agirait pas d'un mensonge ; on aurait plutôt l'impression qu'il essaye de refouler lui-même la catastrophe qu'il a causé par sa propre responsabilité.

Parfois, le narrateur se contredit clairement dans une même phrase sans y voir le moindre inconvénient, comme par exemple : « Ce problème (je ne voyais pas de problème, personnellement), [...] représentait à mes yeux un *modus vivendi* des plus raffinés. »¹⁷⁶ De la même manière il annonce d'abord ne pas vouloir parler d'une chose, qu'il explicite pourtant dans tous ses détails dans l'incise qui suit :

j'aime beaucoup faire l'amour en effet (à plus d'un titre), et, *sans vouloir ici évoquer mon style en la matière, qui s'apparenterait d'ailleurs plus à la quiétude sensuelle d'une longueur de brasse qu'à l'énergie désordonnée et virilement fanfaronne d'un quatre cents mètres papillon*, je retiendrai surtout que faire l'amour m'apporte un grand équilibre intérieur¹⁷⁷.

L'emploi de cette « métaphore burlesque » est justification suffisante pour que le lecteur se moque à son tour du narrateur, lequel deviendrait lui-même un personnage comique : « Un personnage comique est généralement comique dans l'exacte mesure où il s'ignore lui-même. Le comique est inconscient. »¹⁷⁸

Quant à ce genre d'ironie discursive, le plus souvent entre parenthèses, qui

¹⁷⁵ *Ibid.*, p. 42.

¹⁷⁶ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 49.

¹⁷⁷ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 13.

¹⁷⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 13.

consiste à affirmer le contraire de ce qui est dit dans la principale, Mirko Schmidt parle très justement d'une « voix divisée »¹⁷⁹. Effectivement, c'est comme s'il y avait non pas un, mais au moins deux narrateurs, dont l'un commenterait, reprendrait et corrigerait l'autre ironiquement. Considérer le narrateur comme une personne réelle, qui se poserait en tant qu'unité et qui posséderait une identité bien marquée, ne semble donc pas nous mener bien loin de prime abord. Les confidences entre parenthèses sont de « fausses confidences », puisqu'elles ne permettent pas d'élucider la personnalité du narrateur. L'humour consiste ici en un jeu avec l'identité.

« L'autocritique et l'autodérision, caractéristiques de l'attitude humoristique, aboutissent à problématiser l'identité. Du sourire au fou rire, l'humour laisse entrevoir la non-coïncidence du moi avec ses rôles et ses identités multiples. »¹⁸⁰ Jean-Philippe Toussaint affirme que « les personnages n'illustrent rien. Ils sont ce qu'ils sont. »¹⁸¹ – et c'est ainsi que l'auteur joue à la fois avec la notion de réalité intrafictionnelle et extrafictionnelle. D'un côté, avec son protagoniste inclassable, le texte dénonce sa propre fictionnalité en nous disant : le personnage n'a pas de « vraie » personnalité, parce qu'il est inventé et qu'il n'existe pas vraiment. D'un autre côté il atteint par là une représentation de la réalité qui est plus juste que l'image que nous en avons : qui ne s'est jamais contredit ? Un Moi absolu, sans contradictions, n'existe pas. En fait, même dans la réalité extrafictionnelle, il est impossible de décrire son propre Moi : « Die Aufgabe der Repräsentation (eines Ichs) [begründet] das Scheitern in sich selbst [...]. Das Medium, ob Bild oder Schrift, versagt, und eben dieses Versagen wird erkannt und ausgestellt. »¹⁸²

Cette absence d'un Moi saisissable a souvent donné lieu à des scènes tragiques dans la littérature. Peer Gynt qui, pendant toute sa vie a défendu son « Moi Gyntien », se voit finalement contraint de constater qu'il en est du Moi comme d'un oignon : épluchant l'une après l'autre les peaux, métaphore pour tous les rôles qu'il avait adoptés, il se rend compte qu'il n'est au centre rien de saisissable, nul noyau – seulement des pelures.¹⁸³ Les textes de Jean-Philippe Toussaint présentent le même Moi vide de consistance. Mais contrairement au tragique dans Peer Gynt, le narrateur en parle dans un ton léger et humoristique, ne permettant pas à cette question philosophique et psychologique de prendre du poids.

Un Moi vide, ou multiple, n'empêche pas le narrateur d'imposer sa présence de façon manifeste dans le récit : ne donnant jamais la juste quantité d'informations

¹⁷⁹ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 127.

¹⁸⁰ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 118.

¹⁸¹ Michel Jourde, *op. cit.*

¹⁸² Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 104-105.

requis pour la compréhension du texte, il transgresse la règle de quantité et renvoie toujours le lecteur à se mettre à la recherche du Moi du narrateur.

2.1.2 Le refus de la règle de quantité

Une forme d'ironie discursive peut aussi consister à ne jamais dire ce qui est attendu. Le narrateur donne soit « trop » d'information, soit trop peu. Une communication sans failles présupposerait d'abord « que [la] contribution ne contienne pas plus d'information qu'il n'est requis. »¹⁸⁴ Mais le narrateur, au contraire, tient parfois des propos complètement superflus pour la compréhension du texte. Dans *Monsieur* il précise par exemple que le frère de Monsieur a « des jumelles de six ans et six ans »¹⁸⁵ Ces informations pour ainsi dire « inutiles » se rencontrent avant tout dans *La Télévision*, souvent insérées entre parenthèses ; « (la petite ne payait pas encore l'avion, elle n'était pas encore née) »¹⁸⁶. De temps en temps, le narrateur se pose lui-même en expert, s'adressant directement au lecteur, pour expliquer en longueur un fait des plus évidents :

quand on regarde la télévision [...] on est obligé de construire [...] sa propre image mentale à partir [de] trois millions de points lumineux [...] (ce qui semble assez compliqué, évidemment, à première vue – mais, rassurez-vous, la moindre étude de mesure d'audience tendrait à prouver que c'est à la portée de n'importe qui).¹⁸⁷

Parfois, loin de cette attitude prétendument savante, il laisse entendre qu'il ne sait absolument pas de quoi il parle. Pour désigner où se trouvent des fouilles archéologiques il décrit : « [...] à une cinquantaine de kilomètres au sud, dirais-je, de Sfax (je dis au sud comme je dirais au nord). »¹⁸⁸ D'ailleurs, il s'agit là d'une dérision du code romanesque traditionnel - dont on parlera plus en détail au quatrième chapitre - consistant à situer l'action dans un cadre géographique.

A d'autres moments, il éveille l'intérêt du lecteur pour des faits qu'il pose dans son entrée en matière, et qu'il dénonce en même temps comme insignifiants pour le cours de l'histoire :

c'est à peu près à la même époque de ma vie, [...] que coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. Je venais en effet de prendre la décision d'apprendre à conduire, et j'avais à peine commencé à m'habituer à cette idée qu'une nouvelle me parvient par courrier : un ami perdu de vue [...] me faisait part de son mariage .¹⁸⁹

¹⁸³ Henrik Ibsen, *Peer Gynt*, GF-Flammarion, 1994, Acte V.

¹⁸⁴ H. Paul Grice, *op. cit.*

¹⁸⁵ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁸⁶ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 249.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 123.

¹⁸⁸ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 101.

¹⁸⁹ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 7.

En revanche, il arrive aussi que la contribution du narrateur ne contienne pas autant d'informations qu'il n'est requis, ce qui rend le lecteur d'autant plus curieux de savoir ce qui se passe, et le pousse à déchiffrer le texte comme un jeu d'énigmes. *La Salle de bain*, surtout, présente beaucoup de ces « trous », « vides », ou « blancs »¹⁹⁰ singuliers. Dans presque aucune conversation il n'est explicité de quoi les personnages parlent vraiment. Quant aux diverses discussions téléphoniques du narrateur avec Edmondsson, on apprend seulement que : « j'eus à voix basse une longue conversation avec Edmondsson »¹⁹¹. Parfois le narrateur semble même prendre un malin plaisir à nous faire remarquer qu'il dissimule précisément ce qui nous intéresse, éveillant d'abord notre curiosité – « De retour dans la chambre, nous nous étions aimés » – pour ensuite nous mettre explicitement à la porte : « (je n'en dirai pas plus, il est des moments où il faut savoir privilégier les faveurs de l'action aux agréments de la description). »¹⁹² Cependant, on ne peut pas parler d'un procédé figé, puisque, d'une part, un vide peut finalement être rempli¹⁹³, et, d'autre part, une information donnée d'habitude dans un certain type de situation, peut à la fin nous être refusée.

Il y a aussi des phrases où l'on ne peut pas être sûr de la direction dans laquelle le narrateur transgresse la règle de quantité. Une phrase comme « Je ne descendis pas déjeuner »¹⁹⁴, séparée, en plus, de tout le reste du texte, suscite d'un côté la question de ce que le narrateur fit, s'il n'est pas allé manger, et donne dans ce sens trop peu d'informations ; et, d'un autre côté, on pourrait aussi supposer qu'il n'a rien fait qui mérite notre attention, ce qui rend le propos superflu.

En tout cas, même si l'on ne peut pas exactement dire qu'il y ait trop ou trop peu d'informations, on a rarement l'information qu'on aurait pu attendre dans un contexte normal. Systématiquement, le narrateur crée des situations qui font espérer que ce personnage singulier réagira enfin comme nous l'attendrions dans un contexte habituel, pour décevoir ensuite les attentes du lecteur. Le narrateur de *La Salle de bain*, sur le ton de la confiance, nous fait d'abord part de sa malhonnêteté, pour nous confronter immédiatement après à une autre énigme : « Dès le début [...] je n'avais pas été franc avec [mon médecin]. Non, *je lui avais fait croire que j'étais sociologue, alors que je suis historien.* »¹⁹⁵ Il y aurait eu quelque intérêt à prétendre exercer une autre profession si la vraie profession avait été peu louable, mais entre deux métiers socialement aussi reconnus le mensonge est

¹⁹⁰ Voir par exemple Gérald Prince, « L'Appareil récit de Jean-Philippe Toussaint ». In : *Discontinuity and Fragmentation*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1994, p. 112.

¹⁹¹ *La Salle de bain*, op. cit., p. 65.

¹⁹² *La Télévision*, op. cit., p. 257.

¹⁹³ Mirko Schmidt, op. cit., p. 103.

¹⁹⁴ *La Salle de bain*, op. cit., p. 53.

absurde, et on ne sait toujours pas à qui on a affaire. Parfois, un horizon d'attente se développe justement parce qu'un début de phrase semble contrevenir de manière flagrante à toute tentative pour classer son caractère. En général peu communicatif, il commence par : « ne voulant pas m'exclure de la conversation » – et poursuit, à notre déception, « je répondis que, personnellement, je n'en pensais rien. »¹⁹⁶

Ici, plus encore que dans les cas analysés dans la partie précédente, l'existence de l'humour dépend essentiellement de la posture que le lecteur adopte par rapport à ce récit piégé.

L'échange entre l'émetteur et le récepteur est souvent perturbé en raison de la complexité des stratégies de l'auteur [...]. La mise en scène particulière de l'énonciation, la posture en retrait et dédoublée par laquelle l'humoriste divise son identité, tendent à en brouiller d'autant plus la transparence.¹⁹⁷

On peut imaginer des lecteurs qui n'apprécieront pas d'être menés sans cesse en bateau. Nous pouvons seulement rappeler l'importance de la notion de distance pour l'humour ; « avoir de le sens de l'humour » veut dire : savoir bien prendre une plaisanterie, même, et surtout, si elle est à nos frais. Un lecteur qui attendrait que l'autorité de sa position soit respectée par le narrateur ne s'amuserait certainement pas à la lecture du récit toussaintien.

Grojnowski, quant à l'ironie laforguienne, décrit très bien ce procédé d'écriture :

Le narrateur apparaît comme l'initiateur du récit et comme son commentateur [...]. Toujours placé sur le devant de la scène, il oblige le lecteur à le prendre en considération et à lire le récit comme « un spectacle dans un fauteuil ».¹⁹⁸

L'humour dans ces exemples est une manière de dire – trop, ou trop peu – par laquelle le narrateur expose sa toute-puissance, affirmant par là que c'est lui, le meneur d'un jeu, auquel nous sommes libres de participer, ou que nous pouvons abandonner avec la lecture.

2.1.3 « Le noble et le bas »

Ce n'est pas seulement l'information donnée qui ne correspond pas à l'horizon d'attente ; des contrastes se manifestent aussi par rapport au ton et au style du

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 101.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁷ Frank Evrard, *op. cit.*, 126.

¹⁹⁸ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 126-128.

discours¹⁹⁹. Fréquemment, le ton est en contradiction avec le sujet traité. Des faits complètement insignifiants sont introduits comme s'il s'agissait d'un événement important et présentent le narrateur comme un faux héros tragique :

je crois que si, à ce moment-là, un bruit ne s'était pas produit dans la rue (*un bruit isolé, qui ne fut suivi d'aucun autre*), qui m'avait fait tourner la tête vers la fenêtre et m'avait fait remarquer alors que les vitres étaient très sales dans le salon, [...] je n'aurais sans doute jamais eu l'idée de laver les vitres à ce moment-là. [...] *Je m'étais hissé sur le radiateur*, ma bassine à mes pieds. *Debout, au bord du vide*, tenant le battant dans une main et aspergeant la vitre de l'autre *avec le revolver du pulvérisateur*²⁰⁰.

A d'autres occasions c'est un incident tout à fait banal que le narrateur commente, comme d'évidence, sur un ton qui laisse penser à une catastrophe : « Uwe et Inge Drescher [...] vinrent sonner chez moi [...] pour me demander de bien vouloir m'occuper de leurs plantes pendant leur absence. On peut imaginer ma consternation. »²⁰¹ En revanche, un sujet supposé tragique devient une cause de plaisanterie :

je songeais maintenant un peu tristement à cette fille qui venait de s'éloigner, à ce qu'elle allait faire ce soir et à ce qu'elle avait fait aujourd'hui. Car que font les putes entre les passes – si ce n'est regarder la télé?²⁰²

Parfois, un ton ecclésiastique est mêlé au langage familier, pour dénoncer le narrateur en voyeur occasionnel :

debout là en pyjama à la fenêtre du salon, je continuais de regarder dehors et *je ne sus* si je pouvais interpréter ce qui *advint* alors comme un *signe du destin*, quelque petit encouragement que *les cieux* voulaient m'adresser pour me récompenser d'avoir renoncé aux joies *séculières* de la télévision [...]. Une jeune femme apparut *à poil* dans son appartement.²⁰³

De la même façon, le narrateur change de style à toute occasion : « *Ainsi m'est-il donc apparu* », commence-t-il en un style soutenu, comme s'il avait reçu un message du ciel, et continue, « tout occupé à ne rien faire, que je n'avais plus le temps de regarder la télévision. »²⁰⁴.

Du point de vue du lecteur, extérieur au récit, il y a évidemment incongruité entre le contexte présenté et la connotation du ton et du style employés, ce qui rappelle clairement les procédés de la parodie²⁰⁵. Mais cette volonté d'appliquer toutes sortes de tons et de styles à des sujets qui ne semblent pas s'y accorder témoigne aussi, dans ce cas, de la « valeur affective »²⁰⁶ du langage à travers

¹⁹⁹ Je me limiterai aux exemples qui n'ont pas encore été discutés par la critique. Pour plus d'exemples, voir par exemple Fieke Schoots, « L'écriture 'minimaliste' ». In : Michèle Ammouche-Kremers, *Jeunes auteurs de minuit*, op. cit., p. 127-141.

²⁰⁰ *La Télévision*, op. cit., p. 116.

²⁰¹ *La Télévision*, op. cit., p. 27.

²⁰² *Ibid.*, p. 146.

²⁰³ *La Télévision*, op. cit. p. 45.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 13.

²⁰⁵ Les implications parodiques seront analysés plus en profondeur dans le dernier chapitre.

²⁰⁶ Charles Bally, *Traité de stylistique française*, Georg et Klincksieck, 1909, p. 168.

l'humour. En fait, il ne s'agit pas d'un langage neutre, mais d'une façon strictement individuelle de s'exprimer. Le changement de ton et de style, loin de s'appliquer de façon arbitraire au texte, ne traduit rien d'autre que l'affect très personnel du narrateur. Ce sont ses émotions et sentiments qui déterminent la nature du texte : pour lui, la femme à la fenêtre apparaît *vraiment* comme le dernier secours face à l'implacable envie de regarder la télévision contre laquelle il lutte. Sourions-nous parce que les souffrances du narrateur sont ridicules, ou justement parce qu'elles ne sont pas ridicules ? S'il s'agissait d'autodérision, ce serait alors un cas comparable, bien que moins sinistre, à l'exemple que donne Freud dans son article sur l'humour : le condamné à mort dont l'exécution a lieu un lundi, qui, sur le chemin du gibet, énonce « la semaine commence bien », se procure à lui-même et au spectateur un plaisir humoristique qui épargne la souffrance attendue :

die Genese des humoristischen Lustgewinns erfassen wir am besten, wenn wir uns dem Vorgang beim Zuhörer zuwenden [...]. Er sieht den anderen in einer Situation, die es erwarten lässt, dass er die Anzeichen eines Affektes produzieren wird ; er wird sich ärgern, klagen, Schmerz äussern, sich schrecken, grausen, vielleicht selbst verzweifeln, und der Zuschauer-Zuhörer ist bereit, ihm darin zu folgen, die gleichen Gefühlsregungen bei sich entstehen zu lassen. Aber diese Gefühlsbereitschaft wird enttäuscht, der andere äussert keinen Affekt, sondern macht einen Scherz ; aus dem ersparten Gefühlsaufwand wird nun beim Zuhörer die humoristische Lust.²⁰⁷

Mais selon une autre interprétation, cette description pourrait aussi être simplement vue comme un moyen de la part du narrateur d'illustrer d'une manière plus claire ses souffrances. Une fois encore on ne peut donc pas être certain qu'il s'agisse d'humour.

2.2 L'ironie de caractère

L'ironie de caractère émerge quand un personnage cause une incongruité par méconnaissance de lui-même ou d'autres personnages. Ainsi peut-on parler d'ironie de caractère chaque fois que la clairvoyance du lecteur s'oppose de façon manifeste à l'aveuglement d'un personnage. C'est surtout dans *Monsieur* qu'on trouve de bonnes illustrations pour cela. Monsieur et sa collègue, Mme Dubois-Lacour, sont parfaitement convaincus « du sérieux avec lequel Monsieur travaillait », alors que, depuis le début du roman, le lecteur sait pertinemment que Monsieur passe son temps, spécialement au bureau, à ne rien faire. « Vous avez toujours l'air de ne rien foutre, vous, lui disait-elle amicalement à l'occasion, ajoutant, non sans finesse, que c'était là le signe auquel on reconnaissait les vrais

²⁰⁷ Sigmund Freud, « Der Humor », *op. cit.*, p 278.

grands travailleurs. »²⁰⁸

La contradiction ironique est d'autant plus prononcée par le raisonnement faux de sa collègue. Bien l'apparence stressé d'une personne n'est pas plus une garantie pour l'efficacité de son travail qu'un air calme, l'être et le paraître de Monsieur se recouvrent : on ne le voit jamais travailler, et il ne travaille *vraiment* pas. A d'autres moments l'ironie se manifeste plutôt au niveau du ton. Après la séparation de Monsieur et de sa fiancée, comme il continue d'habiter chez les parents de celle-ci, les Parrain, on apprend :

Monsieur, lui, continuait d'entretenir avec tout le monde les meilleurs relations. Les Parrain, par exemple, [...] ne ménageaient aucun effort pour l'encourager à trouver un nouvel appartement. [...] Lorsque [...] il venait prendre le petit déjeuner avec eux [...], ils ne manquaient jamais de s'inquiéter de l'état de ses recherches, et ce fut même Mme Parrain, vraiment très gentiment, qui [...] finit par lui trouver un trois-pièces dans le quartier.²⁰⁹

Tout en soulignant l'aveuglement de Monsieur, qui pense apparemment qu'il est toujours le bienvenu, le passage dénonce clairement que les Parrain ne souhaitent rien de plus que se débarrasser de lui : ce n'est pas tellement par gentillesse et par inquiétude pour Monsieur que Mme Parrain se met à lui chercher un appartement, mais parce qu'il n'a plus aucune raison d'abuser plus longtemps de leur hospitalité.

Parfois, l'ironie se manifeste par contraste entre la situation réelle et les explications de Monsieur, comme par exemple quand il explique : « Je fais un peu de relations publiques aussi, dit-il, mais *ce n'est pas mon point fort*. »²¹⁰ Entendre Monsieur parler de relations publiques est franchement une aberration ; avec un employé qui n'entretient que des relations superficielles avec les gens, et qui manque à ce point de psychologie envers les autres et envers lui même, le service des relations publiques irait tout droit à la catastrophe.

Comparés à Monsieur, les autres protagonistes semblent plus lucides quant à eux-mêmes. Mais ce n'est qu'une apparence, comme on le voit par exemple chez le narrateur de *La Salle de bain* : « j'expliquais à Edmondsson qu'il n'était peut-être pas très sain, à vingt-sept ans, [...] de vivre plus ou moins reclus dans une baignoire. »²¹¹ Ce qui est présenté comme un nouvel adage ne souligne finalement que l'idée grotesque de la part du narrateur de ne justement pas quitter la salle de bain. Dans *La Télévision*, ce qu'on peut appeler une fausse lucidité traduit souvent la mauvaise conscience du narrateur, qui cherche à présenter les circonstances défavorables sous une lumière plus avantageuse pour lui-même.

La télévision n'occupait pas une très grande place dans ma vie. Non. Je la regardais en moyenne

²⁰⁸ *Monsieur, op. cit.*, p. 13.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 31-32.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 24.

²¹¹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 15.

une ou deux heures par jour (il se peut même que ce soit moins, mais je préfère grossir le trait et ne pas chercher à tirer avantage d'une sous-estimation flatteuse).²¹²

Commençant par une très nette falsification des faits – on apprend par la suite qu'il lui est déjà arrivé de passer la journée devant le téléviseur – le narrateur veut nous faire croire qu'il ne s'agit pas là d'une « sous-estimation flatteuse » ; or, au lieu de regarder la réalité en face et de s'avouer que son abus est énorme, c'est exactement ce qu'il commet : il n'a, en vérité, pas grossi, mais diminué le trait. De même, pour se défendre contre l'idée déplaisante de se mettre enfin à la rédaction de son travail de recherche, il tend à justifier ses « vacances » par des réflexions en apparence raisonnables : « je me demandais si je n'étais pas en train d'essayer de me dérober à mon travail, en fin de compte, en demeurant ainsi étendu tout nu sur la pelouse... »²¹³ Ainsi continue-t-il de ne rien entreprendre, tout en s'efforçant de réduire la gravité de la situation : « dans la perspective même d'écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu'écrire. Mais il ne fallait peut-être pas en abuser (tel serait en effet *le seul petit danger* qui pourrait me guetter ces temps-ci). »²¹⁴

Le narrateur se caractérise donc, dans son comportement autant que dans son discours, par le non-respect des règles de quantité et de qualité. Comme nous l'avons vu, « le héros comique, en apparence champion de l'humanité moyenne, se tient toujours, par ses discours ou ses actes, au-dessus ou au-dessous de ce qu'on pourrait attendre d'un individu de son espèce. »²¹⁵ Les narrateurs surprennent parce qu'ils entreprennent soit trop peu, soit trop, comparés à la norme. Trop peu : ils apparaissent comme des égoïstes et des paresseux qui ne sont d'aucune aide pour leurs proches. Par exemple, ils rechignent tous à porter quelque chose de lourd ; le narrateur de *La Télévision* ne juge apparemment pas nécessaire d'aider sa femme enceinte avec sa « quantité folle de valises » : « je portai les billets d'avion »²¹⁶ – et quand ses voisins reviennent de vacances, il cherche de la même façon à se dérober au déchargement de la voiture sans que ce ne soit trop apparent : « je cherchais des yeux quelque objet pas trop lourd que je pourrais porter à mon avantage, de préférence volumineux et léger [...] »²¹⁷. Le narrateur de *L'Appareil-photo* ne se gêne pas pour refuser ouvertement son aide, quand il s'agit de porter une bouteille de gaz pleine : « pour la bouteille de gaz, je la porte tant qu'elle est vide, mais quand elle sera pleine. »²¹⁸

²¹² *La Télévision*, op. cit., p. 9.

²¹³ *Ibid.*, p. 89.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 92.

²¹⁵ Jean Sareil, op. cit., p. 89.

²¹⁶ *La Télévision*, op. cit., p. 17.

²¹⁷ *La Télévision*, op. cit., p. 178.

²¹⁸ *L'Appareil-photo*, p. 55. Je précise qu'il ne s'agit pas d'une erreur de ponctuation de ma part, mais du procédé de l'auteur.

Trop : ils ont d'abord tous un talent remarquable pour se perdre dans des tâches absurdes et complètement superflues. Quand le narrateur de *La Télévision* décide de ranger son bureau, il se croit obligé de marquer des articles découpés du journal – avant de les jeter :

(Parfois, je pouvais même ma conscience d'archiviste jusqu'à me relever pour [...] annoter quelque paragraphe, souligner quelque phrase, dater quelque coupure), avant de les jeter dans le sac-poubelle²¹⁹.

Le narrateur de *L'Appareil-photo*, au lieu d'apporter les photos d'identité exigées par l'école de conduite, amène des photos d'enfance, constatant avec une fausse lucidité : « cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je). »²²⁰ Plus loin, il adopte une façon singulière de déshabiller sa compagne Pascale, se plaçant dos-à-dos avec elle pour ouvrir son soutien-gorge : « je songeai que cela se détachait plus facilement les mains derrière le dos [...]. Quel métier. »²²¹ Entre toutes les possibilités qu'on a pour accomplir une tâche, le narrateur choisit toujours la plus compliquée.

Remarquable est aussi l'extrême besoin du narrateur d'appeler l'attention sur son corps : il se « caress[e] rêveusement le sein »²²² devant le miroir et se réjouit démesurément du fait qu'on lui propose un pédicure – « (un pédicure, oh oui, m'écriai-je en lui [Il Signore Gambini] prenant le bras). »²²³ – avant de le « remerci[er] chaleureusement de tout ce qu'il avait fait pour [lui] »²²⁴. De surcroît, à la manière infantile du « malade imaginaire », il a tout le temps mal quelque part et adore se (faire) soigner et plaindre : « je [...] expliquai [à Pascale] que j'avais le pied comme engourdi et m'ouvris à elle de ce qui me semblait être une manière de rhumatismes, dus vraisemblablement à de la mauvaise circulation, j'y étais assez enclin en effet. »²²⁵ Il éprouve un plaisir démesuré à se passer de la crème sur son coup de soleil (« oh, juste une noix »²²⁶) et se plaint sans arrêt de son dos dans *L'Autoportrait (à l'étranger)*. Parfois, il s'agit explicitement d'exagérations comme dans *La Salle de bain*, où il insiste pour être interné à l'hôpital à cause d'un simple rhume, et dans *Monsieur*, où il se fait soigner le bras par les Parrain, pour casser du bois pendant des heures peu de temps après²²⁷. Selon Bergson, ces comportements appellent clairement un effet comique :

²¹⁹ *La Télévision*, op. cit., p. 20.

²²⁰ *L'Appareil-photo*, p. 11.

²²¹ *Ibid.*, p. 85.

²²² *Ibid.*, p. 61.

²²³ *Ibid.*, p. 19.

²²⁴ *Ibid.*, p. 24.

²²⁵ *Ibid.*, p. 28.

²²⁶ *La Télévision*, op. cit., p. 134.

²²⁷ Anke Wortmann, op. cit., p. 144 et 150.

quand nous ne voyons dans le corps vivant que grâce et souplesse, c'est que nous négligeons ce qu'il y a en lui de pesant, de résistant, de matériel enfin ; nous oublions sa matérialité pour ne penser qu'à sa vitalité, vitalité que notre imagination attribue au principe même de la vie intellectuelle et morale. Mais supposons qu'on appelle notre attention sur cette matérialité du corps. [...] Alors le corps deviendra pour l'âme ce que le vêtement était tout à l'heure pour le corps lui-même, une matière inerte posée sur une énergie vivante. Et l'impression du comique se produira dès que nous aurons le sentiment net de cette superposition, [...] et la loi générale de ces phénomènes pourrait se formuler ainsi : *Est comique tout incident qui appelle notre attention sur le physique d'une personne alors que le moral est en cause.*²²⁸

Ce personnage incohérent, inclassable, est toujours en train de manifester qu'il représente quelque chose. Comme avec ses plaintes qui portent sur la matérialité du corps, le fait qu'il fasse sa propre éloge lui sert à affirmer la valeur de son ego.

Le narrateur de *L'Appareil-photo*, après avoir constaté – en mangeant des chips dans les toilettes d'une station d'essence – qu'il faut « foutre la paix »²²⁹ à la pensée, se croit permis de faire remarquer : « je sortis de la cabine [...] toujours aussi pensif (*je serais plutôt un gros penseur, oui*) »²³⁰. Le narrateur de *La Télévision* n'oublie jamais de mettre en avant des mérites pour le moins incertains, sinon complètement absents : « j'eus envie de regarder la télévision pour regarder les informations (mais je n'en fis rien, c'est ça que j'admire chez moi). »²³¹ Fréquemment il s'adresse des louanges en changeant un vice (comme la paresse) en une vertu : « Mon dessin préféré [du fils] s'appelait *C'est Batman qui se repose*, une allégorie de son père, je suppose. »²³² Ainsi, l'inaction apparaît comme faussement héroïque, d'autant plus que « Batman » n'est un héros que pour les enfants. Très souvent, le contraste ironique entre l'image que le narrateur a de lui-même et la réalité des faits est souligné. Héros sans mérite apparent, il l'est aussi sur le balcon des Drescher : « Je [...] rendis son salut aussitôt [à Uwe], en bougeant à peine la main, comme on le fait en général du haut des balcons pour répondre aux *acclamations de la foule*. »²³³ Mais il arrive aussi que le narrateur avoue le peu de fondement de l'éloge qu'il fait de lui-même. Une tirade remplie de précieuses valeurs morales peut se terminer sur le constat du lecteur que le narrateur ne se tient pas lui-même à ce qu'il affirme :

l'ignorance, en tout, la méconnaissance, l'inaptitude à être séduit ou à aimer, ne sauraient être érigées en vertus (*voilà une pensée qui m'honorait*, en effet, me disais-je, en passant rapidement devant ces *croûtes*).²³⁴

Désignant les tableaux comme des « croûtes », sa véritable opinion, dédaigneuse, se dévoile. Cependant il arrive aussi que le narrateur se reprenne et relativise sa

²²⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, 38-39.

²²⁹ *L'Appareil-photo*, p. 32.

²³⁰ *Ibid.*, p. 50.

²³¹ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 125.

²³² *Ibid.*, p. 176.

²³³ *Ibid.*, p. 181.

²³⁴ *Ibid.*, p. 224.

propre image aussitôt après : « j'avais lancé une jambe en l'air *avec l'aisance qui me caractérise* [...], un peu de la manière dont je m'étais laissé dire qu'on monte sur un poney (*mais je ne suis pas cavalier non plus*) »²³⁵.

D'une certaine façon, tous les passages où le narrateur joue à un jeu de société ou à un jeu sportif relèvent de l'ironie de caractère, soulignant eux aussi, comme nous l'avons vu, la personnalité contradictoire du protagoniste.

Jusqu'à présent, on a seulement expliqué d'où venait l'*effet* humoristique : nous avons vu pourquoi certaines scènes étaient drôles – ce qui était surtout facile à déterminer dans les cas où le narrateur prend pour cible un autre personnage. Cependant, comment analyser les passages où le narrateur ne parle que de lui-même ? Est-il humoriste ou non ? En fait, il est fondamental pour déterminer la nature de l'humour de connaître le degré de distanciation du narrateur vis-à-vis de lui-même. Plus la distance est grande, plus la probabilité qu'on ait affaire à une forme d'auto-ironie augmente. Un argument dans ce sens tient au simple fait qu'on ne nous représente pas des situations réelles, à observer avec nos propres yeux, mais que tout est rapporté par le filtre du narrateur. On peut difficilement supposer que le narrateur révèle sans y adjoindre d'intentions ses aventures et pensées. Noguez range cette forme d'humour dans l'« humour jaune » :

la forme première de l'humour, c'est sans doute l'ironie socratique, cette comédie de l'ignorance et sa maladresse qui cache au fond (selon Thomas d'Aquin) beaucoup d'orgueil, en tout cas beaucoup de ruse et souvent de narcissisme. C'est cette façon habillissime de se peindre sévère ou dérisoire pour désarmer l'adversaire, et l'amener dans son camp. Et souvent, sous couvert de dérision, pour se faire plaindre et panser. [...] Dans ses formes les plus sèches, il consiste à se payer joyeusement sa propre tête, en retournant les faiblesses en forces, les travers en avantages. [...] Ce narcissisme rendu acceptable parce que on se met un nez rouge et qu'on se montre aux autres comme dans un miroir déformant du musée Grévin est en fait une forme d'ironie. Simplet c'est une auto-ironie, comme est souvent l'humour, qui se tempère et s'apaise d'être dirigée contre soi.²³⁶

Selon cette théorie, le narrateur humoriste s'exposerait donc volontairement au ridicule. Pour le comique, que Freud distingue de la naïveté, on peut envisager que quelqu'un se rende volontairement amusant : le narrateur ne ferait que « feindre » d'être inconscient des moqueries qu'il suscite, auquel cas son comportement pourrait clairement être reconnu comme « faire semblant pour rire ». Le « comique volontaire », comme on pourrait aussi l'appeler, serait à notre avis une forme très noble d'humour, car il n'est pas aisé de diriger le rire contre soi-même, alors que la capacité de se moquer d'un tiers amuse, en général, plus facilement.

Cependant, certains arguments tendraient à montrer, au contraire, que le narrateur est vraiment inconscient de son ridicule. Tous les autres joueurs décrits

²³⁵ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 80.

dans les textes sont des caricatures particulièrement réussies du narrateur, sans que celui-ci semble remarquer la similitude entre lui et le personnage qu'il observe :

je m'attardai un instant derrière un homme qui semblait sérieusement préoccupé par une machine électronique sur l'écran de laquelle défilaient des porte-avions chargés d'hélicoptères qu'il s'agissait de faire décoller au plus vite pour couler d'autres navires en évitant la chasse adverse. [...] L'homme actionnait ses deux manettes avec une frénésie invraisemblable. [...] La partie terminée, il se retourna pour me demander du feu, très calmement, et je pus constater combien l'attitude de cet homme était *apparemment normale*.²³⁷

On peut douter qu'il s'agisse ici d'auto-ironie, car il n'y pas de marques claires d'une intention humoristique de la part du narrateur. Le narrateur serait-il un naïf ? C'est la première caractéristique de ce que Bergson, comme on l'a vu, appelle un personnage comique. Selon Freud, l'amusement du lecteur naîtrait de la comparaison entre le Moi de l'enfant et le Moi de l'adulte : « der macht es so, wie ich es als Kind gemacht habe. »²³⁸ Contrairement à Bergson, Freud oppose la naïveté au comique, et dit qu'elle ne peut pas être produite volontairement chez quelqu'un.

L'ironie peut donc être considérée comme une manifestation d'humour sans, aussi bien qu'avec, un humoriste apparent – le narrateur. « La femme de mon médecin trouvait que j'avais l'humour anglais »²³⁹ explique le narrateur de *La Salle de bain*, et on ne peut que le confirmer. Cet humour à froid surgit parce que le narrateur ne dévoile jamais ses intentions, d'où s'ensuit que lecteur se fait toujours surprendre par une incongruité.

Même si le narrateur est humoriste apparent, il n'y a pas de garantie que sa situation privilégiée ne se retourne brusquement contre lui...

2.3 L'ironie de situation

Il y a ironie de situation à chaque fois qu'une

situation [...] se retourne contre celui qui la crée. [...] Quand une scène comique a été souvent reproduite, elle passe à l'état de « catégorie » ou de modèle. Elle devient amusante par elle-même, indépendamment des causes qui font qu'elle nous a amusés. Alors des scènes nouvelles, qui ne sont pas comiques en droit, pourront nous amuser en fait si elles ressemblent à celle-là par quelque côté. Elles évoqueront plus ou moins confusément dans notre esprit une image que nous

²³⁶ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 138.

²³⁷ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 99.

²³⁸ Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 183.

²³⁹ *La Salle de bain*, p. 103. Même cette phrase apparemment innocente se fonde sur l'ironie : le narrateur fait en même temps allusion aux « doctors wife jokes » qui sont un véritable genre humoristique en Angleterre. Effectivement le médecin et sa femme correspondent parfaitement au cliché de la classe élevée des Anglais qui est la cible de ce genre de blagues. Le médecin est un être démesurément flexible, spontané et actif qui a une ambition exagérée au tennis ; sa femme est une femme soumise qui exagère son rôle d'hôtesse, de façon que tous les deux deviennent une caricature de leur propre genre.

savons drôle. Elles viendront se classer dans un genre où figure un type de comique officiellement reconnu. La scène du « voleur volé » est de cette espèce. Elle irradie sur une foule d'autres scènes le comique qu'elle renferme. Elle finit par rendre comique toute mésaventure qu'on s'est attiré par sa faute²⁴⁰.

Il s'agit ici de variations sur le thème du voleur volé, devenu un véritable *topos* comique.

Il y a maintes situations dans les textes de Jean-Philippe Toussaint qui illustrent ce genre d'humour bien établi, en nombreuses variations. Nous en connaissons déjà une²⁴¹ : les remarques dédaigneuses de Monsieur envers un homme âgé quand il gagne au billard se retournent contre lui dans une situation symétriquement inverse, quand il perd au ping-pong contre le jeune Hugo. Comme dans cet exemple, une grande partie du comique de situation est fondé sur la vanité d'un narrateur qui aime à se surestimer, puis qui est confronté abruptement à la réalité, le plus souvent moins favorable que lui-même à son égard. A Nara, le narrateur de *L'Autoportrait (à l'étranger)* rencontre une « admiratrice » japonaise, situation qui lui sert d'abord, évidemment, à se mettre en valeur :

je dois reconnaître qu'elle avait fort bien réussi son entrée en matière en me disant que mes livres lui faisaient le même effet bénéfique que la médecine chinoise [...]. J'avais été enchanté par cette métaphore (un médecin chinois, voilà ce que j'étais, dans le fond), et je marchais à côté d'elle d'un pas primesautier, la chaussure légère et insouciant [...] quand je sentis [...] qu'elle me regardait fixement. Je pressentis alors, furtivement, qu'elle allait me faire une déclaration d'amour. Vous savez, je ne vous avais pas imaginé comme ça à la lecture de vos livres, m'avoua-t-elle à voix basse. (Qu'est-ce que je disais).²⁴²

Mais il se réjouit trop tôt :

en fait, je vous imaginais plus petit, plus intelligent et plus bleu. Plus petit et plus bleu ! dis-je, et je saisis la peau du daim, que je tordis sournoisement entre les doigts pour apaiser ma nervosité. Comme certains succès peuvent parfois se fonder sur d'immenses malentendus.

Certains de ces passages deviennent de véritables histoires drôles, du fait que les mêmes genres de situations se répètent tout le long du texte, et se terminent seulement à un stade fort avancé de la lecture. Dans *La Télévision* le narrateur croit pouvoir plaire encore aux jeunes femmes, dont il essaye, dès le départ de son épouse, au début du livre, d'éveiller l'intérêt à chaque occasion. Mais, hélas, il n'a jamais le moindre succès, ce qu'il ne finit par admettre qu'à la page 173. Quand une des ces jeunes femmes prend place à sa table, dans un café de Berlin, il se pose en expert de la séduction :

je m'apprêtais à attaquer mon œuf à la coque, mais rien ne pressait, rien ne pressait. Il n'a jamais été idéal de faire le joli cœur en mangeant un œuf à la coque. Quelle expérience des femmes. Quel

²⁴⁰ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁴¹ Voir 1.2.1. « Un joueur acharné ».

²⁴² *L'Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 69.

sang-froid.²⁴³

Mais finalement il est forcé de s'avouer qu'il n'a aucune chance contre son « concurrent », qui représente son extrême contraire :

nous n'eûmes pas tellement le temps de poursuivre beaucoup plus avant notre petite aventure car déjà un homme entrait dans le café, très grand et élégant, costaud, en polo noir sous une veste grise, l'air décidé et la chevelure ondulée, dont elle attira l'attention à distance.

Jeune, beau, bien habillé, et avec des cheveux remarquables, il s'oppose au narrateur, chauve et probablement en tenue de sport, puisqu'il vient de rentrer de la piscine, qui lui abandonne le terrain non sans quelque regret : « je relevai discrètement les yeux vers lui (et, que voulez-vous, j'attaquai mon œuf à la coque). »²⁴⁴ Après avoir affirmé à maintes occasions sa « bonne connaissance de l'allemand, de la langue et de la culture allemande, pourrait-on même dire »²⁴⁵, le mauvais niveau du narrateur est révélé précisément dans une scène où il croit tenir les fils en main :

je voudrais des essuie-mains aussi, dis-je avec mon meilleur accent allemand. Pardon ? dit la dame à la caisse. Des essuie-mains, dis-je. [...] Vous n'avez pas d'essuie-mains, peut-être ? dis-je, avec le soupçon d'ironie qui me caractérise parfois. Non, dit-elle. Et, ça, c'est quoi ? dis-je, gentiment (je n'allais pas l'accabler), en pointant du doigt des paquets de mouchoirs de papier disposés derrière le comptoir. Ça, c'est des mouchoirs en papier, dit-elle. Bon, eh bien, je vais prendre ça, à la place, dis-je [...]. Je payai, et sortis du magasin (Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate).²⁴⁶

Légèrement embarrassé, c'est seulement cent pages plus loin qu'il arrive à la conclusion : « (déjà je ne comprenais pas grand-chose en allemand auparavant) »²⁴⁷

Une histoire cocasse qui ne semble pas finir est celle de l'arrosage des plantes chez les Drescher, qu'on peut nommer une sorte de « running gag » dans *La Télévision*. Ayant négligé les plantes pendant quelques semaines – en plein été – le narrateur aggrave ensuite son erreur à chaque fois qu'il a l'intention d'améliorer la situation. Son idée « de soumettre [la fougère] à une théraputique de choc »²⁴⁸ tourne à la catastrophe. Il met le pot dans le réfrigérateur où il l'oublie pour y repenser seulement quand les Drescher veulent lui proposer un verre de mousseux, qui se trouve également dans le réfrigérateur, à leur retour :

[Inge] se rappela qu'il devait toujours rester une bouteille de Sekt dans le réfrigérateur. Je vais la chercher, dit-elle en se levant joyeusement. Non ! Non, m'écriai-je, et je la retins par le bras pour l'empêcher de faire un pas de plus. Relâchant son bras aussitôt, me ressaisissant, je dis que ce n'était pas la peine [...], que je n'avais pas soif (il venait de me traverser l'esprit que le pot de

²⁴³ *La Télévision, op. cit.*, p. 172.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 173.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 37.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 112-113.

²⁴⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 161.

fougère était resté dans le réfrigérateur).²⁴⁹

Par sa réaction violente, le narrateur ne se rend que plus suspect aux yeux de ses voisins :

Uwe [...] releva les yeux vers moi et me regarda avec un mélange de grande attention et de curiosité préoccupée. [...] Peut-être était-il en train d'imaginer que j'avais eu un petit problème d'alcool dans le passé. [...] Je cherchais un moyen simple et discret de me rendre dans la cuisine pour aller retirer la fougère du réfrigérateur sans attirer leur attention²⁵⁰.

Finalement, il emploie une ruse si compliquée et se comporte de façon si bizarre, qu'il ne fait que nuire encore à sa réputation. Une fois enfermé dans les toilettes « à double tour (comme ça j'étais tranquille) »²⁵¹, il décide de passer à la cuisine à travers deux fenêtres, où il enlève le pot du réfrigérateur. Cependant il est trop tôt pour se sentir soulagé, car après plusieurs pages de description, le lecteur apprend subitement qu'il y a eu une petite erreur d'organisation...

Uwe, le pot de la fougère à la main, s'éclipsa un instant pour se rendre aux toilettes, enfin, voulut s'y rendre, mais la porte résista, il ne parvient pas à entrer. [...] On dirait qu'elle est fermée à clé, dis-je. Je frappai tout doucement. Il y a quelqu'un dis-je. Pas de réponse. Uwe me regardait. Mais vous y étiez à l'instant ? me dit-il. Oui, mais je n'y suis plus, vous voyez bien, dis-je- Il avait de ces arguments parfois.²⁵²

L'histoire de la fougère est digne de la meilleure comédie classique, avec ses claquements de portes – celle du réfrigérateur d'abord, et puis celle des toilettes – et ses entrées et sorties incessantes – par la fenêtre. Pourtant, les attentes du lecteur, curieux d'apprendre la suite de l'histoire, sont déçues une nouvelle fois, car l'épisode s'arrête là, avec le départ du narrateur, sans jamais être reprise. Il ne nous reste donc qu'à imaginer le fiasco.

L'ironie de situation dépasse le narrateur. Ici, on ne peut plus supposer que c'est lui qui crée une situation volontairement pour amuser, parce qu'elle est uniquement à son désavantage ; ce qui ne l'empêche pas, très rarement, de prendre sa propre mésaventure à la légère, comme dans le cas de la jeune fille dans le café. Dans la vie réelle, c'est ce qu'on pourrait presque appeler l'ironie du destin, mais puisqu'on est dans une fiction, c'est clairement l'humour de l'auteur qui se révèle :

j'aime faire des scènes drôles. Souvent l'intérêt peut tenir par la drôlerie d'une situation, et si ça marche bien ça fait avancer ou tenir toute la scène. Il m'arrive de faire des descriptions de personnages vus de l'extérieur, avec une grande séparation, en général, entre le narrateur et les autres personnages, et souvent les autres personnages sont traités d'une façon où leur ridicule est

²⁴⁹ *Ibid.*, p. 183.

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 184.

²⁵¹ *Ibid.*, p. 186.

²⁵² *Ibid.*, p. 191.

souligné. Mais les narrateurs aussi ont des contradictions ²⁵³.

De prime abord, ce semble être la meilleure explication de tout humour d'attribuer le statut d'humoriste à l'auteur et non pas au narrateur, puisque c'est l'auteur, en dernier lieu, qui invente ces situations drôles. Seulement, dans le genre de fictions qu'écrit Toussaint, la notion de l'auteur se brouille fréquemment avec celle du narrateur. Comme Mirko Schmidt l'explique déjà quant à la « voix divisée », il n'est pas impossible d'attribuer la deuxième voix directement à l'auteur, qui commenterait, entre parenthèses, le personnage qu'il vient de créer. Cependant, qu'est-ce qui démontre que ce n'est pas plutôt le contraire ? Ce pourrait aussi être la voix du narrateur qui commente celle de l'auteur, surtout quand on sait que tous les récits toussaintiens ont des traits clairement autobiographiques²⁵⁴. Par exemple, le narrateur a toujours l'âge de l'auteur au moment de l'écriture, il exerce (mis à part Monsieur) toujours un métier que l'auteur a exercé à un moment (historien, chercheur, écrivain), il a la même silhouette que l'auteur (grand, mince et chauve) et se rend souvent aux mêmes lieux que lui (le narrateur de *La Télévision* obtient une bourse à Berlin, comme l'auteur). Les voix pourraient aussi être attribuées toutes les deux au narrateur ou à l'auteur.

En dernier lieu, la question doit rester irrésolue :

il y a en tout cas à chaque fois un lien très particulier, très étroit, qui fait que chaque fois le personnage est à la fois très proche de moi, à la fois personnage du roman, qui entretient avec ce que je suis moi-même des relations étroites, mais qui n'est pas exactement moi non plus. C'est une sorte de projection de moi-même en matière littéraire. [...] Ça fait un mélange un peu curieux ; et moi, je ne juge pas de l'extérieur [...], puisque moi, je le vois par rapport à moi-même. Je n'arrive pas du tout à juger ou à caractériser les personnages. [...] C'est aussi important pour moi quand j'écris de rester caché. Donc c'est ce côté secret, pas très porté à la confidence, à l'explication et à parler de soi. Je l'ai aussi sans doute moi-même.²⁵⁵

Cependant ni le narrateur ni l'auteur ne sont des humoristes à plein temps. Un événement tragique peut devenir cause de plaisanterie, comme nous l'avons vu, mais il peut aussi être rapporté comme tel. Des passages indéniablement tragiques existent dans tous les livres. Mis à part le fait que tous les narrateurs sont « mélancoliques » ou « rêveurs » par moments, le narrateur de *La Salle de bain* dit que « la souffrance [est] l'ultime assurance de [s]on existence, la seule. »²⁵⁶ après avoir franchement dégoûté le lecteur par la description du découpage de seiches, métaphores de la décomposition et de la mort. *L'Appareil-photo* et

²⁵³ Laurent Hanson, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». Institut Franco-Japonais de Tokyo, 19.01. 1998, www.twics.com/~berlol/foire/fle98to.htm.

²⁵⁴ Voir entre autres Anke Wortmann, *op. cit.*, et Mirko Schmidt, *op. cit.* Toussaint explique lui-même que « Delon » (dans *La Télévision*) est le surnom de sa femme ; comparer aussi Michel Paquot, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma ». In : *Cinergie* 03. 1997.

²⁵⁵ Birgit Acar, « Interview avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 78.

²⁵⁶ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 95.

L'Autoportrait (à l'étranger) se terminent sur un ton très mélancolique, et le narrateur de *La Télévision* dénonce les procédés scandaleux des journalistes avec la plus grande horreur :

on m'avait raconté qu'un jour, aux Etats-Unis, un journaliste d'une chaîne de télévision privée était parvenu à interroger un désespéré qui venait de se tirer une balle dans la tête sur les raisons qui avaient pu expliquer son geste [...] le journaliste ayant simplement approché son micro de la bouche du désespéré et soulevé sa nuque, avec beaucoup d'égards, pour qu'il veuille bien, s'il voulait parler, parler dans le micro), et que le malheureux, étendu sur le trottoir et baignant dans son sang [...] avait tendu péniblement le majeur de la main droite de direction de la caméra et murmuré *Fuck you*.²⁵⁷

Le mal de vivre est partout souligné : le narrateur de *La Salle de bain* ne cesse de penser à la mort, celui de *L'Appareil-photo* essaye par tous les moyens de « fatiguer la réalité »²⁵⁸, Monsieur de retire dans la solitude de son toit²⁵⁹, le narrateur de *La Réticence* est persécuté par sa propre paranoïa, celui de *La Télévision* n'arrive pas, malgré son dégoût, à arrêter de regarder la télévision et celui, enfin, de *L'Autoportrait (à l'étranger)* se sent, à la dernière page, soudain « triste et impuissant devant ce brusque témoignage du passage du temps »²⁶⁰ que présente la ville de Kyoto : « comme le plus parisien des poètes il remarque qu'une ville – en l'occurrence Kyoto – a plus vite changé en deux ans que son cœur mortel. Ce qui donne à ses dernières pages leur musique mélancolique. »²⁶¹

En fait, l'humour dans l'œuvre, même si fréquent, n'est jamais qu'un effet ponctuel. Mais c'est précisément en cela qu'il atteint sa plus grande puissance. Comme l'explique Paul-Laurent Assoun, « derrière le détachement enjoué de l'humoriste, se profile un certain sentiment tragique de la vie. »²⁶² Expliquant le théorie de Freud, il suppose que l'expression « humour noir » n'est qu'un pléonasmе, car tout l'humour n'aurait d'autre but que tenir à distance tout ce qui est susceptible de diminuer le Moi, ce que fait – en dernier lieu et irrémédiablement – la mort. Ainsi « l'humour est en effet tendu entre *narcissisme* [...] et *mort* »²⁶³. C'est pour cette toute-puissance du narrateur narcissique que nous apprécions tellement l'humour :

l'humoriste fait briller cet objet narcissique auquel tous tiennent, mais auquel lui n'a pas renoncé. Par là même il offre quelque chose de précieux [au lecteur], qui se comporte en effet comme s'il lui était reconnaissant de maintenir cette position enviable : pour son compte, certes, mais aussi pour quiconque : l'humoriste, donc, comme une espèce de « sauveur » du narcissisme qui lui vaut en conséquence la sympathie des Narcisse.²⁶⁴

²⁵⁷ *La Télévision, op. cit.*, p. 163. C'est l'auteur qui souligne.

²⁵⁸ *L'Appareil-photo, op. cit.*, p. 14.

²⁵⁹ *Monsieur, op. cit.*, p. 93.

²⁶⁰ *L'Autoportrait (à l'étranger), op. cit.*, p. 119.

²⁶¹ Jean-Pierre Tison, « Toussaint est en voyage d'affaires ». In : *Lire*, 02.2000.

²⁶² Paul-Laurent Assoun, « L'inconscient humoriste », In : *L'Humour, un état d'esprit, op. cit.*, p. 64.

²⁶³ *Ibid.*, p. 65.

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 62.

Peut-être une disposition mélancolique (régulièrement attestée chez les grands humoristes) est-elle une bonne base pour l'humour. Le tragique et l'humour ne sont pas mutuellement exclusifs. Comme Jean Emelina l'explique, « il n'y a pas contradiction mais complémentarité. Le mal à vivre peut emprunter tour à tour ou simultanément plusieurs visages ; [...] l'ennui, la cruauté, la frénésie, le désespoir ou l'humour. »²⁶⁵ C'est ici que l'humour devient une véritable attitude. Ce n'est pas le monde qui change : objectivement il reste toujours aussi tragique – mais c'est la façon de le regarder et de le décrire qui peut tourner un aspect déplaisant en une plaisanterie.

Plongeons-nous donc, au chapitre prochain, dans l'analyse de ce regard particulier du narrateur.

²⁶⁵ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 170.

3 Un étranger ou un aliéné ?

*Un juif rencontre un jour un moujik sur une route :
« Où vas-tu ? lui demande ce dernier – À Kiev,
répond-il – À Kiev ? Et que vas-tu y faire ? – Oh rien,
je n'ai rien à y faire, mais je trouverai bien quelqu'un
là-bas pour me ramener... ».*²⁶⁶

Vladimir Jankélévitch

Que ce soit à Venise, Cannes, Milan, Londres, Berlin ou Sasuelo (lieu imaginaire quelque part en Italie), le protagoniste est toujours en voyage dans un pays étranger où il n'a jamais « rien de particulier à faire »²⁶⁷, où il ne semble pas même s'intéresser aux attractions touristiques. Dans *L'Autoportrait (à l'étranger)* son statut de voyageur a même glissé dans le titre. Il s'y déplace tellement que, n'y aurait-il les titres des chapitres, – Tokyo, Hong Kong, Berlin, Prague, Corse, Nara, Vietnam, Tunisie... – le lecteur aurait du mal à suivre son rythme. Mais « si l'homme est cet éternel errant, ce vagabond qui habite le temps et ne sait où il va, l'humour, dans cette quête, l'accompagne : il éclaire pour lui ces chemins qui ne mènent nulle part ... »²⁶⁸.

Le mot « étranger » porte en français plusieurs significations, étroitement liées. Au sens restreint, il peut désigner une personne qui vient d'un autre pays et qui parle, dans la plupart des cas, une autre langue. Au sens large, le terme « étranger » est généralement utilisé par les membres d'un groupe, pour désigner une personne qui en diffère et qui est donc « extérieure » à ce groupe. Un adjectif en est dérivé, « étrange », qu'on peut remplacer par plusieurs synonymes comme « bizarre », « incompréhensible », « inaccoutumé » ou « inquiétant » dans une acception négative, mais aussi « extraordinaire », « original » ou « étonnant », avec une connotation positive.

On expliquera dans ce présent chapitre pourquoi le statut d'étranger, dans lequel le protagoniste se plaît à tout égard, est une notion importante pour l'humour. Pour ce faire, on étudiera d'abord l'étrangeté du narrateur par rapport aux autres (1.1) ; cela nous conduira à analyser les causes à son regard singulier sur le monde

²⁶⁶ Vladimir Jankélévitch, cité par : Gérald Cahen, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁶⁷ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 17.

²⁶⁸ Gérald Cahen, *op. cit.*, p. 14.

(1.2), d'où provient son étrangeté par rapport à lui-même (1.3).

3.1 L'étrangeté aux autres

Le protagoniste toussaintien est un solitaire qui n'aime pas s'intégrer à quelque groupe que ce soit. Peut-être son envie de voyager est-elle justement liée au fait qu'il se plaît dans cette position toujours extérieure. D'où vient cette caractéristique, et quel rapport exactement entretient-elle avec l'humour ?

3.1.1 Une communication aliénée avec autrui

Comment se faire comprendre quand on ne parle pas – ou mal – la langue du pays ? Quiconque se trouve en pays étranger doit faire preuve d'une certaine créativité : il s'agit de trouver un système de communication plus universel et plus simple que celui des mille règles que fixe la langue. Ce problème est souligné partout où le narrateur se rend et mène à des situations cocasses.

Quand on ne parle pas un mot, « parler » avec les mains et les pieds, pour ainsi dire, faire des gestes, reste la meilleure solution – si l'on s'y prend correctement. Le narrateur de *La Salle de bain* semble pourtant ne pas être très doué à cet exercice : « Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe. »²⁶⁹ La situation de communication ressemble à un jeu de devinettes, dont la victoire cependant est vitale pour le narrateur. Devenu acteur muet, il essaye de représenter les choses dont il a besoin, et qui doivent ensuite être devinées par le pharmacien. Si l'entente finit ici par s'établir, la situation se complique à d'autres moments, comme par exemple au syndicat d'initiative : « *Single* ou *matrimoniale*? me demanda-t-elle. Je la regardai avec suspicion. Non, elle ne parlait pas français. C'est pour moi, *criai-je* en faisant de *grands gestes* pour me désigner *de la tête aux pieds*. »²⁷⁰

On peut difficilement imaginer une façon moins évidente de se faire comprendre. Au lieu de lever tout simplement un doigt pour montrer que la chambre est pour une seule personne, le narrateur se met à crier – comme si on le comprenait mieux alors – et à gesticuler sauvagement. D'ailleurs, le problème de communication est entièrement fondé sur sa propre incompréhension de sa langue maternelle. Malgré ce qu'il affirme, l'employée parle bien français : *matrimoniale* est

²⁶⁹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 52.

un mot français, et *single*, bien qu'emprunté à l'anglais, est un terme admis dans le milieu touristique. De surcroît, même en ne comprenant que le second mot, le narrateur aurait facilement dû conclure du contexte ce que signifie le premier.

Monsieur a des difficultés de communication jusque dans son propre pays :

regardant discrètement la main d'Anna Bruckhardt pendant quelques instants, Monsieur, les yeux baissés, finit par lui soulever un doigt, prudemment, puis un deuxième, et finalement lui prit la main entière. [...] Il resta quelques instants ainsi, Monsieur, avec la main d'Anna Bruckhardt dans la sienne, puis, ne sachant qu'en faire, il la reposa sur le banc, délicatement.²⁷¹

Non seulement Monsieur ne sait pas communiquer ses sentiments par des mots, mais il échoue également, comme tous les protagonistes toussaintiens, en essayant de les faire passer par des gestes. C'est la maladresse du protagoniste qui nous amuse : le geste semble inapproprié au contenu du message ; la forme ne correspond pas au fond de la pensée. Comme Bergson l'explique, « le dessein est généralement comique en proportion de la netteté [...] avec laquelle il nous fait voir dans l'homme un *pantin articulé* »²⁷². Birgit Acar compare le protagoniste aux héros du *slapstick* qui sont caractérisés eux aussi par une grande richesse de gestes²⁷³. Le protagoniste narrateur traite la main d'Anna comme s'il s'agissait d'un objet inanimé, comme si cette main était déconnectée de son corps. D'ailleurs, Monsieur préfère de loin les objets aux hommes. Le regard toujours baissé pour éviter tout contact avec autrui, ce sont ses chaussures qui prennent de l'importance. Son statut passif et non-communicatif est souligné par sa paresse : « Monsieur, plus que jamais, était maintenant toujours en train d'être assis sur une chaise. »²⁷⁴ Bergson remarque :

dès que le souci du corps intervient, une infiltration comique est à craindre. C'est pourquoi les héros de la tragédie ne boivent pas, ne mangent pas, ne se chauffent pas. Même, autant que possible, ils ne s'assoient pas. [...] Napoléon, qui était psychologue à ses heures, avait remarqué qu'on passe de la tragédie à la comédie par le seul fait de s'asseoir.²⁷⁵

Ayant même emporté sa chaise sur le toit de l'immeuble, afin d'y penser tranquillement à la nature des choses, sa méditation sérieuse est ridiculisée immédiatement après par la difficulté à la rentrer. Monsieur est obligé de s'agenouiller, « de mauvaise grâce »²⁷⁶, sur le toit, pour la faire passer à l'intérieur.

Le narrateur de *La Télévision* fait fortement penser au cinéma muet lorsqu'il essaye vainement de se débarrasser de son sandwich dans le musée de Dahlem :

²⁷⁰ *Ibid.*, p. 50.

²⁷¹ *Monsieur, op. cit.*, p. 110.

²⁷² Henri Bergson, *op. cit.*, p. 23.

²⁷³ Birgit Acar, *op. cit.*, p. 14.

²⁷⁴ *Monsieur, op. cit.*, p. 89.

²⁷⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 40.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 97.

mon sandwich toujours à la main, ne sachant plus qu'en faire maintenant, mordant une dernière fois dedans et faisant quelques pas à la ronde dans le hall en cherchant vainement une poubelle pour m'en débarrasser, envisageant même un instant de le mettre dans la poche de ma veste, mais me rendant compte qu'il n'entrerait pas, à moins de le glisser à la verticale, ce que je préférais éviter, pour mon standing, sans compter qu'il risquerait de salir mes carnets, je préférai renoncer et j'entrai dans le musée avec le sandwich (je n'allais quand même pas laisser mon sandwich au vestiaire).²⁷⁷

A l'intérieur il doit encore faire attention à ce que personne ne s'assoie dessus²⁷⁸. Duvignaud parle d'un « dialogue de l'homme avec les choses ». De la même façon, Chaplin et Keaton avaient déjà mis en conflit leur personnages avec des objets usuels pour créer des situations comiques²⁷⁹.

En apparence, le narrateur de *L'Appareil-photo* se débrouille mieux pendant son séjour en Angleterre : « je commandai deux bières au comptoir (yes two, my Lord, et je mis les doigts en V pour plus de clarté) ». ²⁸⁰ Cependant, s'il est sans failles au niveau gestuel, il fait cette fois une erreur d'emploi de mots qui susciterait le fou rire de tout Anglais. Au lieu de dire *Sir* (Monsieur), il qualifie le barman de *Lord*, titre que l'on donnait autrefois seulement aux évêques et aux « nobles seigneurs ».

Dans ces mauvaises conditions, il faut se contenter de rapports superficiels, ce qui ne semble pourtant pas déranger le moins du monde le narrateur.

Je commençais à sympathiser avec le barman. [...] Il nous arrivait de converser. Nous parlions de football, de courses automobiles. L'absence d'une langue commune ne nous décourageait pas ; sur le cyclisme, par exemple, nous étions intarissables. Moser, disait-il. Merckx, faisais-je remarquer [...]. Coppi, disait-il, Fausto Coppi. [...] Bruyère, murmurais-je. Bruyère ? disait-il. Oui, oui, Bruyère. Il ne semblait pas convaincu. Je pensais que la conversation s'en tiendrait là, mais [...] il m'a dit Gimondi. Van Spiegel, répondis-je. Planckaert, ajoutai-je, Dierieckx, Willens, Van Impe, Van Looy, de Vlaeminck, Roger de Vlaeminck et son frère, Eric. Que pouvait-on répondre à cela ? Il n'insista pas.²⁸¹

La soi-disant « conversation » avec le barman de *La Salle de bain*, qui consiste seulement à citer, tour à tour, des noms propres de sportifs, l'incite bizarrement à croire en une amitié profonde, supposition complètement erronée, comme il s'en aperçoit plus tard :

le barman, [...] sans répondre aux sourires que je croyais pouvoir lui adresser au nom des relations cordiales que nous entretenions avant l'arrivée d'Edmondsson (mon ami le barman, l'avais-je surnommé au début), prenait maussadement la commande et nous servait en silence.²⁸²

La communication arrive rapidement à ses limites quand le narrateur cite un cycliste que le barman ne semble pas connaître : Bruyère. Peut-être pensait-il au La Bruyère du dix-septième siècle, moraliste et auteur des *Caractères*, et se demande

²⁷⁷ *La Télévision, op. cit.*, p. 225-226.

²⁷⁸ *Ibid.*, p. 229.

²⁷⁹ Jean Duvignaud, *Le propre de l'homme, Histoires du comique et de la dérision*, Hachette, 1985, p. 205-206.

²⁸⁰ *L'Appareil-photo, op. cit.*, p. 75.

²⁸¹ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 62.

comment il s'est perdu dans une rangée de cyclistes. Mais plus probablement ne connaît-il pas de Bruyère du tout, qui soit effectivement un cycliste connu. A la rencontre d'un « soviétique », le narrateur emploie le même moyen de communication :

Après un bref tour d'horizon de l'histoire italienne du vingtième siècle (Gramsci, Mussolini), nous demandâmes d'autres bières. Puis passant à l'histoire de son pays, sujet plus délicat en raison du joug, nous dîmes Khrouchtchev, Brejnev. Je citai Staline²⁸³,

après quoi le Russe change de « sujet »...

En fait, ce genre de communication bizarre, qui semble entièrement satisfaire le narrateur, n'est pas seulement lié au fait qu'il se trouve dans un pays étranger. Même en France, où il pourrait avoir des conversations plus profondes avec les gens, il ne procède souvent pas autrement, comme par exemple lorsqu'il se retrouve dans un café avec son professeur de conduite :

Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m'arrivait d'évoquer d'autres bières alors [...]. Il laissait dire, dressait son cartonnet à la verticale et le maintenait en équilibre avec un doigt. Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il. Une danoise, oui, et, soupirant, il buvait une petite gorgée de café.²⁸⁴

Dans sa relation avec Pascale c'est le seul « dialogue » de plus d'une ligne qui soit rapporté.

Je [...] lui demandai si elle voulait que je lui rapporte quelque chose, mars ou nuts, un milky way, je ne sais pas moi, du crunch. Des chips, dit-elle, et elle sourit. [...] Vous ne voulez pas plutôt des petites saloperies plus marrantes, dis-je en me frottant assez suggestivement le bout de doigts, des noisettes salées, un mélange de fruits secs, des apéricubes.²⁸⁵

La raison de ces rapports superficiels avec autrui se trouve dans le refus du protagoniste de laisser échapper même le moindre détail personnel. Monsieur se sent attiré par Anna seulement parce qu'elle le laisse tranquille, car à leur première rencontre « ils n'avaient pas échangé la moindre information se concernant. »²⁸⁶ Les médecins sont ceux qui ont le moins le droit de s'intéresser à la vie du narrateur. A Venise, le médecin a droit à un mensonge sur le métier du narrateur ; celui de Monsieur (le Docteur Douvres) se fait même agresser :

il lui demanda ce qu'il faisait dans la vie. [...] Relevant la tête avec bienveillance, [il] lui répéta la question. [...] Monsieur répondit évasivement. Et c'est intéressant ? demanda le Docteur Douvres. Oui, je suis assez bien payé, dit Monsieur. Je pense que je gagne plus d'argent que vous, ajouta-t-il. Dès lors, le docteur Douvres ne dit plus rien (c'était peut-être par là que Monsieur aurait dû commencer).²⁸⁷

²⁸² *Ibid.*, p. 85.

²⁸³ *Ibid.*, p.119.

²⁸⁴ *L'Appareil-photo, op. cit.*, p. 44.

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 29.

²⁸⁶ *Monsieur*, p. 94.

²⁸⁷ *Ibid.*, p. 24.

C'est surtout parce qu'ils ne savent pas *s'exprimer* sur des choses personnelles que les protagonistes sont réduits à l'isolement : « Moi, dis-je – mais je n'eus pas le courage de venir l'importuner maintenant avec les difficultés que je rencontrais dans mon travail (moi, ça ne va pas du tout, dis-je, j'ai attrapé un coup de soleil). » Faisant quand même de temps en temps quelques très rares efforts pour se faire comprendre, ils sont toujours déçus de l'incompréhension d'autrui :

moi, non plus, cela fait trois mois que je ne l'ai plus regardée, me dit-il. Chaque fois que j'avais annoncé aujourd'hui à quelqu'un que j'avais arrêté de regarder la télévision, que ce soit à Delon cet après-midi, ou à John maintenant, il me disait que lui non plus, il ne la regardait pas. Ou peu, ou plus. Personne ne la regardait, dans le fond, la télévision (à part moi, bien entendu).²⁸⁸

Le silence et ce langage balbutiant, qui ne véhicule pas de sens, sont à la fois cause et effet de l'étrangeté risible du narrateur. Il est étrange(r) parce qu'il s'exprime bizarrement, et en même temps il s'exprime bizarrement parce qu'il est différent des gens conventionnels. Quoiqu'il puisse dire, il ne sera compris de personne. Chez Monsieur, le désespoir de ne pas être compris se manifeste avec évidence : « Nous, on se comprend, hein, dit-il. Il s'assit à côté d'elles et, les bordant, hein, répéta-t-il avec tristesse. Qu'est-ce que tu dis, tonton ? Non, elles ne comprenaient rien. »²⁸⁹ Cependant la mise en avant du silence, du problème de la langue étrangère / étrange et des grands gestes, traduisent de façon humoristique une vérité tragique. Toussaint cherche « le maladroit ou le « mal-dit », pour reprendre Beckett »²⁹⁰, pour souligner métadiscursivement qu'aucun moyen de communication ne peut faire passer de façon complète la grande quantité de pensées individuelles qu'un homme peut avoir. Dans une certaine mesure, tous les hommes doivent rester étrangers les uns aux autres.

3.1.2 Ignorance des conventions ?

Etre un étranger veut aussi dire : se distinguer des autres par ses mœurs, ses manières de faire et de vivre. Cependant, l'exemple suivant, qui essaye de mimer exactement ce problème, ne peut abuser qu'un court instant le lecteur :

*l'infirmière de garde comprenait mal le français. Je lui expliquai, toutefois, qu'il y avait un malade dans ma chambre. Puis, d'une voix conciliante, je lui demandai s'il n'était pas possible de l'installer ailleurs, ou de me faire changer de chambre, j'étais tout à fait prêt à déménager moi-même si c'était le plus simple.*²⁹¹

Le narrateur veut apparemment nous faire croire, camouflé sous son statut

²⁸⁸ *La Télévision, op. cit.*, p. 141.

²⁸⁹ *Monsieur, op. cit.*, p. 72.

²⁹⁰ Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 34.

²⁹¹ *La Salle de bain*, p. 118.

d'étranger en Italie, que ce qui se passe ici n'est rien de plus qu'un petit malentendu dû à la différence langagière ou culturelle. Or un patient qui s'étonne de trouver un malade dans sa chambre d'hôpital, cela ne fait partie ni des coutumes italiennes, ni des coutumes françaises. En fait, même si l'infirmière parlait parfaitement le français, elle devrait croire qu'il s'agit ici de plus qu'un simple malentendu : la présence de malades dans un hôpital est évidente pour tous, le narrateur seul faisant exception – lequel, pour une raison qu'on ignore, s'est fait interner sans nécessité médicale, et révèle ainsi son caractère étrange, alors même qu'il s'efforce de le dissimuler.

On trouve le même phénomène quand le narrateur va dans un restaurant italien, quelques pages auparavant :

une dame [...] tâchait vainement de me mettre un ticket de vestiaire dans la main, et [...] essaya même, lorsque je me débarrassai de mon pardessus, de s'emparer du vêtement : mais je fus très prompt et, avec beaucoup de souplesse, réussis à éloigner le manteau de la portée de ses bras pour le mettre à l'abri.²⁹²

Ici s'annonce déjà faiblement la paranoïa de *La Réticence*, qui consiste à soupçonner que tout le monde nourrit de mauvaises intentions. Le narrateur cache sa veste comme s'il s'agissait d'une tentative de vol, alors qu'en vérité c'est un service prévu pour le bien-être du client que de mettre sa veste dans le vestiaire.

Le personnage étranger a déjà souvent été utilisé dans l'histoire littéraire ; le Persan de Montesquieu, le Candide et le Microméga de Voltaire en sont des exemples. Même au vingtième siècle *L'étranger* de Camus et Gregor dans *La Métamorphose* de Kafka sont de la partie. Seulement, les « étrangers » contemporains qui soient aussi humoristiques se font rares. En fait, l'étranger toussaintien ne ressemble à aucun autre étranger littéraire. Tandis que Montesquieu et Voltaire utilisaient leurs étrangers à des fins moralistes, ce qui fait que l'humour leur correspondant est surtout noir et critique envers la société, l'étranger de Camus n'incite pas du tout à rire, même si le style pourrait être rapproché à celui de *La Salle de bain* :

Il y a certes une proximité thématique, mais je voulais m'éloigner tout à fait du sérieux de l'étranger. [...] Enfin, je voulais être plus gamin, plus gai et moins bavard. Je voulais faire *L'Homme sans qualités* qui ne parlerait pas.²⁹³

Le narrateur toussaintien est un étranger comique qui utilise son étrangeté uniquement dans le but de transgresser toutes les lois bien établies et de détruire par là toute la sécurité qu'elles nous procurent.

²⁹² *Ibid.*, p. 70.

²⁹³ Michèle Ammouche-Kremers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 34. On reviendrait sur *L'homme sans qualités* de Musil au quatrième chapitre.

Indem [...] Toussaint die konventionelle Funktion und Bestimmung der Dinge und Verhaltensweisen in Frage stell[t], wird die Sicherheit, die sie uns im Alltag vermitteln, zunichte gemacht – nicht durch gedankenschwere Problematisierung, sondern auf humorvolle Art und Weise.²⁹⁴

C'est précisément l'humour qui découle de cette étrangeté que Noguez appelle « l'humour vert » :

comment procédera-t-on ? [...] En prenant de la hauteur ou du recul, de manière à avoir un autre point de vue [...]. En semblant venir d'ailleurs [...], donc, et pour la première fois. Etranger : à qui tout semble étrange. *Alienus* : pour qui rien n'est même, et tout est autre. Etranger qui parle l' « étranger » – le sabir qui permet de tout dire²⁹⁵

... et de tout faire, pourrait-on ajouter. Amusant pour le lecteur, le manque de réserve du narrateur vis-à-vis des inconnus est surprenant et même parfois effrayant pour les autres personnages. Dans un moment d'angoisse, il s'accroche :

dès que l'avion aborda sa descente, mes sinus recommencèrent de me faire souffrir ; [...] durant l'atterrissage, tassé sur mon siège, je serrai de toutes mes fonces la main de ma voisine, une dame italienne, élégante, qui me souriait avec gêne.²⁹⁶

De la même façon, il ne se gêne pas pour donner un bisou à une femme dont il ne connaît même pas le nom, dans le but de convaincre son fils de sa gentillesse :

mais elle est très gentille, la dame, lui dis-je. Comment vous appelez-vous, Madame ? Marie-Ange, dit la dame. [...] Elle est très gentille, Marie-Ange, dis-je à mon fils, tu ne veux pas lui faire un bisou ? Regarde, moi je fais un bisou à Marie-Ange, dis-je (et je fis un bisou à la dame, qui parut un peu étonnée).²⁹⁷

Freud appelle ce genre d'humour « l'esprit sceptique » : « was [er] angreif[t] ist nicht eine Person oder eine Institution, sondern die Sicherheit unserer Erkenntnis selbst ». ²⁹⁸ Cependant Freud place l'esprit sceptique comme une sous-catégorie de l'esprit tendancieux. Il s'agirait d'une agression cachée, ce qui est au moins discutable pour les exemples donnés ci-dessus. A notre avis l'humour tient ici seulement à la surprise de voir quelqu'un qui n'agit pas comme tout le monde : ce n'est pas l'étrangeté au sens négatif qui nous choque, mais plutôt son aspect étonnant ou extra-ordinaire qui nous frappe.

Il en va tout autrement quand le narrateur fait semblant d'ignorer les lois de la logique et du bon sens pour arriver à ses fins personnelles :

j'allais le trouver (il allait m'entendre, celui-là, putain). Qu'est-ce que j'apprends, dis-je, il paraît que vous vous êtes montré incorrect avec ma femme. Ah, non, non je vous assure, [...] il me fit [...] savoir qu'il lui avait simplement expliqué qu'il ne faisait que *thermogaz*, lui, et de ce fait, il n'avait pas pu lui reprendre sa bouteille, qui était une *primagaz*, car quand bien même il aurait accepté de la reprendre [...] les livreurs de *thermogaz* ne la lui auraient certainement pas échangé, il avait déjà

²⁹⁴ Helmut Jakobs, *op. cit.*, p. 349.

²⁹⁵ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 174.

²⁹⁶ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 120.

²⁹⁷ *La Réticence*, *op. cit.*, p. 22.

²⁹⁸ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 93-94.

eu le coup avec une *naphtagaz*. Vous voulez dire une *primagaz*, dis-je [...]. Non, non, dit-il, c'était une *naphtagaz*. Tiens. Mais dites-moi, [...] si vous avez déjà connu un tel désagrément avec une *naphtagaz*, c'est qu'il vous est déjà arrivé de reprendre des bouteilles qui n'étaient pas des *thermogaz*. Il dut le reconnaître. Et vous refusez de rendre le même service à ma femme ! dis-je. Je buvais du petit lait. [...] Cela allait finalement lui tomber dessus, perspective à laquelle il ne parvenait pas à se résoudre, bien qu'elle eût, me semblait-il, arrangé tout le monde.²⁹⁹

Le narrateur fait preuve d'un talent remarquable pour mettre le vendeur, qui est logiquement dans son droit, dans le plus grand tort. Il s'agit clairement d'une « erreur de raisonnement » (Denkfehler)³⁰⁰ de la part du narrateur, erreur volontaire faut-il ajouter, qui se donne l'apparence et le soin de la plus grande logique pour cacher ses points faibles. Escarpit appelle ce procédé « la suspension d'évidence » et le décrit ainsi :

La réduction à l'absurde est obtenue par la suspension volontaire d'une évidence accompagnée d'un comportement mental par ailleurs parfaitement normal et surtout parfaitement logique. L'évidence suspendue est propre à un groupe social donné et le paradoxe humoristique n'existe que pour les membres du groupe social acceptant cette évidence, ce qui, par parenthèse, explique pourquoi l'humour d'un pays donné est souvent inaccessible aux habitants d'un autre pays.³⁰¹

En quelque sorte, cette étrangeté qui consiste à ignorer les conventions peut presque être considérée comme quelque chose d'admirable. Par son adresse à manipuler la logique, le narrateur pourrait certes passer pour un homme d'esprit – si l'objet de sa manipulation n'était aussi vulgaire qu'une bouteille de gaz.

3.1.3 Un non-conformiste donne son avis...

Comme Escarpit l'explique, l'humoriste « est, par vocation non-conformiste »³⁰², car « il brise l'étreinte des évidences » qui existent dans les groupes sociaux :

les sociétés – nations, groupes culturels, classes, familles, etc. – « secrètent » des systèmes d'évidences de natures très diverses (intellectuelles, affectives, morales, pratiques). [...] Comme les évidences définissent et cimentent la cohésion du corps social, ce dernier les constitue en une doctrine, une orthodoxie.

Tout spécialement dans le cas du couple Drescher, qui représentent une caricature des Allemands, le narrateur ne manque jamais de se distancier par des remarques dédaigneuses sur leur manière de faire.

Uwe et Inge Drescher (que l'on pourrait traduire approximativement en français pas Guy et Luce Perreire) [...] me reçurent assez froidement et me firent asseoir sans un mot à la table [...] de la salle à manger [...] sur laquelle reposaient encore quelques assiettes sales et une casserole [...] pleine de pâtes froides un peu séchées et toutes collées entre elles. Uwe [...], nous ayant servis l'un après l'autre du café soluble, deux cuillères chacun, [...] commença à m'expliquer ce qu'il attendait de moi [...], me faisant part des quantités et de la fréquence des arrosages souhaités, de la

²⁹⁹ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 52-53.

³⁰⁰ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 48.

³⁰¹ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 90.

³⁰² *Ibid.*, p. 94.

technique à appliquer et de la qualité de l'eau à utiliser [...]. Une main [...] bougeait dans la poche de son pantalon en faisant tinter des pièces de monnaie (il allait peut-être me donner un petit quelque chose).³⁰³

Les noms français insupportables dont il les baptise signalent déjà qu'il ne se montrera pas très tolérant envers eux. Ce qui est surtout drôle, c'est que les Drescher correspondent parfaitement aux clichés et préjugés que d'autres nations peuvent avoir envers les Allemands, et qu'ils sont d'ailleurs symétriquement opposés à l'image fictive du français typique. « Vivre comme Dieu en France » dit-on, en raison du fameux « savoir-vivre », notamment autour de la table : la bonne cuisine, les bonnes boissons comme le vin et le champagne pour lesquels la France est réputée, mais aussi l'hospitalité, la convivialité et le bon service qui sont censés régner pendant le repas français. Uwe et Inge par contre en présentent l'extrême contraire : ils sont froids, mangent mal et proposent seulement du café soluble, que Uwe tend, en plus, à économiser. Plus tard, le narrateur découvre même une bouteille de « Sekt » dans leur réfrigérateur, qui ne peut qu'être perçu, de ce point de vue, que comme une mauvaise imitation du champagne.

Typiquement allemands, il ont une tendance écologiste tellement exagérée que leur appartement ressemble plus à une jungle, avec toutes leurs plantes, qu'à un endroit habitable par des humains. C'est précisément par ce côté là que s'impose leur rigueur allemande (*die deutsche Gründlichkeit*) : ils prennent l'arrosage de leurs plantes pour une tâche aussi importante que s'il s'agissait de gagner leur vie. Malheureusement ils sont tombés sur un Français qui correspond, lui aussi, exactement au préjugé national : négligeant son « travail », il abandonne les plantes à leur sort, tant et si bien qu'elles finissent toutes par dessécher.

De surcroît, une fois les Drescher partis, le narrateur – que ce soit par énervement contre les Drescher ou à cause de son peu de retenue habituel – fait comme si on l'avait accueilli chaleureusement ; le fait que les Drescher ne lui avaient justement *pas* dit de faire comme s'il était chez lui l'incite d'autant plus à se mettre parfaitement à l'aise :

Quelques minutes plus tard, je me trouvais dans la cuisine des Drescher en robe de chambre (je m'étais empressé de passer une robe de chambre par-dessus mon pyjama, une grande robe de chambre écossaise de Uwe).³⁰⁴

Sans le moindre respect pour leur intimité, il apparaît même comme une variante de fétichiste, respirant l'odeur de la robe de nuit de Inge, et regarde la télévision allongé dans leur lit³⁰⁵.

Dans *L'Autoportrait (à l'étranger)* le narrateur fait de son mieux pour combattre

³⁰³ *La Télévision, op. cit.*, p. 26-28.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 38.

individuellement le mauvais service réputé à Berlin :

les Berlinois ont la réputation d'être [...] peu aimables. Lorsqu'on entre dans un magasin, il faut, dit-on, [...] s'excuser presque de vouloir acheter quelque chose, [...] et si, à l'audace de vouloir acheter quelque chose, on ajoute la témérité de faire répéter la question par un pourtant parfait petit « Wie bitte », on se fait d'autant plus rabrouer que l'on jette un soupçon sur la manière dont la question a été formulée, [...] jugez vous-mêmes : *Wie dick, die Scheibe* ? Normale, dis-je, une tranche normale.. La jeune femme [...], une méchante et corpulente jeune femme, m'a regardé avec suspicion. [...] Elle m'a coupé [...] une minuscule tranche d'aspic, mais vraiment minuscule, on pouvait plastifier un passeport avec une telle épaisseur de gelée, nettoyer ses lunettes. *Dicker*, j'ai dit. Cela a été le tournant de la rencontre, je l'ai dit très [...] méchamment. [...] Elle m'a obéi. [...]. Comme ça ? [...] Plus grosse, j'ai dit. [...] Non, non, pas si grosse ! [...] Elle déplaçait le couteau légèrement à gauche, légèrement à droite, légèrement à gauche, légèrement à droite, [...] elle n'arrivait pas à me satisfaire. Dommage, vous y étiez, j'ai dit. Reprenez au début [...]. Elle transpirait, de grosses gouttes tombaient dans la terrine. Détendez-vous, dis-je, vous voyez bien que vous êtes trop crispée. Allez, essayez encore une fois. [...] Parfait, j'ai dit. Vous voyez, dis-je, quand vous voulez [...]. Je suis partie sans dire au revoir (je n'aime pas les gens désagréables).³⁰⁶

Le procédé du narrateur consiste en fait à renverser sadiquement la discrimination qu'il subit à cause de son mauvais allemand, discrimination qui ne s'adresse de son côté pas tellement au fait que l'employée soit allemande, mais plutôt qu'elle soit aussi grosse, à en juger d'après son portrait des plus méchants. Le procédé humoristique est en cela comparable à ce que Freud appelle « le mot prompt à la riposte » (schlagfertiger Witz) :

[es] ist wesentlich die Unifizierung [...], die den sogenannten schlagfertigen Witzen zugrunde liegt. Die Schlagfertigkeit besteht ja im Eingehen der Abwehr auf die Aggression, im « umkehren des Spießes », im « Bezahlen mit gleicher Münze », also in Herstellung einer unerwarteten Einheit zwischen Angriff und Gegenangriff.³⁰⁷

Par son regard distancié sur autrui, qui est non seulement caractéristique aux récits à l'étranger, mais à l'œuvre entière de Jean-Philippe Toussaint, le narrateur dévoile souvent des tendances agressives qui s'adressent surtout, comme on l'a déjà évoqué quant au jeu dans le premier chapitre, à des personnes qui ont une position sociale reconnue :

le mari de Mme Pons-Romanov, qui était apparemment dans l'import-export, exerçait des activités multiples, boursières et financières, dont personne n'était en mesure de déterminer en quoi elles consistaient ; *lui non plus*, du reste, à en juger par la manière dont il était en train d'en parler.³⁰⁸

La femme du secrétaire d'Etat, « assez grosse jeune personne élégante » ne s'en sort pas mieux que la charcutière de *L'Autoportrait (à l'étranger)* : « non, elle ne voulait pas aller se promener. Ce qu'elle voulait, c'est qu'on la laisse tranquille : elle avait encore *du pain sur la planche*, l'été approchait. »³⁰⁹ Monsieur, convaincu lui-même de préjugés hostiles aux épouses d'hommes politiques, fait allusion à la corpulence de la femme avec une expression figée, et explique en même temps

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 159.

³⁰⁶ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 24.

³⁰⁷ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 54.

³⁰⁸ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 57.

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 63.

d'où cette corpulence provient à son avis. En fait il ne dit rien d'autre que : les femmes des hommes politiques passent leur temps à ne rien faire.

Il convient de prendre en compte ici que le succès de l'humour tendancieux a spécialement besoin de la tierce personne (le lecteur) pour sa légitimation. Sans cela, dit Freud, il peut tomber sur des personnes qui ne veulent pas l'entendre³¹⁰. Une personne corpulente semblable à la femme du secrétaire d'Etat ne trouverait probablement pas la plaisanterie très réussie. En fait, tout humour fonctionne grâce à un « partage des pouvoirs ». L'humoriste seul ne fait pas encore exister l'humour, comme le rappelle très justement Shakespeare : « A jest's prosperity lies in the ear of him that hears it, never in the tongue of him that makes it .»³¹¹ Une personne qui aurait une quelconque tendance opposée à celle de l'humoriste nuirait à l'entreprise de l'humour.

Pour le narrateur de *La Salle de bain*, les gens bien placés semblent être un sujet tellement sensible que la moindre critique, même si elle ne lui est pas adressée directement, peut l'inciter à détruire la soirée :

l'ancien locataire, homme distingué, [...] estima que c'était du très bon vin, mais nous confessa avec un rire prudent qu'il n'aimait pas le bordeaux, préférant le bourgogne. Je répondis que moi, je n'aimais pas tellement la façon dont il était habillé. Son sourire fut gêné, il rougit. Il y eut un certain froid du reste.³¹²

Timide et renfermé d'habitude, un rien peut suffire à lui faire exhiber violemment ses émotions, sans tenir compte des conventions sociales. Comme un enfant, il laisse libre cours à son avis. C'est son inadaptation aux règles de la vie commune qui le rend ridicule. Ce serait en tout cas la perspective de Bergson, pour qui le rire est « un geste social »³¹³, une sorte de punition de la part de la société pour celui qui ne s'adapte pas à ses mœurs. Cependant, on ne peut pas s'empêcher d'être, du moins un petit peu, du côté du narrateur. Il se trouve dans une situation que tout le monde a déjà connue : qui n'a jamais souhaité rendre une insolence à un insolent ? L'ancien locataire fait lui aussi « ce qui ne se fait pas », car il n'est guère poli de se plaindre d'un cadeau. On se rend compte ici que le mécanisme du comique classique, qui implique qu'on rie soit *avec* le personnage, soit *de* lui, n'est pas suffisant, comme l'explique aussi Jean Delume à propos de *Ubu* de Jarry :

nous ne saurions être à ses côtés, mais nous ne saurions non plus rire de lui en tant que « caractère », puisqu'il n'entre dans aucune catégorie psychologique traditionnelle : « une abstraction qui marche », dit justement Jarry. Le Père Ubu en colère est la colère « en soi »³¹⁴.

³¹⁰ Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 72.

³¹¹ William Shakespeare, *Love's labour's lost*, Methuen, 1983 (première publication 1623), Acte V, Scène 2.

³¹² *La Salle de bain*, p. 38.

³¹³ Henri Bergson, op. cit., p. 15.

³¹⁴ Jean Delume, « Comique et colère : L'Invective spectaculaire ». In : *Cahier Comique*

C'est que « nous nous identifions moins au personnage qu'à une situation »³¹⁵, comme le constate Duvignaud quant à Chaplin, ou à un état d'esprit que nous connaissons bien ; par conséquent la cible de cet humour n'est pas évidente à déterminer.

L'énervement du narrateur peut aussi se traduire pas des gestes : « A côté de moi, une dame déplaçait un doigt sur la carte, n'en terminait pas de suivre le tracé d'une rue avec l'index. Elle m'agaçait, je ne voyais rien. Je lui donnai des petites claques sur la main. »³¹⁶ Dans une interview Toussaint explique lui-même la technique qui met ici l'humour en marche :

pas sûr qu'il soit dans la position de l'emmerdeur. La dame qui regarde un plan à Venise et qui fourre ses mains dessus en empêchant quiconque de voir quoi que ce soit, elle... Il y a toujours un côté fausement innocent, [...] il y a un côté enfantin mais renversé, comme on donnerait des petites tapes à un enfant qui mettrait ses mains, mais là c'est une vieille dame.³¹⁷

Le renversement humoristique consiste justement dans un non-conformiste qui « corrige » le comportement peu social de la femme par son propre comportement peu social. Bakhtine, qui analyse les *Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman*, constate le pouvoir bénéfique du renversement de l'humoriste : « Ils jouissent [...] d'un droit insolite : *étrangers* dans ce monde, ils ne sont solidaires d'aucune situation existant ici-bas, [...] ils entrevoient l'envers et la fausseté de chacune. »³¹⁸ Le narrateur de *La Salle de bain* n'est pas une exception. Monsieur ne se laisse pas tromper par l'hypocrisie de Kaltz, qui essaye à chaque fois de présenter son apéritif de moindre qualité comme un service de première classe pour économiser de l'argent :

il sortit du réfrigérateur [...] un plat en argent, dans lequel des rollmops un peu desséchés avaient commencé de brunir autour de leur cure-dent. Ensuite, il [...] posa sur la table une bouteille de beaujolais. Je n'ai pas de tire-bouchon, malheureusement, dit-il, mais ce n'est pas grave, n'est-ce pas, nous boirons de l'eau. Monsieur, [...] se levant, dit qu'il allait chercher un tire-bouchon chez lui.³¹⁹

Monsieur répond avec un mauvais tour au mauvais tour de Kaltz, car évidemment un beaujolais s'accorde mieux avec un plat en argent que de l'eau plate.

Parfois, le regard distancié du narrateur peut même devenir satire politique, par exemple quand le narrateur modifie mentalement le discours du représentant du ministère français au Vietnam, qui parle du « rayonnement de la France en Asie » :

(l'*irradiation* de la France eût peut-être mieux convenu, me disais-je, dans le contexte de reprise

Communication, No 3, sous la direction de Henri Baudin, Université des Sciences Sociales de Grenoble II, 1985, p. 131.

³¹⁵ Jean Duvignaud, *op. cit.*, p. 203.

³¹⁶ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 82.

³¹⁷ Michel Jourde, *op. cit.*

³¹⁸ Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 304.

³¹⁹ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 68.

des essais nucléaires français dans le Pacifique). Nos hôtes vietnamiens [...] hochaient la tête pour approuver ses dires [...] (écrivant sagement dans leurs carnets : « rayonnement non seulement économique, mais culturel » et ils soulignaient « culturel ».)³²⁰

Mais les occurrences d'un humour aussi noir sont très rares dans l'œuvre. L'humour n'y est jamais vraiment engagé, dans la mesure où le narrateur prend rarement l'offensive ouvertement. S'il lui arrive de devenir agressif, ce n'est jamais pour corriger des injustices objectivement utiles pour la société, mais uniquement pour se soulager lui-même. Zeltner-Neukomm décrit l'œuvre de Philippe Djinn d'une façon qui pourrait aussi convenir aux textes de Toussaint :

viele der originellsten Bilder werden aus [...] Affekten geboren [...], die mit Wut und Aggressivität zu tun haben. [...] Es ist im Grunde eine grosse Verletzlichkeit, was sich in solchen Aggressionsmetaphern verbirgt; bloss ein Verwundbarer spürt so genau die Feindschaft der Welt.³²¹

Tout se passe comme si le narrateur cachait ses blessures derrière un masque humoristique, qui par ailleurs coïncide avec la notion nietzschéenne du masque :

ich könnte mir denken, dass ein Mensch, der etwas Kostbares und Verletzliches zu bergen hätte, gross und rund wie ein grünes altes schwerbeschlagenes Weinfass durchs Leben rollte ; die Feinheit seiner Scham will es so.³²²

Jean-Philippe Toussaint met en évidence ce qu'explique Lindon quant à la nouvelle génération de Minuit : « impassible, ça n'est pas l'équivalent d'insensible qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions. »³²³ L'humour est un moyen de trahir implicitement des émotions qu'on ne peut pas dire explicitement. Par cette forme non-engagée d'humour, le narrateur se présente comme une sorte de dérivé de l'ancien *picaro* qui incarne l'homme sans honneur et sans pouvoir par rapport au nobles. Il déstabilise la solennité des puissants à la manière d'un Don Quichotte ou d'un Simplicissimus (de Gimmelshausen). L'humour, ici, c'est l'arme du faible.

Le mouton à cinq pattes, qui marche en direction opposée au troupeau, ne mérite donc pas toujours notre dédain moqueur. Dans *L'Appareil-photo* et *La Télévision* le narrateur renverse précisément les semblants d'évidences qu'on ne questionne plus dans la vie quotidienne, pour en former une nouvelle idée plus détaillée et même, peut-être, plus juste.

Je ne faisais rien, par ailleurs. Par ne rien faire, j'entends ne rien faire d'irréfléchi ou de contraint, ne rien faire du guidé par l'habitude ou la paresse. Par ne rien faire, j'entends ne faire que l'essentiel, penser, lire, écouter de la musique, faire l'amour, me promener, aller à la piscine, cueillir

³²⁰ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 93.

³²¹ Gerda Zeltner-Neukomm, *Der Roman in den Seitenstrassen. Neue Strukturen in der französischen Epik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991, p. 15.

³²² Friedrich Nietzsche cité par : Ernst Behler, op. cit., p. 276.

³²³ Jérôme Lindon cité par : Sophie Bertho, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique ». In : Michèle Ammouche-Krémers, *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit., p. 16.

des champignons. Ne rien faire, contrairement à ce que l'on pourrait imaginer un peu vite, exige méthode et discipline, ouverture d'esprit et concentration.³²⁴

Le discours n'est paradoxal qu'en apparence ; il cache une vérité indéniable. « Ne rien faire », c'est ce qu'on pratique en général pendant ses vacances. Cela veut dire « ne pas travailler » ou tout simplement « ne rien faire de pratiquement utile ». Mais en vérité, ce n'est pas « rien » qu'on fait, comme le souligne très justement le narrateur. « Ne rien faire » inclut une quantité énorme d'activités plus ou moins intelligentes pour employer son temps libre. Et combien de personnes, dans notre société compétitive, ne savent plus comment utiliser leur temps libre ? Le narrateur, lui, souhaiterait ne pas passer son temps devant la télévision, qui ne lui procure en effet aucun plaisir et qu'il semble allumer uniquement par paresse. C'est pour cette raison que « ne rien faire [...] exige méthode et discipline », car l'idéal serait de ne pas gâcher son temps libre. Tout en détaillant longuement ce que « ne rien faire » veut dire, le narrateur valorise une idée trop peu reconnue dans la société. Ce n'est effectivement pas le fait de travailler qui, actuellement, devrait être considéré comme extraordinaire, mais le fait de pouvoir employer raisonnablement son temps libre.

Cependant, c'est aussi du travail que le narrateur nous dessine une nouvelle image. Contrairement à l'apparence de vacancier qu'il donne – il va sans cesse à la piscine ou s'amuse dans un parc de nudistes – il affirme sans cesse qu'il ne fait rien d'autre que travailler :

n'était-ce pas précisément cela travailler, me disais-je, cette lente et progressive ouverture de l'esprit et cette totale disponibilité des sens qui me gagnait peu à peu ? Et, si non, n'était-ce pas au moins aussi gratifiant ?³²⁵

Pour un chercheur et un écrivain, le plus important n'est justement pas de se forcer à écrire à tout prix, mais d'avoir une bonne idée de départ. Et, pour être créatif, il faut se mettre à l'aise. Décrivant sa manière propre de travailler, le narrateur fait un clin d'œil à tous ces gros travailleurs bureaucrates et conformistes qui auraient une raison de le traiter de paresseux – uniquement par jalousie. Lui, peut s'habiller comme il veut – « je m'étais confortablement assis *en tailleur* dans mon bureau, avec *mon vieux pull en laine* »³²⁶ – et n'est pas obligé de coopérer avec qui que ce soit ou de se confronter dès l'aube au monde extérieur :

j'écoutais distraitement les informations de sept heures à la radio, le visage endormi mais l'esprit déjà en pleine activité, qui échafaudait mentalement quelques arabesques très libres et très agréables à suivre sur les différents développements possibles que pourrait prendre mon étude (j'ai

³²⁴ *La Télévision, op. cit.*, p. 11.

³²⁵ *Ibid.*, p. 89.

³²⁶ *Ibid.*, p. 19.

toujours aimé les petits *déjeuners de travail informels* en ma compagnie).³²⁷

Dans *L'Appareil-photo* le narrateur appelle précisément « penser » ce qui, dans l'opinion commune, cartésienne et rationnelle, contredit ce terme³²⁸ :

La pensée [...] est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir librement dans l'ignorance de son propre écoulement [...]. Que l'envie nous prenne de la travailler dans son esprit [...] pourquoi pas, mais vouloir ensuite essayer de la formuler est [...] décevant. [...] Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre son bruit vers la connaissance de ce qui est.³²⁹

C'est effectivement de façon libre et décontractée qu'on réfléchit le mieux.

3.2 L'étrangeté au monde

Libre et décontracté, le narrateur l'est aussi dans sa manière d'observer et de décrire le monde, comme on le verra dans cette deuxième partie.

3.2.1 Un regard de vacancier

Pour la télévision, j'ai eu l'impression que c'était une sorte d'essai sur les manières de regarder, à la télévision ou par la fenêtre, [...] et sur les supports technologiques du regard, avec la peinture, l'ordinateur, le livre.³³⁰

explique Hanson. C'est par leur regard que les narrateurs de *La Télévision* et de *L'Autoportrait (à l'étranger)* se distinguent profondément de leur prédécesseurs toussaintiens. Wortmann constate quant aux premiers livres : « die passive Aneignung von Welt, die als etwas Fremdes, dem Individuum Äusserliches verstanden wird, geschieht allein durch den Filter der Medien. »³³¹ Ce point de vue ne se laisse plus vérifier aussi facilement pour les deux derniers textes, ce qui résulte d'une volonté de l'auteur de contredire catégoriquement, dans les livres à venir, les opinions portées par les critiques sur les livres déjà parus :

Je conçois mon métier comme quelque chose de vivant et d'amusant. Je suis donc ravi que des travaux universitaires s'y intéressent ; de mon côté comme du vôtre, il ne faut pas que les choses se figent ou s'arrêtent. D'ailleurs, en continuant à écrire, je perturbe les hypothèses des spécialistes qui travaillent sur mes textes.³³²

L'attitude de base que le narrateur adopte envers le monde semble être

³²⁷ *Ibid.*, p. 46-47.

³²⁸ Anke Wortmann, *op. cit.*, p. 145.

³²⁹ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 32.

³³⁰ Laurent Hanson, *op. cit.*

³³¹ Anke Wortmann, *op. cit.*, p. 136.

³³² Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 27.

profondément modifiée, bien que le procédé de la description minutieuse soit resté le même. S'il reste un observateur distancié de ce qui se passe autour de lui, désormais le narrateur semble clairement prendre son étrangeté avec humour, et l'utiliser comme un avantage par rapport aux « gens normaux », pour donner une image neuve, originale et drôle du monde qu'il crée.

Malgré son titre, *La Télévision* est l'extrême contraire d'une perception du monde à travers le filtre des médias. A chaque fois que le narrateur se met devant l'écran, il est souligné qu'il n'y a rien de bien intéressant à y voir :

Une des caractéristiques de la télévision [...] est de nous faire croire que quelque chose pourrait se passer si on l'allumait, quelque chose de plus fort et de plus inattendu que ce qui nous arrive d'ordinaire dans la vie. Mais cette attente est vaine et perpétuellement déçue [...], car il ne se passe jamais rien [...], et le moindre événement de notre vie personnelle nous touche toujours davantage [...]. Jamais le moindre échange ne s'opère entre notre esprit et les images de la télévision [...], ce qui fait que, [...] privés de notre sensibilité et de notre réflexion, les images de la télévision ne renvoient jamais à aucun rêve ni à aucune horreur, [...] et se contentent [...] de nous tranquilliser.³³³

En revanche, quand le narrateur se met en route, dans le parc Halensee par exemple, son excursion devient une véritable fête des sens :

trois à quatre cents personnes, pour le plupart nues, prenaient le soleil allongées ou assises en tailleur, un mouchoir sur la tête, lisaient un journal à plat ventre, mangeaient des tomates assis sur des tabourets de camping en toile multicolore³³⁴.

Il dresse les portraits de tous – des familles avec leurs enfants, ou des joueurs de ping-pong, nus – et va jusqu'à se substituer à eux pour contempler le monde avec leurs yeux : « une punk d'au moins trente-cinq balais » considère « fixement ses concitoyens avec dégoût » ; une « Japonaise assise en tailleur » se met même à observer le narrateur et devient ainsi une sorte de double de l'auteur-narrateur en personne : « elle regarda un instant mes parties, et, [...] les yeux dans le vague, se mit à écrire une nouvelle phrase dans son cahier. *Elle travaillait d'après nature*, qui sait. »³³⁵ Il s'agit de choses banales qui sont visées, mais c'est ce regard différent de la part du narrateur qui les rend amusantes, originales et extraordinaires. « Le parti pris de la distance avec les choses [conduit] à multiplier les points de vue sur le réel, ce qui a pour effet de rendre le monde neuf et insolite et de le présenter [...] sous un éclairage humoristique. »³³⁶ Il arrive même au narrateur d'adopter la vision d'un chien pour donner une image encore plus colorée et vivante de l'atmosphère vacancière du parc : « des chiens [...] allaient renifler *d'intéressantes crottes récentes*, des boîtes de conserves écrasées »³³⁷. En revanche, dans le jardin du musée Dahlem, ce sont deux chiens qui sont présentés sous la lumière de la

³³³ *La Télévision*, op. cit., p. 113-14.

³³⁴ *Ibid.*, p. 60.

³³⁵ *Ibid.*, p. 67.

³³⁶ Frank Evrard, op. cit., 32.

perversité humaine. Tels un sadique et un masochiste,

[ils] n'arrêtaient pas de se poursuivre en emberlificotant leur laisse pour essayer de se grimper dessus [...]. Ces deux [...] s'appelaient Cassis et Myosotis [...] (et non pas Prime Time et Dream Team, ni même, plus mimétiquement [...] : Sodome et No more).³³⁸

L' « anthropomorphisation » des animaux, qui passe ici à l'esprit à tendance sexuelle³³⁹ fait en même temps allusion à ce qu'on peut voir à la télévision (*Dream Team* est une série américaine). Les plantes aussi sont perçues comme si elles avaient des caractéristiques humaines : « je m'emparai du pot, et j'allai le mettre dans le réfrigérateur, au dessus du bac à légumes. Je refermai la porte. Je prêtai l'oreille un instant. Aucune réaction, rien »³⁴⁰. Comme si la fougère allait pousser un cri d'horreur, parce qu'il la confronte au froid de réfrigérateur, le narrateur guette une réaction. A un autre endroit, « un vieux caoutchouc » se transforme subitement en « vieux chinois » : « il préférerait être légèrement brumisé que copieusement arrosé (ce qui peut se comprendre, évidemment, de la part d'un vieux Chinois.) »³⁴¹ Mais, le narrateur procède aussi par chosification des humains :

Delon était repartie en vacances [...] en Italie avec les deux enfants, l'un à la main, et l'autre dans son ventre (ce qui est éminemment pratique quand on est toujours chargé comme elle d'une quantité folle de valises et de bagages à la main).³⁴²

Le fait que l'enfant soit encore dans le ventre de sa mère est présenté non pas comme une donnée biologique, mais comme s'il s'agissait d'un choix délibéré pour avoir moins à porter dans les mains. Cela rappelle plutôt un kangourou – qui, lui, a ce « choix » – que l'épouse du narrateur.

A la baignade, le narrateur compare de façon humoristique un cygne avec un objet aussi peu semblable qu'un pneu ; il tourne la tête, « à l'occasion, pour éviter quelque abordage malchanceux avec un pneu qui flottait au fil du lac, ou un cygne (encore qu'ils ont l'œil, les cygnes). »³⁴³ Son regard fait du texte un jeu d'imagination, qui ne sert à rien d'autre qu'à la détente et au plaisir. Il s'agit clairement d'un humour inoffensif (contrairement à l'humour tendancieux), qui ne cache aucune agression. Évidemment, le lecteur idéal et attendu par le narrateur est celui qui s'imagine automatiquement une situation aussi absurde qu'une collision du narrateur avec un cygne, par exemple. Lorsqu'il décrit « je nage comme une

³³⁷ *La Télévision, op. cit.*, p. 61.

³³⁸ *Ibid.*, p. 233.

³³⁹ Voir dans Sigmund Freud, *Der Witz, op. cit.*, p. 72-94 : la tendance de l'esprit tendancieux est souvent sexuelle.

³⁴⁰ *La Télévision, op. cit.*, p. 161.

³⁴¹ *Ibid.*, p. 30.

³⁴² *Ibid.*, p. 17.

³⁴³ *Ibid.*, p. 74.

vieille dame (mais sans bonnet) »³⁴⁴, il fait comme si, dans le libre cours de notre imagination, nous l'avions déjà imaginé avec un bonnet de vieille dame sur la tête.

Parfois, le monde extérieur semble n'être qu'un prétexte pour nous amener, pour un court moment, dans le monde merveilleux que le narrateur imagine...

3.2.2 Les rêveries d'un promeneur solitaire

L'humour ne peut jamais être qu'un effet ponctuel, comme nous l'avons vu dans le deuxième chapitre. Il ressemble en cela au fonctionnement des contes fantastiques en général, et à ceux du genre merveilleux de E.T.A. Hoffmann en particulier, lorsque le narrateur toussaintien se met à rêver. Bergson et Freud après lui ont reconnu les premiers le lien étroit qui existe entre le fonctionnement du rêve et celui de l'humour :

l'esprit, amoureux de lui-même, ne cherche plus alors dans le monde extérieur qu'un prétexte à matérialiser ses imaginations. [...] Il est aisé de voir, [...] que tout *jeu d'idées* pourra nous amuser, pourvu qu'il nous rappelle, de près ou de loin, les jeux du rêve.³⁴⁵

Au téléphone, Delon, la femme du narrateur, raconte qu'elle pêche des oursins pendant ses vacances à la mer, mais le narrateur, lui, au lieu de rapporter ce qu'elle dit, préfère élaborer sa propre histoire :

plusieurs Delons se superposaient maintenant dans mon esprit, qui plongeait déjà toutes gaiement dans les limbes colorés de ma mémoire à la recherche d'oursins frais [...] avant de réapparaître à la surface [...], quelques algues sur la tête et un oursin planté dans la fourchette,
...³⁴⁶

Grâce à cette description, on assiste à un voyage dans l'antiquité où Delon est présentée comme Neptune au milieu de la mer avec son « trident ». Autre « créature mythologique », cette fois « non répertoriée », une Japonaise, dans *L'Autoportrait (à l'étranger)*, ne veut pas descendre de son scooter : « ni sirène ni hippocampe : le haut, une Japonaise, et le bas, un scooter »³⁴⁷. Le « merveilleux » fait encore une brusque intrusion dans la vie du narrateur dans *La Salle de bain*, où il se transforme en une sorte de croisement entre Cendrillon et Mère Thérèse masculines, pendant qu'il s'imagine une soirée à l'ambassade d'Autriche, dont il a reçu une invitation :

j'expliquerais à Edmondsson que les diplomates s'étaient pressés autour de moi pour m'entendre parler *du désarmement*, que les femmes s'étaient bousculées pour approcher le petit groupe où [...] je tenais conférence et que [l'ambassadeur] lui-même, m'avait avoué être, [...] très sincèrement,

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 12.

³⁴⁵ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 143.

³⁴⁶ *La Télévision, op. cit.*, p. 105.

³⁴⁷ *L'Autoportrait (à l'étranger), op. cit.*, p. 34.

*ébloui par ma beauté.*³⁴⁸

Rêvant d'un monde meilleur, surtout pour lui-même, dans la cuisine, il est brusquement ramené à la réalité par la question de Kabrowinski, à savoir s'il n'aurait pas « un saladier »³⁴⁹ pour mettre cet amas dégoûtant de poulpes découpées. Edmondsson semble aimer elle aussi les jeux de fantaisie. En voyage, le couple s'amuse à donner des surnoms aux gens qu'ils aperçoivent :

Edmondsson me dit que le type était connu, que c'était J... d'Ormesson. Nous jouions de chance, décidément, dans nos voyages en Italie. Quelques années plus tôt, à Rome, nous avions eu la surprise de voir Ranger et Platone sortir d'un restaurant.³⁵⁰

L'observation d'un homme aussi « austère » que le secrétaire d'Etat incite Monsieur paradoxalement à voyager dans un conte des *Mille et une nuits* : « il suivit la conversation avec bienveillance, en roulant de temps à autre autour de lui ses yeux de *maharadjah*. »³⁵¹ Noguez nomme ce genre d'humour « humour bleu »,

bleu comme les contes, comme les songes, dès lors qu'on y rit sous cape. [...] C'est la liaison d'un langage [...] quotidien, [...] avec un signifié imprévisible, stupéfiant, [...] ou absurde. [...] Sous les apparences du quotidien il va mêler l'inouï, le prodigieux, l'extravagant. [...] Au fond, ce que mime cet humour bleu, c'est la narrativité, quelles que soient ses manières et sa portée – anecdotique [...] mais aussi ethnologique, [ou] historique. A condition, certes, de préciser : ethnologie bizarre [et] histoire en folie.³⁵²

Fidèle à sa maxime – « car qu'est-ce penser – si ce n'est à autre chose ? »³⁵³ – le narrateur est le type du personnage distrait dans la comédie classique qu'analyse Bergson³⁵⁴. C'est justement par sa distraction qu'il s'éclipse du monde réel, et c'est par là que vient l'absurdité humoristique.

3.3 L'étrangeté à soi

Il serait intéressant de savoir comment ce protagoniste, toujours absent, toujours ailleurs, se voit lui-même. Nous en analyserons les indices dans cette dernière partie du chapitre.

3.3.1 Un isolement dangereux

Dans *La Salle de bain*, le narrateur est considéré comme un étranger même

³⁴⁸ *La Salle de bain*, op. cit., p. 29.

³⁴⁹ *Ibid.*, p. 34.

³⁵⁰ *Ibid.*, p. 75.

³⁵¹ *Monsieur*, op. cit., p. 58.

³⁵² Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 179-181.

³⁵³ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 93.

³⁵⁴ Henri Bergson, op. cit., p. 101-155.

au retour dans son propre pays :

a l'aéroport – Orly –, [...] la jeune femme de la police des frontières à qui j'avais remis [mon passeport] me posa une question. Sur mon adresse en France ? Sur ma destination ? Comme je n'avais pas écouté [...] je fis une réponse évasive qui n'engageait à rien. [...] Vous vous moquez de moi ? dit-elle. Pas du tout, dis-je. [...] Circulez, dit-elle, et *n'oubliez pas que vous êtes à l'étranger, ici.*³⁵⁵

La remarque pourrait s'expliquer par le fait que le narrateur est belge, comme l'auteur, mais elle prête néanmoins à confusion, parce qu'il habite indéniablement en France et n'explique nulle part qu'il a une autre nationalité. A un autre moment, il semble perdu dans sa propre cuisine :

je ne connaissais rien de cet évier que me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. [...] Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout dans l'embrasement de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu.³⁵⁶

Comme si l'inconnu avait subitement fait intrusion dans tout ce qui lui est propre et personnel, c'est cette fois non pas le merveilleux des contes qui l'envahit, mais, pour parler en termes freudiens, la part d'« inquiétante étrangeté » du fantastique qui se manifeste. Dans *La Salle de bain* s'annonce déjà ce qui devient l'aliénation d'un fou dans *La Réticence*.

Là, le protagoniste évite soigneusement les miroirs et même les flaques d'eau, par peur de ne pas s'y reconnaître, car ils ne reflètent pas son image. Complètement isolé d'autrui, il n'y poursuit plus que sa propre idée fixe et s'enfonce ainsi dans un véritable délire paranoïaque qui le fait vivre dans la peur. Initialement venu à Sasuelo pour rendre visite à Biaggi, c'est paradoxalement cet ami qu'il suppose être un assassin. Quoiqu'il puisse découvrir – il cambriole même la maison des Biaggi pour constater qu'ils sont absents – il utilise même les indices qui prouvent l'erreur de ses hypothèses absurdes pour étayer sa logique morbide : « Biaggi ne pouvait être qu'à l'hôtel s'il se trouvait à Sasuelo. [...] Il m'observait sans doute de très près depuis mon arrivé, surveillant toutes mes allées et venues ».³⁵⁷ Biaggi, soupçonné d'être un persécuteur, devient ainsi le double obscur du narrateur lui-même : « c'était lui, en réalité, qui s'était caché de moi [...] alors que [...] je croyais me cacher moi-même et prenais parallèlement le même type de précautions ».³⁵⁸

La « folie raisonnante », comme on appelait la paranoïa au dix-neuvième siècle, se définit par un raisonnement apparemment logique de la part du malade : « le point de départ de leurs raisonnements est faux, mais enfin ils raisonnent. »³⁵⁹

³⁵⁵ *La Salle de bain, op. cit.*, p. 120.

³⁵⁶ *Ibid.*, p. 32.

³⁵⁷ *La Réticence, op. cit.*, p. 65.

³⁵⁸ *Ibid.*, p. 64.

³⁵⁹ V. Magnan et Sérieux, *Les Folies raisonnantes*, 1907, p. 9. Cité par : Daniel Gronjowski, *op. cit.*, p.

Même les choses les plus ordinaires deviennent suspectes aux yeux du narrateur. Il juge même nécessaire d'explicitier que deux lettres qu'il trouve dans la boîte aux lettres de Biaggi lui sont adressées : « elles étaient toutes les deux adressées à Biaggi, à Paul Biaggi. »³⁶⁰ « Tout fait et tout objet acquièrent une signification personnelle et une valeur symbolique tirées le plus souvent d'une particularité secondaire »³⁶¹.

Dans un moment de lucidité du narrateur, le lecteur se rend compte qu'il se trouve dans un univers clos et complètement indépendant du réel, que seul les délires du narrateur dirigent : « Je me tenais tout près de la glace [...]. C'était un regard terriblement inquiet qui me regardait [...], comme si c'était de moi que je me méfiais, comme si c'était moi en réalité que je craignais ».³⁶² La vision intérieure du narrateur devient de plus en plus noire quand il se met à halluciner :

chaque fois que je fermais les yeux maintenant, je revoyais de façon obsessionnelle l'image du cadavre du chat dans le port, ses oreilles dressées à la verticale hors de l'eau et ses moustaches translucides, le corps renversé dans l'eau grise qui flottait lourdement à la surface, et bientôt c'est une autre image [...] l'image du visage de Biaggi qui me regardait, puis c'est tout le corps de Biaggi que je vis, le corps de Biaggi qui flottait sur le dos dans le port.³⁶³

Sous cet angle, *La Réticence*, contrairement aux autres livres, n'est évidemment pas humoristique :

On reprochait à *La Réticence* son manque d'humour [...]. Il y a là [...] une véritable angoisse paranoïaque, un peu comme dans *Lost Highway* de David Lynch : on ne sait pas très bien ce qui se passe, mais il plane en permanence un danger, tout est menaçant. [...] cela a été pour moi une expérience radicale passionnante qui m'a libéré pour *La Télévision*, mon livre, je crois, le plus drôle.³⁶⁴

Cependant, la paranoïa et l'humour ne représentent que deux faces d'une même médaille dans l'œuvre de Toussaint. Le narrateur de *La Réticence* ne se distingue à peine des narrateurs plus comiques des autres textes dans sa manière de procéder : « En construisant de toutes pièces une réalité différente de celle que le sens commun reconnaît, [les paranoïaques] font valoir la prévalence de leurs propres perceptions. »³⁶⁵ C'est exactement ce que nous avons vu dans la dernière sous-partie. Que distingue alors l'humoriste du malade mental ? Il faut dire que la frontière n'est pas toujours facilement reconnaissable. Noguez affirme que les délires et l'aliénation sont contrôlés et donc simulés chez l'humoriste, alors

217.

³⁶⁰ *La Réticence*, op. cit., p. 60.

³⁶¹ P. Deniker, Th. Lempérière et J. Guyotat, *Précis de psychiatrie clinique de l'adulte*, Masson, 1990, p. 174.

³⁶² *Ibid.*, p. 113.

³⁶³ *Ibid.*, p. 97.

³⁶⁴ Michel Paquot, op. cit.

³⁶⁵ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, op. cit., p. 217.

qu'inconscients chez le malade mental³⁶⁶. Cependant cela ne nous mène pas loin dans notre analyse.

Premièrement, même si l'énonciateur est fou, cela ne signifie pas pour autant que ce qu'il dit ne peut pas être drôle. L'absurdité du raisonnement maladif peut également mener au paradoxe humoristique. Freud souligne le talent des névrosés à créer des propos amusants, même s'il enlève à l'humour tout caractère morbide et le voit comme une manifestation psychique normale, seulement *parallèle* aux états maladifs³⁶⁷. En dernier lieu, c'est la distance émotionnelle du lecteur par rapport au narrateur qui décide. Le meilleur moyen de transformer une tragédie en comédie est d'« isoler le sentiment »³⁶⁸ comme l'explique Bergson. Il pourrait suffire de se rappeler que le narrateur est un personnage fictif pour, qui sait, rire de sa peur totalement infondée.

Deuxièmement, rien n'assure que le narrateur doive être considéré comme fou à tout moment. L'étonnante lucidité dont il fait preuve par instants sur son propre état laisse toujours planer un dernier doute sur le texte. Tantôt il s'avoue qu'il cherche trop loin – « si je n'avais pas trouvé les Biaggi chez eux la nuit dernière, c'était tout simplement parce qu'ils avaient dû s'absenter cette nuit-là pour quelque raison que j'ignorais »³⁶⁹ – tantôt il se rend compte qu'il provoque lui-même l'état dans lequel il se trouve :

si [...] il m'était aussi difficile de prendre une décision en apparence aussi simple que celle d'aller rendre visite à des amis, [...] c'était essentiellement dû à la réticence initiale que j'avais éprouvée le premier jour [...], réticence que je n'avais toujours pas réussi à vaincre.³⁷⁰

De surcroît, sa paranoïa n'apparaît que par rapport à certaines situations, alors que d'autres l'amènent à inverser symétriquement, et de façon caricaturale, son comportement étrange : « Les roues de la poussette grinçaient (*c'était nouveau, ça*). [...] Ne trouvant rien qui pût expliquer ce grincement, je me remis en route, un commencement d'usure sans doute, *allez savoir*. »³⁷¹ Au lieu de surinterpréter, à son habitude, ce nouvel incident, et d'en chercher les causes, il souligne ici au contraire que l'origine du grincement est absolument insignifiante.

Peut-on être malade mental et humoriste à la fois ? Certainement pas. Mais on peut adopter les deux attitudes tour à tour, car l'humour, la folie, et le rêve (même éveillé, comme on l'a vu dans la dernière sous-partie) permettent tous les trois de sortir du réel et peuvent « révéler des conflits essentiels entre le moi et le

³⁶⁶ *Ibid.*, p. 218-219.

³⁶⁷ Sigmund Freud, *Der Witz*, *op. cit.*, p. 138.

³⁶⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p.101-155.

³⁶⁹ *La Réticence*, *op. cit.*, p. 103.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 113.

³⁷¹ *Ibid.*, p. 83.

monde, [...] de même qu'il[s] peu[ven]t trahir une crise du sujet et du langage. »³⁷² Comme la folie et le rêve, l'humour fonctionne non seulement par transgression d'une norme établie, mais en plus par l'instauration d'une logique qui lui est propre, et qui s'oppose à celle qu'on admet communément³⁷³. D'une certaine façon l'humour dans *La Réticence* est une « folie raisonnante », d'une part grâce à son pouvoir de subversion de tout ce qui semble logique et raisonnable, d'autre part parce que les frontières entre l'humour et la folie sont volontairement brouillées par l'auteur, qui lègue par là le libre choix de l'interprétation au lecteur.

3.3.2 Observations sur soi-même...

Comme nous l'avons montré, le fou et l'humoriste se distinguent uniquement par leur manière d'envisager leur étrangeté respective. Le narrateur de *La Télévision* n'est pas moins étranger dans le monde que celui de *La Réticence*, au sens où il est lui aussi « opprimé par des puissances incompréhensibles et redoutables ».³⁷⁴ Cependant, toute inquiétude s'efface dès que le narrateur observe son étrangeté sur un mode distant, comme si c'était en vérité quelqu'un d'autre qui le décrivait :

Pour traverser la chaussée [...] je dus m'y perdre à plusieurs reprises. La première fois [...] je dus reculer aussitôt à l'approche d'une voiture dont le conducteur, apparemment autant furieux que dans son droit, ne pouvait vraisemblablement rien faire d'autre que klaxonner pour m'éviter. La deuxième fois, je parvins, au terme de trois petits bonds d'antilope placés au bon moment, à gagner le terre-plein de béton qui séparaient les deux voies rapides de l'autoroute urbaine [...]. *je sentis le regard inquisiteur des deux occupants [de la voiture de police] à l'intérieur qui me jaugèrent pour évaluer mentalement jusqu'à quel point un type comme moi pouvait troubler l'ordre public, avec son chapeau de paille au milieu de l'autoroute.*³⁷⁵

Cette aventure au milieu de la circulation berlinoise rappelle fortement un sketch de Raymond Devos, qui met en scène un personnage pris dans le cauchemar d'une place à sens giratoire dont toutes les issues sont à sens interdits. Le passage se prête très bien à illustrer que c'est le regard particulier du narrateur sur lui-même qui fait de lui un humoriste. Si la description était faite par les policiers qui observent la scène, le lecteur serait incité à se moquer de l'idée absurde de vouloir joindre le Halensee en traversant l'autoroute, c'est-à-dire juste à l'endroit qui s'y prête le moins. Mais puisque c'est le narrateur qui adopte un regard comme extérieur à lui-même, un regard « comme si » il s'agissait de celui des policiers – ou de n'importe quel autre spectateur de la scène – le lecteur se rapproche instantanément du

³⁷² Frank Evrard, *op. cit.*, p. 111.

³⁷³ Le jeu, comme cela a été décrit dans le premier chapitre, fait partie lui aussi des termes rapprochés de l'humour.

³⁷⁴ Robert Escarpit, *op. cit.*, p. 109.

³⁷⁵ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 58-60.

personnage. Ce n'est pas un rire dédaigneux qui s'échappe ici, mais un rire de sympathie pour celui qui porte tant de clairvoyance sur son propre sujet.

Ce qui est frappant, c'est que le regard du narrateur sur lui-même n'est jamais critique. Au lieu de pratiquer l'introspection, de se reprocher par exemple d'être vraiment bizarre, ce qui donnerait un certain ton tragique au récit, le fait de se décrire avec beaucoup de distance prouve au contraire son acceptation de toutes ses petites excentricités quotidiennes. Loin de vouloir changer activement quelque chose à sa manière d'être, le narrateur se met en avant justement par son étrangeté ; comme s'il voulait affirmer : « je suis bizarre, mais je suis comme cela ». Pareil exemple se présente au moment où la jeune femme du café berlinois lui demande si elle peut prendre place à sa table : « un peu troublé, j'avais fait oui, non, allez-y, je vous en prie, de la tête, et des mains, à la manière de ces bouddhas aux mille yeux et aux mille bras, les bougeant tous à la fois pour l'inviter à s'asseoir. »³⁷⁶ C'est de nouveau le geste qui rend la situation comique. Bergson oppose le geste comique à l'action : « l'action est voulue, en tout cas consciente ; le geste échappe, il est automatique. »³⁷⁷ Bien que ce soit aussi cet automatisme qui nous amuse, l'humour diffère ici du comique gestuel qu'on a déjà décrit plus haut par la superposition consciente de l'image du « bouddha aux mille bras ». Le narrateur décrit précisément ce qui logiquement lui échappe. Au lieu de présenter un personnage horriblement timide qui n'arrive pas à approcher les femmes, ce qui est objectivement le cas – ou ce qui en donne l'apparence – le narrateur, en se décrivant lui-même ainsi, fait apparaître un personnage sûr de lui, capable d'admettre avec humour ses petits défauts.

3.3.3 La crise de l'énonciation individuelle

L'étrangeté du narrateur par rapport à lui-même se traduit aussi par son propre discours. Des locutions verbales qui pourraient être attribuées à d'autres moi que celui du narrateur viennent créer une rupture, parfois un véritable choc, de l'énonciation, et posent ainsi le problème de savoir qui parle au juste. Dans toute l'œuvre de Toussaint on a fréquemment affaire à ce que Jacqueline Authier-Revuz appelle l' « hétérogénéité énonciative »³⁷⁸, qui est « la rencontre dans la même unité discursive d'éléments rapportables à des sources d'énonciation différentes. »³⁷⁹ Un exemple banal d'hétérogénéité est la citation marquée par des italiques ou des

³⁷⁶ *Ibid.*, p. 172.

³⁷⁷ Henri Bergson, *op. cit.*, 101-155.

³⁷⁸ Jacqueline Authier-Revuz, « Hétérogénéité énonciative(s) ». In : *Langages*, No 73, 03.1984, p. 98-109.

guillemets, où l'on peut facilement rétablir quel énoncé doit être attribué à quel personnage (par exemple : l'énoncé entre guillemets = personnage principal ; l'énoncé à l'extérieur des guillemets = le narrateur). Le repérage se complique pourtant avec l'absence de marques de ponctuation indiquant l'hétérogénéité, ce qui est pratiquement toujours le cas dans les récits toussaintiens. Un cas répertorié de l'hétérogénéité non marquée, qui intéresse beaucoup les linguistes à cause de son statut ambigu, est le discours indirect libre.

Rien ne permet de conférer de manière assurée à un énoncé le statut de discours indirecte libre ; ceci est lié à la propriété remarquable qu'il a de rapporter des propos en faisant entendre, inextricablement mêlées, *deux voix* différentes. [...] Le discours indirect libre se repère précisément aux décalages, aux discordances qui s'établissent entre la voix de l'énonciateur qui rapporte les propos et celle de l'individu dont les propos sont rapportés. L'énoncé *ne peut être attribué ni à l'un ni à l'autre* et il n'est pas possible de séparer dans l'énoncé les parties relevant univoquement de l'un ou de l'autre.³⁸⁰

C'est dans *Monsieur* que le problème se pose avec le plus d'évidence. L'auteur y met en scène des véritables tics verbaux qui « dérangent » le récit, mais dont la provenance est rarement spécifiée. Un énoncé peut tantôt être attribué au narrateur à la troisième personne, tantôt à Monsieur, tantôt la « voix » d'origine en reste complètement indécidable. Dans une phrase comme : « Il est directeur commercial, dit sa fiancée. *Ma foi*, dit Monsieur en se rasant. [...] *Ma foi*, dit Monsieur »³⁸¹, la locution peut clairement être attribuée à Monsieur parce que le narrateur spécifie par « dit Monsieur » que c'est le personnage qui parle. Dans la terminologie de Sperber, cet incident s'appelle une « mention ». La mention, contrairement à l'« emploi » d'une expression, est l'écho d'une proposition, d'une pensée, ou d'un discours préexistant³⁸². La première mention de « ma foi » serait, de la part du narrateur, un écho direct et immédiat de la voix de Monsieur. Cependant, la deuxième mention dans la phrase suivante est un cas non spécifié dans la théorie de Sperber ; elle est d'abord un écho direct au premier écho de « ma foi », et en même temps un écho direct de la voix du narrateur qui se répète lui-même : « dit Monsieur ».

La répétition, *a priori* inutile, du fait qu'il s'agit de la voix du personnage, et non de la sienne, vient de ce que le narrateur semble parfois être atteint du même tic. Dans une phrase du type fréquent : « Au milieu de l'après-midi, *ma foi*, Monsieur

³⁷⁹ Dominique Maingueneau, « L'énonciation ». In : *L'Analyse du discours*, Hachette, 1991, p. 127.

³⁸⁰ *Ibid.*, p. 149.

³⁸¹ *Monsieur*, p. 24. Pour éviter tout malentendu je précise encore une fois que c'est moi qui ait inséré les guillemets et les italiques, pour signaler avec les premiers que je cite des textes primaires et pour souligner avec les dernières les locutions qui se répètent dans les textes. Pour le développement de mon argument, il est inévitable de savoir que l'auteur ne distingue ces extraits, ni par des guillemets, ni par des italiques, du reste du texte.

³⁸² Dan Sperber et Deirdre Wilson, « Les ironies comme mentions », *Poétique*, No 36, p. 399-412.

redescendait à la *cafétéria*. »³⁸³ il est impossible d'attribuer avec certitude ce « ma foi » ni au narrateur, ni à Monsieur – ou, pour parler en termes sperberiens, on ne peut pas savoir s'il s'agit de « mention » ou d' « emploi » de la locution. On soupçonne que l'auteur l'insère uniquement dans le but de créer une rime.

Si on plaidait pour Monsieur, le récit deviendrait une sorte de biographie singulière : il faudrait présupposer que Monsieur ait raconté sa vie au narrateur et que celui-ci ait rédigé, après, le texte sous les yeux de Monsieur, qui interviendrait de temps en temps pour confirmer que ce qui y est décrit s'est réellement passé ainsi. Le personnage fictif tendrait-il à sortir de sa propre fictionnalité ? Ou, ce qui serait encore plus étonnant, se moquerait-il des formules de celui qui l'a inventé ou de la façon dont il le *fait parler* ?

Si on plaide en revanche pour la voix du narrateur, les interventions devraient être inutiles. Dans le pacte de lecture que crée un narrateur à la troisième personne conventionnel avec le lecteur, on présupposerait de toute façon que ce qui est rapporté correspond à la « vérité ». Mais le fait de l'affirmer sans cesse incite plutôt à croire le contraire. Avec la formule « ma foi », le narrateur n'assure non pas sa « bonne foi », c'est-à-dire la fidélité et la sincérité de sa parole, mais au contraire sa « mauvaise foi », c'est-à-dire sa déloyauté, duplicité et perfidie en ce qui concerne son discours. Adoptant la même façon de parler que le personnage principal, il sort, lui aussi, de son rôle. Un tic langagier est en principe une caractéristique individuelle qui aide à identifier un certain personnage. Mais ici, c'est justement le contraire qui a lieu. Monsieur et le narrateur partagent le même discours, ils admettent tous les deux l'intrusion de l'Autre au cœur même de leur parole, ce qui fait que leur moi se dissout et se mélange avec un autre moi : on ne peut plus clairement les distinguer l'un de l'autre.

Dans les deux cas, l'humour pourrait consister en une sorte d'ironie qui permettrait soit à Monsieur de critiquer indirectement le narrateur, soit au narrateur de critiquer Monsieur. De toutes façons, on pourrait supposer que l'un d'entre eux imite, ou mieux, singe la manière de parler de l'autre.

Le procédé se répète avec d'autres locutions : « comme sa fiancée [...] voulut savoir ce qu'il allait faire à Cannes, Monsieur dit qu'il ne savait pas, qu'il verrait bien. *D'autres questions ? Non. Parfait.* »³⁸⁴ L'expression amuse parce qu'elle ne s'accorde pas avec le contexte. C'est un jargon de conférencier utilisé dans une conversation privée et donc hors de son cadre d'emploi habituel. Elle s'accorde

³⁸³ *Monsieur, op. cit.*, p. 10.

³⁸⁴ *Ibid.*, p. 25.

ainsi avec « l'interférence de séries » bergsonienne que nous avons déjà mentionnée dans le deuxième chapitre. En termes linguistiques il s'agit ici d'une « interférence diaphasique » qui implique « la présence d'unités relevant d'un autre type de discours : un mot ou un fragment du discours médical dans le discours politique, ou l'inverse »³⁸⁵. Ici encore, on ne peut pas être sûr de celui à qui l'on doit accorder les propos. Est-ce Monsieur, qui, pour couper court aux questions de sa fiancée, lui parle dans un ton aussi sobre – ou est ce le narrateur qui se moque du lecteur, en lui disant : « tu ne sauras pas tout » ?

L'expression « les gens, tout de même », qui surgit à n'importe quel moment, et dont ni destinataire ni destinataire ne sont clairement déterminables, rejoint ce problème. Lorsque Ludovic, à qui Monsieur donne des cours de rattrapage, récite sa leçon sans remarquer que Monsieur a quitté la maison pour l'observer de l'extérieur³⁸⁶, cette remarque dédaigneuse pourrait soit provenir du narrateur, qui chercherait alors à se distancier de Monsieur qui ne prend pas au sérieux son poste de professeur – soit de Monsieur, qui se moquerait de Ludovic, ce dernier ne remarquant même pas son absence. Ainsi en va-t-il encore lorsqu'on apprend comment Monsieur travaille, pour ne pas dire comment il ne travaille pas :

[les collègues] n'hésitaient pas à revenir le trouver [...] pour obtenir de lui, cette fois-ci, des fait précis, des chiffres, du concret, il promettait des tableaux, *que sais-je moi*, des graphiques. [...] *Les gens, tout de même.*³⁸⁷

« Les gens », sont-ils les gens qui, comme Monsieur, ne font pas correctement leur travail ? Ou bien est-ce Monsieur qui dit « je », et s'étonne de l'insolence qu'ont les autres de lui demander « du concret » ?

Quoi qu'il en soit, la répétition, procédé préféré de l'humour, a le bonheur d'augmenter l'amusement du lecteur proportionnellement au nombre de fois qu'elle apparaît. Déjà Bergson avait remarqué le comique qui provient de la répétition des « formules toutes faites » et des « phrases stéréotypées »³⁸⁸, qu'il explique aussi par cette « raideur automatique » qu'il entrevoit également dans le comique de caractère et de situations.

Toussaint rassemble enfin toutes les répétitions qui nous accompagnent depuis le début de la lecture dans un véritable feu d'artifice d'expressions toutes faites :

bien, bien, d'autres questions, messieurs ? disait Monsieur au moment de lever la séance. Non. *Et*

³⁸⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 143 : cela s'oppose aux « interférences diastratiques » qui, comme dans les exemples du deuxième chapitre, « mettent en contraste des niveaux de langue différents ».

³⁸⁶ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 78.

³⁸⁷ *Ibid.*, p. 14.

³⁸⁸ Henri Bergson, *op. cit.*, p. 85.

*Madame ? ajoutait-il en inclinant la tête avec respect à l'adresse de la seule femme présente, pas mal du reste, enfin faut voir. Les gens, tout de même.*³⁸⁹

Enchanté de les retrouver pour cette fois à leur place, c'est-à-dire dans une conférence de travail, c'est l'intrusion subite des « Messieurs » et surtout de « Madame » qui est drôle ici. Sous le voile de la politesse, qui incite Monsieur à intégrer la femme dans un monde apparemment masculin, il se permet, en privé, une petite plaisanterie tendancieuse du pire sexisme. Il s'agit d'un humour au second degré, qui surprend justement par le fait que ce qu'on attend ne s'accomplit pas : au lieu de répéter de façon monotone la formule à laquelle on s'était déjà habituée, l'auteur introduit une légère modification et change par là la nature même de l'humour. Un autre jeu au second degré, c'est l'occurrence de « certes », là où on aurait, par habitude, attendu son synonyme « ma foi » : « Vers onze heures, certes, on sonna à la porte »³⁹⁰ Qu'il s'agisse d'une intervention de Monsieur ou de la parole du narrateur, « certes » est un écho indirect³⁹¹ de « ma foi ».

Cependant, comme l'explique Authier-Revuz avec la théorie de Bakhtine, *tout* emploi individuel de la langue peut en effet être considéré comme un écho, car

les mots sont toujours, inévitablement, « les mots des autres ». [...] Aucun mot n'est « neutre », mais inévitablement « chargé », « occupé », « habité », « traversé » des discours dans lesquels « il a vécu son existence socialement sous-tendue ».³⁹²

Authier appelle ce phénomène « hétérogénéité constitutive » : « le paradoxe du terme [...] dit que ce dont le sujet, le discours est fait, menace à tout moment de le défaire ; que ce dans quoi il se constitue est aussi ce qui, hétérogène, lui échappe. »³⁹³ Cela posé, souligner l'hétérogénéité énonciative dans *Monsieur* n'est qu'une manière moins naïve d'exprimer les choses, et c'est paradoxalement par l'accueil volontaire de l'autre (Monsieur) dans son propre discours que le narrateur affirme son identité :

Face au « ça parle » de l'hétérogénéité constitutive répond, à travers les « comme dit l'autre » et les « si je puis dire » de l'hétérogénéité montrée, un « je sais ce que je dis », c'est-à-dire je sais *qui* parle, moi ou un autre, et je sais *comment* je parle, comment j'utilise les mots.³⁹⁴

Les autres récits, qui sont tous écrits avec un narrateur de première personne, qui est en même temps le personnage principal, ne procèdent pas autrement. Que veulent dire tous ces « en réalité » de *La Réticence*, les « en effet », les

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 92.

³⁹⁰ *Monsieur, op. cit.*, p. 33.

³⁹¹ Dan Sperber et Deirdre Wilson, *op. cit.* : « où est mentionné non la proposition énoncée mais un sous-entendu que le destinataire a cru y percevoir ».

³⁹² Jacqueline Authier-Revuz, *op. cit.*, p. 100.

³⁹³ *Ibid.*, p. 107.

³⁹⁴ *Ibid.*, p. 106.

« évidemment » de *La Télévision*, constamment répétés et qui doivent, eux aussi, être envisagés comme des tics verbaux ? Etant synonymes, ils se font tous écho les uns aux autres, d'une occurrence à l'autre, mais aussi d'un texte à l'autre. Expressions creuses à la portée de n'importe qui, le narrateur semble se donner le plus grand mal pour parler « comme tout le monde ». Les formules deviennent formules magiques, des sortes de slogans à l'aide desquels « le « locuteur » *tend à coïncider avec l'ensemble des sujets parlants de la langue* »³⁹⁵, uniquement pour confirmer, avec plus d'emphase encore, son moi. En cela, toutes ces locutions, mais aussi les précisions et contradictions entre parenthèses (deuxième chapitre) et les jeux de mots (premier chapitre) témoignent de l'obsession du narrateur de vouloir s'approprier cette langue, qui est toujours forcément celle des autres.

« Ma foi » et « en effet » permettent au narrateur de se poser en expert de sa propre parole, afin de la manipuler mieux à son gré, ainsi que malmener sournoisement le lecteur. Il n'est pas impossible que le narrateur parodie son propre statut : tout en affirmant sans cesse la véracité de ce qu'il rapporte, il ne fait que renvoyer à la manière d'un écho l'attente d'objectivité du lecteur.

Le tic verbal n'est pas ici un lapsus, qui laisserait échapper ce qu'on ne veut pas dire, mais au contraire une manière de montrer que tout ce qui est dit est parfaitement contrôlé : il est une manière, pour le narrateur, de dire : « je raconte ce que je veux ». En cela, les locutions peuvent même être envisagées comme une sorte de métadiscours. Mais l'intégration pure et simple de *mots a priori* hétérogènes vient aussi en quelque sorte mimer *le contenu* hétérogène du discours, qu'on analysera par la suite. Que ce soit par la parodie, le pastiche, ou l'imitation : les histoires hétérogènes du narrateur intègrent de façon variée des idées préexistant chez d'autres artistes.

³⁹⁵ Dominique Maingueneau, *op. cit.*, p. 139.

4 L'humour, la destruction de la norme et la réécriture

La chasse à la parodie s'avère chasse à courre ; nous ne le prendrons pas au gîte, au site ; à vouloir la saisir, le risque est que nous nous épuisions dans sa poursuite : Au voleur ! Au voleur ! Au voleur ! Au voleur !³⁹⁶

M. Vernet

Dans les textes de Jean-Philippe Toussaint une glace à la vanille peut devenir un symbole pour l'écoulement du temps, le mouvement des atomes devient perceptible par « hip, hop », une stratégie au jeu d'échecs devient une stratégie de vie, une cuisse de poulet donne lieu à des scènes de roman policier et un produit pour vitres devient une « arme à feu » contre la télévision.

Sous la surface à première vue banale du texte, se cachent, à la manière d'un palimpseste, non seulement divers autres textes, mais aussi d'autres moyens de représentation, la peinture par exemple. Quel est le but de ces rapports intertextuels voire intermédiaires, et dans quelle mesure peut-on parler d'humour dans ce cas-là ? Pour répondre à ces questions, notre point de départ sera le schéma des rapports intertextuels de Genette³⁹⁷ :

relation ↓	régime ↔	<i>ludique</i>	<i>satirique</i>	<i>Sérieux</i>
<i>Transformation</i>		parodie	travestissement	transposition
<i>Imitation</i>		pastiche	charge	forgerie

Nous analyserons en premier lieu le « discours théorique » dans l'œuvre, ce qui nous amènera à comparer l'œuvre de Toussaint à un roman classique (1.1). Dans une seconde partie, qui parlera d'intertextualité au sens conventionnel, nous nous mettrons à la poursuite de références plus précises à d'autres textes, auteurs, genres littéraires et médias, pour déterminer quelle catégorie d'humour en découle

³⁹⁶ M. Vernet, « Situation de la parodie », *Le singe à la porte*, Peter Lang, 1984, p. 56. Cité par : Denise Jardon, *op. cit.*, p. 173.

³⁹⁷ Gérard Genette, *Palimpsestes, le littérature au second degré*, Seuil, 1982, p. 37.

(1.2). Puis nous poserons la question de savoir s'il y a un lien entre l'évocation d'autres modes de représentation et le métadiscours de l'auteur, ce qui nous conduira finalement à expliquer « l'intratextualité » dans notre corpus (1.3.).

4.1 La mort des idéologies

Les textes de Toussaint se présentent comme des « architextes » genettiens³⁹⁸, c'est-à-dire comme des écrits où se concentrent toutes sortes de catégories, types de discours et genres littéraires. Selon Grojnowski, « la modernité de la deuxième moitié du vingtième siècle prend un plaisir narcissique à se reconnaître dans ce genre de miroirs, la notion de la parodie s'estompe au profit d'une conscience de la citation et de la référence généralisées³⁹⁹. » Essayons d'en distinguer quelques-unes.

4.1.1 Tout est selon – un *Bildungsroman* ?

Monsieur, grand amateur de physique, passe le plus clair de son temps à en développer les diverses théories devant un tiers, comme par exemple à son ami Louis :

Monsieur [...] raconta à Louis l'expérience de Schrödinger, [...] où l'on plaçait un chat dans une pièce fermée avec une fiole de cyanure et un atome potentiellement radioactif dans un détecteur, de façon que, si l'atome subissait une désintégration radioactive, le détecteur actionnerait un mécanisme qui briserait la fiole et tuerait le chat [...]. L'atome en question, ayant en fait une probabilité de cinquante chances sur cent de subir cette désintégration radioactive dans l'heure, la question était celle-ci : soixante minutes plus tard, le chat était-il mort ou vivant ? Il fallait bien qu'il fut l'un ou l'autre, non ? [...] Or, d'après l'interprétation de Copenhague, [...] une fois l'heure passée, *le chat était dans les limbes*, avec cinquante chances sur cent d'être vivant et autant d'être mort. On pouvait toujours jeter un petit *coup d'oeil* pour se rendre compte, tu me diras, le coup d'oeil ne risquant pas de le tuer, ni de lui rendre la vie s'il était mort. Cependant, toujours selon l'interprétation de Copenhague, *le simple fait de le regarder altérait de façon radicale la description mathématique de son état*, le faisant passer de l'état de limbes à un nouvel état, où il était soit positivement en vie, soit positivement mort, *c'était selon*.

*Tout était selon*⁴⁰⁰.

Quel est le but de ce bref exposé théorique qui semble, à première vue, un peu compliqué ? On peut être rassuré. En fait, ce n'est pas tellement l'expérience du physicien Schrödinger qui importe, mais uniquement ce que l'interprétation de Copenhague en tire :

³⁹⁸ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 7.

³⁹⁹ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, 110.

⁴⁰⁰ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 26-27.

Le regard, dit Monsieur. *Une vue de l'esprit*, oui. De l'avis de la science, du moins, ajouta-t-il [...] incluant d'un geste vague de la main l'interprétation de Copenhague et tutti quanta. Selon Pigogine, en effet, *la théorie des quanta détruit la conviction que la description physique est réaliste et que son langage peut représenter les propriétés d'un système indépendamment des conditions d'observation*.⁴⁰¹

Autrement dit, la physique quantique a établi avec certitude qu'il y a une limite à notre capacité de déterminer l'image exacte du monde physique, quelle que soit la façon dont on essaye de le « mesurer ». Le problème est effectivement le mesurage : on ne peut pas déterminer avec exactitude le temps que met un électron pour se déplacer d'un point A à un point B ; il n'existe que des probabilités pour déterminer cette trajectoire.

S'agit-il ici d'un *Bildungsroman*⁴⁰², qui aurait pour but d'instruire le lecteur en montrant l'évolution mentale/intellectuelle d'un personnage, comme le fait par exemple l'*Emile* de Rousseau ou le *Wilhelm Meister* de Goethe ? Certainement pas. Bien qu'une certaine forme didactique apparaisse, à l'instar du *Bildungsroman*, à maints endroits du récit [avec ses passages théoriques], elle ne fait jamais en rien progresser le protagoniste et reste simple fragment. Sous cet angle, ces passages peuvent être considérés comme une parodie du *Bildungsroman*. Cependant, ces passages sont tout à fait susceptibles d'éveiller l'intérêt d'un lecteur engagé à chercher lesdites théories et de l'inciter à se former – en autodidacte, comme le protagoniste.

Ce qui est drôle dans le recours à ces théories, c'est que le Monsieur ne s'intéresse paradoxalement pas aux « vérités absolues » qu'elles s'efforcent généralement d'établir, mais justement à ce qu'il reste de hasard et d'indéterminable dans toute théorie. En fait, tout ce que nous enseigne l'explication que fait Monsieur de l'interprétation de Copenhague, c'est que « tout est selon », formule avec laquelle il fait implicitement référence à la théorie de la relativité d'Einstein, qui montre que même des données toujours considérées comme absolues, le temps et l'espace, sont en fait relatives. Le narrateur adapte un discours scientifique à seule fin de le ridiculiser en arrivant à la conclusion que « rien n'est sûr ». Ce faisant, il tourne aussi en dérision le roman naturaliste, pour l'écriture duquel Zola, dans *Le roman expérimental*, avait recommandé des « observations » à caractère scientifique⁴⁰³.

Les analyses de l'humour par Evrard s'accordent bien avec ce que nous venons d'expliquer : « Désassujettissant le sens des vérités installées, l'humoriste ne donne pas de leçon », écrit Evrard. « La vérité à laquelle il fait allusion n'est

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 109-110.

⁴⁰² *Metzler Literatur Lexikon*, Stuttgart, Metzler, 1990.

⁴⁰³ Daniel Grojnowski, *op. cit.* p. 130.

localisée nulle part, [elle] demeure un lointain horizon »⁴⁰⁴. C'est pourquoi...

...les grands auteurs comiques sont tous des sceptiques, ne serait ce que par leur tendance à aborder leur sujet sous une perspective double et paradoxale. [...] Le doute est chez eux une attitude naturelle, un réflexe de protection contre toute présence dogmatique.⁴⁰⁵

Il n'est donc pas étonnant que Monsieur s'intéresse moins à la théorie qu'aux expériences pratiques, et cela même si la mise en pratique est objectivement impossible :

*Evidemment, dit-il, le mouvement son caractère relatif, il n'y a pas d'exercice. [...] Bon. [...] Pendant que, regardant par la fenêtre, Ludovic répétait que la durée était l'intervalle de temps qui s'écoulait entre le début et la fin et que la date, c'était le moment où cela avait lieu, Monsieur [...] sortit de la pièce et quitta l'appartement sur la pointe des pieds. [...] Peut-être que voyant Monsieur [...] sur le trottoir, alors qu'il aurait dû être [...] dans la chambre, Ludovic [...] se représenterait-il que Monsieur, [...] se déplaçait apparemment sans transition et que son énergie, comme celle de l'électron du reste [...], hip hop, effectuait un saut discontinu à un certain moment, mais qu'il était impossible de déterminer à quel moment ce saut se produirait.*⁴⁰⁶

Le mouvement des électrons est décrit de façon ludique avec les termes « hip hop » qui le font ainsi apparaître comme « un jeu de l'humour et du hasard », comme semble l'être la vie entière de Monsieur, lequel ne contrôle rien et se laisse guider par les attentes ou l'assistance des autres personnages.

Ludovic est présenté tel un petit Einstein, dont le problème n'est pas du tout la *compréhension* de ce qu'on enseigne à l'école. Il n'éprouve aucune difficulté à suivre Monsieur dans ses explications et semble plutôt avoir déjà compris de quoi il s'agit avant même que Monsieur ne commence : « Le mouvement, dit-il, son caractère relatif. C'est le titre, dit-il ; tu comprends ce que cela veut dire, au moins ? Bien sûr, il comprenait, il l'avait fait hier en classe, le mouvement son caractère relatif. »⁴⁰⁷ La raison pour laquelle il est mauvais à l'école semble plutôt relever de sa suspicion quant aux vérités admises, comme Einstein, qui, à l'école, était mauvais en physique : « Ludovic [...] a des goûts très éclectiques pour un garçon de quinze ans. Il est cinéphile, helléniste. Mais en classe [...] il rechigne un peu à s'adapter à des structures trop rigides, contraignantes parfois. C'est un redoublant ». ⁴⁰⁸

L'auteur semble partager ce refus des « structures trop rigides », ainsi qu'en témoigne un passage dans *L'Autoportrait*, où le narrateur se moque de la « studieuse assemblée »⁴⁰⁹ qui réunit auteurs français et vietnamiens à Hanoi :

plus personne écoutait ce que disait [l'ambassadeur de France]. [...] Quelques petits papiers circulaient discrètement dans les rangs, [...] de la part du conseiller culturel pour le responsable du

⁴⁰⁴ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 91.

⁴⁰⁵ Jean Sareil, *op. cit.*, p. 116.

⁴⁰⁶ *Monsieur*, *op. cit.*, p. 76-78.

⁴⁰⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁰⁸ *Ibid.*, p. 43-44.

⁴⁰⁹ Antoine de Gaudemar, « Tour de reims à Tokyo ». In: *Libération*, 17.02.2000.

bureau du livre, ou du responsable du bureau du livre pour l'attaché culturel, l'heureux destinataire ouvrait alors distraitemment le petit papier [...] et le lisait songeusement, [...] tout en faisant semblant de continuer à écouter l'orateur.⁴¹⁰

Se comportant d'abord comme des écoliers ennuyés par le discours du professeur, les participants de la conférence deviennent finalement très enthousiastes quand il s'agit de prier Jane Birkin – également présente – de chanter :

tout le monde, dans la grande salle de réunion, était en train de battre des mains et de scander : Une chanson, une chanson ! Nous [...] aussi, [...] nous nous y étions mis, avec les membres de l'ambassade de France, des universitaires [et] quelques traducteurs [...]. Elle [...] se mit à chanter en regardant le représentant du ministère : *Et quand tu as plongé dans la lagune / Nous étions tous deux tout nus...*⁴¹¹

Noguez remarque que « l'humour caméléon », c'est-à-dire la parodie, porte souvent sur de petits fragments du texte et transforme un genre ou une forme bien identifiable, comme des discours officiels, conférences ou articles scientifiques, mais aussi tout ce qui est scolaire :

Pourquoi cet engouement de l'humour caméléonesque pour les manuels scolaires [...] ? Probablement [...], plus l'extravagance que l'humour caméléonesque veut fourguer en douce est énorme, plus elle est absurde, [...] et plus elle a besoin d'une apparence sérieuse, [...] voire rigide, comme celle des vérités reçues à l'école[...]. La parodie, de ce point de vue, joue le rôle d'un pourrissement fécond, d'une moisissure bienfaisante comme celle qui transforme le fromage de brebis en roquefort.⁴¹²

En fait, la parodie est fondée ici sur une sorte d'« envie du non-sens » (*die Lust am Unsinn*). Dérive d'un plaisir enfantin, elle augmente, comme le décrit Freud, à mesure que l'enfant grandit et qu'on le force à apprendre à réfléchir et à être raisonnable :

[Das Kind] benützt [...] das Spiel dazu, sich dem Drucke der kritischen Vernunft zu entziehen. [...] Gewaltiger sind aber die Einschränkungen, die bei der Erziehung zum richtigen Denken [...] greifen müssen. [...] Der Student gibt es dann nicht auf, gegen den Denk- und Realitätszwang zu demonstrieren. [...] Ein guter Teil des studentischen Ulks gehört dieser Reaktion an. Der Mensch ist eben ein « unermüdlicher Lustsucher », [...] und jeder Verzicht auf eine einmal genossene Lust wird ihm schwer.⁴¹³

En rapport direct avec la notion de théorie, c'est aussi la recherche scientifique qui se voit tournée en dérision. La recherche extrêmement compliquée d'une nouvelle de Musset, à l'aide de tous les moyens informatiques de la bibliothèque, se révèle complètement inutile :

Je pris le premier feuillet et lus : Aide suiv. prec. revoir increment voir num ooter tout garder Zoom Av Ar Archives fin Tri1. Ensuite, pour le amateurs de chiffres, venaient des exemples concrets (ex. 1. Selec. Ex. disponibles 1.2. pour Titien, et 1.2.3.4. pour Charles Quint), qui ainsi formulés, me permirent de voir plus clair. [...] J'allai rapporter le boîtier au bibliothécaire en lui expliquant que

⁴¹⁰ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 90-91.

⁴¹¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴¹² Dominique Noguez, *l'Arc-en-ciel de humours*, op. cit., p. 203-204.

⁴¹³ Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 102-103.

j'avais trouvé le texte (j'en étais sûr dit-il), mais que ce n'était pas le texte que je cherchais.⁴¹⁴

Finalement, le narrateur trouve le texte en question *par hasard*, en se promenant dans les couloirs de la bibliothèque... Le narrateur de *La Salle de bain* affirme qu'il exerce « en quelque manière la profession de chercheur »⁴¹⁵, alors que la seule « recherche » qu'il entreprend, longuement, est celle d'un « pull »⁴¹⁶ dans son appartement. Cependant, prétendre que nos récits ne font que ridiculiser des réflexions sérieuses serait complètement faux : « l'ensemble du travail, depuis le début, c'est une recherche. Je ne sais pas ce que je recherche, mais c'est une recherche. »⁴¹⁷

Cet aspect se manifeste pleinement dans *La Salle de bain* où le narrateur se sent incité à des réflexions métaphysiques par des objets quotidiens et même banals. Une « dame blanche, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant »⁴¹⁸ devient pour lui un symbole pour le mouvement imperceptible qui mène vers la mort :

Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. [...] Je regardais le mouvement. [...] Je ne bougeais pas. [...] J'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, [...] mais [...] sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait.⁴¹⁹

De même, c'est le mouvement du train qui peut symboliser le vieillissement : « sensible au mouvement [...] extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps [...] qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? »⁴²⁰

Le motif de la mort se glisse d'ailleurs jusque dans le titre, et dans l'idée du narrateur de se retirer dans la salle de bain, grâce à un jeu intertextuel.

La Salle de bains [...] lautet der [...] erste Roman des [...] Autors Jean Emelina, der 1972 unter den Pseudonym Michel Léman erschien; [die] Ich-Erzählung [handelt von einem] Universitätsprofessor zur Zeit der achundsechziger Studentenrevolte, der plötzlich in seiner Badewanne stirbt.⁴²¹

Dans *L'Appareil-photo*, le narrateur explique sa stratégie de vie à l'exemple d'une olive : « mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa

⁴¹⁴ *La Télévision*, op. cit., p. 83.

⁴¹⁵ *La Salle de bain*, op. cit., p. 21.

⁴¹⁶ *Ibid.*, p. 44.

⁴¹⁷ Laurent Hanson, op. cit.

⁴¹⁸ *La Salle de bain*, op. cit., p. 15.

⁴¹⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁴²⁰ *Ibid.*, p. 51.

⁴²¹ Helmut Jakobs, op. cit., p. 332. Remarquons que, par hasard, nous utilisons l'auteur de ce livre en tant que critique de l'humour.

fourchette. »⁴²² « C'est aussi une caractéristique de mes romans d'intégrer tous ces aspects métaphysiques, philosophiques, dans des choses très quotidiennes », dit Jean-Philippe Toussaint, « mais cela n'empêche pas la présence des grandes questions. »⁴²³

Ainsi, *La Salle de bain* présente un fragment philosophique sur le temps, le mouvement, l'immobilité et la mort :

Il y a deux manières de regarder tomber la pluie [...]. La première est de maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et de voir la succession de pluie à l'endroit choisi ; cette manière [...] ne donne aucune idée de la finalité du mouvement. La deuxième [...] consiste à suivre [...] la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol. Ainsi est-il possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les *corps* vers la *mort*, qui est *immobilité*. *Olé*.⁴²⁴

En fait, il faut davantage envisager ce passage comme une sorte de petit traité métaphysique *non systématisé* que comme une parodie de la philosophie. L'exemple montre bien que le narrateur ne se moque pas de la réflexion *en soi*, mais plutôt, bien qu'implicitement, du *jargon* philosophique qui en rend souvent l'accès impossible à des gens qui n'y sont pas habitués. Le narrateur n'emploie pas de terminologie absconse, mais des mots simples et un « cas d'étude » familier : la pluie. Ainsi, il arrive à aborder la philosophie d'une manière si simple et peu prétentieuse que n'importe quel enfant pourrait suivre son raisonnement.

« Là où le mot métaphysique pourrait avoir des connotations graves, tout est mis ici en œuvre par l'auteur pour éviter ce ton ; les leçons de Toussaint récusent résolument la profondeur »⁴²⁵ – en posant, par exemple, une rime assez grotesque à la fin. « Toussaints philosophische Randgänge führen innerhalb der angestregten Denkprozesse zu mit melancholischem Humor offengelegten Aporien »⁴²⁶ commente Mirko Schmidt très justement. Ici, l'humour est le contraire du non-sens ; il dévoile un paradoxe philosophique déjà soulevé par Pascal (à noter, d'ailleurs, que la petite amie du narrateur s'appelle, comme par hasard, Pascale), que le narrateur est en train de lire (en anglais) : le mouvement est toujours un mouvement vers la mort, mais si l'on pouvait arrêter complètement le mouvement, ce serait aussi la mort : « Notre nature est dans le mouvement : le repos entier est la mort. »⁴²⁷ D'ailleurs, ce qu'aucun critique n'a mentionné, c'est que le « olé » final peut aussi être interprété comme une intervention de l'auteur dans son propre récit : après avoir aussi bien réussi à exprimer cette « pensée » au fond

⁴²² *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 14.

⁴²³ Birgit Acar, *op. cit.*, p. 79.

⁴²⁴ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 35-36.

⁴²⁵ Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 21.

⁴²⁶ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 46.

⁴²⁷ Blaise Pascal, *Pensées*, Garnier, 1960 (première publication 1670), pensée 129.

très complexe, on a bien le droit de pousser un petit cri de joie... Envisagée sous cet angle, l'affirmation du narrateur de *L'Appareil-photo*, qui prétend être « plutôt un gros penseur »⁴²⁸ apparaît juste, quoiqu'un peu prétentieuse.

4.1.2 Monsieur ne veut pas d'histoires – parodie du roman classique

Les réflexions fréquentes du narrateur sur le temps constituent un premier indice pour la présentation particulière de l'Histoire par l'ancien étudiant de cette discipline qu'est Toussaint. Bien que l'auteur y fasse référence de temps en temps, ce semble être uniquement dans le but d'en tirer une plaisanterie ou d'en dénoncer les failles. Ainsi, le narrateur de *La Télévision* est un historien qui projette d'écrire « un vaste essai sur les relations entre les arts et le pouvoir politique »⁴²⁹ mais il ne s'intéresse nullement aux faits historiquement attestés, et ne parvient pas même à retenir les dates qui devraient lui importer : « [J'insistai] sur la nécessité qu'il y avait pour moi de me rendre à Augsbourg, ville où Charles Quint avait résidé entre 1530 et je ne sais plus quelle date (moi, les dates) ».⁴³⁰ Son traité historique sera finalement fondé sur une série de simples suppositions et de légendes⁴³¹, ce qui dénonce implicitement la part de « fiction » que contient tout livre d'Histoire. En fait, l'Histoire « vraie » ne peut jamais être restituée entièrement ; un historien est en quelque sorte aussi obligé de faire des suppositions et d'*imaginer* comment quelque chose s'est *probablement* passé. C'est pourquoi il reste toujours une part indéterminable, arbitraire et surtout subjective dans n'importe quelle relation historique, aussi objectif puisse-t-elle paraître.

Le narrateur, lui, préfère simplement éviter toute discussion aussi intellectuelle : « tu m'achètes un Ninjet, dit [mon fils]. [...] Un Ninjet, comment dis-je, qu'on peut accrocher sur le dos du Power Rangers ? (*Moi, le seiziémiste*). »⁴³² Ainsi, le seiziémiste apparaît plutôt comme un futuriste, expert dans les armes nouvelles, l'Histoire du passé étant implicitement confrontée à son contraire, le futur.

Dans *L'Autoportrait (à l'étranger)* le narrateur refuse complètement de parler d'Histoire, et cela justement quand le récit s'y prêterait : « nous nous arrêâmes un instant à *Cathage où il n'y a pas grand-chose à voir* [...]. Passé cette journée de *tourisme historique* [...], je passai une nuit calme avant mon départ pour Sfax. »⁴³³

⁴²⁸ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 51.

⁴²⁹ *La Télévision*, op. cit., p. 15.

⁴³⁰ *Ibid.*, p. 16.

⁴³¹ On le verra dans la partie « *Le pinceau* » du *Titien* ci-dessous.

⁴³² *La Télévision*, op. cit., p. 109.

⁴³³ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 99.

De la même façon, le chapitre qui s'intitule « Prague » s'ouvre sur la phrase : « Prague, n'en parlons pas »⁴³⁴, ce qu'il faut bien prendre au pied de la lettre, le narrateur se contentant de raconter son voyage en train avec sa femme. Il ne faut donc pas s'étonner que le chapitre qui s'appelle « Nara, capitale historique du Japon »⁴³⁵ ne contienne absolument pas d'élément de l'Histoire de cette ville, mais nous fasse seulement part d'événements assez répugnants à l'intérieur d'un établissement de strip-tease.

Quant à *La Télévision*, l'auteur explique : « Je voulais parler de cette ville *sans la moindre référence historique*, en évitant tous les clichés du type « capitale du Reich », etc. Vous ne trouverez pas, par exemple, une seule fois le mot « mur ».⁴³⁶ Cependant, l'affirmation qu'il n'y pas « la moindre référence historique » n'est pas entièrement vraie. Bien que le narrateur ne traite pas vraiment de l'Histoire à la manière d'un livre d'Histoire, il intègre de façon originale des allusions historiques dans son récit. Le « bonnet fleuri » d'une dame dans la piscine est qualifié de « petit îlot de stabilité [...] au milieu de cette ville qui avait connu tant de bouleversements depuis [...] les quatre-vingts dernières années »⁴³⁷. Les causes et effets de ces bouleversements sont évoqués implicitement à partir d'une visite chez Ursula, à la fin du livre, qui habite dans un HLM à Berlin-Est. Avec un objet aussi banal que « le service à café » de la famille d'Ursula, « composé de deux tasses en plastique rouge, type verres à dents, deux autres, en plastique crème »⁴³⁸, le narrateur parvient à rappeler l'Histoire d'une façon que nous savons déjà à son goût. Les tasses en plastique de ce genre étaient tout à fait typiques pour les familles de l'Est de l'Allemagne quand se dressait encore le mur, et elles ont atteint un statut d'objet-culte d'une importance presque aussi grande que la « Trabbi »⁴³⁹. Tout donne en fait l'impression que l'Histoire, depuis la fin de la Deuxième Guerre Mondiale, a « manqué » cette famille en tout cas l'Histoire de l'Allemagne de l'Ouest : malgré l'efficacité et le miracle économique de la reconstruction, dans les années soixante-dix, Ursula habite toujours dans un « bloc de béton » dont l'entrée n'a même pas de porte⁴⁴⁰. Mais tout cela, le narrateur ne le dit pas explicitement. Il préfère relater sa rencontre avec la famille comme s'il s'agissait d'une petite visite des alliés : « très polis, en tout cas, ces officiers français, dut penser [Mme

⁴³⁴ *Ibid.*, p. 25.

⁴³⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁴³⁶ Michel Paquot, *op. cit.*

⁴³⁷ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 166.

⁴³⁸ *Ibid.*, p. 199.

⁴³⁹ « Trabbi » est le surnom de la « Trabant », la seule voiture qui existât en Allemagne de l'Est avant la chute du mur.

⁴⁴⁰ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 195.

Schweinfurth]. »⁴⁴¹

Le chemin qui conduit à l'aéroport, où Ursula a laissé stationner son petit avion, s'avère un palimpseste sur le terrain, construit par l'Histoire : « ancien aéroport militaire nazi, zone militaire secrète du temps des Soviétiques »⁴⁴², il se présente comme une manière plus originale qu'un livre d'Histoire de raconter l'Histoire des deux parties de l'Allemagne. « Un jeune type, vaguement en uniforme » dévisage le petit groupe comme s'ils voulaient traverser illégalement la frontière entre l'Est et l'Ouest, avec « un regard inquisiteur déplaisant »⁴⁴³. Même les « barbelés »⁴⁴⁴ ne manquent pas, et le narrateur se sent « parmi des fantômes de SS et d'officiers soviétiques »⁴⁴⁵.

Vis-à-vis de ces révélations un peu sombres, le passé de l'*Einstein café* est évoqué de façon plus drôle, « [ayant] été au début du siècle la résidence privée d'une très grande actrice de cinéma muet (dont je tairai le nom en hommage à son art) »⁴⁴⁶. Comme s'il y avait une nécessité à taire son nom du simple fait qu'il s'agit de cinéma muet. Henny Porten, qui résida effectivement jusque dans les années soixante au numéro cinquante-huit de la Kurfürstenstrasse, est en fait devenue une personnalité historique, en tant que première « star » du cinéma allemand.

Le refus de *l'Histoire* avec une majuscule semble rejoindre le refus de *l'histoire* avec une minuscule. « Monsieur [...] ne voulait pas d'histoires »⁴⁴⁷, peut-on lire. Goût qu'il a en commun avec l'auteur :

Mes personnages, ils ne veulent pas d'histoires, au sens où ils ne veulent pas qu'on les emmerde, ils ne vont pas aller réclamer, protester, et en même temps il y ce sens par rapport au romanesque que ça ne raconte pas d'histoire.⁴⁴⁸

Qu'attendons-nous d'une histoire ? Qu'elle ait un début, une progression et une fin, qu'il y ait de l'action et qu'elle nous raconte quelque chose de nouveau, de sensationnel ou d'inhabituel. Les récits toussaintiens cependant ne suivent le plus souvent aucune progression, puisqu'ils sont des récits circulaires. Dans *La Réticence* le narrateur constate : « nous étions revenus à la situation initiale »⁴⁴⁹ ; dans *La Salle de bain* on peut même commencer la lecture avec chacun des trois chapitres sans que cela modifie le récit, la fin du livre semblant reprendre au même point que le début. De surcroît, il ne se passe presque rien dans les textes, en tout

⁴⁴¹ *Ibid.*, p. 198.

⁴⁴² *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴³ *Ibid.*, p. 208.

⁴⁴⁴ *Ibid.*, p. 207.

⁴⁴⁵ *Ibid.*, p. 209.

⁴⁴⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁴⁴⁷ *Monsieur, op. cit.*, p. 17.

⁴⁴⁸ Laurent Hanson, *op. cit.*

cas rien qui vaudrait la peine qu'on le raconte. « Je ne recherche pas l'exotique ou le sensationnel, au contraire »⁴⁵⁰ dit Jean-Philippe Toussaint, qui s'arrête à ce qui nous semble être le plus banal.

Fischer constate que les textes sont « écrits autour d'un rien. »⁴⁵¹ La maison des Biaggi dans *La Réticence* pourrait ainsi symboliser le caractère fictif, qui ne renvoie à aucune réalité, de la création toussaintienne : il n'y a « aucune trace de présence », « aucun vêtement » et surtout « il n'y [a] personne », « la maison des Biaggi [est] vide »⁴⁵². D'ailleurs même le personnage principal n'y existe pas, ce que révèle le miroir qui ne reflète pas son image. A la manière du fils du protagoniste, qui ne voit pas l'oiseau que son père lui désigne et ne regarde que son doigt⁴⁵³, les récits toussaintiens ne montrent jamais rien d'autre que leur mode de représentation lui-même, qui est l'écriture.

Robbe-Grillet, dans *Pour un nouveau roman*, décrit ironiquement le statut du protagoniste dans le roman classique :

Un personnage, [...] ce n'est pas un *il* quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un mon propre, double si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. [...] Enfin il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions⁴⁵⁴.

Rien de tel dans les romans toussaintiens. A part Monsieur, dont le nom renvoie d'ailleurs à un vide par excellence⁴⁵⁵, le personnage principal n'a pas de nom. Les noms des autres personnages n'ont souvent aucune prétention au réalisme. Simples créations linguistiques à prendre au pied de la lettre, comme par exemple le mécanicien Safet⁴⁵⁶, qui est désigné par ce qu'il fait, « to safe » signifiant « rendre sûr » – ou comme les Parrain, qui sont presque une famille pour Monsieur : le nom permet alors de souligner leur caractère fictionnel.

A aucun des anti-héros toussaintiens n'est accordé un passé. Sans histoire qui précéderait les événements du texte, sans devoirs et sans liens sociaux, ils n'existent que dans la fiction, le temps que dure le récit. Dans *Monsieur*, Toussaint souligne ce manque d'histoire de ces personnages principaux justement en attribuant un passé personnel à un personnage complètement insignifiant pour le déroulement du récit.

⁴⁴⁹ *La Réticence*, *op. cit.*, p. 102.

⁴⁵⁰ Laurent Hanson, *op. cit.*

⁴⁵¹ Dominique Fisher, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint, bricol(l)age textuel et rhétorique du neutre ». In : *The University of Toronto Quarterly*, Vol. 64, No 4, 1995/1996, p. 618.

⁴⁵² *La Réticence*, p. 61-62.

⁴⁵³ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁵⁴ Alain Robbe-Grillet, *Pour un nouveau roman*, Les Éditions de Minuit, 1963, p. 11.

⁴⁵⁵ Mirko Schmidt., *op. cit.*, p. 134.

⁴⁵⁶ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 211.

M. Levasseur, [...] quelles furent les principales perturbations propres à l'année 1939, concernant la rentrée scolaire par exemple. Bien, dit M. Levasseur, [...] personnellement j'ai réussi la première partie du bac [...], mais je crois me souvenir que l'oral du bac, cette année là, n'a pas eu lieu à Paris mais à Chartres, [...] ce qui entraîna les perturbations que vous imaginez.⁴⁵⁷

Pourriez-vous nous dire [...] ce qui a changé à partir du 10 mai 1940. Bien, dit M. Levasseur [...], pour les plus jeunes, il n'y a eu pratiquement aucun changement, cela continuait comme si de rien n'était.⁴⁵⁸

Monsieur Levasseur, interviewé par un étudiant en histoire qui écrit un mémoire sur « la drôle de guerre »⁴⁵⁹, au lieu de donner un témoignage historique sur la Deuxième Guerre Mondiale, prend plaisir à étaler ses seules préoccupations individuelles, comme le narrateur d'ailleurs, avec la seule différence que lui ne parle jamais de son passé. Choix qui s'avère effectivement beaucoup plus intéressant que de savoir comment un M. Levasseur, avec qui le lecteur n'a aucune affinité, a passé son baccalauréat.

En n'accordant pas de passé aux personnages principaux, le narrateur refuse clairement le profil psychologique du personnage traditionnel du roman classique. Dans *La Télévision* il ridiculise même les psychologues en général :

John remplaçait un analyste [...] qui était parti en vacances [...]. [Il] ne comprenait pas tout ce que disaient les patients, mais [...] c'était quand même assez bon pour son allemand [...]. Et puis, rien ne l'obligerait de tout écouter, d'ailleurs, le docteur von M. ne lui avait demandé aucun compte rendu précis des séances [...].⁴⁶⁰

John devient ainsi une doublure du psychologue lui-même, qui se soucie moins de la santé de ses patients que d'argent – les patients lui remettent « rituellement deux cents marks en liquide »⁴⁶¹. Hartwig constate que le lien entre le titre *La Télévision* et un livre de Lacan, qui s'appelle également *Télévision*, ne peut pas être un hasard, Lacan étant un grand défenseur du paiement en espèces après les séances :

So dürfte es beispielsweise kein Zufall sein, dass Toussaint den Titel seines Romans (im Original *La Télévision*) an einem ebenfalls schmalen Buch von Jacques Lacan anlehnt, das *Télévision* heißt (es ist die Transkription eines ausführlichen Fernsehinterviews, in dem der Maître seine Grundbegriffe erläutert). Lacan war ein entschiedener Verfechter des Barzahlens in der Analyse, weil er meinte, nur so begreife der Patient, dass er eine Dienstleistung in Anspruch nehme.⁴⁶²

Mais ce qui est drôle, c'est avant tout le jeu de renversement auquel la scène donne lieu :

John avait tout l'air d'un patient, lui, [...] avec son regard craintif, intelligent et rusé [...] alors que les patients [...] étaient des personnes [...] très convenables [...], un peu ternes et ennuyeuses comme

⁴⁵⁷ *Monsieur, op. cit.*, p. 82.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 83.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 80.

⁴⁶⁰ *La Télévision, op. cit.*, p. 130-132.

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 132.

⁴⁶² Ina Hartwig, « Berlin und seine Fleischtheken. Selbstironie auf hohem Niveau : Jean-Philippe Toussaints „Fernsehen“ und „Selbstportrait (in der Fremde)“ », *Frankfurter Rundschau*, 21.03.2001.

le sont en général les analystes eux-mêmes⁴⁶³.

Ainsi, les analystes apparaissent comme des malades et les patients comme des analystes. Cependant, le narrateur contre tout de suite son discours de moraliste par l'aveu d'avoir été lui-même de la partie : « Je le savais parce que j'avais eu l'occasion d'en voir moi-même quelques-uns un jour que j'avais dû remplacer John au cabinet ».

Cependant des fragments d'éléments qui pourraient ressembler à une histoire sont présents dans le texte, comme par exemple dans ce que Monsieur, ce « puits d'anecdotes », raconte à Anna :

Monsieur était arrivé en métro au rendez-vous. Un jeune homme [...] était monté dans son compartiment, qui lui demanda immédiatement, assez nerveux, si le strapontin voisin du sien était libre. [...] Le jeune homme s'assit à côté de lui, releva le col de son caban. [...] Le métro pénétra dans le tunnel [...]. A la station suivante, le jeune homme descendit précipitamment en laissant sa valise, qu'un voyageur, aussitôt, bousculant presque Monsieur, s'empressa de jeter sur le quai. C'est très curieux, en effet, lui dit Anna Bruckhardt.⁴⁶⁴

Le rythme du récit s'accélère, la curiosité du lecteur est captée ; on se trouve dans une atmosphère de film d'action, avec un prétendu auteur d'attentat qui essaierait de faire exploser une bombe dans le métro. Pourtant rien de tel n'est raconté ; cette histoire, comme la plupart des « anecdotes » qui ornent le récit (l'histoire de la fougère aussi)⁴⁶⁵, non seulement reste inachevée, mais n'est pas même intégrée dans le contexte. Il manque un lien causal avec le reste de la narration, l'anecdote ne constituant ni la suite logique de quelque chose qui aurait été raconté auparavant, ni le début de quelque chose qui viendrait ensuite. Les histoires de Jean-Philippe Toussaint n'ont pas de chronologie, pas de conclusion, et encore moins de moralité à la fin. Le narrateur de *La Télévision* constate finalement ironiquement : « Moralité : depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision j'en avais deux à la maison. »⁴⁶⁶

En fait, le refus des histoires, de l'Histoire et du discours scientifique peut être vu comme une parodie, qui ne s'en prendrait pas à un texte précis, mais à tout un pan de la littérature : celui du roman classique. Mais en fait, la parodie toussaintienne ne se limite pas, dans l'effet, au seul plaisir de tourner en dérision un genre quelconque. Tout en ridiculisant d'anciennes conventions, le texte met en représentation la représentation même, et permet ainsi d'interroger l'écriture et la littérature. Le texte parodique apparaît ainsi comme exemplaire de tout texte et

⁴⁶³ *La Télévision*, op. cit., p. 133.

⁴⁶⁴ *Monsieur*, op. cit., p. 100-101.

⁴⁶⁵ *La Télévision*, op. cit., p. 191.

⁴⁶⁶ *Ibid.*, p. 264.

comme démystificateur de toute écriture.⁴⁶⁷ L'absence d'histoire et de théorie scientifique, au sens classique, correspond aussi à la « mort des idéologies », au soupçon à l'égard de toute valeur, propre à la modernité. Les textes ne présentent pas de nouvelle vérité qui remplacerait celle dont ils se moquent. L'humour qui va de paire avec cette absence de convictions est le contraire d'un humour engagé et critique⁴⁶⁸.

4.2 Intertextualité et intermédialité

Une des particularités de l'humour est « d'installer une connivence, un courant de sympathie », comme l'explique Jardon. « Cette connivence naît d'un savoir partagé comme le serait celui d'une secte secrète »⁴⁶⁹. Linda Hutcheon constate que la connivence qui unit encodeur et décodeur peut être « élitiste »⁴⁷⁰. Effectivement Toussaint exige de son lecteur une grande culture générale s'il veut savourer ce genre d'humour intertextuel : pour pouvoir comprendre et reconnaître les références à d'autres textes, genres littéraires etc., il doit d'abord les connaître. En fait, le plaisir humoristique lié à l'intertextualité provient principalement du plaisir de découvrir des allusions, d'avoir trouvé quelque chose de « caché » dans le texte, qui pose le lecteur comme appartenant à cette élite, cette « secte secrète ». Selon Jardon « cela implique donc que l'hypertexte le plus sérieux, comme la transposition (genettienne) par exemple, relève, quoi qu'on dise, du comique. »⁴⁷¹

4.2.1 Un roman policier fantastique

Jean-Philippe Toussaint est loin de cacher l'influence d'autres auteurs et textes sur son travail :

Il y des auteurs qui m'influencent [...]. Je crois que c'est comme ça qu'on construit une personnalité propre ; ça ne tombe jamais du ciel, dénué de toute influence et préservé de toute lecture. Quelque chose de personnel et de propre vient de la bonne digestion d'énormément de livres, d'auteurs.⁴⁷²

Cette influence est immédiatement apparente lorsqu'il s'agit d'un genre littéraire très

⁴⁶⁷ Daniel Grojnowski, *op. cit.*, p. 129.

⁴⁶⁸ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 79.

⁴⁶⁹ Denise Jardon, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁷⁰ Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London et New York, Methuen, 1985, p. 95.

⁴⁷¹ Denise Jardon, *op. cit.*, p. 193.

⁴⁷² Michel Jourde, *op. cit.*

codé et bien connu de tout le monde : « l'énonciateur s'efforce d'impliquer le lecteur en rappelant les éléments d'une norme, d'une encyclopédie sous-jacente, d'un système de valeurs commun et présupposés connus. »⁴⁷³

Dans *La Salle de bain* on peut lire :

Les meubles présentaient des formes humaines, plusieurs chaises me fixaient. Des ombres noires et grises, ocellées, çà et là, m'effrayaient. Je rentrai la tête dans les épaules, resserrai le col de mon manteau. [...] M'étant assuré que personne ne m'avait suivi, j'ouvris tout doucement le réfrigérateur (à la recherche d'une cuisse de poulet).⁴⁷⁴

« Toute représentation [...] de l'art trop stéréotypée se prête au démarquage parodique »⁴⁷⁵ et sert ainsi parfaitement au détournement de genres littéraires. On se croirait tour à tour dans une nouvelle fantastique de Maupassant (par exemple *Qui sait ?*⁴⁷⁶, où des meubles commencent à devenir vivants) ou dans un roman policier. Le seul fait que le narrateur resserre le col de son manteau suffit à le caractériser comme un « criminel ». Mais au dernier moment l'histoire passe à l'espièglerie. On apprend qu'il commet tout au plus un « vol de denrées alimentaires », un petit délit de gourmandise, pour ainsi dire. La parodie consiste ici à nous faire croire, par l'usage de clichés bien établis, qu'on doit s'attendre à quelque chose d'effrayant, alors qu'il n'y a strictement rien à craindre. Selon Emelina, « on retrouve le mécanisme de l'énigme chère au roman policier et au roman d'aventures » qui, ainsi perverti, tend à produire « beaucoup de bruit pour rien »⁴⁷⁷. L'exemple d'Emelina – « minuit, c'est l'heure du crime ! Le poignard à la main, j'étendais du beurre sur le pain » – résume exactement le procédé du narrateur de *La Salle de bain*.

Mais encore, ainsi que le remarque Birgit Acar, la scène peut aussi être vue comme une sorte de métadiscours de la part d'un narrateur qui cherche à « nourrir » son récit :

Hier tritt ein Erzähler auf die „Bildfläche“, der offensichtlich nach etwas Essbarem als Appetizer für seine Geschichte sucht. Das Öffnen des Kühlschranks in der dunklen Küche gestaltet sich förmlich als Erleuchtung.⁴⁷⁸

Si ce procédé, dans *La Salle de bain*, n'intervient que ponctuellement, *La Réticence* semble être entièrement construit sur des clichés détournés. L'hallucination du narrateur, qui voit un personnage décomposé flotter sur l'eau,⁴⁷⁹

⁴⁷³ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 127.

⁴⁷⁴ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁷⁵ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷⁶ Guy de Maupassant, *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Garnier, 1976.

⁴⁷⁷ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 99.

⁴⁷⁸ Birgit Acar, *op. cit.*, p. 32.

⁴⁷⁹ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 97.

rappelle une autre nouvelle fantastique de Maupassant, intitulée *Sur l'eau*⁴⁸⁰. Le narrateur y passe une nuit dans la plus grande angoisse, sur un bateau dont il n'arrive plus à détacher l'ancre, et devient victime de toutes sortes d'hallucinations affreuses – puis remarque au lendemain que l'ancre s'était accrochée à un cadavre.

Mise à part l'angoisse du narrateur, rien de tel n'arrive dans *La Réticence*. L'intention parodique fonctionne ici à merveille dans deux directions opposées :

la transposition du modèle connu exploite deux figures de la caricature : l'hyperbole qui surenchérit de façon excessive sur le modèle, et l'antiphrase qui procède à une distorsion en inversant les traits spécifiques du texte parodié.⁴⁸¹

Birgit Acar baptise le chat mort un « MacGuffin stylisé »⁴⁸². C'est Alfred Hitchcock qui désigne ainsi le point de départ de ses films et romans, qui sert en fait de simple prétexte à l'élaboration d'une action : « Mein bester MacGuffin – darunter verstehe ich: der leerste, nichtigste, lächerlichste. »⁴⁸³ La résurrection du chat pourrait aussi être une référence au roman et film d'horreur de Stephen King, « Pet Sematary »,⁴⁸⁴ dans lequel un chat mort resurgit d'un cimetière indien maléfique. Néanmoins, même si l'on pourrait croire que les divers chats noirs coïncident vraiment avec celui qui a disparu du port, ils sont loin de se jeter sur le narrateur pour le massacrer.

En revanche c'est le narrateur qui se rend suspect. Tout en constatant, au cours de ses soi-disant recherches, que le fil de pêche qui pend de la gueule du chat ne peut pas avoir été rompu par l'animal lui-même, il explique que juste à l'instant de cette découverte, il se promène, lui-même, avec un couteau à la main⁴⁸⁵. Par ailleurs sa suspicion infondée envers Biaggi le pousse non seulement à voler ses lettres dans sa boîte, mais en plus à cambrioler la maison des Biaggi⁴⁸⁶ et à s'introduire dans une chambre d'hôtel parce qu'il croit que Biaggi s'y trouve.⁴⁸⁷ La seconde fois qu'il se rend dans la maison des Biaggi, il se sent bizarrement incité à demander s'il « y a quelqu'un »⁴⁸⁸ ce qui dénonce clairement les conventions ridicules des films d'horreur actuels, où les victimes demandent effectivement toujours d'abord au meurtrier s'il est là, comme s'il n'était pas plus prudent de dissimuler sa présence. Le narrateur de *La Réticence* en tout cas eût été bien embêté s'il avait dû justifier en face des Biaggi sa présence dans leur maison. A la

⁴⁸⁰ Guy de Maupassant, *op. cit.*

⁴⁸¹ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 63.

⁴⁸² Birgit Acar, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸³ François Truffaut, *Mr. Hitchcock, wie haben Sie das gemacht ?* München 1989, p. 127. Cité par : Birgit Acar, *op. cit.*, p. 66.

⁴⁸⁴ Stephen King, *Pet Sematary*, Londres, New English Library, 1985.

⁴⁸⁵ *La Réticence*, *op. cit.*, p. 39.

⁴⁸⁶ *Ibid.*, p. 57.

⁴⁸⁷ *Ibid.*, p. 77.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 117.

fin, le meurtrier (involontaire) est, comme toujours, le jardinier⁴⁸⁹. Comme il revenait de la pêche, le chat s'était jeté sur le poisson qui pendait à son hameçon.

D'autre part le narrateur abuse des formules qui expriment le doute, telles que « me semblait-il », « peut-être », « comme si », « apparemment », ou « je ne pouvais pas en être sûr » – typiques pour le roman policier et le conte fantastique, et qu'on rencontre ici presque à chaque phrase. Cependant, alors que dans le roman policier ils traduisent la bonne intuition et la grande perspicacité du détective, qui parviendra finalement à prouver ses hypothèses, dans *La Réticence* ils ne signalent rien de plus que le doute absolu : le récit entier repose sur des hypothèses que le narrateur semble tenir pour des faits sans jamais les prouver. Par conséquent le lecteur ne peut plus être sûr de rien et se voit obligé de forger des hypothèses aussi absurdes que celles du narrateur. Il devient, à sa suite, un détective à la recherche d'une vérité qu'il ne pourra jamais saisir. Même les nombreux « en réalité » du narrateur ne traduisent que le doute qui plane sur tout le récit. Ainsi, l'avertissement « méfie-toi »⁴⁹⁰ que le narrateur donne à son fils, qui laisse tomber son phoque de temps en temps sur le trottoir, est également valable pour le lecteur.

À la fin du récit, après la déconstruction⁴⁹¹ par la parodie du genre policier, il ne reste rien de plus que l'écriture métadiscursive de l'auteur Jean-Philippe Toussaint :

La Réticence laissait trop à espérer [...] – d'où un sentiment de frustration à la première lecture alors qu'à la relecture, sachant à l'avance que rien ne va se passer, on peut se concentrer sur le narrateur. Je vois ce livre comme une métaphore de la création, du travail de l'écrivain, de son imagination. C'est de la transformation de la réalité qu'il s'agit avec tout ce que cela peut avoir d'angoissant et d'inquiétant.⁴⁹²

En fait, il en va ainsi avec toutes les allusions à d'autres artistes dans l'œuvre toussaintienne. Elles vont toujours de paire avec une réflexion sur le texte même qui les met en scène, est c'est justement pourquoi nos récits, bien qu'ils s'approprient par instants d'autres textes et genres, demeurent profondément originaux.

⁴⁸⁹ *Ibid.*, p. 142.

⁴⁹⁰ *La Réticence*, op. cit., p. 21.

⁴⁹¹ Toussaint n'est d'ailleurs pas le seul auteur à déconstruire le roman policier. Hoesterey remarque : Das Genre des Krimi ist eine beliebte Textsorte der Postmoderne, weil sie als literarische Allegorie von Semiotik, Hermeneutik und in deren radikaler Version, Dekonstruktion, funktioniert. Dans : Ingeborg Hoesterey, « Das postmoderne Pastiche ». In : *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1990, p. 93-105.

⁴⁹² Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », op. cit., p. 31.

4.2.2 A la recherche de textes perdus...

Si, dans *La Réticence*, l'intention parodique se découvre aisément, le lien intertextuel se révèle plus compliqué lorsque l'auteur fait référence à un texte A précis.

Avec l'ambassadeur autrichien « Eigenschaften »⁴⁹³, dans *La Salle de bain*, Toussaint fait un clin d'oeil au roman *Der Mann ohne Eigenschaften* de Musil⁴⁹⁴, qui se révèle riche pour la compréhension de l'œuvre toussaintienne. Comme le personnage de Musil, Ulrich, les narrateurs de Toussaint sont tous des « héros sans qualités ». Monsieur se distingue justement par son indifférence, son absence de goûts et de préférences,⁴⁹⁵ ce que révèle déjà son nom. Le roman de Musil se déroule devant l'arrière-fond de l'Empire autrichien, pour l'occasion rebaptisé Cacanerie, en 1917, mais il est, comme les romans de Toussaint, très loin du roman historique conventionnel, puisqu'on n'y fait jamais directement allusion à la guerre qui se prépare. Les réunions mondaines chez Diotime, où l'on cherche en vain un grand projet pour fêter le 80^{ème} anniversaire de l'Empereur, sont transposées dans *La Salle de bain* en une ambassade actuelle, où le rayonnement du personnage principal, autour duquel « les gens se pressent »⁴⁹⁶, est manifestement exagéré. Le narrateur, qui est comme Ulrich un homme sans influence sur le cours des choses, un témoin plutôt qu'un véritable acteur, cherche à paraître un homme d'importance tel que Eigenschaften. La décision que prend Ulrich de « faire une année de vacances de sa vie » rappelle en quelque sorte le narrateur de *La Télévision*, qui savoure à plein temps son été à Berlin. Cependant, le fait que Ulrich se retire dans une posture essentiellement réflexive, où il se livre à des expérimentations ininterrompues de la pensée, rappelle encore *La Salle de bain*, où le narrateur est sans cesse occupé à réfléchir sur le temps et la mort.

En fait, cet exemple révèle très bien le mécanisme des références dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint. Souvent, il n'y a qu'un seul mot marquant l'allusion, qui peut passer inaperçu à la première lecture. Mais dès qu'on se met à creuser, se dévoile un réseau caché, presque inépuisable, d'allusions et de références à des textes antérieurs, et qui peut s'étendre à tout le récit. Chez un auteur qui relit de cinquante à cent cinquante fois ses textes, aucune évocation n'est due au hasard, et comme Toussaint le dit lui-même : « Pour ceux qui ont envie de

⁴⁹³ *La Salle de bain*, op. cit., p. 29.

⁴⁹⁴ Comparer : Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbek, 1987 (première publication 1930-1952), et : *Kindlers neues Literaturlexikon*.

⁴⁹⁵ Sophie Bertho, op. cit., p. 16.

⁴⁹⁶ *La Salle de bain*, op. cit., p. 29.

chercher, c'est très riche. »⁴⁹⁷

Ici, le terme de parodie devient largement trop restrictif, car, bien qu'on puisse facilement déterminer en quoi le texte B fait allusion au texte A, on aura du mal à trouver en quoi consiste le *détournement* du texte original. Pour déterminer la nature de la référence intertextuelle, mettons-nous « à la recherche du temps perdu »...

Dans *La Télévision* le narrateur se livre à une lecture de la *Recherche*⁴⁹⁸ de Proust :

je m'étais contenté de faire remarquer de façon un peu obscure combien il était curieux [...] que Proust, les quelques fois où il avait fait allusion à Titien dans *la Recherche*, l'appelait tantôt Titien, et tantôt le Titien (comme si Proust lui-même, finalement, était resté indécis [...] sur la question.⁴⁹⁹

En dehors du fait qu'il ne comprend « pratiquement rien de ce que racont[e] cet *ostrogoth* »⁵⁰⁰ – il s'agit d'une traduction en allemand – le narrateur ne s'intéresse au texte de Proust que dans la mesure où il nomme le sujet de son propre projet de *recherche* : Titien. Cependant, le titre complet de l'œuvre de Proust, *A la recherche du temps perdu*, entretient encore d'autres rapports avec les préoccupations du narrateur. « (Heureux temps à jamais révolus) »,⁵⁰¹ remarque-t-il ironiquement, quand il songe qu'il ne se trouvera plus jamais « avec un plateau de télévision » sur le canapé. Selon Genette, il s'agirait ici clairement de parodie : le narrateur emprunte le style de Proust pour parler d'un « sujet vulgaire »⁵⁰², qu'est la télévision. A l'extrême contraire de Proust, dont l'œuvre est un « édifice immense du souvenir »⁵⁰³, et qui cherche pendant près de 20 ans à réanimer, à l'aide de la mémoire, le passé perdu, le narrateur toussaintien n'évoque jamais que son passé récent ; c'est un personnage sans histoire qui ne revient jamais que sur ce qui a un rapport avec son présent. Au contraire de Proust, il essaye par tous les moyens de se débarrasser de ces « mauvais temps plus jamais re-voulus », après avoir constaté qu'il perd son temps, justement, devant la télévision – temps qu'il s'efforce de rattraper grâce à des occupations plus « utiles » tout au long du récit. Le passé proustien s'oppose donc clairement au présent toussaintien ; le rapport entre les œuvres est subversif.

Cependant, loin d'être satirique, l'intention de l'hypertexte envers l'hypotexte est uniquement ludique, elle « vise une sorte de pur amusement ou exercice

⁴⁹⁷ Laurent Hanson, *op. cit.*

⁴⁹⁸ *La Télévision, op. cit.*, p.128.

⁴⁹⁹ *Ibid.*, p. 128-129.

⁵⁰⁰ *Ibid.*, p.127.

⁵⁰¹ *Ibid.*, p.124.

⁵⁰² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁰³ *Kindlers neues Literaturlexikon.*

distractif, sans intention agressive ou moqueuse »⁵⁰⁴ envers l'auteur Proust, ce que montre ce passage qui est presque un plagiat de Proust :

ce qui permettait sans doute le mieux d'évaluer la réussite d'une journée de travail, [...] c'était la manière dont nous avons perçu le temps passer [...], la faculté singulière que le temps avait eue de se charger du poids de notre travail, associé au sentiment, apparemment contradictoire, qu'il avait donné en même temps de d'être écoulé très vite, à la fois lourd du travail qu'on avait accompli, qui le chargeait de sens et le lestait du poids de l'expérience que nous avons vécue, et pourtant si incomparablement léger, qu'on ne l'avait pas vu passer.⁵⁰⁵

Exactement comme Proust, ce n'est pas au temps extérieur, mesurable au chronomètre, que le narrateur accorde de l'importance, mais au temps intérieur, la réalité subjective avec laquelle on ressent l'écoulement du temps, la « durée réelle », comme Proust la nomme.

La ressemblance entre le texte de Proust et celui de Toussaint est encore plus frappante lorsque le narrateur toussaintien décrit sa vision mentale où « plusieurs Delons se superposent »⁵⁰⁶ comme se superposent plusieurs Albertines⁵⁰⁷ dans la vision de Swann qui la regarde dormir. Il s'agit donc ici plutôt d'un pastiche, l'auteur imite le style de Proust en transformant à peine le sujet. D'ailleurs, Toussaint partage, tout en faisant référence à Proust, la même conception du pastiche. Proust écrit :

Quand on vient de finir un livre, [...] notre voix intérieure [...], disciplinée pendant [...] la lecture à suivre le rythme d'un Balzac, d'un Flaubert, voudrait continuer à parler comme eux. Il faut la laisser faire un moment, laisser la pédale prolonger le son, c'est-à-dire faire un pastiche volontaire, pour pouvoir après cela redevenir original, ne pas faire toute sa vie du pastiche involontaire.⁵⁰⁸

De la même façon le pastiche toussaintien ne peut pas être classé nettement du côté de la parodie ou du pastiche sérieux ou ludique selon la terminologie de Genette, car il n'est

ni purement satirique ni purement admiratif, et son régime propre est bien celui, irréductiblement ambigu, de la taquinerie, où se moquer est une façon d'aimer, et où l'ironie (comprenez qui doit) n'est qu'un détour de la tendresse.⁵⁰⁹

4.2.3 Intermédialité : « Le Pinceau » du Titien

Hoesterey décrit dans son article « Das postmoderne Pastiche »⁵¹⁰, comment le mot « pastiche », emprunté au seizième siècle à l'italien « pasticcio », qui désigne

⁵⁰⁴ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 38.

⁵⁰⁵ *La Télévision, op. cit.*, p. 154.

⁵⁰⁶ *Ibid.*, p. 105.

⁵⁰⁷ *Kindlers neues Literaturlexikon.*

⁵⁰⁸ Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Pleiade 1971, p. 594.

⁵⁰⁹ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 130.

un pâté d'ingrédients différents, a pris un sens métaphorique pour qualifier les œuvres de certains artistes qui se servaient des techniques et styles de différents maîtres, notamment en peinture. Au seizième siècle ces copies n'étaient pas forcément vues comme des « faux » détestables, mais plutôt comme des « quasi-hommages » au maître ou à l'auteur admiré.

On doit envisager de la même façon les nombreuses allusions à la peinture dans *La Télévision*. Le lecteur peut s'abandonner entièrement au plaisir de la découverte de véritables « tableaux » dans le texte, souvent là où on les attendrait le moins, grâce au projet de recherche du narrateur sur le célèbre peintre de la Renaissance Titien. Cependant, il n'est pas facile de trouver le moment où cette recherche, pour le narrateur, prend son début. Essayons de creuser dans les différents niveaux du texte pour le trouver.

En fait, concernant cette recherche, le roman consiste en trois couches narratives enchevêtrées les unes dans les autres. La première couche représente celle de la réalité fictionnelle, dans laquelle le narrateur a obtenu une bourse à Berlin pour écrire une thèse (deuxième couche narrative) sur la rencontre de Titien avec Charles Quint. Elle s'appelle « Le Pinceau » ; son début est cité dans le texte et ne consiste qu'en deux mots : « Quand Musset »⁵¹¹.

Elle est basée effectivement sur une nouvelle d'Alfred de Musset intitulée *Le fils de Titien*⁵¹² qui raconte elle aussi une histoire dans une histoire, dont on peut lire le résumé fidèle dans *La Télévision* :

Musset imagine donc que Pomponio [...] ayant commencé le portrait de sa maîtresse [...] laisse tomber par hasard son pinceau sur le sol, et que sa maîtresse [...] se précipite pour ramasser le pinceau et le rend à son amant en évoquant le geste supposé que Charles Quint aurait eu à l'égard de son père. Pomponio, alors [...] commence à évoquer les circonstances de la scène mythique dont il aurait été le témoin quand il était jeune homme. La scène, d'après lui, se serait passé en 1530 à Bologne pendant une entrevue qu'aurait eue Charles Quint avec le pape Paul III (ce qui est historiquement douteux, d'ailleurs, ne serait ce que parce que Paul III n'est devenu pape que quatre ans plus tard.) [...] Titien [...] fut surpris en plein travail par l'entrée à l'improviste de l'empereur, et redescendant de l'échelle aussi vite que possible [...] il aurait heurté la rampe et aurait fait tomber le pinceau. Charles Quint, alors, écrit Musset, « fit quelques pas en avant, se courba lentement et ramassa le pinceau ».⁵¹³

La nouvelle de Musset représente la troisième couche de la narration et le début de la thèse sur Titien.

Cependant, la nouvelle repose déjà sur une anecdote, et non sur un fait réel, comme le fait remarquer le narrateur de *La Télévision* : « anecdote qui a revêtu la forme d'une légende symbolique depuis qu'Alfred de Musset s'en est emparée. »⁵¹⁴

⁵¹⁰ Ingeborg Hoesterey, *op. cit.* p. 97.

⁵¹¹ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 101.

⁵¹² Alfred de Musset, *Le fils de Titien*, Gallimard, 1976 (première publication 1838).

⁵¹³ *La Télévision*, p. 91-92.

⁵¹⁴ *Ibid.*, p. 76.

La thèse se révèle donc peu à peu bâtie sur... du vide, ou, dit autrement : sur aucune vérité extrafictionnelle, mais sur un fond inépuisable d'imagination, non seulement celle de Musset, mais aussi celle du narrateur de *La Télévision*, qui présente paradoxalement ses propres hypothèses sur cette anecdote racontée par Musset sous une autre lumière. Il commence par « Les choses, en vérité, s'étaient passées tout autrement »⁵¹⁵, prenant l'anecdote pour un fait indéniable ; il accorde même de l'importance à un simple hasard – la chute du pinceau – qui révélera un moment historique : « la préséance de l'art sur le pouvoir politique »⁵¹⁶ que Charles Quint aurait « implicitement » reconnue en ramassant le pinceau.

Ceci n'est que le début d'une grande quantité de références qui montrent que Jean-Philippe Toussaint est en train de mettre en scène, à l'intérieur de son texte même, différentes manières de peindre et de créer une œuvre artistique, et de les transposer partiellement aussi en manières d'écrire. Les couches innombrables du texte toussaintien viennent mimer en quelque sorte les jusqu'à trente couches de peinture que les experts ont pu découvrir sur certains tableaux de Titien, qui appliquait une technique de peinture toute nouvelle à son époque. Il peignait librement avec un large pinceau sur le tableau, en modelant la forme des profondeurs⁵¹⁷. De ce point de vue, on peut considérer Toussaint comme le « petit fils » de Titien, dont le fils Pomponio de la nouvelle de Musset avait déjà tenté l'imitation en peignant l'acte de sa maîtresse.

Le narrateur s'exerce lui aussi à « peindre » une Vénus⁵¹⁸, comme c'était à la mode au seizième siècle :

dans l'encadrement d'une des fenêtres du grand immeuble moderne qui me faisait face, [...] une jeune femme apparut [...]. L'envoyée du ciel [...] était entièrement nue et en tout points délicieuse, qui me faisait un peu penser à une créature de Cranach, Vénus ou Lucrèce, la même silhouette svelte et comme torsadée, fragile, des seins véniels comme des péchés mignons ...⁵¹⁹

Cependant, la Vénus toussaintienne, même si elle s'inscrit dans un cadre, comme un tableau, est une femme du temps présent : une étudiante à la recherche de son pyjama... En outre, le tableau de Toussaint est animé, et se prête ainsi de surcroît à la comparaison avec l'encadrement de la télévision, ce qui incite le narrateur à regretter la « fin des émissions célestes »⁵²⁰ quand la lumière, en face, s'éteint.

Ce comique intertextuel peut être expliqué avec la théorie de Freud qui suppose que le « comique d'imitation » (Die Komik der Nachahmung) nous amuse à cause de son caractère infantile :

⁵¹⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁵¹⁶ *Ibid.*, p. 98.

⁵¹⁷ *Kindlers Malerei Lexikon*.

⁵¹⁸ Voir par exemple une Vénus de Titien sous 6.1.1.

⁵¹⁹ *La Télévision, op. cit.*, p. 45.

Die Komik der Nachahmung hatte unserem Verständnis [...] Schwierigkeiten bereitet, solange wir das infantile Moment dabei ausser Acht liessen. Die Nachahmung ist aber die beste Kunst des Kindes und das treibende Motiv der meisten seiner Spiele. Der Ehrgeiz des Kindes zielt weit weniger auf die Auszeichnung unter seinesgleichen als auf die Nachahmung der Grossen.⁵²¹

Cependant, l'imitation humoristique n'est pas ciblée contre un artiste quelconque ; il ne s'agit pas du tout d'un rire engagé ou critique.

Comme le narrateur qui commence « à remonter les siècles à contre-courant vers la Renaissance »⁵²² au musée de Dahlem, l'auteur nous présente avec *La Télévision* un parcours humoristique à travers l'histoire de l'art, qui commence à la Renaissance et se termine avec l'évocation de l'art contemporain. A la fin du livre, le narrateur se retrouve...

...dans une de ces boutiques vieillottes et poussiéreuses qui avait des faux airs d'authentique galerie d'art d'avant garde, treize téléviseurs standards étaient exposés en vitrine de la façon la plus classique, comme s'il s'agissait de quelque œuvre de jeunesse de Paik ou Vostell.⁵²³

Il faut dire que Nam June Paik et Wolf Vostell⁵²⁴ sont les représentants les plus importants d'un art télévisuel. Avec leurs installations de moniteurs, ils ont ouvert une nouvelle brèche dans la création artistique. L'œuvre de Vostell consiste avant tout dans la destruction des médias qui véhiculent des informations manipulatrices. Il vise ainsi à une appropriation critique de la réalité⁵²⁵, comme le fait aussi l'auteur de *La Télévision*, où le nettoyage des vitres inspire au narrateur « l'assassinat » de la télévision avec « le revolver du pulvérisateur »⁵²⁶ :

je jetai un coup d'oeil sur le téléviseur, [...] puis, pris d'un léger vertige où se mêlait sans doute le plaisir enfantin de continuer de tirer à une jouissance plus subtile, symbolique et intellectuelle, liée à la nature de l'objet que j'avais pris pour cible, je ne m'arrêtai plus, [...] continuant à tirer à bout portant sur le téléviseur, appuyant sur la détente et relâchant mon doigt, de plus en plus vite, partout, au hasard de l'écran [...]. Une sorte de couche liquide [...] gliss[a] vers le bas, [...] en lentes coulées [...] qui semblaient suinter de l'appareil comme des résidus d'émissions et de vieux programmes fondus et liquéfiés. [...] Certaines [...] dégouttaient par terre, comme de la merde, ou comme du sang.⁵²⁷

Il s'agit en même temps d'un humour ludique et critique, duquel on ne peut dire avec certitude s'il se prête ou non à l'amusement ; les émissions télévisuelles, à travers le liquide nettoyant, sont comparées à « du sang ».

Mais tout en appliquant le regard critique de Vostell, le narrateur fait un clin d'oeil à Jackson Pollock, qui « sait quelque chose » du « vrai bonheur du laveur de vitres », lequel consiste en « aspersion insouciantes et légères [...], très libres et

⁵²⁰ *Ibid.*, p. 46.

⁵²¹ Sigmund Freud, *Der Witz*, op. cit., p. 185.

⁵²² *La Télévision*, op. cit., p. 224.

⁵²³ *Ibid.*, p. 261.

⁵²⁴ On peut contempler des œuvres de Paik et de Vostell sous 6.1.2. et 6.1.3.

⁵²⁵ *Lexikon der Kunst*, Herder.

⁵²⁶ *La Télévision*, op. cit., p. 117.

⁵²⁷ *Ibid.*, p. 121.

assez déconnantes ».⁵²⁸ Il doit effectivement en savoir quelque chose, car c'est Pollock qui a inventé la technique du « dripping » : au contraire de Titien, il jette ou laisse goutter la peinture directement du bidon sur le tableau au lieu d'utiliser des pinceaux, et laisse ainsi des traces et des traînées. D'autre part l'allusion à Pollock pourrait aussi faire référence à la technique « all over » qu'il applique aussi⁵²⁹. Le procédé conduit à une répartition uniforme des éléments picturaux sur la surface totale du tableau, qui semble ainsi se prolonger au-delà des bords, éliminant le problème du champ⁵³⁰. Or, éliminer le problème du champ serait tout à fait pratique pour le narrateur qui se trouve en haut de l'immeuble, comme *encadré* par la fenêtre qu'il est en train de nettoyer. Au moins il pourrait surveiller plus aisément le propriétaire de l'immeuble et la jolie jeune femme qui se trouve devant la maison : « De l'endroit où je me trouvais, je ne pouvais malheureusement pas voir son corps, au propriétaire de l'immeuble (à moins de me pencher dangereusement dans le vide [...]). »⁵³¹

L'art contemporain semble du moins mieux approprié, pour décrire la chambre des Drescher et les Drescher eux-mêmes, que les tableaux galants d'un Fragonard :

j'ouvris la porte [...], craignant malgré tout de me trouver en présence des Drescher nus dans leur lit dans un désordre de draps, comme dans un tableau de Fragonard (ou, plutôt, ne rêvons pas, comme dans *Tandis que des visions de prunes confites dansaient dans leurs têtes*, de Edward Kienholz).⁵³²

L'artiste Kienholz⁵³³ illustre, dans l'arrangement auquel le narrateur fait référence, de façon assez obscure, une fausse idylle de petite-bourgeoise, un couple dans son lit, déformé, avec des têtes énormes, en des circonstances déprimantes. En jetant un coup d'œil dans les trous de leurs têtes on peut voir les fantasmes sexuels de la femme et de l'homme, sous forme de poupées de Ken et Barbie⁵³⁴. Ainsi le narrateur oppose sarcastiquement le voyeurisme érotique de Fragonard, où l'observateur du tableau devient spectateur indiscret d'une jeune fille qui ne se sait pas observée – voyeurisme qui est aussi celui du narrateur quand il pose son regard sur l'étudiante derrière la fenêtre d'en face – aux visions répugnantes d'une œuvre qui semble dire qu'il ne nous reste qu'à rêver.

Nous l'avons vu, presque à chaque fois qu'il y a référence à la peinture, il y a aussi référence à la télévision. Traversant les siècles jusqu'à la Renaissance,

⁵²⁸ *Ibid.*, p. 117.

⁵²⁹ Un tableau de Pollock, réalisé selon ces procédés, se situe sous 6.1.4.

⁵³⁰ *Lexikon der Kunst*, Herder.

⁵³¹ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 119.

⁵³² *Ibid.*, p. 149.

⁵³³ Pour mieux comparer Fragonard et Kienholz, leurs œuvres se trouvent sous 6.1.5. et 6.1.6.

⁵³⁴ Jörn Merkert, « Eine Berliner Zeitreise oder Ed eine Nancy Kienholz in Berlin », In : *Kienholz*,

Toussaint met en représentation, à l'intérieur de son œuvre, différents modes de représentation. Cependant, si les références à l'art de peindre sont plutôt admiratives, celles qu'il fait à la télévision sont toujours nettement critiques. En fait, c'est souvent la référence même à la peinture ancienne qui sert implicitement à la critique du spectacle détestable de la télévision, comme le montre la scène où le narrateur décrit la transmission télévisuelle d'un homme qui est en train de mourir :

le malheureux [...] aurait juste, [...] dans un faible geste de la main tournée vers les cieux qui rappelait autant le geste auguste de Platon dans *L'École des Athènes* que celui, plus énigmatique, du Saint Jean-Baptiste de Léonard de Vinci, tendu péniblement le majeur de la main droite en direction de la caméra et murmuré *Fuck You*. Je serais assez tenté de m'en tenir également, pour l'heure, à cette explication – et j'éteignis la télévision.⁵³⁵

Mieux vaut encore se promener dans la galerie d'art que nous présente *La Télévision*, comme le narrateur se promène dans la musée Dahlem, pour regarder par exemple la portrait de Jérôme Holzschuher⁵³⁶ ou *La vierge au tarin* de Dürer⁵³⁷. *La fontaine de Jouvence* de Cranach⁵³⁸, tableau qui se trouve également au musée de Dahlem, donne lieu, de la part du narrateur, à une comparaison sarcastique des plus comiques avec des dames entrant dans des solariums :

j'eus soudain l'impression d'assister à une [...] représentation [...] de *La fontaine de Jouvence* [...], où l'on voit un cortège de vieilles femmes décrépites entrer dans les eaux d'un bassin et en ressortir fraîches jeunes filles de l'autre côté, à ceci près qu'en l'occurrence c'était plutôt des jeunes femmes qui entraient dans les cabines [...], et que c'était des vieilles femmes qui en ressortaient quelques instants plus tard [...], la peau du cou desséchée, le décolleté creusé et osseux où pointaient quelques taches de vieillesse et autres *fleurs de cimetière*. [...] Ces petites séances d'irradiation répétées [...] leur donnaient, par ailleurs, leur si beau teint télé.⁵³⁹

L'atmosphère féérique du tableau de Cranach est ainsi renversée de façon humoristique dans une vision de mort et de vieillissement, et cela justement grâce à celles qui veulent avoir un aussi beau teint que les stars à la télévision.

4.3 Métadiscours et autoparodie

4.3.1 le peintre e(s)t le modèle : la tentative de l'autoportrait

En fait, dans le discours de Toussaint sur la peinture, peintre et modèle convergent dans un seul personnage qui est le narrateur :

Retrospective, sous la direction de Walter Hopps, München, Prestel, 1997, p. 33.

⁵³⁵ *La Télévision*, op. cit., p. 163. Le portrait de *Saint Jean-Baptiste* se trouve sous 6.1.7.

⁵³⁶ Le tableau peut être contemplé sous 6.1.8.

⁵³⁷ *La Télévision*, op. cit., p. 228.

⁵³⁸ Le tableau se trouve sous 6.1.9.

⁵³⁹ *La Télévision*, op. cit., p. 242-243.

Presque tout [...] évoquait [...] le Charles Quint fatigué de la Pinacothèque de Munich, le visage pâle et pathétique [...], je devais dégager la même impression de calme et de sérénité inquiète que celle qui apparaissait de la personne de l'empereur telle que Titien l'avait saisie à Augsbourg. [...] A quoi pensions-nous donc ? De quoi avons-nous peur si sereinement ?⁵⁴⁰

Immobile sur son « fauteuil de metteur en scène », comme le portrait de Charles Quint de Titien, le narrateur s'identifie au souverain, la répétition de « nous » pouvant à la fois être comprise comme un pluriel désignant le narrateur et l'empereur, ou comme un pluriel de majesté, tel qu'en usaient les rois pour parler d'eux-mêmes.

Dans la salle de surveillance vidéo du musée, c'est encore comme si le narrateur superposait son image à celle de Charles Quint :

je finis par reconnaître [...] le portrait de l'empereur Charles Quint, par Christophe Amberger. [...] [Il] [...] était méconnaissable sur l'écran du moniteur vidéo. [...] Je fermai les yeux, et [...] Charles Quint apparut alors lentement derrière mes yeux fermés. [...] Je rouvris les yeux, et [...] c'est mon propre visage que je vis apparaître en reflet sur l'écran⁵⁴¹.

Comme s'il avait traversé un miroir magique qui permettrait de remonter le temps, le narrateur devient lui-même Charles Quint. Progressant dans la lecture, on découvre que tout le discours sur les différents modes de représentation n'est jamais rien d'autre qu'un métadiscours du narrateur-auteur sur son propre projet d'écriture :

la représentation apparemment neutre de la réalité que la télévision propose [...] semble à première vue plus fiable, plus authentique et plus crédible que celle, plus raffinée et beaucoup plus indirecte, à laquelle les artistes ont recours pour donner une image de la réalité dans leurs œuvres. Mais, si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'*embrasser le monde et d'en saisir l'essence*. [...] Il n'y a aucune raison de tenir un portrait de jeune homme peint par un maître de la Renaissance pour une image moins fidèle de la réalité [...]. L'illusion de la réalité dans un tableau de la Renaissance [...] *d'être en présence d'un personnage complexe, humain, avec ses failles et ses faiblesses, quelqu'un avec une histoire, avec sa noblesse, sa sensibilité et son regard* [...] est par nature fondamentalement différente de l'illusion que propose la télévision.⁵⁴²

Le portrait du « jeune homme », c'est en fait le portrait du narrateur qui se présente à nous non pas de manière brute, comme un présentateur de télévision, mais de manière « plus indirecte », plus subjective à travers son regard sur le monde, avec lequel nous avons déjà fait connaissance.

La thématique de l'autoportrait se retrouve implicitement dans tous les romans, et se traduit toujours par une référence à l'art. *L'Appareil-photo* décrit déjà ce désir de peindre un autoportrait:

j'avais voulu essayer de faire une photo [...], quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais *sans moi et sans personne*, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière. [...] je me rendais compte maintenant que c'est sur le bateau que j'avais fait cette photo. [...] [Elle] serait *floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence*, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie

⁵⁴⁰ *Ibid.*, p. 51-52.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 236-237.

⁵⁴² *La Télévision, op. cit.*, p. 14-15.

et toute celle qui la suit⁵⁴³.

Malheureusement la photo est sous-exposée et ne peut pas être développée. Mais même les photos *d'identité* que le narrateur se résout finalement à faire dévoilent plutôt l'absence du moi que sa présence : « on voyait le col entrouvert de ma chemise, les épaules sombres de mon manteau. Je n'avais aucune expression particulière sur ces photos, si ce n'est une sorte de lassitude d'être là. »⁵⁴⁴

Cette représentation par l'absence de quelque chose de concret et de saisissable s'illustre (au sens propre du mot) aussi dans la fascination du narrateur de *La Salle de bain* – duquel l'auteur dit qu'il voulait faire un *homme sans qualités* qui, de surcroît, ne parlerait pas – pour Mondrian qui imprègne en fait tout le récit. Le désir, semblable à celui de Mondrian, d'éliminer toute représentation figurative, se traduit non seulement par la structure d'ensemble du texte, dont un chapitre porte même le titre « l'hypoténuse », et dont tous les paragraphes sont numérotés – structure qui reflète les surfaces géométriques d'un Mondrian⁵⁴⁵ ; mais en plus, l'essence du narrateur, dont même les cauchemars sont « rigides, géométriques »⁵⁴⁶ semble aussi « vide » que les tableaux abstraits du peintre, comme le sont d'ailleurs aussi les « non-lieux » du texte : « Venedig, Mailand und London bleiben gesichtlose Städte, die aus Hotelzimmern und Supermärkten bestehen, [...], die die Identität des Ortes verschweigen, indem sie sich als austauschbare Oberflächen gleichen. »⁵⁴⁷

Si dans les premiers romans le narrateur croit à l'impossibilité complète de représenter concrètement l'essence du moi par l'art, ce moi pouvant se manifester uniquement par l'absence, le narrateur de *La Télévision* semble peu à peu commencer à croire qu'il s'en rapproche, même si c'est de façon prudente et indirecte, car les artistes sont capables « d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence ». On ne peut s'empêcher de croire que le narrateur s'autoparodie en évoquant ses œuvres précédentes. Au lieu de se plaire dans l'abstrait et l'absence, il se jette, avec grand enthousiasme, à la recherche d'un mode de représentation de lui-même, sur tout ce qui pourrait le représenter concrètement, comme par exemple un tableau qui montre « le Charles Quint fatigué », mais aussi un dessin de son fils :

Magnifique (je ne dis pas ça parce que c'est mon fils). C'était des dessins aux feutres de couleur, [...] à part un, plus compliqué, qui avait été travaillé avec des matières que je n'arrivais pas très bien à définir, de la confiture peut-être, ou du foie de veau, avec un petit morceau de corn-flakes écrasé qui était resté collé au bas de la feuille. Mon dessin préféré s'appelait *C'est Batman qui se*

⁵⁴³ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 112.

⁵⁴⁴ *Ibid.*, p. 96-97.

⁵⁴⁵ Un tableau exemplaire de ce style se trouve sous 6.1.10.

⁵⁴⁶ *La Salle de bain*, op. cit., p. 84.

⁵⁴⁷ Mirko Schmidt, op. cit. p. 99, et Marc Augé, *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M, Fischer 1994, S. 94.

repose, une allégorie de son père je suppose.⁵⁴⁸

Par les deux verbes « fatigué » et « reposer », les deux « tableaux » coïncident avec l'image du narrateur qui, pour l'instant, n'a toujours pas commencé à écrire son traité sur Titien, et qui commente les dessins de son fils comme s'il s'agissait d'un nouveau mouvement d'art naïf à la mode.

Comme l'image du narrateur se « concrétise » en quelque sorte de façon humoristique, les « non-lieux » des romans précédents deviennent des lieux non seulement authentiques mais existant réellement. Dans la description de Berlin, l'auteur n'hésite pas à nommer les différentes parties de la ville, comme le parc Halensee, le Alexanderplatz ou le café Einstein. Même les personnages présents sont en partie des personnes réellement existantes. « Delon » est le surnom de la femme de Toussaint. L'anglais John est un copain de l'auteur et Hans Heinrich Melcheliuss ne peut, d'après sa description, être personne d'autre que Joachim Sartorius, qui était le directeur des projets de recherches artistiques du DAAD. Pour Cees Nooteboom il n'y a aucun doute : il existe réellement.

Le dernier livre, *L'Autoportrait (à l'étranger)*, semble donc être le résultat logique d'une nette évolution dans l'écriture particulière de l'auteur, née d'une réflexion sur la manière de réaliser un autoportrait, même si ceux qui s'attendent à un autoportrait conventionnel sont déçus.

4.3.2 L' « intratextualité »

L'idée de l'autoportrait n'est pas la seule qui soit réutilisée et modifiée au fur et à mesure que Jean-Philippe Toussaint publie ses livres. En fait, ce ne sont pas seulement les œuvres d'autres écrivains et artistes qu'il intègre de quelque façon dans ses textes, c'est aussi son propre matériel textuel qu'il soumet à un remaniement. Cette « intratextualité » se manifeste dans l'utilisation des mêmes leitmotivs et souvent des mêmes caractéristiques chez les protagonistes, qui peuvent, selon Wortmann, tous être vus comme des variations d'un même personnage.⁵⁴⁹

Ainsi, dans chaque nouveau roman après *La Salle de bain*, le narrateur se retire au moins une fois dans la baignoire pour se livrer à ses réflexions ; par exemple à la fin de *La Télévision*, où le narrateur est « allongé dans la baignoire, immobile... »⁵⁵⁰ comme dans *La Salle de bain*. Dans *L'Autoportrait (à l'étranger)*, il fait référence à deux de ses romans précédents dans une même phrase : les

⁵⁴⁸ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 176.

⁵⁴⁹ Anke Wortmann, *op. cit.*, p. 135.

« chaussures dites bateau comme en portent les riches plaisanciers oisifs » appartiennent déjà au narrateur de *La Télévision*. En même temps nous connaissons la fascination de Monsieur pour les chaussures : « (vous voyez un peu la touche que j'avais, on m'appelait Monsieur). »⁵⁵¹ D'ailleurs le narrateur de *L'Autoportrait* fait aussi référence à la scène de paiement au restaurant dans *Monsieur*⁵⁵² : « je me demandais si je devais payer, et, dans le doute, je m'abstins. »⁵⁵³

Malgré ce va-et-vient apparemment cyclique entre les œuvres, l'affirmation de Wortmann : « Toussaints Geschichten sind alles andere als Entwicklungsromane »⁵⁵⁴ se révèle, dans l'absolu, erronée. Bien que l'on puisse débattre, quant à savoir si le narrateur se développe ou non à l'intérieur de chaque récit, il y a clairement une évolution si l'on compare tous les textes dans leur ordre chronologique.

Alors que le narrateur de *La Salle de bain* essaye vainement d'arrêter l'écoulement du temps en restant figé dans la baignoire, celui de *L'Appareil-photo* peut détourner son comportement en un petit clin d'œil amusant adressé au lecteur : « (j'avais en effet commencé à prendre des leçons de conduite avant de présenter les examens du code – *pour gagner du temps*, en quelque sorte, vous me connaissez) »⁵⁵⁵. Plus loin, il constate comme avec un sourire mélancolique, qui ressemble fortement au « jest with a sad brow »⁵⁵⁶ shakespearien : « parfois, oui, la mort me manquait »⁵⁵⁷. Dans *L'Autoportrait* l'idée de la mort est finalement envisagée de façon complètement opposée à celle de *La Salle de bain* – « je ne faisais aucun effort pour retenir le temps, je consentais à vieillir, j'acceptais l'idée de la mort avec sérénité. Le temps s'écoulait et je n'y pouvais rien »⁵⁵⁸ – pour être franchement tournée en dérision plus loin :

je ne sais plus exactement comment cet étrange pressentiment a pris naissance, mais j'étais certain que j'allais mourir à l'occasion de ce voyage en Tunisie. [...] au lieu de réagir lâchement en prétextant évasivement je ne sais quel empêchement de dernière minute pour renoncer à ce voyage, je fis preuve d'un sang-froid extraordinaire pour demander, d'une voix neutre – admirable – combien d'heures de route il y avait entre Sfax et Tunis. Environ trois heures, me dit mon interlocuteur. Eh bien, faites pour le mieux, dis-je d'une voix blanche (j'ai raccroché, je me voyais déjà mort).⁵⁵⁹

⁵⁵⁰ *La Télévision*, op. cit., p. 256.

⁵⁵¹ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 40.

⁵⁵² Voir 1.2.2. « La règle du jeu ».

⁵⁵³ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 105.

⁵⁵⁴ Anke Wortmann, op. cit., p. 137.

⁵⁵⁵ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 35.

⁵⁵⁶ C'est-à-dire une plaisanterie dite d'un air triste. Dans : William Shakespeare, *Henry IV*, Cambridge University Press, 1990 (première publication 1623), Acte V, Scène I.

⁵⁵⁷ *L'Appareil-photo*, op. cit., p. 106.

⁵⁵⁸ *L'Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 86.

⁵⁵⁹ *Ibid.*, p. 97-99.

Evidemment il ne se passe, comme toujours, rien – en tout cas rien d'aussi tragique que la mort du narrateur, car « le voyage se passa *sans histoire* », il est « très cordialement accueilli à Tunis. »⁵⁶⁰

Le « code de la route illustré » dans *L'Appareil-photo* peut aussi être vu comme un clin d'oeil à *La Réticence*, car il est « agrémenté d'un choix de photos à l'esthétique de *comédie policière* » qui montrent « *l'inquiétant point de vue subjectif* » d'un « *coupable invisible, toujours le même* »⁵⁶¹. Les mêmes procédés qui créent une atmosphère obscure dans *La Réticence*, où le narrateur, d'ailleurs, est également toujours occupé à surveiller le déplacement des voitures⁵⁶², sont ici employés pour ridiculiser un sujet aussi aride que le code de la route :

la psychologie de l'assassin – la mienne, en l'occurrence – [...] était présentée sous forme de brèves maximes à la première personne, telle *Je ne déplace jamais mon véhicule, même d'un mètre, si toutes les glaces ne sont pas propres et transparentes. Avec moi, il n'y avait pas de risque, je me faisais confiance.*⁵⁶³

La Télévision se lit également par moments comme une parodie de *La Réticence*, comme par exemple quand le narrateur s'imagine à tort qu'un vol a été commis :

je croisai un type assez bizarre qui descendait les escaliers sur la pointe des pieds avec un sac de sport [...] qui paraissait très lourd et duquel il me sembla voir dépasser dans la pénombre quelques éléments d'une chaîne stéréo et un peu d'argenterie. [...] Il accéléra le pas. [...] L'homme se retourna furtivement, me regarda rapidement avant de disparaître.⁵⁶⁴

Arrivé sur le balcon des Drescher, l'histoire se poursuit :

Vous savez ce qui se passait ? En contrebas, dans la rue, je venais d'apercevoir *le malfaiteur* [...] qui était en train de s'entretenir à *voix basse dans la nuit* avec un de ses *complices* (une femme, ou un homme *affublé d'une perruque*), qui l'aidait à ranger le sac [...] dans [...] une camionnette *volée*. J'étais témoin d'un cambriolage, *c'était bien ma veine*. [...] Un type comment ? disait la femme. Un chauve, disait l'autre, [...] en pyjama. [...] Avec un arrosoir [...]. La femme [...] *avait le fou rire*, [...] elle trouvait ça vraiment excellent. *Et il a cru que tu étais en train de voler quelque chose*, ajouta-t-elle avec effort, avant de se remettre à rire de plus belle. Elle riait tellement qu'elle en trébucha sur le trottoir et se rattrapa in extremis au bras de l'homme. Oui, il faisait une de ses têtes, disait l'autre en se mettant à rire à son tour. [...] *Pris par la gaieté ambiante, je ne pouvais m'empêcher de réprimer un léger sourire ennuyé.*⁵⁶⁵

C'est comme si le narrateur de *La Télévision* tendait à entrer dans le même délire paranoïaque que dans *La Réticence*, mais il est cette fois prévenu par avance qu'il se trompe. A la fin il peut même s'arracher un sourire un peu forcé (l'effort étant souligné par la description extrêmement élaboré) ; évidemment il en reste là, puisque c'est de lui qu'on se moque aussi ouvertement. En fait, c'est plutôt lui qui apparaît comme un « type bizarre » avec son arrosoir. Alors que dans *La Réticence*

⁵⁶⁰ *Ibid.*, p. 99.

⁵⁶¹ *L'Appareil-photo*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶² *La Réticence*, *op. cit.*, p. 34 : « je m'aperçus tout de suite que la vieille Mercedes grise était garée là dans la pénombre. »

⁵⁶³ *Ibid.*, p. 36.

⁵⁶⁴ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 35.

⁵⁶⁵ *Ibid.*, p. 37-38.

il fait volontairement intrusion dans la maison de Biaggi où il découvre leur jardinier, et qu'il se déguise dans *La Salle de bain* en jardinier pour savourer un moment de tranquillité⁵⁶⁶, dans *La Télévision* on le force à jouer ce rôle. La phrase « *Il n'y avait pas un bruit* dans l'appartement des Drescher quand j'y pénétrai cette nuit-là »⁵⁶⁷ fait explicitement référence à *La Réticence*, où elle est sans cesse répétée⁵⁶⁸. Même ici, où il n'est plus à la recherche d'un « meurtrier », il ne se gêne pas pour fouiller un peu partout, par exemple sur « la table de travail de Uwe », réminiscence du bureau de Biaggi, qu'il examine de la même façon dans *La Réticence*.

Déjà riche d'une expérience paranoïaque, le narrateur de *La Télévision* fait même un rappel à l'ordre humoristique pour ceux qui sont susceptibles de le devenir. « *on se demande parfois ce que les gens vont chercher (la réalité, une fois de plus, était beaucoup plus simple : j'avais tout simplement oublié une fougère dans le frigo de mes voisins du dessus).* »⁵⁶⁹ Ici, on peut aborder le texte comme une parodie de *lui-même*, puisqu'il n'expose en fait que sa propre fictionnalité. La supposition erronée d'Uwe paraît en fait plus vraisemblable que la réalité de la fiction – qui aurait l'idée absurde de mettre une fougère dans le réfrigérateur de ses voisins ?

A l'identique, c'est parfois l'auteur lui-même qui semble surgir dans le texte pour autoparodier sa propre manière de travailler. Le blocage qui a empêché l'auteur d'écrire un nouveau roman pendant six ans (*La Réticence* est publié en 1989, *La Télévision* seulement en 1997) est parodiée par le « chercheur » de *La Télévision* : « [Mon fils] a déjà cinq ans ! dis-je (c'était incroyable, ça changeait tout le temps : *il n'y a pas quinze pages*, il avait quatre ans et demi). Au rythme auquel tu écris, remarque, il sera majeur quand on te lira, dit Delon. »⁵⁷⁰

Dans *La Télévision*, toutes les difficultés de l'auteur sont tournées en dérision. C'est particulièrement le début qui s'avère difficile :

« quand Musset, abordant sa nouvelle... » Non, cela n'allait pas, « abordant » n'allait pas. Je levai la tête et regardai le plafond. « Evoquant » peut-être ? Non, « évoquant » n'allait pas non plus. « Quand » par contre, me semblait assez bon. « Quand » était irréprochable, je trouvais. Et « Musset » c'était Musset, je pouvais difficilement l'améliorer. Quand Musset, dis-je à vois basse. Oui, ce n'était pas mal. [J']ouvris la porte du balcon et me rendis pensivement sur la terrasse. Quand Musset, répétais-je à vois basse. Non, rien à dire, c'était un bon début. [...] Je [...] le gueulai un petit coup : Quand Musset ! [...] Silence ! entendis-je soudain [...] Oh pardon, dis-je. [...] C'était le propriétaire de l'immeuble.⁵⁷¹

Voilà une raison d'être fier, qu'avoir trouvé, au terme d'une « journée de travail »,

⁵⁶⁶ *La Salle de bain*, op. cit., p. 111.

⁵⁶⁷ *La Télévision*, op. cit., p. 147.

⁵⁶⁸ Comparer par exemple « je n'entendais aucun bruit derrière le porte » et « il n'y avait pas un bruit dans l'hôtel » dans *La Réticence*, op. cit., p. 68 et 77.

⁵⁶⁹ *La Télévision*, op. cit., p. 184.

⁵⁷⁰ *Ibid.*, p. 254.

⁵⁷¹ *Ibid.*, p. 101.

deux mots entiers pour ouvrir son texte, qui ne révèlent absolument rien d'un grand talent, attendu qu'ils se déduisent logiquement du contexte, l'un étant une préposition qui n'a rien d'original, et l'autre étant le nom propre de l'auteur qui écrit une nouvelle sur le fils de Titien. Effectivement, Jean-Philippe Toussaint met « un temps fou à mettre en place le début ; il est toujours le plus élaboré, le plus relu, le plus modifié » : « je me souviens que pour *L'Appareil-photo* j'ai mis plus d'un mois pour écrire le premier paragraphe. »⁵⁷²

L'origine du blocage était-elle la même que celle du narrateur ?

Je [...] commençai à réfléchir. [...] Mais rien ne venait. [...] Je m'étais heurté à une petite question passablement complexe, [...] au point de me trouver assez vite bloqué et incapable, ni de commencer, ni, à plus forte raison, de continuer. [...] La petite question [...] était tout simplement comment appeler le peintre dont j'allais parler, [...] Titien, le Titien, Vecelli, Vecellio, Tiziano Vecellio, Titien Vecelli, Titien Vecellio ? [...] Il m'apparaissait [...] qu'il n'était peut-être pas complètement indifférent d'attacher quelque importance à la manière de nommer, si l'on voulait écrire. [...] Titien Vecelli, ou Vecellio (même son nom de famille n'était pas établi historiquement avec certitude, et variait légèrement selon les sources, étant parfois donné comme Vecelli, avec i, parfois avec comme Vecellio, avec o)⁵⁷³.

Plus haut on a vu que l'auteur nomme effectivement ses personnages avec beaucoup de soin. Heureusement, d'ailleurs, que le blocage du narrateur se prolonge : « rien ne venait » peut être entendu comme une mise en abyme du texte entier, le narrateur nous informant – par écrit – justement de ce qu'il fait à *part* écrire.

La Salle de bain est un texte extrêmement construit avec ses blocs de texte et sa chronologie temporelle bouleversée. Le processus de l'écriture est encore envisagé comme quelque chose de douloureux et de difficile, comme en témoigne la métaphore de la seiche⁵⁷⁴ :

Kovalzinski Jean-Marie [...] mettait sèchement Kabrowinski en garde de ne pas la percer, car elle renfermait l'encre. Kabrowinski n'en croyait rien, [...] il enfonça l'opinel dans l'organe. L'encre ne se libéra pas tout de suite. Quelques gouttes d'abord, extrêmement noires, émergèrent à la surface, puis d'autres gouttes et enfin un filet, qui glissa lentement sur la planche.⁵⁷⁵

« Aujourd'hui, j'ai envie de procéder différemment : je voudrais écrire quelque chose en une fois, sans tout ce travail, sans toute cette discipline », explique Jean-Philippe Toussaint ;

c'est comme si, sur une piste de ski, je m'arrêtais dès que je commençais à bien glisser. Evidemment j'arrive en bas mais je mets beaucoup de temps ; l'autre technique de descente consiste à y aller d'une traite. C'est celle qui m'attire aujourd'hui.⁵⁷⁶

De fait, l'écriture de *La Télévision* semble envisagée de façon beaucoup plus légère

⁵⁷² Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 28.

⁵⁷³ *La Télévision*, *op. cit.*, p. 48-49.

⁵⁷⁴ Anke Wortmann, *op. cit.*, p. 138.

⁵⁷⁵ *La Salle de bain*, *op. cit.*, p. 45.

⁵⁷⁶ Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 29.

et libre, le narrateur racontant simplement comment il passe son « année sabbatique ». ⁵⁷⁷ Se moquant de la rigueur qui l'obsède pour rechercher des noms habituellement, il se débarrasse complètement de ce problème dans *L'Autoportrait* : « j'appellerai Madeleine Madeleine dans ces pages, pour m'y retrouver » ⁵⁷⁸. Mais même en ne décrivant que des personnes réels qui devraient être désignés clairement, l'auteur arrive à brouiller les pistes : « je donnai nos noms aux organisateurs, qui se contentèrent de nos prénoms, Ange, Jean-Philippe, Jean-Michel (Vilmouth ne s'appelle pas Jean-Michel, d'ailleurs, tout le monde le sait, mais Jean-Luc ; *peu importe* [...]) ». ⁵⁷⁹

Finalement on a pu montrer qu'il y a quelque chose s'apparentant à une histoire qui se crée, du moins si l'on prend en compte la progression comme une caractéristique principale d'une histoire. Les textes sont clairement construits les uns à partir des autres, ce que montre la modification des leitmotifs, qui fait paraître le narrateur, malgré tout refus d'H/histoire, capable d'une évolution. Ammouche-Krémers constate que la nouvelle génération de Minuit, contrairement à celle du nouveau roman, tend à reconstruire une intrigue, aussi réduite soit-elle ⁵⁸⁰.

C'est pourquoi il convient mieux de qualifier leur littérature d'« auto-représentation » que de d'« anti-représentation ». L'humour comme parodie des conventions romanesques cesse de viser le rapport du texte à la réalité extérieure, en mettant en évidence ses liens à d'autres textes et modes de représentation. Ce faisant, il peut effectivement être vu comme anti-représentation :

Le récit invite le lecteur [...] à lire non pas de la littérature mais un usage de la littérature dans l'acte qui la produit. [...] L'humour est exploité comme une contre-illusion romanesque qui rompt le contrat de confiance entre l'écrivain et son lecteur, censé prendre pour réalité la fiction imaginée. Il invalide le sérieux des textes réalistes qui se fondent sur le concept de représentation et la construction d'une illusion référentielle. ⁵⁸¹

Cependant, ces textes et représentations antérieurs ne sont que *pré-textes* pour un humour métadiscursif de la part de Jean-Philippe Toussaint, qui caricature sa propre manière d'écrire au fur et à mesure de ses nouvelles productions. Chaque nouveau texte *réfléchit* les textes précédents et se « met théâtralement en question » ⁵⁸². C'est pourquoi l'écriture toussaintienne ne reste jamais égale à elle-même et ne se fige jamais ; et c'est la raison pour toutes les interprétations divergentes d'une l'œuvre qui modifie la vue d'ensemble avec chaque nouveau

⁵⁷⁷ *La Télévision, op. cit.*, p. 16.

⁵⁷⁸ *L'Autoportrait (à l'étranger), op. cit.*, p. 9.

⁵⁷⁹ *Ibid.*, p. 38-39.

⁵⁸⁰ Sophie Bertho, *op. cit.*, p. 14.

⁵⁸¹ Frank Evrard, *op. cit.*, p. 33.

⁵⁸² *Ibid.*

livre. On peut donc être curieux de lire le prochain texte de Jean-Philippe Toussaint, qui s'appelle *Faire l'amour*, et paraîtra en septembre 2002. A en juger d'après les premières pages⁵⁸³, il ne semble guère y être question d'humour...

⁵⁸³ Sur le site Internet des Editions de Minuit (www.leseditionsdeminuit.fr) on peut trouver un premier aperçu du nouveau livre.

Conclusion

Une conclusion qui n'en est pas une est la seule conclusion possible s'agissant de l'humour.⁵⁸⁴

Dominique Noguez

Résumer en quelques pages le sens de l'humour de Jean-Philippe Toussaint s'avère une tâche impossible : nous l'avons vu, l'humour toussaintien met son pied dans tous les plats, prend tour à tour toutes les teintes et se transforme, à la manière d'un caméléon, chaque fois qu'on croit l'avoir saisi.

Il est d'abord une façon de dire, un jeu avec la langue, tantôt mêlé à la poésie, tantôt au mot spirituel, qui se réduit, hélas, à néant aussitôt qu'on en explique « l'essence »⁵⁸⁵. Une manière de sentir, également, – « moi, les sens »⁵⁸⁶ ; l'humour se révèle aussi divers que les humeurs du protagoniste : ou bien l'esprit inoffensif montre un protagoniste disposé à la plaisanterie, ou bien l'esprit tendancieux – traduisant inhibitions et agressions – change en jovialité une mauvaise humeur. Prenant le contre-pied de la mort (« qui est immobilité. Olé »⁵⁸⁷), il est clairement « un art de vivre »⁵⁸⁸ – ou, comme dirait Gérard Cahen, « il tient d'abord à un état d'esprit, à une façon d'être et de sentir, et, à ce titre, on le rencontre partout : au coin de la rue, au bureau, au lycée, à la boulangerie. »⁵⁸⁹ Ludique, il transforme le monde hostile au personnage en une aire de jeu qui lui permet de réaliser, ainsi qu'un enfant, le rêve du moi idéal. Il suffit d'un rien pour que l'humour toussaintien devienne folie ou philosophie.

Il ne se refuse d'ailleurs pas les procédés de la comédie classique ou du film muet, comme le renversement de situation, la répétition et le comique gestuel. Cependant le schéma classique de distinction entre de différents genres d'humour n'est pas applicable.

La raison en est sans doute ce regard subjectif du narrateur ou de l'auteur, «

⁵⁸⁴ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 227-228.

⁵⁸⁵ Voir 1.1.2 « Jeux sur le signifié ».

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Voir 4.1.1. « Tout est selon – Un *Bildungsroman* ? ».

⁵⁸⁸ Voir introduction.

⁵⁸⁹ Gérard Cahen, *op. cit.*, p. 16.

une vue de l'esprit, oui »⁵⁹⁰ qui change constamment notre manière d'apercevoir le monde. Car qui est la cible de cet humour ? « Tout est selon »⁵⁹¹, c'est-à-dire selon la distance qu'il y a entre l'auteur, le narrateur ou protagoniste, les personnages secondaires et le lecteur. Le plus souvent, nous avons le choix entre l'autodérision du narrateur voire de l'auteur, la raillerie envers un autre personnage, et – qui en est capable – d'une mise en (auto)dérision de nous-mêmes, qui relève de cette face noble⁵⁹² de l'humour, permettant de s'observer à distance, de ne pas prendre au sérieux notre petite vie, ce « jeu d'enfant »⁵⁹³, avec nos failles et nos faiblesses. Le narrateur rend possible un paradoxe : on peut (sou)rire autant *de* lui qu'*avec* lui, car l'humour toussaintien s'attache au banal, à l'insignifiant ou au quotidien, situations que nous connaissons tous ou que nous sommes du moins susceptibles de connaître.

Voici : nous avons plaidé la cause de l'humour dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint tout en lui laissant ses faces multiples. Mais pourquoi le défendre ? Il semble bien qu'il ait besoin d'un avocat, puisqu'il n'aime pas imposer son droit lui-même. Cet « humour blanc » comme Noguez l'appellerait, blanc à cause de « cette idée d'invisibilité », et parce que c'est la « couleur la plus discrète de toutes », se caractérise par sa « vocation à l'amoindrissement volontaire »⁵⁹⁴. Pince-sans-rire ou humour à froid, comme on pourrait encore l'appeler, il ne suscite pas le fou rire, et s'oppose le plus souvent à la franche gaieté. Bref, il signale rarement son existence avec éclat et peut par conséquent passer inaperçu.

« De quoi est-il fait ? D'un rien, d'un « presque rien », dirait Jankélévitch, d'un clin d'œil, d'un silence complice »⁵⁹⁵. Si on veut pleinement le savourer, il ne faut pas négliger les détails. L'humour toussaintien est toujours une affaire de connotation et de contexte. Pourquoi telle petite formule à tel moment ? Un mot qui peut paraître « bizarre » à première vue cache le plus souvent quelque intention humoristique sous son étrangeté. L'humour est un effet ponctuel, et il est facile de manquer cet(te) point(e). C'est pourquoi il fait partie de l'écriture dite *minimaliste* de Toussaint, ces textes presque sans histoire, qui s'attachent aux « petites choses ».

Mais quelle est la raison véritable à sa participation à l'œuvre toussaintienne ?

⁵⁹⁰ Voir 4.1.1. « Tout est selon – Un *Bildungsroman* ? ».

⁵⁹¹ *Ibid.*

⁵⁹² Sigmund Freud, *Der Humor*, *op. cit.*, p. 278.

⁵⁹³ Voir 1.2.3. « Le rôle de l'enfance ».

⁵⁹⁴ Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours*, *op. cit.*, p. 206-227.

⁵⁹⁵ Gérald Cahen, *op. cit.*, p. 16.

En fait, « il n'a rien de particulier à y faire »⁵⁹⁶, si ce n'est se payer joyeusement la tête des vérités et idéologies trop bien assises, ce à quoi l'on parvient bien plus efficacement en procédant de façon arbitraire que par un refus catégorique. Car on sait à quoi mène un tel refus : le *Nouveau Roman*, qui partait d'un rejet complet du roman traditionnel, finit par se figer lui aussi dans des théorisations...

Moi, je suis arrivé après la bataille, [...] et je dirais que le terrain avait été déblayé. Robbe-Grillet et les autres avaient fait tout le boulot, moi je n'avais pas besoin d'être rigide sur la question. Je pouvais me dire que si j'avais envie de raconter un petit bout d'histoire, je n'avais pas à me gêner, ou si j'avais envie qu'il y ait un personnage... Je n'avais pas besoin [...] d'être maximaliste, ou radical.⁵⁹⁷

C'est bien la raison pour laquelle on ne peut pas vraiment *prouver* l'existence de l'humour. Tantôt approche ludique et parodique (comme « l'histoire » de Monsieur Levasseur) tantôt imitation sérieuse (de Proust, par exemple) le texte détruit les sécurités du pacte de lecture conventionnel. Affaire dangereuse, car l'effet dépend en grande partie du lecteur ; il pourrait s'accorder la liberté, soit de voir de l'humour un peu partout, c'est-à-dire même là où l'auteur n'a pas voulu produire d'effet comique, soit de prendre tout au sérieux, faute d'entrevoir une lecture au second degré.

Bien que l'humour toussaintien aspire au non-conformisme – percevant l'étrangeté justement dans les conventions que plus personne ne questionne – il ne propose pas de nouvelle leçon ; ce en quoi il est conforme à la description de l'humour par Jankélévitch : « l'humour [...] n'a pas de stratégie, puisque la vérité à laquelle il fait allusion n'est localisée nulle part, dans aucune forme arrêtée. »⁵⁹⁸ L'humour toussaintien se montre rarement satirique et jamais engagé. Il ne donne pas de leçon à la manière d'un moralisateur ; au contraire, il se moque, au sens propre du mot, des moralités. Le narrateur de *La Télévision*, dans son essai sur l'art et le pouvoir politique aurait tout aussi bien pu proclamer, tel le surréaliste belge Scutenaire : « prolétaires de tout les pays, je n'ai pas de conseil à vous donner. »⁵⁹⁹ L'humour toussaintien, quand il n'est pas un non-sens complet, traduit du moins ce scepticisme fondamental envers toute valeur, caractéristique de la modernité, où...

...l'humour va peu à peu se pacifier et perdre de son mordant. De critique il va devenir ludique. [...] Après l'ère satirique, l'ère du vide donc : l'ère de la parodie, du pastiche [...]. Plus question d'afficher des convictions : [...] c'est le temps de l'individualisme débridé, du narcissisme exacerbé. Une bonne humeur qui ne croit plus à rien, s'amuse d'elle-même et nappe le monde d'une légère buée ironique...⁶⁰⁰

Mais l'humour toussaintien représente encore mieux la postmodernité, cet « âge de

⁵⁹⁶ Voir introduction du troisième chapitre « Un étranger ou un aliéné ? »

⁵⁹⁷ Laurent Hanson, *op. cit.*

⁵⁹⁸ Vladimir Jankélévitch, *op. cit.*

⁵⁹⁹ Louis Scutenaire, cité par : Dominique Noguez, *L'Arc-en-ciel des humours, op. cit.*, p. 212.

méfiance »⁶⁰¹ (Zeitalter des Misstrauens) selon Mirko Schmidt. Le pluralisme des langues, langages, modèles, genres, textes, la coexistence d'éléments anciens et modernes, parfois contradictoires, dans un même texte en serait, selon Welsch, caractéristique⁶⁰². C'est ainsi que l'humour postmoderne donne...

...la primauté au signifiant, au texte et au lecteur, dans une perpétuelle, libre, mouvante et « indécidable » production de sens. L'humour désigne ici cet *anarchisme hédoniste* d'une écriture et d'une lecture « textuelles », cette mort du référent⁶⁰³,

qui permet un renouvellement des réflexions sur l'art, et sur la réalité. Ici, Jean-Philippe Toussaint rétorquerait sans doute : « tout cela me paraît beaucoup trop cultivé ! »⁶⁰⁴ – mais qu'il le veuille ou non, le réseau quasiment infini des allusions intertextuelles qu'il entrouvre à l'aide de l'humour dévoile justement sa grande culture. La légèreté et la spontanéité de cet humour ne sont qu'apparentes. Au fond il est profondément mûri et réfléchi – heureusement ! Car il instaure ainsi une connivence avec le lecteur, qui a l'impression d'être un des rares membres de ce cercle initié à l'intention humoristique.

C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, même avec les meilleures intentions, on lui rend un mauvais service en le défendant. Ce n'est que dissimulé qu'il peut produire tout son effet, le lecteur se réjouit plus lorsqu'il l'aperçoit *en secret*, et peut le « savourer sous cape »⁶⁰⁵.

Chercher les origines de l'humour signifie au fond étudier « la tragédie humaine » ; car ce sont les défaveurs de la réalité qui le déclenchent. Il naît toujours d'une idée de la mort ; celle de nos envies et désirs irréalisables, celle du temps limité de notre vie, qui entraîne « les corps vers la mort »⁶⁰⁶, mais aussi celle des concepts comme la signification langagière, du bon sens, des idéologies, vérités et conventions. L'humour, c'est peut-être le sujet le plus désespérant qui puisse exister...

⁶⁰⁰ Gérald Cahen, *op. cit.*, p. 16.

⁶⁰¹ Mirko Schmidt, *op. cit.*, p. 167.

⁶⁰² Wolfgang Welsch, *Postmoderne. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffes*, Fischer, 1988, p. 15.

⁶⁰³ Jean Emelina, *op. cit.*, p. 132.

⁶⁰⁴ Michèle Ammouche-Krémers, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

⁶⁰⁵ Voir 1.1.2. « Jeux sur le signifié ».

⁶⁰⁶ Voir 4.1.1. « Tout est selon – Un *Bildungsroman* ? »

5 Bibliographie

5.1 Bibliographie primaire

5.1.1 Le corpus

Toussaint, Jean-Philippe ; *La Salle de bain*, Les Éditions de Minuit, 1985.
Deutsch: *Das Badezimmer*, Übersetzung: Jürgen Hoch, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1987.

Toussaint, Jean-Philippe ; *Monsieur*, Les Éditions de Minuit, 1986.
Deutsch: *Monsieur*, Übersetzung: Sigrid Vagt, München/Wien, Carl Hanser Verlag, 1988.

Toussaint, Jean-Philippe ; *L'Appareil-photo*, Les Éditions de Minuit, 1988.
Deutsch: *Der Photoapparat*, Übersetzung: Joachim Unseld, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1991.

Toussaint, Jean-Philippe ; *La Réticence*, Les Éditions de Minuit, 1991.
Deutsch: *Der Köder*, Übersetzung: Achim Russer, Frankfurt/M, Suhrkamp, 1993.

Toussaint, Jean-Philippe ; *La Télévision*, Les Éditions de Minuit, 1997.
Deutsch: *Fernsehen*, Übersetzung: Bernd Schwibs, Frankfurt/M, Suhrkamp, 2001.

Toussaint, Jean-Philippe ; *L'Autoportrait (à l'étranger)*, Les Éditions de Minuit, 2000.
Deutsch: *Selbstporträt (in der Fremde)*, Übersetzung: Bernd Schwibs, Frankfurt/M, Frankfurter Verlagsanstalt, 2001.

5.1.2 Essais, articles et scénario

Toussaint, Jean-Philippe ; « Maître queux. Patrick Deville, Cordon bleu ». In: *Critique*, No 480, 03/1987, p. 454.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Berliner Fussnoten ». Übersetzung : Firedhelm Kemp.
In : *Die Zeit*, 12.11.93.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Les Lingots d'or ». In : *Litfass*, Berlin, No. 59, 1993, p. 92-93.

Toussaint, Jean-Philippe ; *La Patinoire*, scénario, 1995,
www.lapatinoire.com/scenario/scenario_fr.html.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Madeleines flamandes ». In : *32 écrivains sur le terrain*.

Cahier spécial de *Libération*, 04.07.1998.

Toussaint, Jean-Philippe ; « La confusion des sens ». In : *Libération*, 28.08.1999.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Mon journal de la semaine ». In : *Libération*, 19 et 20.08.2000.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Le jour où j'ai commencé à écrire ». In : *www.bon-a-tirer.com*, Revue littéraire en ligne, Vol. 1, 15.02.2001.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Le jour où j'ai fait ma première photo », In : *www.bon-a-tirer.com*, Revue littéraire en ligne, Vol. 2, 15.05.2001.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Le jour où j'ai rencontré Jérôme Lindon », In : *www.bon-a-tirer.com*, Revue littéraire en ligne, Vol. 3, 15.11.2001.

Toussaint, Jean-Philippe ; « Le jour où j'ai commencé à filmer », In : *www.bon-a-tirer.com*, Revue littéraire en ligne, Vol. 4, 15.05.2001.

5.1.3 Entretiens

Urban-Halle, Peter ; « Die Wirklichkeit ist unsicher. Ein Gespräch mit Jean-Philippe Toussaint ». In: *Litfass*, Berlin, No. 59, 1993, p. 94-98.

Ammouche-Krémers, Michèle ; « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». In : *Jeunes Auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Krémers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi994, p. 27-36.

Hanson, Laurent ; « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint ». Institut franco-japonais de Tokyo, 19.1.1998, *www.twics.com/~berlol/foire/fle98to.htm*.

Paquot, Michel ; « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint. Je ne suis pas un écrivain qui fait du cinéma ». In: *Cinergie*, 03.1997.

Acar, Birgit ; « Interview avec Jean-Philippe Toussaint ». In : *Ironie und Gestik in den Romanen Jean-Philippe Toussaints*, Mémoire de Maîtrise sous la direction de Prof. Dr. Winfried Menninghaus, Freie Universität Berlin, 1996, p. 73-79.

Jourde, Michel ; « Monsieur s'amuse ». In : *Les Inrockuptibles*, 21.05.2001.

Frech, Patricia ; « En face de la télévision et de l'appareil-photo, l'autoportrait du Monsieur étrange de la salle de bain fut assez réticent... ». Dans ce présent mémoire, Paris, 06.07.2002.

5.2 Bibliographie secondaire

5.2.1 Littérature sur l'oeuvre de Jean-Philippe Toussaint et autres auteurs de la nouvelle génération de Minuit

Albert, Claudia ; « En toutes choses, son mol acharnement - Die einverstanden Helden im neuen französischen Roman ». In : *Intertextualität und Subversivität. Studien zu Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, sous le direction de Wolfgang Asholt, Heidelberg, Universitätsverlag, 1994, p. 351-364.

Amette, Jacques-Pierre ; « Le nouveau nouveau roman ». In : *Le Point*, No 852, 16.01.1989, p. 8-10.

Amette, Jacques-Pierre ; « Découverte d'un pince-sans-rire ». In : *Le Point*, 2-8 septembre 1985.

Ammouche-Krémers, Michèle ; Hillenaar, Henk ; *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.

Asholt, Wolfgang ; « Die Subversion der Beliebigkeit. Französische Romanciers der 80er Jahre ». In: *Frankreich-Jahrbuch*. No. 4, 1991, p. 195-210.

Asholt, Wolfgang ; *Der französische Roman der achtziger Jahre*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1994.

Asholt, Wolfgang ; *Intertextualität und Subversivität. Studien zu Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, Heidelberg, Universitätsverlag, 1994.

Augé, Marc ; *Orte und Nicht-Orte. Vorüberlegungen zu einer Ethnologie der Einsamkeit*, Frankfurt/M, Fischer 1994, S. 94.

Baumann, Christiane ; Lerch, Gisela ; *Extreme Gegenwart. Französische Literatur der 80er Jahre*, Bremen, Manholt, 1989.

Baumgart, Reinhard ; « Ein Herr vom anderen Stern - Jean-Philippe Toussaints grandioser Rätselroman "Monsieur" ». In : *Die Zeit*, 13.10.1989.

Baumgart, Reinhard ; « Öde Wonne mit Leichnam - Jean-Philippe Toussaints Roman "Der Köder" - ein Post-nouveau-roman ». In : *Die Zeit*, 04.03.1994.

Bellour, Raymond ; « La pensée-photo ». In : *Magazine littéraire*, No 262, 02.1989, p. 60-61.

Bernstein, Michèle ; « Jean-Philippe Toussaint. Le jeu de l'olive et de l'amour ». In : *Libération*, 05.01.1989, p. 26.

Bertho, Sophie ; « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique ». In : *Jeunes Auteurs de Minuit*, sous la direction de Michèle Ammouche-Krémers et Henk Hillenaar, Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1994, S. 15-35.

Bertho, Sophie ; « L'attente postmoderne. À propos de la littérature contemporaine en France ». In: *Revue d'histoire littéraire de la France*, Vol. 91, 4-6, 1991, S. 735-

743.

Bessard-Banquy, Olivier ; « Monsieur Toussaint ». In : *La nouvelle revue française*, No 543, 04.1998, p. 106-113.

Bollon, Patrice ; « Le culte du cocon ». In : *Magazine littéraire*, No 264, 04.1989, p. 83-85.

Brisson, Danièle ; « Homo Télécommandus ». In : *Magazine littéraire*, No 351, 02.1997, p. 67-68.

Caldwell, Roy C ; « Jean-Philippe Toussaint ». In : *The Contemporary Novel in France*, sous la direction de William Thompson, Gainesville, University Press of Florida, 1995, p. 369-382.

Dean, Martin R. ; « Der Anarchist als Anpasser - Nach dem "Badezimmer" Jean-Philippe Toussaints zweiter Roman: "Monsieur" ». In : *Frankfurter Rundschau*, 10.10.1989.

Decker, Jacques De ; « Jean-Philippe Toussaint, chronique de la boîte noir ». In : *Le Soir*, 19.01.1989.

Delannoi, Gil ; « Cruel Zénon ». In : *Critique*, No 463, 12.1985

Dotzauer, Gregor ; « Gibt es ein Leben vor dem Tod ? - Versuch einer Hymne auf Jean-Philippe Toussaints Roman "Der Photoapparat" ». In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.03.1991.

Fauvel, Maryse ; « Narcissisme et esthétique de la disparation chez Jean-Philippe Toussaint ». In : *Romantic Review*, Vol. 89, 1998, p. 609-620.

Fisher, Dominique D. ; « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint: bricolage textuel et rhétorique du neutre ». In : *The University of Toronto Quarterly*, Vol.64, No 4, 1995/1996, p. 618-631.

Gabriel, Fabrice ; « Jean-Philippe Toussaint - Autoportrait (à l'étranger) ». In : *Les Inrockuptibles*, 16.02.2000.

Gabriel, Fabrice ; « Monsieur en voyage ». In : *Les Inrockuptibles*, 15.-21.02.2000.

Gaudemar, Antoine de ; « On arrête de la regarder comme on arrête de fumer ». In : *Libération*, 16.01.1997.

Gaudemar, Antoine de ; « Tour de reins à Tokyo ». In : *Libération*, 17.02.2000.

Giroud, Françoise ; « Une tranche de vie sans la télévision ». In : *Le Figaro*, 18-19.01.1997.

Götze, Karl-Heinz ; « Konturiertes Nichts - Jean-Philippe Toussaints Roman "Der Photoapparat" ». In : *Frankfurter Rundschau*, 20.07.1991.

Grainville, Patrick ; « Dérapages loufoques ». In : *Le Figaro*, 30.1.1997.

Grainville, Patrick ; « Jean-Philippe Toussaint. Le migrateur et ses mirages ». In : *Le Figaro littéraire*, 24.02.2000.

Hartwig, Ina ; « Berlin und seine Fleischtheken. Selbstironie auf hohem Niveau:

Jean-Philippe Toussaints "Fernsehen" und "Selbstporträt (in der Fremde)" ». In : *Frankfurter Rundschau*, 21.03.2001.

Hoesterey, Ingeborg ; « Das postmoderne Pastiche ». In : *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte* XIV, 1990, p. 93-105.

Jacob, Didier ; « Toussaint l'ouverture ». In: *Le Nouvel Observateur*, 24.02.-01.03.2000.

Jakobs, Helmut : « Der spielerische Umgang mit der Absurdität des Alltags in den Romanen von Patrick Deville und Jean-Philippe Toussaint ». In : *Intertextualität und Subversivität, Studien zu Romanliteratur der achtziger Jahre in Frankreich*, sous la direction de Wolfgang Asholt, Heidelberg, Universitätsverlag, 1994. S. 331-349.

Josselin, Jean-François ; « La télé nous regarde ». In : *Nouvel Observateur*, 23-29.01.1997.

Kérichian, Patrick ; « Ecrits au retour. Jean-Philippe Toussaint et Nicole Caligaris ne sont pas des touristes patentés ni des voyageurs au long cours. On ne les suit qu'avec plus de plaisir ». In : *Le Monde*, 11.02.2000.

Kiesel, Helmut ; « Philosoph im Wortgewitter - Eine Telefonzelle wird zum mystischen Ort ». In : *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 19.04.1991.

Krumbholz, Martin ; « Das Sein und das Nichts. Jean-Philippe Toussaint: "Selbstporträt (in der Fremde)" ». In : *Neue Zürcher Zeitung*, No 79, 04.04.2001.

Kunisch, Hans-Peter ; « Kein Stäubchen zu klein. Gleichschwebende Aufmerksamkeit für die Dinge des Alltags : Jean-Philippe Toussaints irritierend-lässiger Berlin-Roman "Fernsehen". » In : *Die Zeit*, No 31, 26.07.2001.

Lebrun, Jean-Claude ; « Jean-Philippe Toussaint en janséniste rigolard. Ce divertissement qui fait écran à la pensée ». In : *Culture*, 14.02.1997.

Lemesle, Marc ; « Jean-Philippe Toussaint : Le retour du récit ? ». In : *Œuvres et Critiques*, Vol. 32/1, « Le Postmodernisme en France », Tübingen, 1998, p. 102-121.

LePape, Pierre ; « Pascal qui rit ». In : *Le Monde*, 17.01.1997.

Lyoff, John: « Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés ». In : *La Licorne*, Poitiers, No 26, 1993, S. 5-6.

Martin, Marko ; « Bratwurstsegen für die New Economy. Observierungsexperte Jean-Philippe Toussaint hat den etwas anderen Berlin Roman geschrieben ». In : *Die Welt*, 06.04.2001.

Prince, Gérald ; « L'Appareil récit de Jean-Philippe Toussaint ». In : *Discontinuity and Fragmentation*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi 1994.

Robbe-Grillet, Alain ; *Pour un nouveau roman*, Les Editions de Minuit, 1963, p. 11.

Rollin, André ; « Initiales TV ». In : *Le canard enchaîné*, 15.01.1997.

Rosset, Yves ; « Filme schreiben oder Bücher filmen. Der belgische Autor und Filmemacher Jean-Philippe Toussaint liebt TV-Sport, isst gern Aspik und schreibt

köstliche Bücher. Jetzt ist er in Berlin ». In : *taz*, Berlin, 09.06.2000.

Schmidt, Mirko ; *Jean-Philippe Toussaint. Erzählen und Verschweigen*, Paderborn, Books on Demand, 2001.

Schmidt, Mirko ; page Internet sur Jean-Philippe Toussaint, www.jean-philippe-toussaint.de.

Schoots, Fieke ; « L'écriture 'minimaliste' ». In : Ammouche-Krémers, Michèle ; Hillenaar, Henk ; *Jeunes Auteurs de Minuit*, Amsterdam/Atlanta, Rodopi, 1994.

Schoots, Fieke ; *Passer en douce à la douane. L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet, Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

Séguret, Olivier ; « Toussaint, fine lame. Sa "Patinoire" raille le cinéma avec la grâce du burlesque ». In : *Libération*, 05.05.1999.

Tison, Jean-Pierre ; « M. Toussaint boude l'écran ». In : *Lire*, 03.1997.

Tison, Jean-Pierre ; « Toussaint est en voyage d'affaires ». In : *Lire*, 02.2000.

Tschiltschke, Christian v. ; *Roman und Film, Filmisches Schreiben im französischen Roman der Postavantgarde*, Tübingen, Narr, 2000.

Urban-Halle, Peter ; « Der schwarzen Katze Kadaver. Jean-Philippe Toussaints vierter Roman "Der Köder" ». In : *Badische Zeitung*, Freiburg, 23.04.1994.

Urban-Halle, Peter ; « Spielverderber Wirklichkeit. Jean-Philippe Toussaint, Schriftsteller ». In : *Der Tagesspiegel*, Berlin, 15.06.1993.

Wortmann, Anke ; « Gedankenverloren und selbstvergessen ». In : *Romanistische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, Vol. 1/2, 1993, p. 135-155.

Zeltner-Neukomm, Gerda ; *Der Roman in den Seitenstrassen. Neue Strukturen in der französischen Epik*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 1991.

5.2.2 Littérature sur l'humour

Assoun, Paul-Laurent ; « L'inconscient humoriste », In : *L'Humour. Un état d'esprit*, sous la direction de Gérald Cahen, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 51-68.

Assoun, Paul-Laurent, « L'inconscient du rire ». In : *Science et avenir*, hors-série : « Le rire », 07.1998, p. 48-55.

Attardo, Salvatore ; *Linguistic Theories of Humor*, Berlin/New York, Humor Research 1, Mouton de Gryter, , 1995.

Bakhtine, Mikhaïl ; « Fonctions du fripon, du bouffon et du sot dans le roman », In : *Esthétique et théorie du roman*, Gallimard, 1978, p. 304-312.

Bariaud, Françoise ; « Les premiers pas ». In : *L'humour, un état d'esprit*, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 39-50.

Behler, Ernst ; *Ironie une literarische Moderne*, München, Ferdinand Schöningh, 1997.

Bergson, Henri ; *Le Rire*, Quadrige, PUF, 1999, (première publication 1940).

Bertrand, Dominique ; « Le propre de l'homme ». In : *Science et avenir*, hors-série : « Le rire », 07.1998, p. 34-40.

Cahen, Gérald ; « Prologue : une humeur vagabonde ». In : *L'Humour, un état d'esprit*, sous la direction de Gérald Cahen, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 10-17.

Cosnier, Jacqueline ; « Humour et narcissisme », *Revue française de psychanalyse*, No 4, 1973, p. 571-580.

Defays, Jean-Marc ; *Le Comique*, Seuil, 1996.

Delume, Jean ; « Comique et colère : L'Invective spectaculaire ». In : *Cahier Comique Communication*, No 3, sous la direction de Henri Baudin, Université des Sciences Sociales de Grenoble II, 1985, p. 127-132.

Duvignaud, Jean ; *Le propre de l'homme, Histoires du comique et de la dérision*, Hachette, 1985.

Emelina, Jean, *Le Comique*, Sedes, 1991.

Escarpit, Robert ; *L'humour*, PUF, Que sais-je ?, 1960.

Evrard, Frank ; *L'Humour*, Hachette, 1996.

Feuerhahn, Nelly, « Les cultures comiques ». In : *Science et avenir*, hors-série : « Le rire », 07.1998, p. 26-34.

Freud, Sigmund ; « Der Humor ». In : *Gesammelte Werke*, sous la direction de Anna Freud, Fischer, 1972 (première publication 1927).

Freud, Sigmund ; *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Fischer, 1958 (première publication 1905).

Genette, Gérard ; *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, 1982.

Grojnowski Daniel ; *Aux commencements du rire moderne. L'esprit fumiste*, Corti, 1997.

Hutcheon, Linda ; *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, London et New York, Methuen, 1985.

Jankélévitch, Vladimir ; « Le vagabond Humour ». In : *Quelque part dans l'inachevé*, Gallimard, 1978.

Jardon, Denise ; « L'ironie verbale. L'élaboration progressive d'une définition ». In : *Du Comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, 1988, p. 73-95.

Jardon, Denise ; « La parodie ». In : *Du comique dans le texte littéraire*, De Boeck-Duculot, 1988, p. 172-195.

Kofmann, Sarah, *Pourquoi rit-on ? Freud et le mot d'esprit*, Galilée, 1986.

Maurel, Jean ; « Le pense sans rire ». In : *L'humour, un état d'esprit*, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 103-114.

Mauron, Charles ; « Les variétés de l'esprit et la naissance de la grande comédie en France », In : *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1985, p. 35-48.

Mauron, Charles ; « Rire, esprit et comédie ». In : *Psychocritique du genre comique*, Corti, 1985, p. 8-23.

Noguez, Dominique ; « Structure du langage humoristique ». In : *Revue d'Esthétique* 1, Klincksiek, 1969.

Noguez, Dominique ; *L'Arc-en-ciel des humours*, Librairie Générale Française, 2000.

Racamier, Paul C., « Entre humour et folie », *Revue française de psychanalyse*, No 4, 1973, p. 655-668.

Sareil, Jean ; *L'Écriture comique*, PUF, 1985.

Smadja, Eric ; *Le Rire*, PUF, Que sais-je ?, 1993.

Sperber, Dan ; Wilson, Deirdre ; « Les ironies comme mentions ». In : *Poétique*, No 36, p. 399-412.

Stora-Sandor, Judith ; « Le haut et le bas comique ». In : *Science et avenir*, hors-série : « Le rire », 07.1998, p. 64-70.

Stora-Sandor, Judith ; « Le rire minoritaire ». In : *L'humour, un état d'esprit*, Autrement, Mutations, No 131, 1992, p. 172-182.

5.2.3 Littérature générale

Authier-Revuz, Jacqueline ; « Hétérogénéité énonciative(s) ». In : *Langages*, No 73, 03.1984, p. 98-109.

Bally, Charles ; *Traité de stylistique française*, Georg et Klincksieck, 1909.

Deniker, P. ; Lempérière Th. ; Guyotat, J. ; *Précis de psychiatrie clinique de l'adulte*, Masson, 1990, p. 174-178

Grice, H. Paul ; « Logique et conversation », In : *Communications*, No 30, Seuil, 1979, p. 57-72.

Hoesterey, Ingeborg ; « Das postmoderne Pastiche ». In : *Romanische Zeitschrift für Literaturgeschichte*, 1990, p. 93-105.

Huizinga, Johan ; *Homo Ludens. Vom Ursprung der Kultur im Spiel*, Rowolt, 1997.

Ibsen Henrik, *Peer Gynt*, GF-Flammarion, 1994.

King, Stephen ; *Pet Sematary*, Londres, New English Library, 1985.

Mangueneau, Dominique ; « L'énonciation ». In : *L'Analyse du discours*, Hachette,

1991, p. 107-160.

Maupassant, Guy de ; *Le Horla et autres contes cruels et fantastiques*, Garnier, 1976.

Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*, Reinbeck, 1987 (première publication 1930-1952).

Musset, Alfred de ; *Le fils de Titien*, Gallimard, 1976 (première publication 1838).

Proust, Marcel ; *A la recherche du temps perdu*, Gallimard, Pléiade, 1987-1989.

Proust, Marcel ; *Contre Sainte-Beuve*, Gallimard, Pleiade 1971, p. 594.

Shakespeare, William ; *Henry IV*, Cambridge University Press, 1990 (première publication 1623).

Shakespeare, William *Love's labour's lost*, Methuen, 1983 (première publication 1623).

Wolfgang Iser, *Postmoderne. Genealogie und Bedeutung eines umstrittenen Begriffes*, Fischer, 1988, p. 15.

5.2.4 Littérature sur l'art

Bruno Santi, *Leonardo da Vinci*, Milan, Scala, 1990.

Daniel Wildenstein et Gabriele Mandel, *Das Gesamtwerk von Fragonard*, Milan, Rizzoli Editore, 1972.

Edith Decker, *Paik, Video*, Köln, DuMont, 1988.

Ellen G. Landau, *Jackson Pollock*, New York, ACA Galleries.

Günter Metken, « Moralische Tableaux. Zum Werk von Edward Kienholz ». In : *Kienholz, Retrospective*, sous la direction de Walter Hopps, München, Deutsche Ausgabe Prestel-Verlag, 1997, p. 302-309.

Jörn Merkert, « Eine Berliner Zeitreise oder Ed une Nancy Kienholz in Berlin », In : *Kienholz, Retrospective*, sous la direction de Walter Hopps, München, Prestel, 1997, p. 36-51.

Karin Stempel, « Vostell inter Media ». In : *Vostell*, sous la direction de Rolf Wedewer, Bonn, Braus, 1992, p. 185-206.

Ludwig Grote, *Dürer*, Tübingen, Editions d'Art Albert Skira, 1965.

Richard Jackson, « Einige Worte über Ed Kienholz ». In : *Kienholz, Retrospective*, sous la direction de Walter Hopps, München, Deutsche Ausgabe Prestel-Verlag, 1997, p. 301.