

Année académique 2021 – 2022

Université de Liège

Faculté de Philosophie et Lettres

Département de Langues et littératures romanes

POÉTIQUE DES FRONTIÈRES TEXTUELLES
DANS LES ROMANS DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT :
LA CLÉ USB ET LES ÉMOTIONS

Mémoire présenté en vue de l'obtention du grade de Master
en langues et lettres françaises et romanes, orientation générale,
à finalité spécialisée en analyse et création de savoirs critiques
par Zoé GODARD

Sous la direction de Monsieur Laurent DEMOULIN

Membres du jury :

Monsieur Enzo D'ARMENIO et Monsieur Gérald PURNELLE



REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier chaleureusement Monsieur Demoulin pour le temps accordé, ses remarques précieuses, ses nombreux encouragements et sa bienveillance.

Je voudrais également remercier Monsieur D'Armenio et Monsieur Purnelle pour l'intérêt qu'ils ont porté à ce sujet.

Je tiens également à remercier mes parents pour leur aide, et tout particulièrement ma maman, qui a relu ce travail depuis les premiers brouillons.

Je tiens aussi à remercier Maud et Thomas, pour leur soutien et leurs encouragements. Cela a beaucoup compté pour moi.

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION.....	5
État de l’art concernant l’étude des <i>incipit</i> et des <i>desinit</i>	7
Terminologie	11
Échelle d’analyse	12
Jean-Philippe Toussaint	15
État de l’art général	15
Toussaint – <i>incipit</i> et <i>desinit</i>	16
Corpus	17
<i>Résumé</i> - La Clé USB.....	18
<i>Résumé</i> - Les Émotions.....	19
I. LA CLÉ USB	22
A. Analyse de l’incipit	22
Analyse thématique	23
<i>Structuration de l’extrait</i>	27
<i>Un blanc</i>	30
Analyse spécifique	32
<i>Tentative de catégorisation de l’incipit</i>	32
<i>Fonctions de l’incipit</i>	35
Fonction codifiante.....	35
Fonction thématique.....	36
Fonctions informative et dramatique.....	36
La mise en intrigue	37
<i>Mise en intrigue et les incipit et desinit</i>	41
Frontières au sein de l’œuvre	42
<i>Frontières entre parties</i>	42
<i>Interligne particulier</i>	43
B. Analyse du desinit	45
Analyse thématique	45
<i>Un retard planifié ?</i>	46
<i>Description minutieuse</i>	47
<i>La Plaine</i>	51
<i>Émotions et impassibilité</i>	52

<i>Participation du lecteur</i>	56
Analyse spécifique	58
<i>Une fin « classique » ?</i>	59
<i>Limite interne</i>	59
<i>Classification de Del Lungo</i>	61
<i>L'apport de Torgovnick</i>	62
C. Conclusion – La Clé USB	63
II. LES ÉMOTIONS	67
A. Analyse de l'incipit	67
Analyse thématique	67
<i>Chronologie du désir</i>	69
<i>Un jeu avec les éléments</i>	70
<i>Se séparer sans un mot</i>	73
Analyse spécifique	77
<i>Topos narratif de la fin</i>	77
<i>Frontière interne</i>	78
<i>Classification de Del Lungo</i>	79
<i>Fonctions de l'incipit</i>	80
Fonction codifiante	81
Fonction thématique	81
Fonctions informative et dramatique	82
La mise en intrigue	83
Autres frontières du récit	85
<i>Larges interlignes</i>	85
<i>Frontières entre parties</i>	87
B. Analyse du desinit	88
Analyse thématique	88
<i>Un portrait intimiste</i>	89
<i>Une peur récurrente</i>	90
<i>Encore un hôtel</i>	91
<i>Une nouvelle représentation de la rencontre amoureuse</i>	93
Analyse spécifique	99
<i>Limite interne du desinit</i>	99
<i>Topos narratif</i>	100
<i>Classification</i>	101

<i>Le desinit de La Clé USB et des Émotions</i>	103
C. Conclusion - Les Émotions	105
 CONCLUSION : L'OPTION POSTMODERNE.....	107
 BIBLIOGRAPHIE GÉNÉRALE	112
A. Sources primaires	112
Corpus	112
Autres œuvres de Jean-Philippe Toussaint	112
Autres œuvres mentionnées	112
B. Sources secondaires	113
Ouvrages généraux	113
<i>Incipit</i>	113
<i>Desinit</i>	114
Début et Fin	114
Jean-Philippe Toussaint	115
Entretiens — Presse	119
Dictionnaires et Encyclopédies	120

INTRODUCTION

Longtemps, je me suis couché de
bonne heure.

PROUST, *Du côté de chez Swann*.

Cela est bien dit, répondit Candide,
mais [...] il faut cultiver notre jardin.

VOLTAIRE, *Candide ou l'Optimisme*.

Aujourd'hui, maman est morte.

CAMUS, *L'Étranger*.

- J'ai vieilli.

QUENEAU, *Zazie dans le métro*.

Il est certain qu'au moins une des citations ci-dessus ne vous est pas inconnue. Notre sélection, subjective, de premières et dernières phrases de romans a pour but de souligner un fait : nous accordons de l'importance à ces frontières. Certaines d'entre elles deviennent même des « classiques », évoquant à elles seules un chef-d'œuvre entier. Tout lecteur accorde de l'intérêt aux premières et dernières lignes de romans : qui n'a jamais lu les premières lignes d'un livre afin de voir s'il pourrait lui plaire ? Qui n'a jamais compté le nombre de pages le séparant du dénouement de son roman ? Nous sommes attentifs aux premiers mots qui se démarquent du blanc de la page, comme nous ne désirons en général pas que l'on nous dévoile la fin d'un bon roman à suspense. À quoi bon lire *Le Meurtre de Roger Ackroyd* si nous connaissons déjà le meurtrier ?

Philippe Hamon l'a souligné¹, dans tout texte, il y a présence de points stratégiques : les débuts et fins en font partie. Ces frontières font l'objet d'un travail particulier pour les écrivains, qui redoutent d'ouvrir le discours comme de le finir. Elles n'ont cependant pas toujours suscité l'intérêt des chercheurs, ce n'est qu'à partir des années 1960-1970 qu'elles deviennent l'objet d'études littéraires. Depuis, ces frontières n'ont pas manqué de susciter l'intérêt et de faire l'objet de propositions théoriques de la part de chercheurs

¹ HAMON Philippe, « Clausules », dans *Poétique*, n° 24, décembre 1975, pp. 495-496.

de tous horizons. Les débuts et les fins ont d'abord été étudiés séparément, jusqu'à ce qu'Andrea Del Lungo, qui avait auparavant étudié en particulier les *incipit*, en propose l'étude conjointe en 2010 dans *Le Début et la Fin du récit — Une relation critique*¹. Ces lieux sont stratégiques, car, comme le rappelle Del Lungo concernant l'*incipit*, « tout commencement est une prise de position² » : face à un genre, un style, des modèles, ou bien la littérature en général³. Ce point est pertinent : un des intérêts de l'étude de ces lieux chez un auteur contemporain est d'y déceler son rapport à la tradition. Del Lungo propose un paradigme concernant les *incipit* qui peut se résumer à l'opposition entre moderne et classique⁴.

Nous avons choisi de nous intéresser aux frontières textuelles chez un auteur belge contemporain : Jean-Philippe Toussaint. Il a fait l'objet de nombreuses propositions de catégorisation : le minimalisme, le roman impassible, le Nouveau Nouveau Roman⁵... L'auteur a proposé une étiquette pour son propre travail : le roman infinitésimaliste⁶. Si nous appliquons le paradigme de Del Lungo à cet auteur difficilement classable, quels résultats obtiendrons-nous ? Nous nous intéresserons aux deux derniers romans de l'auteur, *La Clé USB* et *Les Émotions*⁷. Retrouverons-nous la singularité de l'écriture minimaliste de ses premiers romans ? Ou l'auteur nous proposera-t-il une écriture plus classique qu'auparavant ? Les débuts et les fins sont des passages qui, par leur aspect très normé, en disent beaucoup sur l'écriture d'un auteur et sur la façon dont celui-ci se positionne au sein de la littérature.

De plus, en considérant, comme le propose également Del Lungo⁸, la relation herméneutique entre début et fin, nous pouvons étudier la construction entière du roman.

¹ DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit — Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Le Début et la Fin du récit*.

² DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », dans *Poétique*, n° 94, avril 1993, p. 131.

³ *Ibidem*.

⁴ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », dans DUMORTIER Jean-Louis (éd.), *Il avait appris à écrire — Incipit des romans de Georges Simenon, Traces*, n° 24, 2020, pp. 153-154.

⁵ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* » : *L'Écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 45. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : « *Passer en douce à la douane* ».

⁶ TOUSSAINT Jean-Philippe, « Pour un roman infinitésimaliste », entretien réalisé par Laurent DEMOULIN à Bruxelles, 13 mars 2007, dans TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, « double », 2007, pp. 140-141.

⁷ TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019. TOUSSAINT Jean-Philippe, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

⁸ DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant — Pour une herméneutique des frontières », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit — Une relation critique*, op. cit., pp. 7-22.

Nous pouvons également étudier de façon plus générale la mise en intrigue des romans à l'aide des outils de Baroni¹. Nombreux sont les critiques qui soulignent la façon originale dont était construite l'intrigue chez Toussaint² : retrouverons-nous cette singularité ? Ou a-t-il eu recours à une structure plus traditionnelle ? La comparaison entre les deux œuvres récentes formant un nouveau cycle nous permet également d'étudier les liens entre la fin du premier roman et le début du deuxième. En effet, comme cela a été proposé pour les romans-fleuves ou la clôture intermédiaire³, il est intéressant de considérer les relations entre différents romans successifs. Nous souhaitons aussi nous arrêter sur d'autres frontières textuelles : pourquoi ne pas considérer celles qui sont présentes au sein même du roman, comme les parties par exemple ? Fonctionnent-elles comme l'*incipit* et le *desinit* ? Cet angle d'étude nous permettra d'analyser en profondeur la structure du roman, mais aussi de déceler l'éventuelle influence du paratexte.

Dans cette optique, nous commencerons par analyser le début de *La Clé USB*, la mise en intrigue du roman en général, puis ses frontières internes, et nous terminerons par sa fin en tentant de dégager une conclusion à ces analyses. Nous adopterons la même structure d'analyse pour l'étude des *Émotions*. Nous proposerons également une conclusion générale concernant les deux romans.

État de l'art concernant l'étude des *incipit* et des *desinit*

En ce qui concerne les *incipit*, c'est le travail d'Andrea Del Lungo qui fait désormais l'unanimité. Notons tout de même la réflexion, bien antérieure, d'Aragon sur le sujet⁴, considérée de toute part comme une référence majeure, mais également l'article fondateur de Claude Duchet⁵, qui propose une étude des *incipit* en faveur d'une analyse socio-critique.

¹ BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue – Les Outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Les Rouages de l'intrigue*.

² WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et La Notion de vérité », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, p. 26.

³ Voir BATY-DELALANDE Hélène, « Canaliser le roman-fleuve », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit*, op. cit., pp. 57-72. MAURIAC DYER Nathalie, « La Clôture intermédiaire », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit*, op. cit., pp. 75-95.

⁴ ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou « les incipit »*, Genève, Albert Skira, 1969.

⁵ DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, n° 1, février 1971, pp. 5-14.

Revenons à Del Lungo. Après avoir publié un article sur les *incipit*¹, il complète son travail en publiant un livre sur le sujet en 2003². Cette étude est très exhaustive et propose différents paradigmes à appliquer aux *incipit*.

Nous tenons à expliquer à présent le paradigme principal qui nous servira de guide dans notre travail, et nous aborderons en temps utile, au sein des analyses effectuées, les autres classifications employées. Nous nous baserons sur la relecture de la théorie de Del Lungo proposée par Laurent Demoulin³. La catégorisation principale défendue par Del Lungo au sujet des *incipit* repose sur l'opposition entre « classique » et « moderne⁴ » : les *incipit* modernes procèdent à une exhibition de l'arbitraire du commencement, alors que les classiques masquent cet arbitraire⁵. Del Lungo établit ensuite, au sein du paradigme classique, trois autres distinctions : l'*incipit* classique peut être descriptif, commentatif ou narratif⁶. Au sein des catégories descriptive et commentative, le récit peut forger un univers qui ressemble au monde réel, ou s'en écarter et souligner le caractère fictif du milieu décrit⁷. L'*incipit* narratif se divise selon deux catégories bien connues : il peut être *in media res*⁸ (c'est-à-dire commencer au milieu de l'action), ou être qualifié d'*ab ovo*⁹ (débutant à l'origine de l'action, même s'il est parfois complexe de savoir où celle-ci se situe). Les *incipit* modernes reflètent la difficulté de l'auteur à initier son récit : il n'a plus la volonté de justifier ou d'occulter son choix arbitraire. Il expose cette prise de position afin de mieux la problématiser. Ces *incipit* modernes peuvent se diviser en cinq catégories : l'auteur peut exprimer sa difficulté à commencer, proposer un commencement *in media verba* (au beau milieu même du discours), l'*incipit* peut être ironique, autotélique ou l'auteur peut même exagérer le caractère arbitraire de cette

¹ DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », *op. cit.*, pp. 131-152.

² DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

³ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », dans DUMORTIER Jean-Louis (éd.), *Il avait appris à écrire — Incipit des romans de Georges Simenon, Traces*, n° 24, 2020, pp. 148-164.

⁴ *Ibid.*, pp. 153-154.

⁵ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 16.

⁶ *Ibid.*, p. 83.

⁷ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », *op. cit.*, p. 157.

⁸ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 111-115.

⁹ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », *op. cit.*, pp. 156-157.

ouverture¹. Le tout peut se résumer sous la forme des tableaux suivants, qui ont été proposés par Laurent Demoulin².

<i>Incipit</i> « classiques »						<i>Incipit</i> « modernes »				
<i>Descriptif</i>		<i>Commentatif</i>		<i>Narratif</i>		<i>Exprimant la difficulté de commencer</i>	In media verba	<i>Ironique</i>	<i>Autotélétique</i>	<i>Exagérant l'arbitraire</i>
Sur le monde fictif	Sur le monde réel	Sur le monde fictif	Sur le monde réel	<i>Ab ovo</i>	<i>In medias res</i>					

Figures 1 et 2 : Tableaux représentant les *incipit* dits « classiques » et « modernes³ »

En ce qui concerne les *desinit*, il n'y a pas de paradigme d'étude qui s'impose. Notre choix s'est donc avéré plus complexe. Nous avons tenté de trouver un paradigme qui puisse correspondre à celui de Del Lungo concernant les *incipit*, c'est-à-dire qui refléterait la différence entre moderne et classique, qui s'appuierait sur l'opposition narration/description, et sur l'exposition de l'arbitraire... Le premier article que nous avons considéré est donc celui de Del Lungo⁴, que nous avons déjà cité. Pourtant, comme son titre l'indique, celui-ci étudie la relation herméneutique entre début et fin. Dans un premier temps, il ne nous a pas paru correspondre à ce que nous cherchions, car il ne se concentre pas en particulier sur la fin. Nous nous sommes donc mise à la recherche d'un paradigme spécifique aux *desinit*, et les propositions n'ont pas manqué. Nous avons décidé de nous concentrer sur les propositions concernant les romans, au sein du champ francophone, le tout sans prétendre à l'exhaustivité. L'article de Philippe Hamon⁵, publié en 1975, est fondateur : il tente de transposer aux romans l'analyse de Barbara Herrnstein Smith qui s'était intéressée à l'étude des fins de poèmes dans *Poetic Closure* en 1968⁶. En effet, le poéticien français émet des remarques concernant cet ouvrage et pose les bases théoriques concernant l'étude des *desinit*⁷. Cependant, il ne propose pas une classification similaire à celle de Del Lungo pour les *incipit*. Nous avons ensuite étudié

¹ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », *op. cit.*, pp. 157-158.

² Nous n'abordons pas maintenant la distinction effectuée entre *incipit* directs, indirects et non pertinents. Nous l'utiliserons plus tard dans notre analyse, lorsque nous traiterons des différentes fonctions de l'*incipit*.

³ DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », *op. cit.*, p. 159.

⁴ DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant – Pour une herméneutique des frontières », *op. cit.*

⁵ HAMON Philippe, « Clausules », *op. cit.*, pp. 495-526.

⁶ HERRNSTEIN SMITH Barbara, *Poetic Closure – A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

⁷ HAMON Philippe, « Clausules », *op. cit.*, p. 495.

le travail de Marina Torgovnick¹, publié en 1981. Celle-ci a la volonté de décrire les diverses relations possibles entre débuts et fins à l'aide de métaphores géométriques. Bien que cette proposition fasse partie du domaine anglophone, elle semble correspondre à ce que Del Lungo analyse lorsqu'il considère la relation entre début et fin : plusieurs catégories sont similaires, et il nous paraît pertinent de garder ce paradigme en tête. En effet, il pourrait s'avérer intéressant, notamment parce que Torgovonick analyse d'autres cas que Del Lungo et propose ainsi de nouvelles catégorisations. Nous avons également considéré l'étude d'Armine Kotin Mortimer publiée en 1985². Cependant, l'auteur n'a pas la volonté de proposer un paradigme d'étude. Nous avons envisagé ensuite le travail de Guy Larroux publié en 1995³. Il ne propose pas non plus de paradigme, mais il est le premier à présenter des critères afin de délimiter la frontière interne du *desinit*. Enfin, il faut ajouter la proposition de Claude Duchet en 1996⁴. L'auteur reprend certaines catégories de Hamon⁵, afin de proposer une étude des fins tenant compte de la génétique de l'œuvre.

Dès lors, malgré nos recherches, nous n'avons donc trouvé aucun paradigme qui puisse s'appliquer aux fins sans tenir compte du lien établi avec les débuts. Nous comprenons alors que notre recherche était peut-être vaine. Il semble désormais évident qu'il est impossible de ne pas considérer le lien entre début et fin (si nous ne voulons pas aborder un point de vue thématique) : cet angle de vue se révèle intrinsèque à cette étude. Pour les *incipit*, cela est possible : nous pouvons tenir compte des premières lignes sans pour autant lire la suite du récit (bien que ce lien soit tout de même considéré : nous verrons, par exemple, que la fonction thématique proposée par Del Lungo étudie le lien entre l'*incipit* et le thème principal du récit⁶). Cependant, cette démarche n'a pas de sens pour la fin : il faudrait pouvoir lire la fin sans tenir compte de l'entièreté du texte⁷. L'œuvre n'a pas été pensée comme telle, et cette méthode ne tiendrait pas compte de l'unité

¹ TORGOVNICK Marina, *Closure in the novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

² MORTIMER Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

³ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin – La Clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Le Mot de la fin*.

⁴ DUCHET Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », dans DUCHET Claude (dir.), TOURNIER Isabelle (dir.), *Genèses des fins : de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 5-25.

⁵ *Ibid.*, pp. 10-15.

⁶ Voir DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 159-161.

⁷ Notons, tout de même, la démarche atypique de Mortimer : elle commence par lire les dernières pages du texte considéré, avant de reprendre sa lecture depuis le début, afin de mieux discerner les éléments énonciateurs de la fin. Voir MORTIMER Armine Kotin, *La Clôture narrative*, *op. cit.*, p. 9.

textuelle. Nous décidons alors de nous baser sur le paradigme de Del Lungo concernant le lien entre début et fin, bien qu'il soit moins conséquent que celui proposé pour les *incipit*. Cependant, les différentes études envisagées ne sont pas à abandonner pour autant : nous pensons éventuellement enrichir ce paradigme avec d'autres propositions, comme celle de Torgovnick par exemple. De plus, en ce qui concerne la frontière interne, seul le travail de Larroux aborde cette thématique de façon précise : nous choisissons donc d'utiliser ses recommandations.

Résumons brièvement la taxinomie de Del Lungo concernant la relation herméneutique entre début et fin. Elle tient compte des « possibles sémantiques¹ » évoqués en début de récit. Ces derniers peuvent entretenir, selon l'auteur, cinq relations différentes avec la fin du récit² :

- La continuité : la fin actualise de façon évidente le début : c'est le cas du « roman lisible » de Barthes.
- Le déplacement : les possibles sémantiques évoqués au début du roman sont actualisés par la fin, cependant ils sont infléchis.
- Le dévoilement : la fin révèle ce que le début cachait, généralement en ajoutant une signification présente dans le roman, mais pas encore actualisée. Il s'agit du cas typique du roman policier et du schéma le plus attendu pour le texte narratif.
- La rupture : le début est nié, parfois de façon tout à fait symétrique, par ce qui est exposé à la fin.
- La suspension : la fin demeure ouverte, et ne permet donc pas de fixer un sens ni de proposer une interprétation.

Terminologie

Il est utile de déterminer quelle terminologie nous décidons d'utiliser dans nos analyses. Il est vrai que les termes utilisés varient, et il s'avère parfois difficile de faire un choix. *Incipit*, *explicit*, *desinit*, ouverture, clôture, *clausule*, mot de la fin, frontières... Les propositions ne manquent pas. Nous choisissons d'étudier les frontières au sens large et nous distinguerons au sein de ces frontières les *incipit* et *desinit*. Pourquoi ce choix terminologique ? En ce qui concerne le début du récit, *incipit* est un terme qui s'impose.

¹ DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant – Pour une herméneutique des frontières », *op. cit.*, p. 17.

² *Ibid.*, pp. 18-21.

Il est d'ailleurs choisi par Del Lungo. C'est plutôt pour son pendant final qu'il est difficile de trancher. *Explicit* est utilisé par Larroux. Nous écartons cette proposition, généralement retenue, car son rapprochement avec « explication » pourrait sous-entendre que la fin est égale au dénouement (alors que ce n'est pas toujours le cas). *Clausule* est privilégié par Hamon. Nous choisissons finalement *desinit*, formant avec *incipit*, un meilleur couple qu'*incipit-clausule*. Aragon nous donne raison en rappelant que *desinere* « ne marque que l'achèvement, sans plus¹ ». Le terme *desinit* signifie donc la fin de la prise de parole, sans pour autant sous-entendre qu'elle comprendra une explication quelconque. Larroux voit également en *incipit-desinit* un couple évident².

Échelle d'analyse

Afin de déterminer une échelle d'analyse des *incipit*, nous nous rapportons une nouvelle fois à la théorie d'Andrea Del Lungo³. L'*incipit* désigne généralement les premiers mots, voire la première phrase d'un texte. Il commence alors dès le premier mot. Cependant, nous pouvons nous interroger concernant sa fin : où se termine l'*incipit* ? L'auteur propose plusieurs critères formels afin de déterminer cette deuxième frontière. Il relève les critères suivants, mais insiste sur le fait que cette liste est non exhaustive⁴ :

- Les indications de l'auteur de type graphique. Exemple : chapitre, paragraphe...
- Les effets de clôtures ou de passage à un autre type de discours dans la narration. Exemple : « Après ce préambule »...
- Le passage d'une narration à une description, et inversement.
- Le passage du plan narratif au plan discursif, et inversement.
- Le changement de voix ou de niveau narratif.
- Le changement de focalisation.
- La fin d'un dialogue ou d'un monologue.
- Le changement de la temporalité ou de la spatialité du récit.

En résumé, l'auteur souligne qu'il faut rechercher une « fracture⁵ ». Afin d'assurer une certaine uniformité dans nos analyses, nous ne retiendrons dans un premier temps que le critère suivant : les indications de type graphique. La première indication de ce type

¹ ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou « les incipit »*, op. cit., p. 74.

² LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 16.

³ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 50-55.

⁴ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁵ *Ibidem*.

retrouvée dans les romans choisis est celle du paragraphe. Il semble pertinent, en première approche, d'étudier cette échelle au vu de l'utilisation qu'en fait Toussaint. En effet, dans ses textes, tous les paragraphes sont séparés, non pas à l'aide d'un retour à la ligne, comme cela est généralement l'usage, mais par une ligne de blanc¹. Ses récits fonctionnent comme des blocs assez distincts et pensés comme tels. L'auteur a signalé plusieurs fois l'importance qu'il accordait à cette mise en page², ce qui nous montre l'intérêt de considérer cette démarcation. Cela nous permet en outre d'étudier des extraits de dimension plus au moins équivalente, dont l'indépendance et le fonctionnement en tant qu'unité isolée sont certifiés. Nous reconnaissons que notre choix est un parti-pris. Cela n'est pas gênant pour l'analyse thématique que nous aborderons en premier lieu. En revanche, lorsque nous commencerons l'analyse spécifique, nous réfléchirons tout de même à nouveaux frais sur cette démarcation, en recourant aux critères relevés par Del Lungo, afin d'appliquer les différentes taxinomies proposées par ce dernier. Dès lors, nous nous interrogerons, pour chaque *incipit*, sur la possibilité qu'un autre critère prenne le pas sur l'indication graphique. Toutefois, au vu de l'importance de la démarcation en typographique chez Toussaint, nous considérons que l'échelle du paragraphe est l'échelle maximale : soit l'échelle du paragraphe est la bonne, soit l'*incipit* est à chercher au sein de celui-ci. Nous étudierons alors la possibilité de réduire l'échelle afin de déterminer avec plus de précision les frontières de l'*incipit*.

Pour déterminer les frontières du *desinit*, nous nous basons sur la théorie de Guy Larroux, et plus particulièrement sur le premier chapitre intitulé « La fin matérielle³ ». Le principe est plus ou moins semblable à celui que propose Del Lungo. Cette ressemblance nous a incitée à choisir ce point de vue, dans un souci d'uniformité. Comme Del Lungo, Larroux part de la frontière externe : le *desinit* contient systématiquement le point final, voire la phrase finale. Larroux souligne que celle-ci doit être considérée comme une « unité finale significative⁴ » et il remarque l'investissement spécial de l'auteur lors de son écriture. Elle est destinée à marquer l'esprit du lecteur et à porter tout le poids de la conclusion. À nouveau, il est difficile de déterminer la frontière interne : jusqu'où remonter pour trouver

¹ L'auteur commente lui-même ce choix typographique dans TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, Paris, Le Robert, « Secrets d'écriture », 2022, pp. 94-98.

² Voir PIRET Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, pp. 43-44.

³ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., pp. 17-37.

⁴ *Ibid.*, p. 19.

le début du *desinit* ? Larroux considère deux échelles : le chapitre ou le paragraphe¹. Il affiche sa préférence pour l'échelle capitulaire, et nous considérons qu'elle est en effet une échelle de choix dans son cas : précisons qu'il s'intéresse aux romans du 19^e siècle et de la première moitié du 20^e, dits romans français canoniques². Notre corpus est, quant à lui, assez différent : les romans de Toussaint sont contemporains et possèdent une mise en page particulière. Nous retiendrons donc en priorité l'autre échelle proposée : celle du paragraphe. Tout en respectant la théorie de Larroux, nous restons en concordance avec les choix que nous avons effectués pour les *incipit*. Comme pour ces derniers, nous retiendrons donc dans un premier temps, pour une étude thématique, l'échelle du paragraphe. Mais comme Larroux le signale, il y a parfois présence d'autres « indices démarcatifs³ ». Nous effectuerons alors la même démarche que pour les *incipit*, lorsque nous passerons à l'analyse spécifique : nous nous demanderons si le *desinit* ne se trouve pas dans une portion plus réduite du paragraphe. Les indices démarcatifs sont définis comme des éléments bousculant l'homogénéité finale : selon les termes employés par Del Lungo pour les *incipit*, nous recherchons une certaine « fracture ». Il faut chercher des glissements, des ruptures, qui peuvent être de plusieurs types. Larroux relève les cas suivants⁴ :

- Un changement du temps du récit dans les dernières pages ou dernières lignes qui ne correspond pas au reste du récit. Exemple : *Madame Bovary*.
- Un décrochement similaire au précédent, mais au niveau de la voix et de la personne.
- Un changement de genre du discours.

Le poéticien mentionne aussi une série d'éléments moins flagrants, mais qui peuvent également être considérés comme « démarcateurs de la fin⁵ » : une accélération brusque du tempo narratif ou un changement de lexique... Il s'agit toujours de contrastes stylistiques. L'idée est là : il s'agit de rechercher toute rupture qui brouillera l'homogénéité du récit, et mettra en valeur l'hétérogénéité d'un passage final.

¹ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p. 14.

³ *Ibid.*, p. 32.

⁴ *Ibid.*, pp. 33-35.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

Jean-Philippe Toussaint

Terminons notre introduction par quelques mots sur notre auteur. Jean-Philippe Toussaint est un auteur belge né en 1957. Il est remarqué dès la publication de son premier roman aux éditions de Minuit en 1985 : *La Salle de bain*. Il reste fidèle à cette maison d'édition et son travail est comparé à celui d'autres écrivains publiant en son sein, comme Echenoz, Redonnet ou encore Chevillard¹. Il s'essaie aussi au métier de cinéaste et travaille plus généralement l'image² : il a participé à l'élaboration de plusieurs expositions et est également renommé pour ses photographies³. Son travail est reconnu tout au long de sa carrière, autant par la critique que par le grand public : *Fuir* a reçu le prix Médicis, *La Vérité sur Marie* le prix Décembre, et *Nue* a été nommé au prix Goncourt⁴.

Beaucoup de critiques ont tenté de décrire le renouveau de la maison d'édition de Minuit dans les années 1990, et proposent ainsi plusieurs catégorisations. Nous nous sommes particulièrement intéressée à la classification présentée par Fieke Schoots⁵ : elle étudie l'« écriture minimaliste⁶ ». Après avoir justifié son choix, elle distingue plusieurs caractéristiques propres à cette écriture : elle explore, par exemple, la syntaxe, le vocabulaire, le ton, mais aussi l'intrigue, les personnages ou la mise en scène⁷. Ces caractéristiques, dégagées dans les premières œuvres de Toussaint, se révéleront utiles pour notre étude : nous pourrons ainsi les comparer avec celles des nouveaux textes. Ces romans présentent-ils toujours les mêmes particularités ?

État de l'art général

L'ampleur de la littérature scientifique consacrée à Toussaint est vraiment impressionnante. Il faut dire que l'auteur a fait l'objet d'analyses dès ses débuts, c'est-à-dire dès la fin des années 1980. Au départ, plusieurs ouvrages n'étudient

¹ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, pp. 16-17.

² *Ibid.*, pp. 44-45.

³ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest : Intertextuality, Language, and the Ludic in the Novels of Jean-Philippe Toussaint*, New York, Peter Lang, 2015, pp. 1-2. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Parody and Palimpsest*.

⁴ *Ibid.*, p. 1.

⁵ Elle explore cette thématique dans un article : SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 127-144. Puis approfondira plus tard ce sujet dans une étude dédiée à quelques auteurs associés à l'écriture minimaliste : SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*

⁶ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*

⁷ SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », *op. cit.*, pp. 129-138.

Toussaint que conjointement à d'autres auteurs, comme celui sur les jeunes auteurs de Minuit¹, le travail de Fieke Schoots², ou encore la proposition de Bessard-Banquy autour de la notion de roman ludique³. Citons également l'étude s'intéressant aux romanciers minimalistes⁴, tout comme celle s'interrogeant sur l'existence d'un « style Minuit⁵ ». Plus tard, plusieurs ouvrages se concentrent uniquement sur Toussaint : nous pouvons relever un numéro de la revue *Textyles* qui lui est entièrement consacré⁶, comme un numéro de *Roman 20-50*⁷ et l'étude assez complète de Glasco⁸. Remarquons aussi deux livres récents : *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*⁹, et *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*¹⁰. L'auteur a également écrit des textes concernant son œuvre et ses méthodes, comme *L'Urgence et la Patience*¹¹, ou *C'est vous l'écrivain*¹², et son site internet rassemble de nombreux documents intéressants¹³.

Toussaint – incipit et desinit

Les *incipit* et les *desinit* dans les œuvres de Toussaint n'ont jamais fait l'objet d'une étude spécifique¹⁴. Cependant, nous remarquons que la littérature secondaire regorge de citations ou d'analyses reprenant ces démarcations. Bien qu'ils ne soient pas étudiés au regard de leur position dans le texte, les *incipit* et *desinit* semblent significatifs : ils sont souvent mentionnés afin de justifier le ton d'une œuvre ou pour la résumer. Notons, par

¹ AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, op. cit.

² SCHOOTS Fieke, « Passer en douce à la douane », op. cit.

³ BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard, Villeneuve-d'Asq*, Presses universitaires du Septentrion, 2003. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Le Roman ludique*.

⁴ DAMBRE Marc (éd.), BLANCKEMAN Bruno (éd.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

⁵ BERTRAND Michel (dir.), GERMONI Karine (dir.), JAUER Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

⁶ DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010.

⁷ MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint – M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021.

⁸ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op. cit.

⁹ CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

¹⁰ DEVÉSA Jean-Michel (éd.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

¹¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012.

¹² TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, op. cit.

¹³ Site officiel de Jean-Philippe Toussaint [en ligne], disponible sur www.jptoussaint.com.

¹⁴ Un article de Maxime Thiry fait cependant exception : ce critique choisit en effet d'étudier en particulier les *incipit* de quelques romans de Toussaint afin d'examiner leurs liens avec l'imaginaire des films noirs américains. Voir THIRY Maxime, « Emprunter le Boulevard du Crépuscule jusqu'au Pacifique : traces du film noir américain chez Jean-Philippe Toussaint », dans *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, pp. 165-180.

exemple, l'*incipit* de *L'Appareil-photo* : il a fait parler de lui à cause de son aspect déceptif¹. Le *desinit* de *Monsieur* est souvent cité afin de justifier le ton ludique du roman². Le lien entre le début et la fin de certains romans de Toussaint a également été sujet d'interrogations ; à commencer par *La Salle de bain* qui intrigue par son aspect cyclique : la reprise de l'*incipit* par le *desinit* invite le lecteur à questionner tout le roman³. *La Réticence* a également donné lieu à plusieurs interprétations, car son *incipit*, sous ses aspects d'enquête, pose cependant mal la question initiale⁴, et son *desinit* provoque différentes réactions : il peut prêter à confusion, comme inviter le lecteur à la relecture⁵. Le flacon d'acide chlorhydrique, cité en ouverture et en fermeture de *Faire l'amour*, a aussi fortement marqué la critique : de nombreuses analyses de cet opus du cycle de Marie se penchent sur cet élément⁶. Les *incipit* et les *desinit* de Toussaint paraissent tellement atypiques qu'il devient utile de mentionner les cas où ils respectent l'horizon d'attente du lecteur : Glasco remarque que *Faire l'amour* est le premier livre de l'auteur au sujet duquel la critique s'accorde à dire que la fin et le début sont logiques⁷. Nous pouvons déduire, grâce à ce rapide tour d'horizon non exhaustif, que l'étude des *incipit*, des *desinit* ou du lien herméneutique entre ceux-ci est digne d'intérêt.

Corpus

Nous avons choisi d'analyser les deux derniers romans de l'auteur : *La Clé USB* et *Les Émotions*, respectivement publiés en 2019 et 2020. Notre choix de corpus introduit de la nouveauté dans les études toussaintiennes, car peu de travaux se sont arrêtés sur ces œuvres récentes. Notre analyse se nourrira d'études concernant les ouvrages précédents de l'auteur. Nous effectuerons un travail de comparaison avec le corpus choisi qui nous permettra de souligner les ruptures et continuités au sein de la littérature de Toussaint.

¹ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op . cit., p. 17. BRESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, op. cit., pp. 69-70.

² BRESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 175. GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op . cit., p. 52.

³ BRESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 60. SCHOOTS Fieke, « Passer en douce à la douane », op. cit., p. 95.

⁴ SCHOOTS Fieke, « Passer en douce à la douane », op. cit., p. 135.

⁵ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op . cit., pp. 102-103.

⁶ MEURÉE Christophe, « Temps de la résistance : résistance au temps », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n° 3, automne 2010, pp. 93-95. GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 167-174.

⁷ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op. cit., p. 186.

Nous joignons à cette introduction un résumé des deux romans étudiés afin de faciliter la compréhension de nos analyses.

Résumé - La Clé USB

Ce récit autodiégétique est celui d'un employé de la Commission européenne qui travaille dans le domaine de la prospective. Au cours de ses recherches, il est amené à donner une conférence concernant la *blockchain*, un système informatique dont l'exemple le plus connu est le *bitcoin*. À la suite de cette conférence, le narrateur, Jean, va être approché par plusieurs lobbyistes. Il finit par leur accorder des rendez-vous, et tente de démêler leur affaire : il semble que ces personnes lui demandent de vérifier une demande de subsides faite à la Commission. En effet, une entreprise bulgare voudrait répondre à un appel d'offres concernant le développement de la *blockchain* européenne, et demande des fonds pour acquérir des machines de minage. Celles-ci seraient produites par une entreprise à Dalian, qui, pour atteindre le marché européen, nécessite l'aide d'une entreprise de contact pour laquelle travaillent les lobbyistes. Le narrateur, au fil de son enquête, découvre de nombreux points sombres : l'entreprise de contact n'est pas enregistrée clairement comme lobby auprès de la Commission, il n'y a pas d'informations disponibles sur cette entreprise, les machines semblent déjà avoir été acquises... Au cours d'un rendez-vous avec un lobbyiste, celui-ci fait tomber au sol une clé USB. Le narrateur la ramasse et consulte les documents qui y sont enregistrés. Il y découvre des éléments frauduleux, notamment le code source d'une nouvelle machine de minage. Celui-ci pourrait contenir une *backdoor*, c'est-à-dire un espace permettant à un hacker de contrôler à distance la machine, et en cas de minage de *bitcoins*, de détourner ceux-ci. Le seul moyen de s'assurer que cette *backdoor* existe vraiment est de voir fonctionner en temps réel ces machines. Le narrateur, qui avait refusé précédemment de visiter l'entreprise chinoise, change d'avis et organise sa parenthèse secrète à Dalian. Arrivé à Dalian, il rencontre Gu, le président de l'entreprise qui fournirait les machines de minages, et visite la société. Comme il n'arrive pas à obtenir les informations qu'il désire, il y retourne seul le soir même, avant d'être repéré par Gu qui le ramène à son hôtel. Le lendemain, le narrateur se fait voler son ordinateur, et quitte Dalian angoissé. Il arrive à Tokyo où il doit donner une conférence. Ayant perdu son texte et sa présentation enregistrés sur son ordinateur volé, il s'attelle à réécrire son intervention. Après avoir

commencé brillamment celle-ci, il perd ses moyens et bafouille devant son public, il sort de scène, dépité. Il tente alors de consulter son téléphone portable, laissé en mode avion pendant son escapade chinoise, mais celui-ci ne fonctionne pas. Il se rend dans un cybercafé et apprend par mail que l'état de santé de son père s'est dégradé. Il écourte son voyage à Tokyo et rentre au plus vite à Bruxelles, mais il est trop tard, son père décède durant son retour.

Résumé - Les Émotions

Le roman intitulé *Les Émotions* est divisé en trois parties, nous allons les résumer en tenant compte de ces séparations qui aident à structurer le récit.

La première partie commence par la description de la fin du mariage entre Diane et le narrateur, Jean Detrez. Ensuite, celui-ci partage avec nous la découverte, dans son téléphone, d'une photo qu'il a prise dans des circonstances qu'il a oubliées. Le narrateur replonge dans ses souvenirs et nous décrit une retraite de prospective à laquelle il a participé peu de temps après sa séparation. En effet, une de ses connaissances, Peter Akins, organise en été, en Angleterre, un *Live Challenge* de prospective. Celui-ci a lieu quelques jours après le referendum sur le Brexit, en juillet 2016. Ce séminaire consiste à donner un défi aux participants : ils travaillent alors la prospective selon la méthode d'Akins. Le sujet de cette année est la politique extérieure de L'UE. Le premier jour du séminaire, le narrateur rencontre une certaine Enid dont il se rapproche au fil des jours. Le dernier jour, il n'attend qu'elle pour l'apéritif, et ils passent la soirée ensemble. Vient alors un moment de bascule ; va-t-elle l'embrasser ? Malheureusement, Enid embrasse poliment le narrateur sur la joue et va se coucher. Il ne la verra plus. Jean Detrez retourne dépité vers le bar, où il fait la connaissance d'une organisatrice de la retraite. Il reprend la soirée où elle était, il continue avec cette femme les badineries entamées avec Enid. Il ne souvient plus exactement de l'issue de cette soirée, mais se rappelle que la photo a bel et bien été réalisée dans la chambre de cette seconde femme.

La deuxième partie aborde l'enterrement du père du narrateur. La veille, Jean, passant devant son ancien appartement, y voit de la lumière, alors que Diane doit normalement être absente. Il entre dans le logement, dont il possède toujours les clés, en se demandant si Diane lui a menti. Il parcourt l'appartement désert ce qui l'amène à se replonger dans ses souvenirs. Il décrit alors sa relation avec son frère, Pierre, grand architecte chargé de

la rénovation du Berlaymont, le siège de la Commission européenne. Le narrateur se souvient des deux visites guidées par Pierre de ce bâtiment en construction qu'il a faites avec son père. La première, avant que le père ne fasse partie de la Commission, et la deuxième durant laquelle celui-ci est plus confiant et mène la discussion. Finalement, le père laisse les deux fils seuls. Pierre entraîne alors Jean dans les recoins du Berlaymont, notamment dans un couloir au sous-sol dont Jean se souviendra dans d'autres circonstances. Le narrateur revient ensuite à la description de la fin de son mariage avec Diane, et plus spécialement aux dernières vacances qu'ils avaient passées chez ses parents, alors que l'état de santé de son père était déjà mauvais. Le narrateur continue sa visite de l'appartement, il se remémore alors sa rencontre avec Diane, mais également la dernière fois qu'ils ont fait l'amour, quelques mois plus tôt. Ensuite, le narrateur décrit l'enterrement de son père, auquel assiste une ex-compagne, Elisabetta. Il s'agit de la mère d'Alessandro, son fils aîné. Il évoque leur première rencontre, lorsque celle-ci rénovait une petite église près de la maison de vacances de ses parents. Cela lui plaît de la revoir, malgré les circonstances, et ils vont dîner tous les trois au restaurant avec Alessandro. Jean raccompagne Elisabetta dans sa chambre d'hôtel, ils s'étreignent et s'embrassent. Sur le chemin du retour, Jean passe une nouvelle fois devant son ancien appartement et est persuadé d'apercevoir Diane à la fenêtre. Il va sonner et confirmer son intuition : Diane est bien présente, elle a menti afin de justifier son absence à l'enterrement. Il prétend avoir besoin de quelques papiers pour entrer.

La dernière partie se centre sur la crise de l'espace aérien causée par l'éruption du volcan Eyjafjöll en avril 2010. Jean Detrez souligne que le 18 avril de cette même année a été un moment décisif pour lui. Il raconte qu'il travaillait déjà pour la Commission et plus spécialement dans un service qui s'occupait des transports de tous types. Dès le début de la crise, Jean fut chargé de rédiger un document intitulé « fiche GRI », reprenant toutes les informations importantes et les décisions prises par son commissaire. L'Europe est prise entre deux feux, elle pourrait permettre le rétablissement de la circulation aérienne, réduisant ainsi les répercussions financières pour les sociétés touchées, cependant cela peut s'avérer dangereux. Entre les pressions financières et la peur de mettre des personnes en danger, le choix est difficile. Durant ces réunions et cette semaine stressante, il fait la rencontre de Pilar, elle aussi épuisée par cette crise. Ensemble, ils vont se reconforter au milieu de toute cette pression. Ils se prennent la main dans la cafétéria de la Commission

et décident de façon tacite de s'enfuir. Jean réutilise alors le tunnel souterrain que lui avait montré Pierre. Ils se retrouvent vite dans un taxi et puis dans une chambre d'hôtel où ils s'embrassent pour la première fois.

I. *LA CLÉ USB*

A. *Analyse de l'incipit*

Un blanc, oui. Lorsque j'y repense, cela a commencé par un blanc. À l'automne, il y a eu un blanc de quarante-huit heures dans mon emploi du temps, entre mon départ de Roissy le 14 décembre en début d'après-midi et mon arrivée à Narita le 16 décembre à 17 heures 15. On ne sait jamais tout de la vie de nos proches. Des pans entiers de leur existence ne nous sont pas accessibles. Il demeure toujours des zones d'ombre dans leur vie, des blancs, des trous, des absences, des omissions. Même chez les personnes qu'on croit le mieux connaître, il subsiste des territoires inconnus. Mais chez nous-mêmes ? N'est-on pas censé tout connaître de notre propre vie ? Ne doit-on pas être tout le temps joignable, par téléphone, par mail, par Messenger ? N'est-on pas tenu maintenant d'être localisable en permanence ? N'est-il pas indispensable, quand on voyage, que nos proches sachent à tout moment où nous nous trouvons, dans quel pays, dans quelle ville, dans quel hôtel ? Ce qui m'est arrivé pendant ces quarante-huit heures, où personne de ma famille ni de mon environnement professionnel ne savait où j'étais, ce n'était pas une de ces disparitions volontaires, comme il en survient plusieurs milliers chaque année en France. Ce n'était pas non plus une de ces amnésies passagères, un trou de mémoire, une éclipse fugitive de la conscience due à l'abus d'alcool, quand, après une soirée trop arrosée, on ne se souvient plus au réveil des événements de la nuit, qui nous réapparaissent dans les vapeurs de notre mémoire embrumée, comme si les choses que nous avons vécues la nuit précédente (et parfois les plus voluptueuses, comme une aventure sexuelle éphémère), étaient advenues malgré nous et avaient par la suite été effacées de notre mémoire. Non, je n'ai souffert d'aucune amnésie de cette sorte pendant ces quarante-huit heures. Au contraire, je me souviens de ces deux jours avec netteté et précision, certaines images me reviennent même avec une clairvoyance hallucinatoire. Mais il y a ce blanc, ce blanc volontaire dans mon emploi du temps, cette parenthèse occulte que j'ai moi-même organisée en gommant toute trace de ma présence au monde, comme si j'avais disparu des radars, comme si je m'étais volatilisé en temps réel. Je n'étais, pendant quarante-huit heures, officiellement, plus nulle part — et personne n'a jamais su où je me trouvais¹.

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019, pp.9-11. Nous nous référerons systématiquement à cette édition, abrégée C.

Analyse thématique

Commençons par l'*incipit* de *La Clé USB*. Résumons-le brièvement : un narrateur nous explique qu'il a disparu pendant quarante-huit heures, de Roissy le 14 décembre à son arrivée à Narita le 16. Il souligne que personne n'a jamais été au courant de sa localisation ni de ses occupations pendant ces deux jours, que ça soit dans son entourage personnel ou professionnel. Il insiste sur la particularité de cette disparition : il s'agit d'un « blanc volontaire dans [son] emploi du temps¹ » qu'il a lui-même orchestré et dont il garde un vif souvenir.

Pour débiter la description de cet *incipit*, nous utiliserons une partie des outils de la narratologie proposés par Genette² ; nous aurons recours aux notions qui nous semblent les plus pertinentes à mobiliser pour notre extrait. Nous avons affaire à un discours en focalisation interne ; de fait, il s'agit même d'un narrateur autodiégétique. Le personnage principal est lui-même le narrateur, et il va raconter sa propre histoire. Le temps de la narration est ultérieur : « Lorsque j'y repense, cela *a commencé* par un blanc³. » Le narrateur se penche sur ses souvenirs, en témoigne l'utilisation du passé composé. Cela ne semble pas être la première fois qu'il considère cet événement, comme l'indique la mention de « repenser ». Ce terme souligne peut-être qu'il le reconsidère d'un point de vue nouveau, ou plus en profondeur⁴. Il est difficile d'estimer le temps qui sépare l'évènement de sa description par le narrateur. Cela pourrait être assez proche, rappelons l'emploi du passé composé et non du passé simple qui aurait radicalement présenté les faits comme éloignés dans le temps. Mais si nous nous en tenons à la remarque finale, « et personne n'a *jamais* su où je me trouvais⁵ », il semble que cela soit tout de même des événements lointains. Il apparaît que le secret du narrateur est toujours bien gardé, en témoigne l'utilisation de *jamais*, assez absolu, ou que le narrateur est plutôt confiant dans le fait qu'il reste bien dissimulé. Le narrateur va nous décrire ce qu'il s'est passé : ce *cela* encore indéterminé, mais surtout comment tout a commencé. Le lecteur est par

¹ C, pp. 9-11.

² Voir notamment GENETTE Gérard, *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

³ C, p. 9. Nous soulignons.

⁴ « Repenser », dans *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, REY Alain (éd.), REY-DEBOVE Josette (éd.), Paris, Le Robert, 2017⁵⁰[1967]. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Le Petit Robert*.

⁵ C, p. 11. Nous soulignons.

conséquent amené à croire que le narrateur commencera par remplir ce blanc en expliquant ce qu'il lui est arrivé entre le 14 et le 16 décembre.

Les récits de Toussaint ont souvent été décrits comme assez sobres et condensés. On lui attribue même une « poétique de la concision¹ » dans ses premiers romans. Il semble ici que cela soit le contraire : le narrateur va s'attarder longuement sur ce *blanc*, et tenter de le décrire correctement. Cependant, la description proposée n'est pas satisfaisante. Au lieu de nous préciser clairement ce qu'il s'est passé pendant ces deux jours, le narrateur nous propose une description par la négative.

Ce qui m'est arrivé pendant ces quarante-huit heures, où personne de ma famille ni de mon environnement professionnel ne savait où j'étais, *ce n'était pas* une de ces disparitions volontaires, comme il en survient plusieurs milliers chaque année en France. *Ce n'était pas non plus* une de ces amnésies passagères, un trou de mémoire, une éclipse fugitive de la conscience due à l'abus d'alcool, [...] *Non*, je n'ai souffert d'aucune amnésie de cette sorte pendant ces quarante-huit heures².

En décrivant ainsi ce *blanc* par la négative, il souligne l'aspect exceptionnel et singulier de cette expérience. Non, ce n'est pas ce à quoi chacun pourrait penser directement. Le narrateur est très habile, il insiste sur le caractère atypique et unique de son absence pour stimuler l'intérêt du lecteur. Il est intéressant de remarquer que le narrateur utilise la même démarche lorsqu'il lui est demandé de décrire son domaine professionnel : la prospective.

Chaque fois, comme un préalable bien rodé, je prenais le temps de dire ce que la prospective *n'était pas*, je commençais par la *décrire de façon négative*. Ce que la prospective *n'était pas*, je le savais par cœur — quant à savoir ce qu'elle était³ ?

Comme le narrateur le souligne, cette méthode est pour lui « un préalable bien rodé », une entrée en matière efficace qu'il utilise donc dès le début de son récit.

Revenons à l'*incipit*. Par la suite, le narrateur nous propose de qualifier ce *blanc* à l'aide de comparaisons : « *comme si* j'avais disparu des radars, *comme si* je m'étais volatilisé en temps réel ». Il utilise la conjonction *si*, soulignant l'aspect hypothétique du reste de la

¹ BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, op. cit., p. 36.

² C, pp. 9-10. Nous soulignons.

³ *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

proposition. Notons l'usage répété du terme *blanc* dans ce début : il revient quatre fois dans les premières lignes, et il est, à la fin, qualifié de *volontaire*. Nous y reviendrons plus tard.

Il y a chez le narrateur une réticence à déterminer de façon précise l'évènement dont il parle. Il nous a proposé des descriptions par la négative, des comparaisons, mais notons également l'usage répété d'énumérations :

Il demeure toujours des *zones d'ombre* dans leur vie, des *blancs*, des *trous*, des *absences*, des *omissions* [...]. Ce n'était pas non plus une de ces *amnésies passagères*, un *trou de mémoire*, une *éclipse fugitive de la conscience*¹.

Le narrateur procède par touches successives, chacun des termes de l'énumération apportant de nouvelles connotations. Notons alors des divergences de tons, caractéristique de l'écriture minimaliste selon Shoots² : ces énumérations reprennent parfois des termes qui relèvent du langage parlé (*blanc*, *trous*), et les confrontent à un vocabulaire plus recherché (*omission*, *absences*, *zones d'ombres*).

Le narrateur procède en outre en usant de phrases interrogatives, ce qui suscite la curiosité. Ces questions soulignent de nouveau le caractère étonnant de cette absence :

N'est-on pas censé tout connaître de notre propre vie ? Ne doit-on pas être tout le temps joignable, par téléphone, par mail, par Messenger ? N'est-on pas tenu maintenant d'être localisable en permanence³ ?

En effet, le narrateur n'a pas fait ce qu'il était « censé » faire. Ces questions en soulèvent directement d'autres de la part du lecteur. Pourquoi le narrateur a-t-il tenu ce voyage secret, et comment ? Il semble que ces interrogations participent amplement à la mise en place du récit ; nous reviendrons plus tard au concept de mise en intrigue.

Nous pouvons distinguer une sorte de glissement dans l'*incipit*. Au début, il interroge la connaissance que nous avons de la vie d'autrui. Puis, il interroge la connaissance que nous avons de notre propre vie : le narrateur semble sous-entendre qu'il est possible que cette dernière nous échappe. Nous pourrions en déduire que cela a été le cas pour lui,

¹ C, pp. 9-10. Nous soulignons.

² SHOOTS Fieke, « L'Écriture minimaliste », *op. cit.*, p. 133.

³ C, pp. 9-10.

durant quarante-huit heures. Nous savons, à la lecture de tout l'extrait, qu'il garde, au contraire, un souvenir clair de ce moment.

Dans cette longue tentative de description, un passage est plus imposant que les autres : il s'agit de la digression concernant l'amnésie pouvant suivre « une soirée trop arrosée » :

Ce n'était pas non plus une de ces amnésies passagères, un trou de mémoire, une éclipse fugitive de la conscience due à l'abus d'alcool, *quand, après* une soirée trop arrosée, on ne se souvient plus au réveil des événements de la nuit, *qui* nous réapparaissent dans les vapeurs de notre mémoire embrumée, *comme si* les choses *que* nous avons vécues la nuit précédente (*et parfois les plus voluptueuses, comme une aventure sexuelle éphémère*), étaient advenues malgré nous *et* avaient par la suite été effacées de notre mémoire¹.

Cette phrase, la plus longue de l'extrait, tranche avec le ton très concis de celles qui précèdent. Située vers la fin de l'*incipit*, il semble qu'elle constitue le climax d'une certaine fougue du narrateur. Elle se situe dans une suite de répétitions, faisant un lien avec l'introduction par *ce n'était pas*, et une liste d'énumérations : *amnésies passagères, un trou de mémoire, une éclipse fugitive*. Cette fois, la description est plus poussée. Elle cumule à la fois des passages subordonnés (introduits par *qui, que* ou *quand*), et des comparaisons, comme nous l'avons soulevé précédemment (*comme si*). Un passage nous intéresse en particulier : le commentaire entre parenthèses, « (et parfois les plus voluptueuses, comme une aventure sexuelle éphémère) ». Il s'agit d'un trait stylistique associé à Toussaint ; il insère dans ses récits de nombreux commentaires entre parenthèses ou bien encadrés par un double tiret. Nous retrouvons l'usage de ce double tiret dans la phrase finale de l'extrait. Alice Richir a exploré la fonction du commentaire décroché chez Toussaint². Elle arrive à la conclusion que Toussaint en fait un usage particulier. Elle souligne le ton ironique des parenthèses dans les premiers romans de l'auteur, alors que dans le cycle de Marie, elles se teintent d'une voix sombre, voire mélancolique³. Ces remarques ont tendance à surgir où elles ne sont pas attendues, elles bouleversent les attentes en bousculant la linéarité de la phrase. L'intérêt de l'usage de ces parenthèses n'est pas l'apport de nouvelles informations (la présence de parenthèses souligne un

¹ C, p. 10. Nous soulignons.

² RICHIR Alice, « L'Intime entre parenthèses – Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, n° 172, novembre 2012, pp. 469-479.

³ *Ibid.*, p. 470.

aspect secondaire), mais plutôt le « décalage énonciatif¹ » qu'elles produisent. Ces remarques sont en position à la fois de creux, sur le plan narratif, et de relief, sur le plan énonciatif cette fois². En général, il se produit une sorte de brouillement de l'homogénéité de la voix narrative. Il semblerait que s'effectue une distinction entre le temps de l'histoire et le temps de la narration³. Dans un récit à la première personne, cela équivaut à la distinction entre le je-personnage et le je-narrateur⁴. Cela relèverait de commentaires issus de la mise en récit postérieure, se rapprochant donc d'une métalepse narrative⁵.

Dans l'extrait considéré, nous sentons bien que l'information apportée est facultative. Le bouleversement de la voix narrative est moins présent que dans les textes analysés par Alice Richir. Par ailleurs, la remarque inattendue perturbe le rythme de la phrase. Cette phrase détonne déjà par sa longueur, qui est d'autant plus accentuée par la présence de ce commentaire entre parenthèses.

Nous retrouvons cette figure dans la phrase finale de l'*incipit* : « Je n'étais, pendant quarante-huit heures, officiellement, plus nulle part — *et personne n'a jamais su où je me trouvais*⁶. » Il s'agit bien d'un double tiret, le deuxième étant évincé par le point final de la phrase⁷. L'impression d'un décalage entre les voix énonciatives est particulièrement forte, la remarque est bien postérieure au temps du récit. Le narrateur souligne cette position postérieure ; au moment où il émet ce commentaire entre tirets, il semble que son secret soit toujours bien gardé. Une même phrase effectue un jeu avec les temps de la narration et de l'histoire : le verbe *n'étais* renvoie au temps de l'histoire, et *n'a jamais su*, lui, renvoie au temps de la narration.

Structuration de l'extrait

Fieke Schoots analyse dans son ouvrage ce qu'elle dénomme l'« écriture minimaliste⁸ » ; elle réunit sous cette étiquette quelques auteurs de Minuit, et propose en particulier l'étude

¹ RICHIR Alice, « L'Intime entre parenthèses – Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 470.

² *Ibid.*, p. 477.

³ *Ibid.* p. 471.

⁴ *Ibidem.*

⁵ *Ibid.*, p. 472.

⁶ C, p. 11. Nous soulignons.

⁷ Voir « Le tiret », dans *Le Bon Usage : Grevisse, grammaire, langue français*, GREVISSE Maurice (dir.), GOOSE André (dir.), Bruxelles, De Boeck — Duculot, 2011.

⁸ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 49-60.

de Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint. Par la suite, elle propose d'étudier les nombreuses caractéristiques associées à cette catégorisation. Elle relève ainsi, dans son analyse, l'« écriture solidement charpentée¹ » de ces auteurs, notant ainsi la présence de jeux avec des structures internes aux mots, comme la présence de nombreux procédés poétiques chez Echenoz. Si nous nous intéressons à l'*incipit* de *La Clé USB*, nous pouvons remarquer une structuration assez saillante, qui aurait, elle, plutôt trait à des structures paraphrastiques et transphrastiques. Nous pouvons reprendre les éléments de Micheli concernant cette échelle². Ce dernier propose, dans son analyse de la sémiotisation des émotions dans le discours, d'utiliser le concept de période provenant de la linguistique textuelle. Il faut ainsi s'intéresser aux « organisations transphrastiques fondées sur la rythmicité³ », c'est-à-dire aux structures et éléments répétitifs : comme nous venons de le relever, ceux-ci ne manquent pas dans notre extrait. Il serait ainsi possible de proposer une analyse par périodes. Nous retrouvons plusieurs structures binaires en relation avec des structures ternaires, introduites par la répétition d'éléments : *blanc, par, dans quel/quelle...* Nous avons tenté de proposer, ci-dessous, une telle analyse de façon graphique, en mettant en valeur la structure très travaillée de l'extrait. Nous avons mis en gras les éléments répétitifs, et souligné les structures saillantes à l'aide de flèches.

¹ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 54.

² MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours – Modèles d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014, pp. 99-103. Pour les références suivantes, nous utiliserons le titre abrégé : *Les Émotions dans le discours*.

³ *Ibid.*, p. 100.

- (répétition de *blanc*) Un **blanc**, oui. Lorsque j'y repense, cela a commencé par un **blanc**. À l'automne, il y a eu un **blanc** de quarante-huit heures dans mon emploi du temps, entre mon départ de Roissy le 14 décembre en début d'après-midi et mon arrivée à Narita le 16 décembre à 17 heures 15.
- (changement de temps) On ne sait jamais tout de la vie de nos proches. Des pans entiers de leur existence ne nous sont pas accessibles. Il demeure toujours
 - > **des zones d'ombre** dans leur vie,
 - > **des blancs**,
 - > **des trous**,
 - > **des absences**,
 - > **des omissions**.
 Même chez les personnes qu'on croit le mieux connaître, il subsiste des territoires inconnus.
- (questions) **Mais** chez nous-mêmes ?
 - > **N'est-on pas** censé tout connaître de notre propre vie ?
 - > **Ne doit-on pas** être tout le temps joignable,
 - ⇒ **par** téléphone,
 - ⇒ **par** mail,
 - ⇒ **par** Messenger ?
 - > **N'est-on pas** tenu maintenant d'être localisable en permanence ?
 - > **N'est-il pas** indispensable, quand on voyage, que nos proches sachent à tout moment où nous nous trouvons,
 - ⇒ **dans quel** pays,
 - ⇒ **dans quelle** ville,
 - ⇒ **dans quel** hôtel ?
- (retour description du blanc) Ce qui m'est arrivé pendant ces quarante-huit heures, où personne de ma famille ni de mon environnement professionnel ne savait où j'étais,
 - > **ce n'était pas** une de ces disparitions volontaires, comme il en survient plusieurs milliers chaque année en France.
 - > **Ce n'était pas** non plus
 - ⇒ **une** de ces amnésies passagères,
 - ⇒ **un** trou de mémoire,
 - ⇒ **une** éclipse fugitive de la conscience due à l'abus d'alcool, quand, après une soirée trop arrosée, on ne se souvient plus au réveil des événements de la nuit, qui nous réapparaissent dans les vapeurs de notre mémoire embrumée, comme si les choses que nous avons vécues la nuit précédente (et parfois les plus voluptueuses, comme une aventure sexuelle éphémère), étaient advenues malgré nous et avaient par la suite été effacées de notre mémoire.

Non, je n'ai souffert d'aucune amnésie de cette sorte pendant ces quarante-huit heures.
- Au contraire, je me souviens de ces deux jours avec netteté et précision, certaines images me reviennent même avec une clairvoyance hallucinatoire.
- **Mais** il y a ce **blanc** volontaire dans mon emploi du temps, cette parenthèse occulte que j'ai moi-même organisée en gommant toute trace de ma présence au monde,
 - > **comme si** j'avais disparu des radars,
 - > **comme si** je m'étais volatilisé en temps réel.
- Je n'étais, pendant quarante-huit heures, officiellement, plus nulle part — et personne n'a jamais su où je me trouvais.

Figure 3 : Tentative d'analyse par périodes — Représentation graphique

Micheli base son étude sur les discours oraux destinés à un public, mais ici la transposition nous semble possible : nous avons bien un narrateur qui s'adresse à un narrataire idéal. Selon Micheli, cette structuration a un effet certain sur l'auditoire : le discours produit ainsi une sorte de suspens se basant sur une progression de l'intensité¹. Le public est dans l'attente d'une retombée, il nous semble alors que l'ultime phrase de l'extrait synthétise bien cette attente par son aspect conclusif.

¹ MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours*, op. cit., p. 103.

Un blanc

Dans ces premières lignes, un terme est comme martelé par le narrateur : *un blanc*. Si nous nous en remettons à sa définition, *un blanc* est défini comme « Intervalle, espace libre qu'on laisse dans un récit¹ ». En effet, accompagné de l'article « un », *blanc* revêt le sens d'interligne². Il est ici intéressant de remarquer le lien établi avec la typographie et donc avec les textes écrits, le support même du récit, le livre. D'autres termes peuvent rappeler le domaine du support textuel : *parenthèse* ou *gommant*. L'image est étonnante : le narrateur présente son absence volontaire comme l'interligne d'un récit. Cela ne va pas sans rappeler une caractéristique des romans minimalistes. En effet, Fieke Schoots s'intéresse aux blancs formels syntaxiques et narratifs dans son étude sur l'écriture minimaliste de quelques auteurs de Minuit, dont Toussaint :

Les textes des jeunes auteurs de Minuit sont fragmentaires dans la mesure où le blanc de la page domine le noir de l'encre. [...] les textes minimalistes sont découpés en alinéas séparés par des blancs. Ce morcellement formel traduit la parataxe syntaxique de l'œuvre minimaliste³.

Les romans de Toussaint ont, en effet, pour habitude de procéder à une sorte de parataxe « visuelle » : les liens entre les paragraphes ne sont pas exprimés de façon claire. Chaque blanc représenterait un élément de l'histoire passé sous silence, une absence d'enchaînement logique⁴. Toussaint souligne, dans une conférence, l'importance qu'il accorde à ces blancs⁵ ; ceux-ci représentent « le mouvement d'une écriture qui favorise les sauts de la pensée au détriment des enchaînements signifiants⁶ ». Une spécificité de l'écriture minimaliste est thématisée dans l'*incipit* par la répétition de *un blanc*, représentant lui-même un événement passé sous silence par le narrateur.

Schoots analyse en particulier *La Réticence* de Toussaint⁷. Ce roman, publié en 1991, est souvent associé au genre policier⁸. En effet, le lecteur y suit les réflexions d'un narrateur

¹ « Un blanc, des blancs », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

² *Ibidem.*

³ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 104.

⁴ SCEPI Henri, « Patrick Deville : Pour une esthétique du dérèglement », dans *Critique*, vol. 46, n° 523, décembre 1990, pp. 1025-1026. Cité dans SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 104.

⁵ PIRET Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », *op. cit.*, pp. 43-44.

⁶ *Ibidem.*

⁷ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 112.

⁸ BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, *op. cit.*, p. 21.

qui devient une sorte de détective emmenant sur ses pistes le lecteur¹. Bertho y voit une sorte de relecture ironique du genre² : pistes incontestables puis finalement abandonnées, car tout se passe dans la tête d'un narrateur paranoïaque³. Schoots remarque, pour sa part, que dans ce récit, les blancs structurent le texte et renvoient de façon indirecte au titre : « réticence » désigne également l'omission d'une chose qu'on devrait dire⁴. La réticence se manifesterait dans ces blancs, représentant des pans de l'histoire passés sous silence. Un lien peut être également établi avec la figure rhétorique éponyme : « figure par laquelle on interrompt brusquement la phrase en faisant attendre ce qui suit⁵ ». Cette figure est associée au code herméneutique, c'est-à-dire, à une mise en récit proposant diverses manières de poser des questions et d'en articuler les réponses, qui sont parfois retardées par des accidents⁶. Cela ne va pas sans rappeler la définition de la mise en intrigue de Baroni que nous évoquerons plus tard. La figure de la réticence représente donc ces accidents, ces retards, qui éloignent petit à petit la réponse ou le dénouement. En effet, la progression du récit par le lecteur est entravée par la réticence du narrateur : il ne dévoile pas tout, et omet volontairement des éléments.

Revenons à *La Clé USB* : quel est donc le lien à établir avec *La Réticence* ?

Il semble que ces deux récits peuvent être rapprochés du genre policier. Même s'ils ne formulent pas clairement une seule question initiale, mais que plusieurs questions se succèdent au cours du récit⁷, ces deux romans prennent la forme d'une enquête : dans *La Réticence*, le narrateur s'attache notamment au cadavre d'un chat ou à l'absence de ses amis, et dans *La Clé USB*, le narrateur enquête jusqu'en Asie pour découvrir les secrets contenus dans une clé USB perdue par d'inquiétants lobbyistes. Dans un entretien, Toussaint explique que ce dernier roman appartient au style du néo-espionnage⁸. Notons que pour *La Clé USB*, le rapprochement avec le genre policier est aussi mis en exergue

¹ BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique », *op. cit.*, p. 22.

² *Ibidem.*

³ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 126.

⁴ *Petit Robert*, cité dans SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 112.

⁵ *Ibidem.*

⁶ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 113.

⁷ *Ibidem.*

⁸ « Présentation de *La Clé USB* par Jean-Philippe Toussaint », organisé par la Librairie Mollat, consulté sur *Youtube* [en ligne], le 15 novembre 2019, vidéo, 50:53, consulté le 18 janvier 2022, URL : https://www.youtube.com/watch?v=iVVerfs4Tls&ab_channel=librairiemollat.

dans le résumé proposé sur la quatrième de couverture, composé uniquement de questions :

Lorsqu'on travaille à la Commission européenne dans une unité de prospective qui s'intéresse aux technologies du futur et aux questions de cybersécurité, que ressent-on quand on est approché par des lobbyistes ? Que se passe-t-il quand, dans une clé USB qui ne nous est pas destinée, on découvre des documents qui nous font soupçonner l'existence d'une porte dérobée dans une machine produite par une société chinoise basée à Dalian ? N'est-on pas tenté de quitter son bureau à Bruxelles et d'aller voir soi-même, en Chine, sur le terrain¹ ?

Le genre du récit, ainsi résumé, semble fortement se rapprocher de l'enquête.

Il y aurait également un lien à faire avec la réticence, le roman, comme la figure. Dans l'*incipit* de *La Clé USB*, le narrateur nous fait part de sa propre réticence : en effet, il a omis volontairement de partager avec ses proches ou avec ses collègues ce qu'il allait faire lors de son voyage. Les termes *omission* et *blanc volontaire* rappellent, en effet, le sens second de réticence relevé précédemment. Dans *La Réticence*, le narrateur omettait des pans entiers de l'histoire au lecteur. Dans l'*incipit* de *La Clé USB*, le narrateur semble nous ouvrir la porte de ce blanc ; il établit une relation privilégiée avec son lecteur : il sera le seul à connaître le contenu de ce *blanc volontaire*.

Analyse spécifique

Nous avons surtout analysé jusqu'ici le début de texte en lui-même, comme s'il s'agissait de n'importe quel extrait, indépendamment de sa place dans le livre. Il convient à présent de l'interroger en tant qu'*incipit* et de se demander dans laquelle des catégories proposées par Del Lungo nous pouvons le classer.

Tentative de catégorisation de l'incipit

Si nous nous intéressons en particulier aux deux premières phrases, il peut y avoir une confusion. « Un blanc, oui. Lorsque j'y repense, cela a commencé par un blanc². » Les *incipit* modernes, notamment ceux appartenant à la mouvance du *Nouveau Roman*, sont

¹ C, quatrième de couverture.

² *Ibid.*, p. 9.

décrits comme étant *in media verba*¹. S'opposant au classique *in media res*, ils sont décrits comme faisant partie d'un flux de discours interrompu de façon arbitraire. « La phrase initiale semble répondre à une question que le texte ne dévoile pas, ou constituer la réplique d'un dialogue² ». Ainsi, il serait aisé de proposer une question à laquelle notre extrait pourrait répondre : comment est-ce que cela a commencé ?

Se pose également la question du *cela* : quel est exactement le référent de ce pronom démonstratif ? Del Lungo analyse un célèbre *incipit* similaire au nôtre : celui du *Voyage au bout de la nuit* de Céline qui s'ouvre par la phrase suivante : « Ça a débuté comme ça³. » Del Lungo souligne l'ambiguïté possible quant au référent réel de ce premier pronom : *Ça* renvoie-t-il à l'histoire ou à la narration ? Selon le chercheur, le *Ça* initial renvoie à la narration, et il justifie son choix en le comparant avec le second pronom indéfini *ça* qui, lui, représenterait plutôt l'histoire. Il conclut que cet *incipit* fait « exploser la question de l'arbitraire de l'acte initial⁴ ». Dans l'*incipit* de *La Clé USB*, nous n'avons qu'un pronom indéfini, mais il semble que l'analyse de Del Lungo peut aisément se transposer. Ce *cela* pourrait renvoyer à l'acte de narration, et donc dénoncer l'arbitraire de tout geste narratif inaugural, soulignant au passage le lien avec le principe d'*in media verba*. Il semble donc que l'*incipit* de *La Clé UBS* soit bien résolument moderne, et qu'il expose ainsi l'arbitraire du choix de l'acte initial. Prenons le parti-pris opposé, si *cela* renvoyait à l'histoire, cette première phrase a-t-elle du sens ? « Un blanc, oui. Lorsque j'y repense, cela a commencé par un blanc⁵. » C'est peu probable, car nous pouvons considérer que l'histoire ne commence pas par ce *blanc* : ne commence-t-elle pas par la clé USB ? Ou encore précédemment avec l'arrivée des lobbyistes ?

Pourtant, si nous considérons la suite de cet extrait, plusieurs éléments peuvent nous faire relativiser l'aspect moderne de cette entrée en matière. Remarquons déjà dans les deux premières lignes la thématization classique du début : « cela a *commencé* par un blanc⁶. » Sujet amplement exploité, la thématization même du commencement est assez classique⁷.

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 123.

² *Ibidem*.

³ CÉLINE Louis-Ferdinand, *Voyage au bout de la nuit*, Paris, Gallimard, 1972, p. 15. Cité dans DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 119.

⁴ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 120.

⁵ C, p. 9.

⁶ *Ibidem*. Nous soulignons.

⁷ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 182-183.

Dès la troisième phrase, l'auteur a recours à la mention de lieux et de dates précises : Roissy, Narita ainsi que le 14 et le 16 décembre. L'apparition de ce genre de mentions à l'ouverture d'un texte est assez classique également. Del Lungo souligne en effet l'usage répandu de la localisation spatio-temporelle dans les ouvrages réalistes¹. Après, comme nous l'avons déjà expliqué, l'entièreté du passage s'évertue à décrire le blanc mentionné dès la première phrase. Cet élément pourrait nous faire pencher donc vers un paradigme assez « classique ». Ces éléments pourraient donner à penser, de façon plus précise, à un *incipit* descriptif ; pourtant l'abondance de verbes conjugués au passé composé et au présent justifie plutôt l'appartenance à une classification de type commentatif². Comme nous l'avons souligné, le narrateur ne fournit pas une description concluante, il émet un commentaire général.

Dès lors, comment classer cet *incipit* ?

À moins de créer une case hybride, mêlant des éléments modernes et classiques, comme nous venons de l'expliquer, il faut se résoudre à s'en tenir au paradigme en ne choisissant qu'une seule case. Pour définir celle-ci, il nous faut revenir un instant sur la question des délimitations de l'*incipit*. Dans son ouvrage, Del Lungo définit plusieurs critères afin de discerner où se termine l'*incipit*³. Nous avons fait le choix de l'échelle du paragraphe en entier, un critère repris par Del Lungo, à cause de l'usage particulier qu'en fait Toussaint. Comme nous l'avons souligné, notre choix d'analyser le paragraphe ne tient pas compte de la possible présence d'une « fracture⁴ » d'un autre type, détachant l'*incipit* du reste de l'extrait choisi. Un autre critère déterminé par Del Lungo est « la présence, dans la narration d'effets de clôture ou de passage à un autre type de discours⁵ ». Or, nous pourrions considérer ces deux premières phrases comme un type de discours différent du reste du paragraphe. Dans une intervention, alors qu'il était justement interrogé sur le début de son roman⁶, Toussaint, avant de lire le premier paragraphe, émet un commentaire personnel : à ses yeux, les deux premières phrases sont importantes. Il serait pertinent de privilégier le critère de « passage à un autre type de discours⁷ », à celui de l'indication

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 182-183.

² *Ibid.*, pp. 81-82.

³ *Ibid.*, pp. 51-52.

⁴ *Ibid.*, p. 51.

⁵ *Ibid.*, p. 52.

⁶ « Présentation de *La Clé USB* par Jean-Philippe Toussaint », op. cit.

⁷ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 52.

« de type graphique¹ ». De ce point de vue, ces deux premières phrases seraient l'*incipit* à proprement parler, ce qui relativiserait les aspects plus classiques repérés dans la suite de l'extrait. Nous pencherions, au regard de ce début, vers l'*in media verba*, et donc les *incipit* modernes. Bien que ce caractère moderne soit moins incisif et prononcé que dans les exemples de Del Lungo tirés du Nouveau roman ou de Beckett, nous pouvons considérer que ces premières phrases répondent bien à une question, et exposent, par l'ambiguïté du référent de *cela*, la subjectivité de la narration.

Fonctions de l'incipit

Del Lungo distingue quatre fonctions liées à l'*incipit* : la fonction codifiante, thématique informative et dramatique².

Fonction codifiante

Cette fonction étudie la façon dont le texte, dans son *incipit*, justifie son existence, et dont il établit son « code » linguistique. Selon Lotman, le code reprend l'idée selon laquelle le texte doit, dès ses premières lignes, transmettre des informations essentielles au lecteur : quel style, quel genre, quel code artistique il utilisera³. Del Lungo détermine alors trois stratégies possibles de codification⁴ :

- L'*incipit* peut référer de manière directe à son code. Exemple : discours autoréférentiel.
- L'*incipit* peut référer de manière indirecte à son code. Exemple : références à d'autres textes, mode de l'allusion.
- L'*incipit* réfère au minimum de façon implicite à son code. Exemple : tout texte laisse des indices de son code.

Dans le cas de notre extrait, nous pouvons d'emblée écarter la relation directe : notre extrait ne se désigne pas comme appartenant à un code particulier. Nous pouvons alors hésiter entre les deux dernières modalités : la stratégie de référence indirecte ou implicite au code. À moins que nous soyons passée à côté de possibles allusions, nous penchons

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 52.

² *Ibid.*, pp. 153-155.

³ *Ibid.*, pp. 156-157.

⁴ *Ibid.*, p. 158.

plutôt vers la stratégie implicite. Le texte évoque tout de suite le mystère des quarante-huit heures, et il semblerait donc qu'il joue avec les codes du roman d'enquête.

Fonction thématissante

La fonction thématissante explore l'idée selon laquelle l'*incipit* devrait, dès ses premières lignes, thématiser et présenter les sujets importants de la suite du texte¹. Del Lungo distingue, de nouveau, trois stratégies possibles² :

- La relation peut être directe entre l'*incipit* et la suite du texte. Exemple : présentation immédiate d'un thème important du texte entier.
- La relation peut être indirecte ou métaphorique entre l'*incipit* et la suite du texte. Exemple : La relation est comprise *a posteriori*, elle était moins évidente d'emblée.
- La relation peut être non pertinente entre l'*incipit* et la suite du texte. Exemple : sujets en marge, ou fausses pistes.

La relation entre l'*incipit* et la suite du texte est complexe à définir, car le texte évoque ensuite deux thèmes distincts : celui de la clé USB (englobant alors le blanc, la *blockchain*, le voyage en Chine...), mais aussi celui de la mort du père. En effet, il ne nous semble pas qu'un thème dominant ressorte, comme dans la plupart des romans, et il est donc impossible de déterminer la relation de l'*incipit* avec ce thème. Dès lors, il faudrait avancer une interprétation de ce roman afin de définir le thème principal. Cette question est très intéressante, et nous décidons de l'aborder plus profondément lors de la conclusion de l'analyse de *La Clé USB*. C'est alors que la question de la fonction thématissante sera résolue.

Fonctions informative et dramatique

La fonction informative analyse la tension présente dans chaque texte entre la volonté de révéler des informations et la volonté de les dissimuler. Ces informations peuvent être relatives à différents domaines : cela peut concerner des informations sur le texte, sur son sujet, sur le référent, ou sur l'univers fictionnel³. Del Lungo distingue deux modalités : la saturation et la raréfaction informative.

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 159-160.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 167.

La fonction dramatique étudie comment se place la mise en intrigue, à quelle vitesse s’instaure l’entrée en action. Del Lungo distingue également deux modalités : la dramatisation peut être immédiate (Exemple : *incipit in media res*) ou retardée (Exemple : passages discursifs ou descriptifs)¹.

Ces deux fonctions peuvent être traitées conjointement et rassemblées dans un même tableau :

	<i>Dramatisation retardée</i>	<i>Dramatisation immédiate</i>
<i>Saturation informative</i>	<i>Incipit STATIQUE</i>	<i>Incipit PROGRESSIF</i>
<i>Raréfaction informative</i>	<i>Incipit SUSPENSIF</i>	<i>Incipit DYNAMIQUE</i>

Figure 4 : Tableau reprenant les fonctions informative et dramatique²

Nous considérons notre *incipit* comme étant un *incipit* dynamique. Nous sommes confrontée immédiatement à la dramatisation : un homme a disparu. Comment ? Pourquoi ? Cette entrée en matière suscite directement des questions de la part du lecteur qui est tout de suite précipité dans le récit. Néanmoins, certaines informations ne sont pas dévoilées. Comme nous allons l’explorer plus bas, c’est ce manque d’informations, qui n’est pas occulté au lecteur, qui participe à la mise en intrigue. Il semblerait que nous nous retrouvions face à une raréfaction informative : quel est ce blanc, qui est le narrateur ? Tout n’est pas d’emblée présenté au lecteur.

La mise en intrigue

Il serait également intéressant d’étudier la mise en place de l’intrigue dans cet extrait. Notre référence à cet égard ne sera plus Del Lungo, mais bien Baroni qui a exploré la notion de tension narrative. Celle-ci est directement liée au concept d’intrigue :

L’intrigue est un dispositif textuel dont la fonction est d’intriguer le lecteur. Elle se noue par l’établissement d’une tension qui oriente la progression dans le texte en créant l’attente anxieuse d’un dénouement³.

¹ DEL LUNGO Andrea, *L’Incipit romanesque*, op. cit., pp. 172 -173.

² *Ibid.*, p. 174.

³ BARONI Raphaël, *Les Rouages de l’intrigue*, op. cit., p. 31.

Tout dispositif de mise en intrigue peut se résumer de la façon suivante : à la suite d'une phase initiale de nouement, de mise en place du nœud de l'intrigue, la tension monte jusqu'à la résolution de ce nœud, la phase ultérieure de dénouement¹.

Si nous considérons notre extrait, le nœud serait ce *blanc* ; l'histoire occulte dans un premier temps volontairement les événements qui se sont déroulés durant ces quarante-huit heures, tout comme ce qui conduit notre personnage à disparaître. Le narrateur renonce intentionnellement à la transparence, et le lecteur est amené à comprendre que des informations sont manquantes. La mise en intrigue relève alors de la *curiosité*². Le lecteur reçoit des indices qui l'aident à poser un *diagnostic* sur un événement passé. La *curiosité*, qui permet ainsi de retenir l'intérêt du lecteur, est caractéristique des débuts de récits, de chapitres et donc des *incipit*. Elle s'oppose dans la théorie de Baroni au *suspense*³. Dans ce cas, le lecteur est amené à produire un *pronostic*, et à se pencher vers le futur.

La phase de dénouement est généralement associée à la fin du récit, à sa clôture. Il est vrai que, dans les enquêtes policières par exemple, tous les lecteurs s'attendent à savoir comment le meurtrier a effectué son coup et ne désirent pas rester dans l'incertitude⁴. Cependant, la clôture ne peut pas être systématiquement associée au dénouement de l'histoire⁵. Hamon le souligne dans son article⁶ : la fin du texte ne contient pas forcément la fin de l'intrigue. Le dénouement est une possibilité et elle n'est pas systématiquement exploitée⁷.

En outre, il serait intéressant de relever l'effet de *surprise* mis en place tout au long du roman. Alors que le lecteur s'attend à avoir enfin une réponse à ses questions (que va faire le personnage avec les informations qu'il détient ?), une seconde intrigue est lancée. Il est vrai qu'un seul récit peut contenir plusieurs intrigues ; lorsqu'une intrigue paraît moins importante, moins centrale qu'une autre, nous employons alors le terme d'intrigue secondaire. Cependant, deux intrigues peuvent sembler tout aussi importantes l'une que

¹ BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 65.

² *Ibid.*, pp. 73-75.

³ *Ibid.*, pp. 75-79.

⁴ *Ibid.*, p. 78.

⁵ *Ibid.*, p. 67.

⁶ HAMON Philippe, « Clausules », *op. cit.*, pp. 499-501.

⁷ BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 43.

l'autre, nous parlons alors d'intrigues parallèles¹. Il semble que vers les pages 168-169, une intrigue parallèle soit lancée. Lors du voyage du narrateur, un nouveau nœud est présenté : alors que Jean est à Tokyo, il arrive enfin à consulter ses mails dans un cybercafé. Son frère et sa mère l'ont contacté à plusieurs reprises, il apprend alors que l'état de santé de son père s'est dégradé. Une intrigue commence alors, elle amène le lecteur à se questionner sur le futur : il se demande si le narrateur arrivera à rejoindre Bruxelles à temps afin de voir une dernière fois son père, ce qui relève du *suspense*. Toutefois, cette apparition d'une nouvelle intrigue, radicalement opposée à la première, pourrait relever également de la modalité de la *surprise*². Cette modalité ponctuelle est liée elle aussi à la mise en intrigue : elle souligne le fait que l'histoire ne va pas correspondre aux attentes du lecteur. Les éventuels *pronostics* ou *diagnostics* se retrouvent ainsi bouleversés. En effet, le lecteur s'attend à ce que les découvertes du narrateur sur les mines de Dalian aient des conséquences plus « directes ». Le narrateur souligne son pressentiment : il y aura des conséquences néfastes à ce voyage. Cela amène le lecteur à effectuer un *pronostic*. Or, comme le narrateur a évoqué le vol de son ordinateur, le fiasco de la conférence, le *pronostic* se base sur des conséquences relatives au monde professionnel : il serait possible, par exemple, que le narrateur se retrouve menacé, quelqu'un pourrait révéler à la Commission l'existence de son voyage. En revanche, la mort du père semble ne pas être en prise directe avec l'intrigue de la clé USB, même si le narrateur y voit un lien. C'est bien la *surprise* qui est reine : la santé du père n'est évoquée qu'une seule fois précédemment, sans pour autant être soulignée comme un élément d'inquiétude.

Comment se porte votre père, me dit-il, il est toujours de ce monde ? Je répondis que oui, que mon père était toujours vivant, et, sans rentrer dans les détails, pour quitter ce terrain et changer de sujet de conversation, je dis, de façon neutre, automatique, dans une formule parfaitement convenue, qu'il allait bien³.

Il est vrai que, rétrospectivement, la réponse évasive et « automatique » du narrateur pourrait éveiller des soupçons.

¹ Voir BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 69.

² Voir *Ibid.*, p. 80.

³ C, p. 43.

Notons également que, lorsque le narrateur a accès à un ordinateur, il consulte en premier son adresse électronique professionnelle, et seulement ensuite son adresse privée. Cela pourrait être un énième retard selon un point de la théorie de Baroni, ou un signe de l'inquiétude du narrateur à l'idée de recevoir des nouvelles professionnelles. Dans l'extrait suivant, le narrateur présente cet élément comme une conséquence directe de son escapade à Dalian.

J'entrai alors mon adresse privée, et mon cœur se serra. Parmi les seize nouveaux messages, deux venaient de mon frère, le premier avait comme objet « Papa » et le deuxième [Aucun objet], et un de ma mère avec comme objet « Ton père ». Je compris tout de suite, avant même d'ouvrir le premier message, que la *catastrophe imminente que je pressentais* était pour maintenant. J'y étais¹.

Ces mentions répétées de pressentiment, de partage de suspicion de la part du narrateur ménagent légèrement l'effet de *surprise* : le lecteur s'attend à une conséquence. Cependant, la nature de celle-ci semble perturber les *pronostics* probables du lecteur : ce serait donc là que se trouve l'effet de *surprise*. Dans un entretien, Toussaint a expliqué ce qui fait le lien entre ces deux épisodes : le fil est pour lui l'inquiétude². Le passage concernant la clé et le voyage en Chine forge petit à petit une situation de plus en plus angoissante : les personnages rencontrés sont mystérieux, le narrateur visite secrètement la mine de nuit, son ordinateur est volé. Cette inquiétude relève du domaine professionnel, lié à l'enquête. Quand le narrateur apprend la mort imminente de son père, l'inquiétude relève alors de l'intime. Toussaint souligne que ce roman est peut-être le plus intime qu'il ait jamais écrit, et présente la fin de ce roman comme étant fortement autobiographique³. Il souligne les interrogations du narrateur durant son retour : finalement ne s'est-il pas consacré à cette enquête pour se détourner de son angoisse plus personnelle concernant son père ?

Je repensais aux heures que je venais de vivre, et je me demandais si l'inquiétude qui ne m'avait pas quitté depuis le début de ce voyage n'avait pas pour cause unique et inconsciente la maladie de mon père. [...] Je me demandais si, tout au long de ce voyage, je ne m'étais pas construit des sujets d'inquiétude artificiels pour me détourner de

¹ C, pp. 168-169. Nous soulignons.

² « Présentation de *La Clé USB* par Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*

³ Voir MANNOORETONIL Agnès, « Le roman peut tout faire — Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Études — Revue de culture contemporaine*, vol. 3, mars 2020, p. 104.

l'anxiété la plus foncière, la seule qui importait, que j'éprouvais en raison de la maladie de mon père, pour me cacher en quelque sorte à moi-même la vraie nature de l'angoisse qui m'étreignait¹.

Ce passage nous invite à considérer l'histoire du père comme thème principal de ce roman. La première intrigue de la clé USB n'est présente que pour détourner l'attention du lecteur de la seconde. Dès l'*incipit*, le narrateur a mis le lecteur sur une fausse piste et il le dévoile lorsque la seconde intrigue est lancée.

Mise en intrigue et les incipit et desinit

Lors de l'étude des *incipit* et des *desinit*, il est intéressant de se pencher sur la mise en intrigue : l'*incipit* est normalement le lieu d'exposition d'un élément de *suspense* et/ou de *curiosité*, dont le dénouement serait idéalement présenté dans le *desinit*. Dans le cas de *La Clé USB*, nous avons déjà relevé différents éléments qui viennent à l'encontre de ce schéma classique ou canonique de l'intrigue. Tout comme dans *La Réticence*, les questions liées à l'intrigue, à la forme d'enquête, évoluent au fil du récit : la question initiale de notre *incipit* perd peu à peu de son intérêt, car le lecteur découvre au fil de sa lecture le contenu du *blanc* : l'enquête à Dalian. Celle-ci va soulever d'autres questions, qui seront finalement bouleversées par l'entrée en scène d'une nouvelle intrigue : la mort du père du narrateur. Ces deux intrigues, quoiqu'elles soient présentées comme en lien par le narrateur et expliquées ainsi par l'auteur, ne semblent pas si « directes » pour le lecteur. Nous avons proposé l'hypothèse suivante : cet élément relève de la modalité de la *surprise*. Finalement, toutes les questions posées à Dalian concernant les mines et Gu ne trouvent aucune réponse dans ce roman, elles sont abandonnées au profit de la seconde intrigue. Alors que le titre même de cet ouvrage est *La Clé USB*, et que la quatrième de couverture insiste sur cette partie d'intrigue, son dénouement n'est pas dévoilé. Ce schéma place le lecteur dans une situation de frustration. S'en suit, à ses yeux, le commencement d'un nouveau récit, tant l'intrigue parallèle semble éloignée de la première. Celle-ci sera, quant à elle, dénouée lorsque le narrateur apprend la mort de son père à son arrivée à Bruxelles. En effet, cette intrigue pourrait se résumer de la façon suivante : le narrateur arrivera-t-il à temps pour voir son père ? Nous savons que le lecteur obtiendra bien une réponse à cette question dans la suite du récit. Il nous semble alors que

¹ C, p. 178.

le terme d'intrigue « parallèle » ne soit pas tout à fait adéquat. À un certain moment, le narrateur a un mauvais pressentiment : il pense que son voyage à Dalian entrainera des répercussions négatives. Par la suite, le narrateur lit les mails de son frère et de sa mère, ce qu'il considère comme cette conséquence pressentie. Nous sentons alors un point d'intersection possible entre les deux intrigues. Pourtant, lorsque la deuxième est finalement bien installée, cela signe définitivement l'arrêt de la première. L'image de parallélisme semble alors peu appropriée. Peut-être faudrait-il parler d'intrigues en « intersection » ? Le tout semble nous donner l'impression d'être finalement face à deux histoires présentées au sein d'une même narration. Il y aurait finalement dans *La Clé USB* un roman et demi : la première intrigue de la clé USB est laissée en suspens alors que l'intrigue plus intime est complète.

Frontières au sein de l'œuvre

Il peut également être intéressant de considérer les différents types de démarcations au sein du roman. Nous en avons distingué trois types :

- La démarcation de parties (I, II, III)
- Un large interligne
- Les interlignes uniques séparant chaque paragraphe

Il est difficile de considérer les frontières entre tous les paragraphes, mais nous pensons pouvoir étudier les deux premiers types du fait de leur nombre restreint : nous avons relevé un unique interligne assez large (p. 128), et le livre est divisé en trois parties seulement. Cela nous semble intéressant d'étudier ces différentes répartitions afin d'en comprendre le fonctionnement : y a-t-il un changement de sujet ? De temps de l'histoire ou de la narration ? De lieu ? Quelles sont les raisons qui ont poussé l'auteur à établir de telles distinctions, et sont-elles porteuses d'un sens ?

Frontières entre parties

Ce texte est donc réparti en trois parties numérotées à l'aide d'un chiffre romain. Les deux premières parties sont quasiment équivalentes ; la dernière est, pour sa part, plus courte : la première partie compte 69 pages (pp. 9-78), la deuxième en compte 60 (pp. 81-141) et la dernière 46 (pp. 145-191). La frontière entre la première et la deuxième partie n'est pas si claire : pas de changement de personnages, de lieu, de sujet... Il semble que cette

frontière soit plutôt marquée par un avancement de l'intrigue : la première partie se termine lorsque le narrateur reçoit la confirmation qu'il sera bien accueilli à Dalian. Il avait refusé dans un premier temps de participer à ce voyage, mais, lorsqu'il découvre qu'il y a potentiellement une *blackdoor* dans le code, il change d'avis ; il souhaite vérifier lui-même ce qu'il se passe en Chine. Ce passage à la deuxième partie confirme ce que le lecteur savait déjà : le narrateur va bien se rendre en Chine et expérimenter cette « parenthèse volontaire ». Les lecteurs vont enfin découvrir ce que le narrateur a fait durant ces quarante-huit heures, le fameux *blanc* introduit dès l'*incipit*.

La frontière entre les deux dernières parties est assez claire. La deuxième partie se termine avec l'arrivée du narrateur à l'aéroport lors de la fin de son voyage à Dalian : « après un détour par l'hôtel pour prendre ma valise, Gu me reconduisit à l'aéroport sans dire un mot¹ ». La partie suivante, la troisième, commence par ces mots : « J'atterris à Tokyo en fin d'après-midi². » Il semble donc que la frontière entre ces deux parties soit également une frontière spatiale. Elle signe en effet le changement de pays du narrateur, de la Chine au Japon. Elle signe également la fin de la partie la plus importante de l'intrigue concernant la clé : le voyage étant fini, nous savons *a posteriori* que nous n'obtiendrons plus d'informations quant à l'enquête chinoise. La deuxième partie contient alors entièrement l'enquête du narrateur concernant la clé USB. Celle-ci commence bien entendu dans la première partie, mais lorsqu'il y a confirmation effective du prochain départ du narrateur, et que l'enquête devient tangible, nous changeons de partie.

Interligne particulier

Mais que représente donc le large interligne ? Celui-ci se situe à la page 128, c'est-à-dire dans la seconde moitié de la deuxième partie. Comme l'avait souligné Schoots³, les interlignes chez les minimalistes représentent un pan de l'histoire passé sous silence dans la narration. Nous pouvons supposer que cet interligne particulier présente la même fonction. Le soir du 15 décembre, le narrateur décide de retourner seul sur le site de minage visité le matin même avec Gu, car il veut en apprendre davantage. Il arrive sur le site et entame une conversation avec Jimmy, le jeune employé chargé de surveiller le bon déroulement des opérations. Quand le gardien les surprend, le narrateur arrive à justifier

¹ C, p. 141.

² *Ibid.*, p. 145.

³ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 104.

sa présence : il soutient que Gu est juste plus loin, et qu'il est bien avec lui. Celui-ci arrive plus tard, visiblement irrité :

Gu me dévisagea en silence, attendant une explication. Je ne dis rien, je soutins son regard. Je vous raccompagne à l'hôtel, me dit-il sur un ton sans réplique. Je lui dis qu'un taxi m'attendait en bas. Il me dit qu'il n'y était plus, qu'il l'avait renvoyé¹.

Le retour est passé sous silence, car le paragraphe suivant s'ouvre avec le réveil du narrateur le matin suivant : « Le lendemain, je me réveillai peu après 7 heures² ». Il est difficile de déterminer exactement quels événements sont repris dans cet interligne, nous supposons qu'il s'agit peut-être d'une discussion tendue entre Gu et le narrateur (quoique ce dernier semblait peu enclin à la conversation), du retour en voiture à l'hôtel jusqu'au coucher du narrateur. Le lecteur ne reçoit que plus tard une précision concernant cette partie de soirée : le narrateur aurait rédigé une note dans son ordinateur détaillant ses découvertes. Ce dernier n'évoque l'existence de cette note que lorsque son ordinateur lui est dérobé.

et je songeai que la vieille, très tard, en rentrant à l'hôtel, j'avais rédigé une note pour relater ce que j'avais découvert dans la mine et synthétiser mes soupçons dans un mémo qui devait toujours se trouver dans mon ordinateur, même si moi je n'y avais plus accès maintenant³.

Nous supposons que l'interligne large indique clairement au lecteur qu'un pan de l'histoire est occulté. Le passage précédent l'interligne est assez inquiétant, l'angoisse monte au fil de ce paragraphe et il se termine sur un nœud de tension assez flagrant.

¹ C, pp. 127-128.

² *Ibidem*.

³ *Ibid.*, p. 134.

B. Analyse du desinit

Le moment que je redoutais le plus était arrivé, plus rien ne pouvait le retarder à présent. Je me levai de mon siège et quittai le salon. Je traversai plusieurs pièces désertes où, quoiqu'il fût désormais absent, on sentait toujours la forte présence de mon père dans l'atmosphère. Je m'engageai dans le couloir qui menait à la chambre à coucher de mes parents. Au bout de ce couloir, passé cette barrière invisible, on pénétrait dans le territoire intime de mes parents, on entrait dans un espace qui, encore aujourd'hui, m'intimidait. Il régnait, il avait toujours régné, dans cette partie de la maison, l'odeur de mes parents, une odeur chaude et enveloppée que, ce matin encore, je reconnus immédiatement. La salle de bain contigüe à leur chambre était dans la pénombre, je devinai au passage les ombres de flacons de médicaments et de compresses sur la tablette du lavabo. J'entrai dans la chambre. Mon père était allongé sur le lit, en costume et cravate, les mains croisées au-dessus d'une couverture de laine qui montait jusqu'à sa taille. Il semblait dormir, les traits de son visage étaient calmes, reposés. Ma mère m'avait confié que les infirmiers qui avaient procédé à sa toilette mortuaire avaient dit que mon père était très beau, et c'est vrai que mon père était beau, allongé sur son lit de mort. Les traces de sa maladie semblaient avoir disparu, je repérai le ruban d'une décoration au revers de sa veste. Plutôt que de me sentir ému, plutôt que d'être submergé par l'émotion comme je l'avais été une demi-heure plus tôt à la Plaine, je pensais simplement que c'était émouvant. Je le pensai en ces termes : « C'est, en effet, très émouvant. » Je percevais l'émotion que la situation recelait, je me rendais compte que la scène que j'étais en train de vivre était très émouvante, mais je n'éprouvais pas moi-même cette émotion, comme si, l'esprit tendu et attentif, à l'écoute des sentiments que je ressentais ou que j'aurais dû ressentir, j'étais incapable de les éprouver vraiment, je ne pouvais que les observer de l'extérieur, et, dans cette nuance, dans cette infime distinction, je voyais une constante de mon caractère, une raideur, une rigidité, une difficulté que j'ai toujours eue à exprimer mes émotions¹.

Analyse thématique

Ainsi se termine *La Clé USB*. Dans les dernières lignes de ce roman, nous suivons le narrateur dans la maison de ses parents pour un moment solennel, celui de la découverte du corps de son père décédé. Le narrateur commence par expliquer sa traversée de la maison, qu'il décrit au fur et à mesure. Ensuite, il évoque son père installé sur le lit et

¹ C, pp. 190-191.

partage avec nous ses sensations : il perçoit que cette scène est émouvante, pourtant il ne ressent rien. Il retrouve dans cette réaction une certaine constante de son caractère.

Un retard planifié ?

Pour commencer, il est intéressant de noter la mention d'un retard dans la première phrase. Lorsque le narrateur écrit « Le moment que je redoutais le plus était arrivé, plus rien ne pouvait le retarder à présent », il nous avoue avoir organisé le récit afin de repousser le moment qu'il redoutait le plus. Il n'aurait pas respecté le cours normal des événements et les aurait aménagés dans ce but précis.

Cela rappelle la théorie de la mise en intrigue de Baroni : le moment de dénouement est sans cesse retardé par des péripéties¹. L'intrigue dans les romans de Toussaint a été plusieurs fois étudiée et, par exemple, Fieke Schoots a souligné le fait que l'aspect fragmentaire de ses premiers romans laisse apparaître un principe organisationnel plutôt atypique : le hasard². Dans *La Clé USB*, l'intrigue est beaucoup plus classique à cause de la forme de néo-espionnage qu'elle épouse. Toussaint le reconnaît lui-même, cela est surprenant au regard de son œuvre³. *La Clé USB* correspond, dans un premier temps, à des règles romanesques très traditionnelles : les lobbyistes et leurs secrets font doucement monter la tension, ce qui se traduit par du *suspense*. Néanmoins, cette première intrigue est éclipsée par une seconde, plus intime, au sujet de la mort du père. Le narrateur est ici clairement l'élément établissant l'ordre de ce récit : mais finalement ne serait-ce pas un détour ? D'après Schoots, le regard du narrateur chez Toussaint peut « bouleverser l'ordre des choses tout en croyant y rétablir l'ordre⁴. » Elle parle même de regard « déformant⁵ ». Maxime Thiry, dans son analyse de *La Clé USB*, rejoint ce constat. Il avance que, comme le narrateur de *La Réticence*, Jean Detrez pourrait paraître paranoïaque⁶. Le lecteur ne peut se reposer que sur les indications du narrateur, qu'il qualifie d'« égarements de sa psyché⁷ ». La construction de *La Clé USB* nous paraît, dans un premier temps, très claire et classique, ce qui est étonnant de la part de Toussaint. Puis, cet aspect ordonné et logique

¹ Voir BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, p. 66.

² SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, pp. 128-130.

³ « Présentation de *La Clé USB* par Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*

⁴ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 136.

⁵ *Ibidem*.

⁶ THIRY Maxime, « Emprunter le Boulevard du Crépuscule jusqu'au Pacifique : Traces du film noir américain chez Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 7.

⁷ *Ibidem*.

est contrecarré par l'apparition d'une deuxième intrigue : nous comprenons que le narrateur est l'organisateur du récit. Il tente de nous faire croire que les intrigues de la clé USB et du père sont liées. Il nous avoue finalement que le centre du récit concerne le père, et qu'il nous a lancé sur une fausse piste, trop traditionnelle pour lui. Il semblerait que le narrateur nous manipule donc depuis le début, caractéristique relevée par Schoots chez les minimalistes¹, et la mention explicite de retard nous permet d'établir un lien évident avec la théorie de Baroni.

Description minutieuse

Revenons à notre extrait. Nous y voyons l'avancement du narrateur fréquemment interrompu par de larges descriptions. Schoots soulignait l'importance des décors et des voyages dans son étude sur l'écriture minimaliste. Elle avance que le « décor est d'autant plus important que l'action consiste principalement en observations et en déplacements². » Cette remarque semble particulièrement adéquate pour la première partie de notre extrait, le narrateur ponctue son avancée par une description des lieux parcourus. Toussaint souligne l'importance qu'il accorde aux descriptions spatiales : « Lorsque j'écris, je situe toujours les personnages que je décris. On sait toujours très précisément où ils sont dans l'espace³. »

Dans un premier temps, le narrateur s'arrête sur la description de la partie de la maison réservée aux parents. Le terme *intime* est employé de façon explicite ; comme l'avait dit l'auteur, la fin de *La Clé USB* est liée à son histoire personnelle. Nous pouvons remarquer la description de l'odeur spécifique de cet endroit. Schoots soulignait déjà que les descriptions chez les minimalistes accordaient de l'importance aux observations visuelles, ainsi qu'à celles relatives aux odeurs⁴. Il est intéressant de remarquer les fréquentes occurrences du pronom *je*, le narrateur est bien seul, son père est absent. L'espace est désert, dans la pénombre, très calme. Il s'agit avant tout d'une présence, d'un jeu avec le réseau de l'invisible et du ressenti ; son père est absent, mais pas sa présence. Pas de sons ni de mouvements autres que ceux du narrateur, mais une odeur et une atmosphère. Ce n'est pas parce que nous ne voyons rien que nous ne pouvons rien

¹ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 136.

² SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », *op. cit.*, p. 145.

³ TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, *op. cit.*, p. 138.

⁴ SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », *op. cit.*, p. 136.

ressentir. À l'aide d'une description assez minutieuse, le narrateur nous transmet ses sentiments : il redoute cette « rencontre » et trouve ces lieux intimidants.

La seconde description, plus longue, s'attarde sur le père étendu dans le lit. Elle est pleine de tendresse, le narrateur souligne la beauté de son père et son aspect apaisé. Nous retrouvons, tout de même, des « traces de la maladie » ; le narrateur mentionne notamment la présence de flacons de médicaments et de compresses lors de son passage devant la salle de bain. La description s'attarde aussi sur le statut du père, il est allongé et un ruban de décoration sur sa veste est spécialement mentionné. Nous retrouvons les deux aspects évoqués tout au long du roman concernant le père, sans pour autant qu'ils soient directement cités : sa carrière et sa maladie.

Nous voyons dans cet extrait un balancement entre actions et descriptions, et si nous utilisons les outils de la narratologie de Genette, il s'agit du balancement entre la pause et la scène. De nombreux verbes conjugués au passé simple nous indiquent l'avancée du narrateur dans la maison, et ceux-ci sont placés en alternance avec des verbes à l'imparfait, au passé composé et au passé antérieur, construisant une description des lieux parcourus : cet avancement est ralenti par des descriptions. Deux verbes sont cependant conjugués au présent. Ci-dessous, un tableau répartit le texte entre les descriptions et les actions suivant les temps choisis.

Descriptions — Pause	Actions — Scène
Le moment que je <i>redoutais</i> le plus <i>était</i> arrivé, plus rien ne <i>pouvait</i> le retarder à présent.	
	Je me <i>levai</i> de mon siège et <i>quittai</i> le salon. Je <i>traversai</i> plusieurs pièces désertes, où quoiqu'il <i>fût</i> désormais absent,
on <i>sentait</i> toujours la forte présence de mon père dans l'atmosphère.	
	Je <i>m'engageai</i>
dans le couloir qui <i>menait</i> à la chambre à coucher de mes parents. Au bout de ce couloir, passé cette barrière invisible, on <i>pénétrait</i> dans le territoire intime de mes parents, on <i>entrait</i> dans un espace qui, encore aujourd'hui, <i>m'intimidait</i> . Il <i>régnait</i> , il <i>avait</i> toujours <i>régné</i> , dans cette partie de la maison, l'odeur de mes parents, une odeur chaude et enveloppée que, ce matin encore,	
	je <i>reconnus</i> immédiatement.
La salle de bain contigüe à leur chambre <i>était</i> dans la pénombre,	
	je <i>devinaï</i> au passage les ombres de flacons de médicaments et de compresses sur la tablette du lavabo. J' <i>entrai</i> dans la chambre.
Mon père <i>était</i> allongé sur le lit, en costume et cravate, les mains croisées au-dessus d'une couverture de laine qui <i>montait</i> jusqu'à sa taille. Il <i>semblait</i> dormir, les traits de son visage <i>étaient</i> calmes, reposés. Ma mère <i>m'avait confié</i> que les infirmiers qui <i>avaient procédé</i> à sa toilette mortuaire <i>avaient dit</i> que mon père <i>était</i> très beau, et c' <i>est</i> vrai que mon père <i>était</i> beau, allongé sur son lit de mort. Les traces de sa maladie <i>semblaient</i> avoir disparu,	
	je <i>repérai</i> le ruban d'une décoration au revers de sa veste.
Plutôt que de me sentir ému, plutôt que d'être submergé par l'émotion comme je <i>l'avais été</i> une demi-heure plus tôt à la Plaine, je <i>pensais</i> simplement que c' <i>était</i> émouvant.	
	Je le <i>pensai</i> en ces termes : « C' <i>est</i> , en effet, très émouvant. »
Je <i>percevais</i> l'émotion que la situation <i>recelait</i> , je me <i>rendais compte</i> que la scène que j' <i>étais</i> en train de vivre <i>était</i> très émouvante, mais je n' <i>éprouvais</i> pas moi-même cette émotion, comme si, l'esprit tendu et attentif, à l'écoute des sentiments que je <i>ressentais</i> ou que j' <i>aurais dû</i> ressentir, j' <i>étais</i> incapable de les éprouver vraiment, je ne <i>pouvais</i> que les observer de l'extérieur, et, dans cette nuance, dans cette infime distinction, je <i>voyais</i> une constante de mon caractère, une raideur, une rigidité, une difficulté que j' <i>ai</i> toujours <i>eue</i> à exprimer mes émotions.	

Figure 5 : Tableau représentant le balancement entre descriptions et actions

Les deux verbes au présent sont assez intéressants, surtout lorsque nous les considérons au regard des catégories narratologiques du temps et du mode. Le premier se trouve dans la phrase suivante :

Ma mère m'avait confié que les infirmiers qui avaient procédé à sa toilette mortuaire avaient dit que mon père était très beau, et *c'est* vrai que mon père était beau, allongé sur son lit de mort¹.

Cet extrait présente plusieurs temps de la narration distincts. Le premier est le moment où le narrateur voit le corps de son père, il repense alors à un moment antérieur, lorsque sa mère lui raconte sa conversation avec les infirmiers. Cette discussion avec sa mère renvoie de nouveau à un temps de la narration antérieur à cet échange. Puis pour rompre ces mouvements vers des temps de la narration antérieurs, le narrateur utilise un verbe conjugué au présent. Il affirme son accord avec le commentaire des infirmiers. Il aurait pu, sans pour autant perturber la phrase, conjuguer ce verbe à l'imparfait. Pourquoi choisit-il d'utiliser le présent ? C'est peut-être une manière d'affirmer un fait de façon plus durable, son père est beau, il le reste toujours malgré sa mort, et l'a toujours été. Il s'agit peut-être aussi une sorte de lapsus, il utilise toujours le présent alors que son père est décédé. Cela pourrait être aussi un monologue intérieur rapporté de façon indirecte : le narrateur nous fait part de sa pensée en ce moment précis, « *c'est* vrai ». Il est difficile de définir une catégorie pour cet extrait en particulier : soit il s'agit d'un psycho-récit (les pensées du personnage sont bien narrativisées), soit, si nous retenons l'option de dialogue plus direct, il s'agit d'un monologue rapporté dont les limites sont très fines.

C'est d'ailleurs ce que nous pouvons retrouver de façon plus évidente avec le deuxième verbe conjugué au présent : « Je le pensai en ces termes : "*C'est*, en effet, très émouvant²." » Le narrateur nous montre bien qu'il s'agit de ses pensées et qu'il les rapporte de façon directe. Il nous les signale comme s'il s'agissait d'un dialogue, en utilisant les signes diacritiques adéquats. Si nous reprenons les catégories de Dorrit Cohn concernant le récit de pensées, telles qu'elles ont été retravaillées par Genette³, nous pouvons placer cet extrait dans la catégorie du monologue rapporté⁴. Ce passage nous donne davantage un accès vers les pensées du narrateur à ce moment précis, cela produit un effet de transparence ; le narrateur n'est pas réticent à l'idée de divulguer ses émotions et ses pensées de façon directe.

¹ C, p. 191. Nous soulignons.

² *Ibidem*. Nous soulignons.

³ Voir GENETTE Gérard, *Discours du récit*, op. cit., p. 39.

⁴ Voir *Ibid.*, pp. 39-40.

Dans le dernier passage de cet extrait, le narrateur fait état de ses sentiments, ou plutôt de leur absence. Il explique qu'il perçoit l'émotion que recèle cette scène, cependant il ne ressent rien. Pourtant, les termes appartenant à l'isotopie de la perception d'émotions sont nombreux : *ému*, *émotion*, *émouvant*, et *sentiments*, mais également les verbes qui y sont apparentés : *sentir*, *submergé*, *percevoir*, *éprouver* et *ressentir*. Pour signifier son manque d'émotion, le narrateur sature son discours de termes apparentés à cette isotopie : l'absence est signifiée (ou compensée ?) par la surreprésentation de ce vocabulaire. Comme dans l'*incipit*, remarquons un changement de rythme ; jusqu'à présent les phrases étaient assez courtes, alors que cette ultime phrase fait plus de douze lignes dans la mise en page originale. Il serait assez facile d'y placer des points, mais il y a clairement une volonté de rallonger cette phrase, comme pour soutenir la tension et l'émotion du discours. Le début de l'extrait était assez calme et lent, car son avancée était ralentie par des descriptions. Tandis que cette dernière phrase s'avère plus complexe dans sa construction, comme pour représenter le flux de pensées du narrateur ainsi que ses émotions.

La Plaine

Le narrateur compare ses émotions avec celles ressenties lorsqu'il était à la Plaine. Considérons cet extrait, qui précède le *desinit* :

Je poussai encore le détour d'une centaine de mètres pour rejoindre la Plaine, cette aire de jeu de mon enfance qu'on appelait simplement la Plaine, où nous allions jouer avec un sentiment de liberté et d'indépendance dont j'ai rarement retrouvé l'intensité depuis. Je poussai la grille et j'entrai dans l'aire de jeu déserte. Je laissai sur ma droite un toboggan rouge abandonné dans un enclos de sable. [...] quelque chose de poignant se dégageait de ce lieu abandonné dans ce matin glacial de décembre, avec une balançoire vide immobile sous les arbres. L'esprit comme *anesthésié*, je marchais vers le terrain de football. À chaque fois que je reconnaissais quelque chose dans l'espace environnant, je me laissais envahir par des ondes invisibles qui venaient du passé. [...] Il se passa encore quelques secondes, et, me sentant soudain envahi par une bouffée de douleur qui me montait irrésistiblement de la poitrine, je fus secoué par un spasme, et j'émis un ou deux

gémissements, comme une brève quinte de toux, ou comme si je vomissais. Je ne produisis aucune larme, mais je pleurais seul dans la Plaine de mon enfance¹.

Cet extrait, bien que présenté comme opposé au *desinit*, ne nous paraît pas si distinct. Remarquons le même type de description poussée de l'espace et du décor. Le narrateur décrit son environnement, ses sensations, où se situent précisément les objets, tout en se déplaçant. Dans le *desinit*, le narrateur oppose la situation qu'il vit à celle de la Plaine, où il aurait ressenti plus d'émotions. Penchons-nous à présent sur la description des émotions du narrateur dans cet extrait. Notons l'aspect atypique de cette émotivité : le narrateur pleure, cependant il souligne qu'il ne produit aucune larme. Le sens premier de pleurer est « verser des larmes² » : le narrateur se référerait-il alors à son état d'esprit ? Comme cela est le cas dans le *desinit*, le narrateur a une réaction atypique quand il s'agit d'émotivité. Nous retrouvons cette particularité dans *Autoportrait (à l'étranger)*. Marinella Termite souligne, en effet, la description suivante dans cette œuvre : « l'esprit en pleurs³ ». Elle explique que le narrateur éprouve des difficultés à pleurer⁴. Le narrateur associe ce pic d'émotivité à un état douloureux, maladif : il gémit, et évoque une quinte de toux ou des vomissements. Notons également une précision intéressante : le narrateur décrit son esprit comme étant « anesthésié », ou « insensibilisé » si nous nous référons à sa définition⁵. Son esprit est insensible, alors qu'il se décrit dans le *desinit* comme « submergé » par les émotions. Il oppose sentiments et esprit, pourtant il utilise l'image de l'esprit en pleurs. Nous retrouvons à nouveau la réticence à extérioriser ses émotions : il ne pleure pas en l'exprimant comme les autres, avec un indice physique, les larmes. Il partage pourtant de nouveau avec son lecteur ce qu'il n'a pas partagé avec d'autres personnages, comme sa parenthèse dans l'*incipit*.

Émotions et impassibilité

Revenons au *desinit*, et plus particulièrement au passage final de celui-ci. Il est aussi intéressant d'analyser son contenu : le narrateur retrouve dans cette réaction atypique une

¹ C, pp. 186-187. Nous soulignons.

² « Pleurer », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

³ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000, p. 115. Cité dans TERMITE Marinella, « Les Sentiments à froid chez Jean-Philippe Toussaint », dans MAJORANO Matteo (dir.), *La Giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, par. 11.

⁴ TERMITE Marinella, « Les Sentiments à froid chez Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, par. 11.

⁵ « Anesthésier », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

constante de son caractère. Or, Toussaint, et les écrivains associés à l'écriture minimaliste en général, ont été assimilés à l'étiquette du « roman impassible¹ ». C'est pourquoi Sophie Bertho explique que les narrateurs de *La salle de bain* ou de *L'Appareil-photo* ont « la même placidité face aux événements² » et qu'ils n'expliquent pas ou peu leurs sentiments. Schoots remarque que cette caractéristique est frappante et omniprésente dans son corpus³. Le terme « placidité » est défini comme « Qualité d'une personne qui ne *donne aucun signe* d'émotion, de trouble⁴. » Cela désignerait ainsi le manque d'expression de sentiments de la part des personnages de ces romans. Mais nous trouvons une contradiction avec la définition de l'adjectif associé, *impassible* : celui-ci est défini comme « Qui n'éprouve *ou ne trahit aucune émotion*, aucun sentiment, aucun trouble⁵. » L'impassibilité ou l'attitude impassible représentent-elles l'absence totale de sentiments ou uniquement de leur expression ? En effet, il s'agit bien là d'un sujet de discussion. L'impassibilité semble avoir été traditionnellement comprise comme une « insensibilité totale⁶ » : les personnages ne semblaient rien ressentir. Schoots souligne une citation assez connue de Jérôme Lindon qui présente une opinion contraire : « Impassible, ça n'est pas l'équivalent d'insensible, qui n'éprouve rien ; cela signifie précisément le contraire : qu'on ne trahit pas ses émotions⁷... » Ce dernier affirme qu'il s'agit d'une bien « dissimulation pudique des sentiments⁸ ». Si Lindon se sent tenu de préciser le sens du terme, c'est bien que la plupart le comprenaient autrement. Nous y voyons un lien avec le concept de réticence, fortement lié aux personnages de Toussaint : cette placidité peut s'interpréter comme une réticence à partager ses émotions, allant alors dans le sens de Lindon. Mais la position de Lindon a-t-elle du sens ? Sur quoi se base-t-il pour prétendre qu'il s'agit de pudeur ?

Considérons, à ce sujet, la théorie de Raphaël Micheli. Celui-ci distingue trois modes de sémiotisation de l'émotion dans le discours : l'émotion dite, montrée et étayée. L'émotion dite est représentée par la mention directe d'une émotion, représentée par la présence de

¹ Voir SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 45.

² BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique », *op. cit.*, p. 17.

³ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 46.

⁴ « Impassibilité », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.* Nous soulignons.

⁵ « Impassible », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.* Nous soulignons.

⁶ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 46.

⁷ LINDON Jérôme, « Entretien avec Pierre Salgas », dans *La quinzaine littéraire*, n° 532, du 16 au 31 mai 1989, pp. 34-35. Cité dans SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 46.

⁸ SCHOOTS Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *op. cit.*, p. 46.

« termes d'émotion¹ » dans le discours, qui est associé à un tiers et éventuellement à une cause². Ensuite, l'émotion montrée se base, quant à elle, sur un mode d'inférence indiciel : le discours comporte des indices qui font comprendre au lecteur qu'un tiers ressent une émotion³. Cela fonctionne selon un concept de cooccurrence supposée : « S'il y a tel signe, alors c'est probablement qu'il y a aussi tel objet, dans la mesure où l'occurrence du premier accompagne généralement l'occurrence du second⁴. » Et enfin, l'émotion étayée se base sur la représentation d'une situation : le lecteur est amené à penser que la situation représentée provoque une telle émotion via une inférence⁵. Micheli explique ainsi qu'une *schématisation* d'une situation particulière engendre une *évaluation* de la part du lecteur⁶. Nous pouvons supposer que les personnages de Toussaint, ou des romans dits « impassibles » ont été décrits comme tels parce qu'aucun des trois modes de sémiotisation de l'émotion n'était présent dans le discours. Les personnages ne citaient pas de « termes d'émotion », leurs discours ne comportaient pas d'indice alors que la situation représentée appelait une réaction émotionnelle.

Lorsque nous analysons les émotions dans le discours, il ne faut pas oublier un prérequis essentiel : il faut que ces émotions soient partagées dans le discours pour que nous puissions les analyser. Micheli attire notre attention sur ce prérequis en s'attardant sur le terme sémiotiser⁷. Il est impossible pour nous d'analyser ce qui n'est pas présent dans un texte : par exemple, si le narrateur décide de ne pas mentionner l'émotion qu'il a ressentie dans son récit durant une partie de l'histoire qu'il a vécue, nous ne pouvons pas le deviner. Notre analyse se base sur le texte d'un narrateur qui peut partager ou non avec nous ses émotions.

Un doute subsiste : l'impression de Jérôme Lindon est-elle la bonne ? Et à la vue de la théorie de Micheli, une troisième possibilité semble se dessiner. Revenons au concept d'émotion étayée :

¹ MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours*, op. cit., p. 35.

² *Ibid.*, p. 23.

³ *Ibid.*, p. 26.

⁴ *Ibid.*, p. 64.

⁵ *Ibid.*, p. 29.

⁶ *Ibid.*, p. 35.

⁷ *Ibid.*, pp. 18-19.

une émotion peut être inférée à partir d'un discours qui schématise une situation, pour autant que la situation schématisée soit reconnue par l'allocutaire comme étant de nature à « étayer » cette émotion, c'est-à-dire à lui servir de fondement¹.

Cette dernière remarque nous intéresse : il faut que l'allocutaire reconnaisse cette *schématisation*. Celle-ci se base généralement sur des critères socioculturels² : en général, dans un groupe donné, certaines situations sont associées à certaines émotions. Micheli souligne cependant la présence de « différences individuelles dans l'évaluation³ », malgré ces grandes tendances interprétatives. Les personnages des romans « impassibles » pourraient finalement avoir une perception différente de celles généralement attendues. Il est vrai que le lecteur a parfois du mal à suivre ces personnages, les situations dans lesquelles ils se retrouvent. Leurs réactions ont parfois été qualifiées d'incongrues ou de saugrenues⁴. Sarah L. Glasco explique que Toussaint joue de l'incongruité en décevant les anticipations des lecteurs⁵. Il est alors possible que les normes d'évaluation des émotions chez les personnages impassibles soient assez différentes de celles des lecteurs. Elles seraient tellement distinctes, qu'au lieu d'avoir une réaction émotionnelle différente vis-à-vis de la situation, ces personnages ne perçoivent tout simplement pas le « potentiel » émotionnel de la scène. Cette situation n'est pas « schématisée » comme pouvant provoquer de l'émotion chez eux, et cela pourrait expliquer l'impression de placidité ressentie à la lecture.

En conclusion, il est donc impossible de savoir si les personnages ne ressentent pas d'émotions (ce qui pourrait s'expliquer par l'absence des différents modes de sémiotisation de Micheli), ou s'ils n'expriment pas celles-ci et ne veulent pas les partager (ce qui expliquerait que la méthode de Micheli basée sur la sémiotisation ne fonctionne pas), ou si les personnages sont tellement différents qu'ils ne relèvent pas le potentiel émotionnel de la situation (hypothèse basée sur l'émotion étayée de Micheli).

Nous faisons face dans cet extrait à situation plus atypique : le narrateur de *La Clé USB* perçoit bien la situation comme émouvante, pourtant il ne ressent rien. Il discerne bien la schématisation et nous comprenons qu'elle est normalement associée pour lui à de la

¹ MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours*, op. cit., p. 105.

² *Ibid.*, pp. 111-112.

³ *Ibid.*, p. 110.

⁴ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op. cit., p. 2.

⁵ *Ibid.*, p. 12.

tristesse. Cela est souligné par l'usage des *plutôt que*, et du *devrait*. Ce n'est pas qu'il ne perçoit pas les émotions attendues ou qu'il en ressent d'autres comme du soulagement, ou de l'apaisement. Il explique qu'il ne ressent rien. Pourtant nous pourrions supposer qu'il ressent un certain inconfort, une certaine gêne : ne pas être triste lorsque son père est décédé, cela semble atypique, voire indécent. Il est intéressant de noter que le narrateur y retrouve une constante de son caractère : cela ne va pas sans rappeler l'impassibilité présente dans de nombreux livres de l'auteur. S'agit-il d'une allusion à l'étiquette que l'on a accolée naguère à son œuvre ?

« je me rendais compte que la *scène* que j'étais en train de vivre était très émouvante¹ ». Remarquons la mention de *scène*, qui renvoie aux catégorisations de Genette, mais souligne aussi l'aspect dramatique et fictif du récit. Cela donne aussi l'impression de retour du narrateur sur sa propre expérience. Notons également dans la phrase suivante : « je ne pouvais que les *observer* [mes sentiments] de *l'extérieur* ». Ces deux mentions font également penser à une sorte de distance du narrateur, comme cela est le cas dans l'utilisation des parenthèses ou des doubles tirets. Le narrateur se met encore à distance et évalue la situation passée.

Participation du lecteur

À ce sujet, Jochen Mecke a analysé, dans un de ses articles², les sentiments et l'impassibilité dans la littérature moderne et postmoderne. Il remarque en effet que littérature et sentiments ont toujours été fortement liés au cours de l'Histoire³. Cependant, Mecke décèle, à l'époque moderne, une rupture du lien entre sentiments et littérature, qui se confirme pendant la Première Guerre mondiale⁴. Cette rupture sera néanmoins suivie d'un grand retour du sentiment dans la littérature postmoderne et extrême contemporaine⁵. La représentation des sentiments acquiert une nouvelle légitimité et se décèle surtout dans des textes en lien avec l'autobiographie⁶. Ce retour se présente néanmoins sous diverses modalités, et l'auteur décide d'étudier les romans dits

¹ C, pp. 190-191. Nous soulignons.

² MECKE Jochen, « Sentiments, impassibilités et l'esthétique de la participation dans la littérature moderne et postmoderne », dans MAJORANO Matteo (dir.), *La Giostra dei sentimenti, op. cit.*, pp. 37-55.

³ *Ibid.*, par. 4-10.

⁴ *Ibid.*, par. 10-11.

⁵ *Ibid.*, par. 18-20.

⁶ *Ibid.*, par. 23-24.

« impassibles », dont ceux de Jean-Philippe Toussaint. Mecke émet alors ce constat : les premiers romans de Toussaint présentent tous comme caractéristique la distanciation face aux sentiments¹. Cependant, selon Mecke, si ces romans impassibles présentent des personnages qui se distancent de leurs émotions, il ne faut pas écarter la présence d'émotions dans d'autres dimensions du texte. Mecke souligne le fait que lorsque les liens entre sentiments et littérature ont été étudiés, un élément a toujours été mis de côté : le lecteur². Ces romans, en mettant en scène des personnages détachés, exaltent les émotions du côté du lecteur. Dans notre extrait en particulier, après un moment d'identification, la description dans la Plaine que le narrateur rappelle, il y a ensuite un pic d'émotivité qui fonctionnerait plutôt selon une démarche de distinction. Concernant cette démarche, Mecke avance cette proposition :

Quand le narrateur raconte d'une manière impassible voire indifférente [...], le lecteur comble les lacunes laissées par le narrateur et développe ses propres sentiments qui sont plus appropriés à la situation que les réactions montrées par le narrateur³.

Les sentiments n'ont pas alors disparu de la littérature avec les romans « impassibles », mais le lecteur devient « co-auteur⁴ » des sentiments évoqués dans le texte. Il y a une coparticipation de l'auteur du texte et du lecteur. Mecke fait le pari que le lecteur ressentira, lui, les émotions normalement associées à de telles situations. L'émotion du lecteur se trouve exaltée par le fait que le narrateur fait état de son absence de sentiments.

Cette sorte de « participation » du lecteur est un élément souvent évoqué par Toussaint. L'auteur aborde, dans un de ces derniers textes, ses « Dix Commandements⁵ » relatifs à l'écriture, et notamment le septième : « Je laisserai une place au lecteur⁶. » Cela concerne en particulier les descriptions, et notamment celles des personnages. Le lecteur doit avoir de l'espace pour permettre à son imagination de s'éveiller : les descriptions complètes et quasi saturées de certains auteurs limitent les lecteurs⁷. Toussaint avoue : « Mais je laisse

¹ MECKE Jochen, « Sentiments, impassibilités et l'esthétique de la participation dans la littérature moderne et postmoderne », *op. cit.*, par. 34.

² *Ibid.*, par. 35-36.

³ *Ibid.*, par. 42.

⁴ *Ibid.*, par. 43.

⁵ TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, *op. cit.*, p. 134.

⁶ *Ibid.*, p. 146.

⁷ *Ibid.*, p. 147.

en réalité beaucoup de zones blanches, ou vides, en pointillé, à compléter par le lecteur¹. » Il évoquera, dans une interview, cette même importance des blancs : « Et en effet, je pense qu'un livre est réussi, est plus réussi, si le lecteur y participe, si le lecteur apporte sa propre expérience, sa propre sensibilité². »

Ceci peut aussi renvoyer aux émotions, selon le principe évoqué par Mecke. Bien que, comme nous l'avons remarqué plus tôt, notre *desinit* ne soit pas complètement semblable à la veine des romans impassibles, le principe de la coparticipation semble fonctionner. Nous retrouvons plusieurs des caractéristiques évoquées par Mecke : le narrateur se sent comme dans une scène, à l'extérieur de son propre corps. Il s'agit du principe de distanciation. De plus, l'auteur a souligné la claire inspiration autobiographique de la fin de son roman : il signale qu'il aurait pu écrire ce livre à la première personne³, même si celui-ci est bien présenté comme un « roman ». Nous retrouvons alors le lien avec l'autobiographie. Dans ce texte, le lecteur participe de façon intégrante aux émotions, comme nous l'avons vu dans la théorie de Mecke. Le passage final concernant la mort du père est très dense ; en peu de pages (10 % du roman à peu près), le lecteur est happé et marqué par cette fin tragique. Ce passage court transmet une impression de vitesse, le lecteur n'a pas le temps de s'arrêter et poursuit sa lecture. Ainsi donc, cet extrait relatant l'absence d'émotions visibles chez un fils devant son père sur son lit de mort devient un passage empreint d'une certaine émotion.

Analyse spécifique

Après une étude thématique de cet extrait, nous proposerons une analyse qui tient compte de sa position finale. Nous tenterons d'abord de fixer la limite interne du *desinit* à l'aide de la théorie de Guy Larroux et puis nous chercherons à catégoriser ce *desinit*. Nous commencerons par la taxinomie proposée par Andrea Del Lungo. Ensuite, nous envisagerons l'intérêt d'une autre taxinomie pour notre cas : celle proposée par Marina Torgovnick.

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, op. cit., p. 147.

² « De vive(s) voix – “La Clé USB” », Le Roman connecté de Jean-Philippe Toussaint », par PARADOU Pascal, sur le site de *RFI* [en ligne], 11 novembre 2019, audio, 29 : 00, consulté le 14 mars 2022, URL : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20191112-cle-usb-le-roman-connecte-jean-philippe-toussaint>.

³ TOUSSAINT Jean-Philippe, « J'ai rarement été aussi romanesque », par Caroline BROUÉ, dans *L'Invité Culture*, sur le site de *France Culture* [en ligne], 14 septembre 2019, audio, 25 : 34, consulté le 14 mars 2022, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/jean-philippe-toussaint>.

Une fin « classique » ?

Évoquons, avant tout, le sujet de la mort dans les *desinit* et les *incipit*. En effet, il s'agit d'un thème qui a été exploité, aussi bien en tant que dénouement, qu'en tant que situation initiale. Ce thème est, en fait, assez classique. Del Lungo relève les naissances et les morts parmi les *topoi* narratifs courants pour les *incipit*¹. Larroux, dans son étude sur les fins, cite la mort et le *happy end*, comme des thèmes récurrents². Giulio Ferroni évoque le thème de la mort³, qu'il soit en position initiale ou finale. Il relève qu'en général, la mort rime plutôt avec le final. Nous retrouvons cela dans la structure de récits de vie : le début évoque la naissance du personnage et la fin décrit sa mort⁴. Ferroni s'évertue à prouver le contraire en étudiant les cas où la mort est un des éléments initiaux du récit. Il reprend, par exemple, le cas des romans policiers : Larroux rappelle qu'il s'agit d'une des lois du genre⁵. Qu'en est-il du décès des parents ? Ils sont parfois le point de départ des romans initiatiques ou picaresques. Reprenons par exemple le cas de *Lazarillo de Tormes*, où la mort du père a une fonction inaugurale selon Ferroni⁶. Celui de la mère aussi, selon un des *incipit* les plus célèbres de la littérature française, celui de *L'Étranger* de Camus : « Aujourd'hui, Maman est morte⁷. »

Toutefois, même si Toussaint, en décrivant un décès, reprend un sujet classique, il le présente de façon originale. Tout d'abord, il le place en position finale, alors que cela ne concerne pas le personnage central. Ensuite, il s'agit du décès du père, qui de façon classique, a plutôt une fonction inaugurale, et non finale, comme c'est le cas dans *La Clé USB*.

Limite interne

Larroux évoque dans sa théorie plusieurs manières de trouver la limite interne du *desinit*. Comme Del Lungo, il recherche avant tout l'effet de fracture, ou de rupture. Au vu des critères présentés par Larroux, nous voyons deux possibilités se dessiner : il peut s'agir

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 84.

² LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 70.

³ FERRONI Giulio, « Mourir au début, mourir à la fin », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, *op. cit.*, pp. 207-223.

⁴ *Ibid.*, p. 222.

⁵ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 77.

⁶ FERRONI Giulio, « Mourir au début, mourir à la fin », *op. cit.*, p. 209.

⁷ CAMUS Albert, *L'Étranger*, dans CAMUS Albert, *Œuvres complètes – I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006, p. 141.

de la première phrase du dernier paragraphe, ou bien uniquement de la dernière phrase. En effet, ces deux segments peuvent défendre leur aspect de *desinit*. Commençons par analyser les éléments qui nous font considérer la première phrase, c'est-à-dire la phrase suivante : « Le moment que je redoutais le plus était arrivé, plus rien ne pouvait le retarder à présent¹. » Cette phrase nous fait penser à une notion évoquée par Larroux concernant la limite interne : il tient à considérer ce qu'il nomme les « annonces de la fin² ». Il s'agit de marqueurs démarcatifs assez explicites qui ressemblent à des commentaires métatextuels : le texte évoque sa propre fin, son achèvement. Dans notre cas, cela n'est pas aussi clair. Nous pourrions avancer que cette phrase n'est pas aussi explicite que les cas considérés et pris en exemple par Larroux. Elle souligne cependant bien l'homogénéité textuelle du passage final, un des critères essentiels selon Larroux. Le narrateur se dirige vers la chambre de son père et décrit son parcours puis ses sentiments. Cela rejoint également les éléments paratextuels : le *desinit* atteindrait bien l'échelle du paragraphe. Cette échelle n'est pas privilégiée par Larroux, néanmoins elle est évoquée. Il s'agit pour lui d'une possible unité finale³. Rappelons de nouveau l'importance de cette échelle chez Toussaint : il veille à ce que tous ses paragraphes soient au moins séparés par une ligne de blanc⁴.

Une seconde hypothèse consiste à considérer que le *desinit* se limite à la phrase ultime :

Je percevais l'émotion que la situation recelait, je me rendais compte que la scène que j'étais en train de vivre était très émouvante, mais je n'éprouvais pas moi-même cette émotion, comme si, l'esprit tendu et attentif, à l'écoute des sentiments que je ressentais ou que j'aurais dû ressentir, j'étais incapable de les éprouver vraiment, je ne pouvais que les observer de l'extérieur, et, dans cette nuance, dans cette infime distinction, je voyais une constante de mon caractère, une raideur, une rigidité, une difficulté que j'ai toujours eue à exprimer mes émotions⁵.

Cet extrait pourrait en effet fonctionner isolément comme un *desinit*. Sa longueur, son rythme, sa complexité nous aideraient à la considérer de façon indépendante. Larroux considère, en effet, l'accélération du tempo narratif comme un des « démarcateurs de la

¹ C, p. 190.

² LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 30.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ Voir TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, op. cit., pp. 94-98.

⁵ C, p. 191.

fin ». Cela nous fait également penser aux phrases finales de Toussaint, à l'aspect très conclusif, comme nous l'avons posé dans notre premier extrait. Elles ont tendance à rompre avec le rythme du reste de l'extrait : cela peut se faire à l'aide d'une phrase très courte comme : « Mon père n'était pas mort¹ », comme dans notre extrait, ou avec une phrase qui fait plus de dix lignes dans la mise en page originale.

Les deux hypothèses présentant des arguments valables, nous considérerons donc ces deux limites. La limite de la première phrase sera considérée comme la frontière large (le *desinit* est alors le paragraphe entier), et la limite contenant uniquement l'ultime phrase sera considérée comme la frontière réduite (le *desinit* est alors uniquement l'ultime phrase). Nous considérerons ces deux échelles et les effets distincts qui découlent de ces deux possibilités.

Classification de Del Lungo

Andrea Del Lungo, dans l'introduction de l'essai qu'il a dirigé², esquisse une taxinomie de fins. Il évoque la relation entre le début et la fin, et avance qu'une relation de rupture est possible : « la fin revient à nier, parfois par symétrie inversée, les possibles sémantiques ouverts au commencement³. » Ces possibles sémantiques sont évidemment liés à l'interprétation que nous faisons du livre. Au vu de la mise en intrigue complexe et de l'effet perçu par les lecteurs, c'est la relation de rupture qui est présentée dans *La Clé USB*. Nous pouvons avancer plusieurs explications, selon que nous considérons le *desinit* dans ses limites larges ou plus restreintes. L'*incipit* de *La Clé USB* nous présente un narrateur soucieux de maîtriser les situations les plus complexes : il a réussi à disparaître quarante-huit heures, et a tout organisé. En revanche, dans le *desinit*, choisi selon sa limite plus large, nous trouvons un narrateur intimidé, qui redoute ce moment. L'ambiance est froide et l'atmosphère pesante. Nous retrouvons dans les deux extraits la solitude et l'incongruité des personnages. Même si ce personnage, certes, peut disparaître pendant quarante-huit heures, nous voyons la réalité le rattraper : il doit faire face à un moment douloureux et ne peut pas le repousser. Si, dans un premier temps, son escapade en Chine avait permis au narrateur de s'éloigner de son angoisse personnelle, il est impossible de

¹ C, p. 174.

² DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant – Pour une herméneutique des frontières », *op. cit.*, pp. 7-22.

³ *Ibid.*, p. 20.

le faire à présent. Il doit faire face à la réalité, et aux sentiments, qui semblent être douloureux pour lui. Pour les limites réduites du *desinit*, la rupture est d'autant plus évidente, l'*incipit* nous parle d'un blanc, de cette parenthèse, et la fin présente un thème bien distinct : l'absence de sentiments de la part du narrateur.

L'apport de Torgovnick

La théorie de Marina Torgovnick nous paraît également intéressante à mobiliser. En effet, celle de Del Lungo ne prend pas en compte un élément auquel nous faisons face avec ces deux romans : la mise en cycle. En outre, les catégories de Torgovnick et Del Lungo peuvent être assez facilement utilisées conjointement : elles évoquent parfois les mêmes cas et semblent se compléter naturellement. Nous voyons l'intérêt chez Torgovnick de la catégorisation appelée *linkage* : ce terme souligne qu'un lien est à établir avec le livre suivant, et non avec le milieu ou le début d'un même récit¹. Comme nous l'avons déjà évoqué, l'intrigue concernant le père représente les vingt dernières pages du roman et elle est amenée à être complétée dans le second roman. Lorsque nous nous rapprochons du texte, le dernier mot est « émotions ». Il est impossible de ne pas faire le lien avec le titre du roman suivant *Les Émotions*. Le début du roman s'interroge sur le futur, tout comme son narrateur, expert de la prospective. Le roman commence en considérant l'« avenir public² », général, avec l'évocation de la *blockchain* et de la Chine. L'intrigue se resserre ensuite sur l'intime, sur l'« avenir privé³ » du narrateur. C'est ce point en particulier qui sera évoqué dans le second roman, et c'est aussi cela qui est mis en évidence dans la quatrième de couverture des *Émotions*.

Ainsi, en ce qui concerne la catégorisation de ce *desinit*, nous utilisons à la fois la méthode de Del Lungo et de Torgovnick. Del Lungo souligne la rupture entre *incipit* et *desinit*, et Torgovnick souligne le lien à établir avec l'opus suivant de ce cycle : *Les Émotions*.

¹ TORGOVNIK Marina, *Closure in the novel*, *op. cit.*, pp. 13-14.

² TOUSSAINT Jean-Philippe, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020, quatrième de couverture.

³ *Ibidem*.

C. Conclusion – La Clé USB

Quelle est la clé de ce roman ? Cette lecture de l'œuvre, concentrée autour de son *incipit* et de son *desinit*, soulève plusieurs questions, toutes partant d'une interrogation elle-même un peu étrange : quel est finalement le thème de ce roman ? S'il est en général facile de définir le thème d'un roman, nous comprenons au fil de nos observations que *La Clé USB* est décidément un cas épineux.

Nous avons beau revenir systématiquement sur cette problématique, il nous est impossible de dire si finalement c'est l'*incipit* qui est non relié au thème du récit ou son *desinit*. Trois opinions sont défendables : soit le livre traite de l'intrigue de la clé, soit de l'intrigue du père, soit entremêle les deux. Plusieurs éléments peuvent faire pencher la balance vers l'intrigue de la clé. Il est vrai qu'elle occupe la plus claire partie du roman, et c'est cette intrigue qui est abordée par la quatrième de couverture. Relevons aussi le titre, *La Clé USB*. Larroux, lorsqu'il évoque la notion de cadres, s'arrête sur les titres. Ceux-ci sont importants et participent à la production de l'intérêt romanesque¹. Il cite notamment Duchet : « [le titre] annonce, [le texte] explique, développe un énoncé programmé, jusqu'à reproduire parfois en conclusion son titre, comme mot de la fin, et clé de son texte². » Dans ce cas, le titre et le texte fonctionnent de façon cohérente. Larroux évoque une autre relation possible entre titre et récit, l'interdépendance³. Cela peut signifier que le titre dévoile ou anticipe le contenu final. La fin peut réactiver poétiquement le titre du livre⁴. Il est intéressant de remarquer que le titre crée un horizon d'attente⁵. *La Clé USB* évoque la technologie, le mystère, l'espionnage, comme cela est résumé dans la quatrième de couverture du livre. Il est vrai que l'auteur résume systématiquement cette partie, et souligne l'aspect atypique d'un tel thème, d'une intrigue si « romanesque⁶ » au regard de son œuvre. Cette intrigue représente une partie majoritaire du récit, étant donné que le basculement se fait aux alentours de la page 170, dans un livre qui en fait en tout 191.

¹ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 52.

² DUCHET Claude, « *La fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », dans *Littérature*, n° 12, décembre 1973, p. 5. Cité dans LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

³ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

⁴ DUCHET Claude, « *La fille abandonnée et La Bête humaine*, éléments de titrologie romanesque », *op. cit.*, p. 70. Cité dans LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

⁵ LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, p. 53.

⁶ TOUSSAINT Jean-Philippe, « J'ai rarement été aussi romanesque », *op. cit.*

Cependant, plusieurs éléments nous obligent à nuancer cette hypothèse. Bien que le titre et la quatrième de couverture soient clairement liés à la première intrigue, nous percevons que la deuxième est tout aussi importante. Il est étonnant de constater que l’auteur, dans ses interviews, divulgue systématiquement une importante partie de l’intrigue de *La Clé USB*. Il dévoile en général le fait que son personnage gardera une clé USB qui ne lui appartient pas, mais parfois même, il va plus loin : il explique le voyage en Chine, l’intrigue de la *blockchain*. Une journaliste le reprend même : « Ne dites pas la fin¹ ! » Beaucoup de lecteurs ont été surpris, voire perdus par le passage à la seconde intrigue. Voyez le commentaire suivant d’une lectrice : « j’ai été totalement déconcertée par la fin qui ne correspondait pas du tout à ce que j’attendais et qui m’a laissée sur ma faim² ». Certains commentaires sont plus virulents : « Quel terrible malentendu ! Est-ce l’éditeur qui a délibérément “foiré” son titre et sa quatrième de couverture³ ? » Il est évident que ce manque de lien entre le début et la fin en a déconcerté, voire irrité plus d’un. Pourtant ce lien est justifié par l’auteur ; pour lui, le sentiment d’inquiétude est le fil conducteur de ces deux intrigues. Il explique ci-dessous qu’il a envisagé cela dès le début de la rédaction :

On passe alors à une inquiétude privée, à une inquiétude plus intime, et on change totalement de registre. Pour moi, c’est une des forces du roman. Le lecteur semble être embarqué dans une histoire de pseudo-espionnage, et il arrive à quelque chose qui est à nu, quelque chose de beaucoup plus universel : la mort des proches. C’est une ligne secrète que je visais depuis le début du livre⁴.

Néanmoins, dans un texte plus récent, il semble avouer l’aspect déroutant de ce virage. Il aborde ainsi les occasions où il a dû recomposer un de ses manuscrits, à la suite de la lecture qu’en avaient faite son éditrice, Irène Lindon, et sa femme, Madeleine.

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, « J’ai rarement été aussi romanesque », *op. cit.*

² Commentaire de « sevm57 », sur le site de *Babelio*, dans la rubrique « Critiques, Analyse et Avis » de *La Clé USB*, publié le 15 novembre 2019, consulté le 11 avril 2022, URL : <https://www.babelio.com/livres/Toussaint-LaCleUSB/1147662#:~:text=%C3%87a%20d%C3%A9passe%20largement%20mes%20tr%C3%A8s,pas%20d%C3%A9passer%20la%20cinquanti%C3%A8me%20page%E2%80%A6>

³ Commentaire de « uaeroffat », sur le site de *Babelio*, dans la rubrique « Critiques, Analyse et Avis » de *La Clé USB*, publié le 23 décembre 2019, consulté le 11 avril 2022, URL : <https://www.babelio.com/livres/Toussaint-La-Cle-USB/1147662/critiques?a=a&pageN=3>.

⁴ MANNOORETONIL Agnès, « Le roman peut tout faire — Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 104.

Au départ, il [*La Clé USB* et *Les Émotions*] s'agissait d'un seul livre. Suite aux lectures d'Irène et de Madeleine, j'ai compris que quelque chose n'allait pas, et j'ai décidé de scinder le manuscrit en deux pour en faire deux romans. Ce n'est qu'après leurs premières réactions que je suis parvenu à mettre le doigt sur un problème que je n'avais perçu qu'inconsciemment : le fait que l'épisode d'espionnage chinois de *La Clé USB* créait une attente, qui n'était pas comblée par la suite du récit. L'avantage de scinder le livre en deux, c'est qu'il ne viendrait plus à l'idée de personne de me reprocher qu'un deuxième livre ne poursuive pas directement l'intrigue d'un livre précédent (au contraire d'un livre en deux parties)¹.

Cette anecdote de rédaction souligne le fait que pour ses premiers lecteurs, la première intrigue créait une attente que l'intrigue de la mort du père ne comblait pas. Ils attendaient une suite à l'épisode en Chine. La position défendue par l'auteur permet de trouver un lien entre la première et la seconde intrigue de *La Clé USB*, mais comme nous l'avons déjà expliqué, nous avons préféré privilégier la dernière hypothèse : ces deux intrigues sont bien distinctes. Alors, il faudrait déterminer quelle intrigue est l'intrigue principale, quel est réellement le sujet de ce roman. Comme expliqué au cours de l'analyse de cet *incipit* et de ce *desinit*, nous faisons l'hypothèse qu'il n'y a qu'une seule intrigue : celle du père. De fait, l'auteur souligne plusieurs fois l'importance de cette seconde partie et en tait toujours les détails. De plus, celle-ci se poursuit dans le livre suivant du cycle : *Les Émotions*.

Pourquoi faire le choix d'une structure si atypique ?

Toussaint n'a jamais été un auteur conventionnel, son style, ses histoires, ses intrigues sont déconcertantes, saugrenues, incongrues. Il s'est imposé, dès 1985 avec *La Salle de bain*, comme un auteur atypique, proposant un nouveau style que beaucoup ont essayé de décrire. Il surprend à nouveau ses lecteurs avec la mise en intrigue complexe de *La Clé USB* : alors qu'il commence avec une histoire liée au néo-espionnage, elle est bientôt remplacée, un peu avant la fin, par un thème plus classique : la mort du père. Toussaint étonne avec une mise en intrigue tellement atypique qu'il en devient difficile de la catégoriser au regard de la typologie de Del Lungo : en effet, celle-ci ne mettait pas en avant le lien fort entre *La Clé USB* et *Les Émotions*. C'est alors qu'il s'est avéré

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, op. cit., p. 115.

intéressant d'avoir recours à la typologie de Torgovnick. L'auteur a souligné plusieurs fois que l'intrigue finale de *La Clé USB* fait écho chez lui à des scènes très intimes¹. Il s'est essayé là à un nouveau sujet : Bruxelles², les relations père-fils, le rapport à la mort du père... L'auteur se serait-il tourné vers une intrigue plus classique, dont les codes très connus permettent d'avancer plus vite dans l'écriture, afin de se détourner de la difficulté d'aborder un sujet plus intime ? Nous ne pouvons émettre que des hypothèses, mais une chose est claire : aborder en particulier l'*incipit* et le *desinit* de ce roman nous a permis de mettre en avant sa structure complexe, bien que les thèmes soient classiques, et d'aborder des questions pertinentes pour son analyse.

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, « J'ai rarement été aussi romanesque », *op. cit.*

² MANNOORETONIL Agnès, « Le roman peut tout faire – Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 100.

II. LES ÉMOTIONS

A. Analyse de l'incipit

À Bruxelles, la journée avait été caniculaire. Nous vivions avec Diane les dernières heures de notre vie commune. Depuis quelques semaines, nous ne nous parlions plus. Notre mariage, qui avait duré dix ans, s'achevait dans la froideur et le ressentiment. C'était le 23 juin 2016, le jour du référendum sur le Brexit au Royaume-Uni. Dans la soirée, un orage très violent a éclaté à Bruxelles, accompagné de pluies diluviennes. Je me revois dans le salon de l'appartement de la rue de Belle-Vue en train de regarder une pluie torrentielle tomber derrière la baie vitrée. Les branches des saules se tordaient sous le vent. Un éclair, parfois, zébrait le ciel, et on entendait les grondements du tonnerre au loin par-delà les étangs d'Ixelles. Diane était assise derrière moi dans le salon assombri par l'orage, elle feuilletait en silence une revue dans le canapé. Elle ne tarda pas à quitter la pièce, et je l'entendis s'éloigner dans le couloir jusqu'à la chambre à coucher. Ce fut notre dernière soirée ensemble dans l'appartement de la rue de Belle-Vue (ma décision, à cette heure, était déjà prise de quitter l'appartement et de trouver un nouveau logement à la rentrée)¹.

Analyse thématique

Tel est notre troisième extrait : le premier paragraphe du roman intitulé *Les Émotions*. Il s'agit du second roman que nous souhaitons analyser. Il a été publié l'année suivant la parution de *La Clé USB*, et forme avec ce dernier le début d'un même cycle. Cet ensemble ne semble pas encore terminé : l'auteur a, en effet, mentionné sa volonté de le poursuivre². Nous y retrouvons Jean Detrez, qui nous fait part de son histoire. Il constate que son mariage se termine avec Diane, et décrit plus précisément leur dernière soirée de vie commune, le 23 juin 2016.

Débutons notre analyse thématique. Commençons par les outils de la narratologie de Gérard Genette. Nous retrouvons le même type de narration que dans *La Clé USB*. Il s'agit d'un narrateur homodiégétique : le personnage raconte ses souvenirs. Il se penche

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020, pp. 11-12. Nous nous référerons systématiquement à cette édition, abrégée *E*.

² Voir CZARNY Norbert, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », sur le site *En Attendant Nadeau* [en ligne], 7 octobre 2020, consulté le 11 mars 2022, URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>.

une nouvelle fois sur son histoire en utilisant un temps de la narration passé. La plupart des verbes employés sont conjugués à l'imparfait, au plus-que-parfait, ou au passé composé. Deux passages font exception : un verbe est conjugué au présent et deux phrases contiennent trois verbes conjugués au passé simple. Analysons ces deux parties.

Soit le premier extrait : « Je me *revois* dans le salon de l'appartement de la rue de Belle-Vue en train de regarder une pluie torrentielle¹ ». Le seul verbe conjugué au présent signale que Detrez-narrateur revoit (dans sa mémoire) Detrez-personnage qui regardait par la fenêtre. Comme nous avons tenté de l'expliquer dans nos précédentes analyses, cela donne l'impression que le narrateur se distancie de son propre corps, comme il a pu le faire avec des commentaires entre parenthèses. Il aurait pu mentionner la pluie. Cependant, il se remémore sa propre personne en train de regarder la pluie. Cela rejoint le constat d'Isabelle Bernard, qui relève le penchant pour l'auto-contemplation des narrateurs chez Toussaint². La différence entre le temps de la narration et le temps de l'histoire est mise ainsi en exergue : un narrateur au temps présent ressasse sa propre histoire passée.

Soit le second extrait :

Elle ne *tarda* pas à quitter la pièce, et je l'*entendis* s'éloigner dans le couloir jusqu'à la chambre à coucher. Ce *fut* notre dernière soirée ensemble dans l'appartement de la rue de Belle-Vue en train de regarder une pluie torrentielle tomber derrière la baie vitrée³.

Ces trois actions sont en rupture avec les temps utilisés jusque-là. L'usage du passé simple indique que l'action décrite est ponctuelle, par opposition aux temps verbaux précédents, qui signalaient, quant à eux, une action continue dont la durée était imprécise. Nous pouvons effectuer un parallèle entre cette rupture de temps et la rupture amoureuse en train de se décider : l'usage du passé simple nous semble signifier l'importance de ces quelques gestes et cela renvoyer à un passé lointain. Si nous nous intéressons à la signification de ces verbes, ils révèlent également le manque de communication entre les deux partenaires ; le terme « silence » est justement mentionné plus haut. Le narrateur nous décrit la situation. Pourtant nous pouvons nous interroger : a-t-il vu la scène ? Il

¹ E, p. 11. Nous soulignons.

² BERNARD Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », dans *Thélème-Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, p. 40.

³ E, pp. 11-12. Nous soulignons.

explique, en effet, que Diane consulte un magazine et quitte la pièce, mais les verbes employés révèlent que le narrateur n'a pas de réel contact visuel avec Diane. Il déduit les gestes de Diane grâce aux sons qu'il perçoit : il l'entend feuilleter un magazine puis quitter la pièce. Il semble davantage absorbé par son observation de la pluie que par la rupture qui semble se jouer avec Diane.

Remarquons également la taille de ce paragraphe : il est plutôt court, notamment si nous le comparons aux deux extraits précédents. Il n'y a pas non plus de phrase longue et complexe qui vient rompre le rythme. Dans cet *incipit*, les phrases sont assez réduites et simples. Cela a pour effet d'instaurer un ton laconique, triste ; le narrateur ne s'emporte pas, ne se laisse pas aller dans un élan lyrique ou poétique.

Chronologie du désir

Le narrateur semble accorder une importance particulière aux différentes dates évoquées au cours du roman, notamment à cette date du 23 juin citée dans l'*incipit* : il l'associe à sa rupture avec Diane, mais également au Brexit. Le divorce de l'Angleterre et de l'Europe a lieu en même temps que le divorce de Jean et Diane. Il établira plus loin dans le roman un lien entre cette date et la mort de son père. Ces mentions de jours précis acquièrent une valeur quasi symbolique. Le narrateur établit un réseau de dates ayant des significations à la fois personnelles et générales¹. Cela est assez étonnant au regard du reste de l'œuvre de Toussaint : ses personnages ont normalement une relation assez problématique au temps. Christophe Meurée a étudié cette relation paradoxale et avance que les protagonistes présentent deux tendances contradictoires² : une volonté d'échapper au temps, mais également, un « plaisir à faire corps avec son cours³ ». Ils établissent une relation de distance avec tous les repères chronologiques⁴, en témoigne d'ailleurs le fameux extrait de *La Salle de bain* : « vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf⁵ ». Ce rapport complexe à la chronologie semble beaucoup moins présent dans *Les Émotions*. En effet, au sein de l'*incipit*, le narrateur insiste sur la date et évoque différentes échelles temporelles, comme les heures, les semaines ou les années. Meurée aborde également les

¹ Voir *E*, pp. 189-190.

² MEURÉE Christophe, « Temps de la résistance : résistance au temps », *op. cit.*, pp. 83-98.

³ *Ibid.*, p. 84.

⁴ *Ibid.*, p. 85.

⁵ TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Salle de bain*, Paris, Minuit, 1985, p. 15. Cité dans MEURÉE Christophe, « Temps de la résistance : résistance au temps », *op. cit.*, p. 85.

liens établis entre temps et désir. De fait, il fait l'hypothèse que la volonté d'échapper au temps est associée à un retour du désir chez les personnages de Toussaint¹ : « Le claquoir de la chronologie [...] coupe net le désir². » Nous pouvons appliquer cette hypothèse à la scène analysée : insister ainsi sur temps mettrait en évidence la fin du désir de Jean pour Diane. La séparation semble se signifier d'une nouvelle manière. Un élément, déjà mis en exergue précédemment, est également présent : Meurée souligne, en effet, que le désir semble passer par les yeux³. Dans l'*incipit* des *Émotions*, Jean ne regarde même pas Diane : le désir est bien absent de leur relation. Roger Godard, dans son analyse de *Faire l'amour*, un des romans précédents de Toussaint, attire notre attention sur un extrait de ce même roman⁴. Le narrateur, en pleine rupture avec une certaine Marie, y évoque un flacon d'acide : « Je le gardais sur moi en permanence avec l'idée de le jeter un jour à la gueule de quelqu'un⁵. » Marie est soucieuse, elle « se demandait avec une inquiétude peut-être justifiée, si ce n'était pas dans [s]es yeux à [elle], dans [s]on propre regard, que cet acide finirait⁶ ». Roger Godard souligne qu'il s'agit, de nouveau, d'une attaque des yeux, voire plus précisément du regard : cela n'est pas anodin⁷. Il suppose que cette envie d'aveuglement est liée à un refus de voir une réalité trop dure à supporter, liée à la rupture⁸. Nous pouvons transposer ce constat à l'extrait que nous considérons : Jean fuirait-il le regard de Diane pour éviter de souffrir ? Pourtant, comme toujours, le narrateur exprime peu ses émotions, semble détaché de la situation, à part peut-être la mention de « ressentiments ».

Un jeu avec les éléments

Intéressons-nous davantage au climat évoqué dans cet extrait. Le narrateur décrit une journée « caniculaire⁹ », en opposition directe avec la « froideur¹⁰ » qui règne entre Diane et lui. La soirée, bien qu'elle marque une rupture, est assez calme : pas de disputes ni de

¹ MEURÉE Christophe, « Temps de la résistance : résistance au temps », *op. cit.*, p. 84.

² *Ibid.*, p. 86.

³ *Ibid.*, p. 88.

⁴ GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, *op. cit.*, pp. 165-182.

⁵ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002, p. 11. Cité dans GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 167.

⁶ *Ibidem.*

⁷ GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 168.

⁸ *Ibid.*, p. 172.

⁹ *E*, p. 11.

¹⁰ *Ibidem.*

cris, ils n'échangent aucun mot. La pièce est sombre, Diane reste silencieuse, et finalement elle se dirige, seule, dans la chambre de l'appartement. Plus qu'une rupture, le narrateur nous décrit un éloignement des deux époux : ils n'expriment pas le besoin de discuter, d'interagir, de se regarder. Cette scène intérieure est établie en opposition directe avec ce qu'il se passe à l'extérieur de l'appartement : un orage éclate, accompagné de pluies diluviennes. Ce contraste entre scène extérieure et scène intérieure est construit dès la mise en opposition des termes *caniculaire* et *froidueur*. La description du paysage correspond davantage à l'idée que nous pourrions nous faire d'une rupture : la pluie s'apparenterait à des pleurs, les branches qui se tordent pourraient être des mouvements violents, les grondements du tonnerre s'approcheraient du ton qui monte entre les amants. L'arbre évoqué, le « saule », connote également les pleurs dans la mesure où l'espèce la plus connue est le « saule pleureur ». Pourtant, de l'autre côté des fenêtres, les personnages sont mutiques, n'interagissent pas entre eux. La nature extérieure pourrait refléter les tensions intérieures qui étreignent les personnages. Ils n'expriment rien, néanmoins le décor représente leurs ressentiments et tous les désaccords qui les mènent à la rupture. Ou cela pourrait être le contraire, la violence de la nature extérieure agit par contraste avec la scène intérieure pour y souligner l'absence de réponse de la part des personnages : s'il s'agit bien d'une rupture, comme le présente le narrateur, pourquoi personne ne semble-t-il réagir ?

Continuons avec la description de la scène extérieure. Marinella Termite a étudié la présence du végétal dans plusieurs romans de Toussaint : de la fougère de *La Télévision* au ginkgo de *La Clé USB*, elle considère les diverses relations établies entre les personnages, les espaces et les végétaux¹. Elle propose différentes analyses qui nous paraissent refléter la description faite de l'orage dans l'extrait choisi. L'unique mention d'un végétal se trouve dans la phrase suivante : « Les branches des saules se tordaient sous le vent². » Marinella Termite explique qu'il est possible d'établir des analogies entre les végétaux, extérieurs notamment, et certaines spécificités des personnages³. *Se tordre* représente dans l'extrait choisi le fait que les branches se plient, mais lorsque nous nous arrêtons sur sa définition générale, nous retrouvons le sens premier de ce terme : se plier

¹ Voir TERMITE Marinella, « Botanique d'intérieur », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 60, n° 4, hiver 2020, pp. 134–146.

² *E*, p. 11.

³ TERMITE Marinella, « Botanique d'intérieur », *op. cit.*, p. 144.

sous l'effet de la douleur ou d'une émotion vive¹. Termite signale également le fait que, dans le cycle de Marie, la présence des végétaux est liée à des moments d'intensité dramatique de la relation amoureuse². Ce point vient soutenir la première hypothèse que nous venons d'avancer : les saules qui se tordent pourraient représenter la tension dramatique de la rupture, mais aussi la douleur et l'émotion qui étreignent le couple. Ce type de descriptions est également présent dans d'autres romans de l'auteur. Dans *Faire l'amour*, alors que le couple se déchire, un tremblement de terre a lieu ; « l'auteur oscille entre les désastres naturels externes et la tension émotionnelle du dedans³ ». Nous retrouvons toujours ce lien, ce jeu, entre description d'éléments naturels à l'extérieur, et tension dramatique à l'intérieur.

La mention de « pluies diluviennes⁴ », plus loin définies comme « torrentielles⁵ », est également digne d'intérêt. De fait, l'eau est un élément convoqué de nombreuses fois chez Toussaint. N'oublions pas que son premier roman se déroule en grande partie dans une salle de bains, et ensuite à Venise, ville d'eau⁶. Beaucoup ont remarqué cette omniprésence d'eau, notamment, lorsque les personnages sont en pleine réflexion. Laurent Demanze émet l'idée selon laquelle « l'eau qui coule a des vertus pensives⁷ » : Jean est d'ailleurs plongé dans ses pensées en regardant l'eau qui coule à la fenêtre. Selon ce critique, c'est l'aspect mouvant et insaisissable de l'eau qui permet d'associer son flux à celui de la pensée⁸. Bessard-Banquy explique que chez Toussaint « l'averse est métaphysique⁹ ». Sylvie Loignon décrit, quant à elle, une « métaphore liquide¹⁰ », qui semble parcourir l'œuvre de l'auteur. De fait, nous retrouvons de nombreuses allusions à l'eau dans ce dernier roman : la pluie torrentielle de cette scène d'ouverture, l'enterrement pluvieux, les infiltrations dans le salon, la scène présentant Diane et Jean dans un bain... Cette « métaphore liquide » est également associée à une certaine mélancolie : Loignon

¹ « Se tordre », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

² TERMITE Marinella, « Botanique d'intérieur », *op. cit.*, p. 137.

³ RODRIGUEZ BONTEMPS Sandra, « L'Art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 24, n° 2, 2020, p. 178.

⁴ *E*, p.11.

⁵ *Ibidem*.

⁶ BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 58.

⁷ DEMANZE Laurent, « "Pensivement" : Le Suspense mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 255.

⁸ *Ibid.*, p. 256.

⁹ BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique*, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ LOIGNON Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, pp. 90-98.

mentionne la « vague de mélancolie¹ » qui envahit le narrateur dans *Autoportrait (à l'étranger)*. Cela semble s'accorder avec le ton de l'ouverture des *Émotions*, mais également avec celui d'autres passages : en se remémorant des souvenirs antérieurs, Jean évoque certains souvenirs sur un ton nostalgique et triste, voire mélancolique.

Se séparer sans un mot

L'*incipit* des *Émotions* nous présente de façon concise la fin d'un mariage. Il thématise par deux fois cette fin, en soulignant qu'il s'agit des « dernières heures de ce mariage² » et puis de « la dernière soirée³ » qu'ils ont passée ensemble. Ces mentions se trouvent en ouverture et en fermeture de l'extrait. La séparation de Jean et Diane est déjà évoquée dans *La Clé USB* : les mêmes informations sont présentées, et les mêmes termes sont mentionnés. L'*incipit* des *Émotions*, sur ce point, ne divulgue pas de nouvelles indications. Cependant, il confère un nouveau statut à ce passage : en le présentant en tant que scène inaugurale, *Les Émotions* lui octroie de l'importance. Tel est l'extrait de *La Clé USB* concernant la rupture de Jean et Diane :

J'avais le sentiment de n'avoir plus d'avenir personnel. Mon horizon, depuis que mon mariage avec Diane était en train de sombrer, me semblait irrémédiablement bouché. Depuis des mois, je me sentais enlisé dans un présent perpétuel. Nous ne nous parlions plus avec Diane, nous ne nous parlions plus depuis l'été (et même avant, je me demande si nous nous étions jamais parlé). Notre couple s'était progressivement défait au cours des années. Notre mariage, ou ce qu'il en restait, *finissait de se déliter*. Depuis bientôt deux ans, nous vivions côte à côte, comme des ombres, en étrangers, dans le grand appartement de la *rue de Belle-Vue*, avec Thomas et Tessa, nos jumeaux, qui allaient à l'école élémentaire et qu'on se répartissait pendant les vacances (on pourrait en prendre chacun un, avais-je suggéré, mais cela n'avait pas fait rire Diane, elle m'avait regardé avec une mine consternée). Je ne faisais pas rire Diane, je ne la faisais plus rire du tout, *elle avait même oublié que j'avais pu un jour la faire rire*. Au début de l'été, dans un sursaut d'énergie, pour faire quelque chose, pour réagir, comme si je m'étais soudain ébroué pour sortir de cette torpeur délétère où je m'enfonçais, *j'avais cherché un nouveau logement*

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, *op. cit.*, p. 116. Cité dans LOIGNON Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 93.

² *E*, p. 11.

³ *Ibidem*.

dans le quartier et j'avais trouvé un studio place du Châtelain, où je m'étais installé. Depuis *septembre*, je vivais seul dans ce studio. Diane n'était plus mon avenir¹.

Nous retrouvons le même style de descriptions dans ce passage de *La Clé USB* : Diane ne parle plus à Jean, c'est la fin de leur mariage. Nous reconnaissons également la mention de leur appartement commun de la rue de Belle-Vue, et de la volonté du narrateur de s'installer seul. Ce passage de *La Clé USB* présente déjà ce que l'*incipit* du roman suivant évoquera de nouveau. Ce thème se répète plusieurs fois dans *Les Émotions* : la fin de la relation, le manque de communication, la distance entre les deux partenaires.

Ce n'est pas la première fois que Toussaint s'attaque à la thématique de l'amour au sein d'un couple. De fait, son précédent cycle, intitulé *M.M.M.M.*², évoquait la relation tumultueuse entre un narrateur homodiégétique et une certaine Marie Madeleine Marguerite de Montalte³. Ce cycle comprend quatre romans évoquant les hauts et les bas de cette relation, et plus précisément le délitement de celle-ci, la rupture étant difficile à acter⁴. Il est intéressant de s'arrêter sur un constat d'Irène Salas concernant ce cycle. Elle remarque que l'évocation de la rupture pousse à présenter d'autres moments de la relation : « Comme si raconter une rupture, c'était (re)construire une histoire amoureuse⁵ ». Il nous semble que cette analyse s'applique très bien aux *Émotions*. Le constat initial de rupture et de manque de communication sera bouleversé par la description de la première rencontre de Jean et Diane dans la suite du roman. Il est vrai qu'au regard de cette description dans *La Clé USB*, il est difficile de comprendre comment ces deux personnes se sont aimées. Le narrateur avance qu'ils ne se parlent plus depuis des mois, qu'il n'a peut-être jamais fait rire Diane. Cela nous apparaît assez démesuré. Pourtant, au fil du roman, le narrateur retracera sa relation avec elle et notamment leurs

¹ C, pp. 45-46. Nous soulignons.

² TOUSSAINT Jean-Philippe, *M.M.M.M.*, Paris, Minuit, 2017. Il s'agit d'une édition rassemblant les quatre romans parus auparavant de façon indépendante, dits du « Cycle de Marie ». Cela comprend :

- TOUSSAINT Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.
- TOUSSAINT Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

³ Nous pouvons retrouver d'autres convergences thématiques entre *M.M.M.M.* et *Les Émotions* : n'oublions pas que *Fuir* évoquait déjà le décès d'un père et son enterrement. Il s'agit cependant du père de Marie et non celui du narrateur. Voir TOUSSAINT Jean-Philippe, *Fuir*, *op. cit.*, pp. 46-58.

⁴ BERNARD Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

⁵ SALAS Irène, « De l'acide à l'acédie », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, p. 72.

premiers rapprochements. À ce titre, la scène de leur rencontre est assez intéressante ; elle est en rupture avec les autres descriptions de la relation, évoquant généralement des moments de discorde, d'éloignement entre Jean et Diane, comme la scène initiale. Ils se croisent à un diner, et finalement Diane invite Jean chez elle en fin de soirée. Quand ils arrivent dans son appartement, celle-ci va prendre un bain. Cette scène fait évidemment écho à la première œuvre de Toussaint, *La Salle de bain*. Nous pouvons aussi faire le lien avec l'eau, déjà évoquée précédemment. Rappelons-nous également le constat de Jacques Dubois concernant Marie dans le cycle *M.M.M.M.*¹ : il tente d'étudier une « Marie sémiotique² » et relève divers indices présents dans le texte. Il explique que ces indices établissent des liens entre Marie et la mythologie : elle est notamment rapprochée du statut de nymphe et de Méduse au cours du récit³. Si nous transposons ce principe d'étude à notre extrait, nous pouvons rapprocher le prénom Diane, lui aussi, à la mythologie : Diane est une déesse romaine identifiée à la déesse grecque Artémis⁴. Déesse de la chasse et des bois, elle est parfois associée à la violence ou au célibat⁵. La scène du bain rappelle les nombreuses représentations du « Bain de Diane⁶ » : elles sont liées au mythe d'Actéon⁷, puni pour avoir épié Diane se baignant. Ce choix de prénom paraît alors réfléchi : il insisterait sur le caractère indépendant et fort de Diane, et justifierait finalement la séparation. Cela nous rappelle également un des traits de l'écriture de Toussaint relevés par Sarah L. Glasco : les jeux intertextuels⁸. Elle considère en particulier cet aspect, mis en avant dans le titre de son étude *Parody and Palimpsest*⁹. Glasco explore les liens entre *Les Pensées* de Pascal et *La Salle de bain*, mais aussi *La Télévision*¹⁰, comme les liens moins manifestes entre Apollinaire ou Kawabata et *Faire*

¹ DUBOIS Jacques, « Avec Marie », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, op. cit.*, pp. 13-23.

² *Ibid.*, p. 15.

³ *Ibid.*, p. 21.

⁴ « Diane », dans REY Alain (dir.), *Le Petit Robert des Noms propres — Dictionnaire illustré*, Paris, Dictionnaires Le Robert — Sejer, 2007.

⁵ « Diane », dans COLLOGNAT Annie (dir.), BOUTTIER-COUQUEBERG Catherine (éd.), VAUDEL Marguerite (éd.), RASTETTER Nicole (éd.), *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine — illustrée par des récits de l'Antiquité*, Paris, Omnibus, 2016.

⁶ MACARY-GARIPUY Pascale, « Du bain de Diane à l'Artémis ensauvagée », dans *Psychanalyse*, vol. 2, n° 3, 2005, p. 34.

⁷ « Actéon », dans REY Alain (dir.), *Le Petit Robert des Noms propres — Dictionnaire illustré, op. cit.*

⁸ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest, op. cit.*, pp. 5-6.

⁹ *Ibidem.*

¹⁰ *Ibid.*, p. 85.

*l'amour*¹. En nommant ainsi un personnage féminin Diane et en relatant une scène de bain avec cette dernière, Toussaint joue évidemment avec les connaisseurs de mythologie, d'art et de littérature². Il se place dans le prolongement de Boccace, Pétrarque ou, plus récemment, Klossowski³. Il serait intéressant de se pencher davantage sur ce mythe et sur la relecture proposée par Toussaint : l'auteur propose-t-il une version ironique de ce récit comme il l'a fait avec de nombreux clichés⁴ ? Comment utilise-t-il ces références et les intègre-t-il dans le récit ? Cette question, bien qu'intéressante, semble sortir du cadre de notre étude, et mériterait d'être étudiée de façon indépendante.

Il est également pertinent de s'arrêter sur la représentation de la rupture amoureuse dans ce passage. Alors que dans le cycle de Marie, la rupture est perpétuellement évoquée sans jamais vraiment être actée⁵, dans le cycle rassemblant *Les Émotions* et *La Clé USB*, la rupture avec Diane ne cesse, quant à elle, d'être annoncée au lecteur par le narrateur. Pourtant, comme nous l'avons déjà relevé, cette rupture ne correspond pas vraiment à l'idée que nous pourrions nous en faire : les personnages ne se parlent pas, pas de dispute, pas même un regard. Or, la rupture amoureuse n'aurait-elle pas trait à la performativité du langage ? « Je t'aime » est parfois considéré comme un énoncé performatif, c'est d'ailleurs l'avis de Roland Barthes dans *Fragments d'un discours amoureux*⁶. Il nous semble alors que « Je ne t'aime plus, je te quitte » peut également être considéré comme ayant attrait à la performativité du langage. La rupture ne paraît pas clairement verbalisée entre Jean et Diane, dans l'extrait considéré. Toussaint propose dans l'*incipit* des *Émotions* une représentation originale de la rupture, sans qu'aucun mot ne soit échangé. Roger Godard, dans l'analyse qu'il propose de *Faire l'amour*, aborde aussi le silence, l'absence de mots. Il prétend que ce trait est lié à l'histoire racontée : « le silence laisse percevoir la rupture⁷. » Ce mutisme, en plus de la simplicité de l'histoire, serait une caractéristique de l'écriture minimaliste. Dans la description de la rupture toujours retardée avec Marie, il n'y a pas de longs développements psychologiques. Il s'agit, pour

¹ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, *op. cit.*, pp. 170-173.

² MACARY-GARIPUY Pascale, « Du bain de Diane à l'Artémis ensauvagée », *op. cit.*, p. 35.

³ *Ibidem*.

⁴ TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le Cliché comme forme d'engagement littéraire », dans *Versants – Revue suisse des littératures romanes*, n° 52, 2006, p. 82.

⁵ BERNARD Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

⁶ BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977, p. 176.

⁷ GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, *op. cit.*, p. 177.

Godard, d'une « psychologie en actes¹ » : le récit se passe de longs discours. Il conclut en affirmant que « l'absence de parole ou le refus de dire les choses ; de s'attarder sur des développements psychologiques permettait de mieux ressentir un climat, un mode de rupture² ».

Ces deux remarques nous semblent rejoindre une réflexion formulée par le narrateur de *Faire l'amour* : « Rompre [...], c'était plutôt un état qu'une action³. » Toussaint dresse, à la fois dans *La Clé USB* et dans *Les Émotions*, non pas une scène de séparation, mais amène plutôt le lecteur à arriver au même constat que Jean : Diane et lui ne peuvent que se séparer. Il expose les différentes raisons qui l'amènent à penser qu'ils en sont au point de rupture : ils ne se parlent plus ; l'ambiance est froide, ils n'éprouvent l'un pour l'autre que du ressentiment. Au lieu de nous présenter le moment précis où ils se séparent, une action, une scène précise, un dialogue entre Diane et lui, le narrateur nous décrit l'ambiance qui règne entre eux.

Analyse spécifique

Nous venons de réaliser une analyse thématique de cet extrait, penchons-nous maintenant sur celui-ci en tenant compte de sa position initiale. Nous aborderons le *topos* de la rupture en ouverture de récit et évoquerons également la théorie de Del Lungo : nous chercherons à déterminer la limite interne de l'*incipit* et à le classer selon les différentes typologies proposées par l'auteur. Il sera intéressant, en parallèle à l'exploration de ces catégories, de proposer un détour par la théorie de la mise en intrigue de Baroni. Pour finir, nous considérerons également d'autres frontières au sein de ce roman : les liens entre les larges interlignes, mais également entre les parties.

Topos narratif de la fin

Andrea Del Lungo, lorsqu'il évoque les thèmes récurrents pour les *incipit*, mentionne les rencontres et les adieux⁴. La rupture fait, selon nous, partie de la catégorie des adieux, bien que les deux personnages ne verbalisent pas cette séparation. Toussaint aborde, en

¹ GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, op. cit., p. 177.

² *Ibid.*, p. 180.

³ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002, p. 129. Cité dans BLANCKEMAN Bruno, « *Faire l'amour* à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », dans DAMBRE Marc (dir.), BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, op. cit., par. 18.

⁴ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 84.

ouverture d'un roman, la fin d'une histoire d'amour ; cela peut paraître atypique, cependant, il s'agit d'un dispositif courant. Toussaint, lui-même, l'a déjà exploité auparavant : en effet, dans le cycle de Marie, nous pouvons considérer qu'il a eu recours à ce genre d'ouverture. *Fuir* thématise dès la première phrase de l'*incipit* une séparation amoureuse : « Serait-ce jamais fini avec Marie¹ ? »

Nous pourrions également considérer que ce début appartient à un cas général considéré par Del Lungo dans son ouvrage. Il évoque, en effet, la solution nommée « commencer par la fin » : « [cela] signifie ouvrir la narration sur le dénouement de l'histoire racontée, pour reprendre ensuite le fil chronologique des événements en remontant au début² ». Cette solution paraît atypique parce que, classiquement, les romans ont tendance à se construire autour de cette inconnue finale pour faire monter le suspense. Cela aurait pu être le cas pour *Les Émotions* : si le roman retraçait cette histoire d'amour depuis le début, en évoquant la rupture en ouverture, le cours du récit en aurait été inversé. Cependant, il est délicat d'affirmer que l'histoire de Diane et Jean soit le sujet central de ce roman (nous étudierons plus tard les possibles thèmes principaux de ce roman). Dès lors, il ne s'agit pas de la solution intitulée « commencer par la fin ».

Frontière interne

Essayons à présent de déterminer si l'*incipit* s'étend à tout le paragraphe, ou s'il est possible, selon les critères évoqués par Del Lungo³, de déterminer une limite interne précédant la démarcation graphique. Nous pouvons déjà écarter certains critères qui ne sont définitivement pas présents dans notre ouverture : le changement de voix, de focalisation, la fin d'un dialogue, un changement de spatialité ou de temporalité... Le seul critère qui pourrait se retrouver dans cet extrait est le passage de la narration à la description. Considérons l'extrait suivant :

Dans la soirée, un *orage très violent a éclaté* à Bruxelles, accompagné de *pluies diluviennes*. Je me revois dans le salon de l'appartement de la rue de Belle-Vue en train de regarder une *pluie torrentielle tomber* derrière la baie vitrée. *Les branches des saules*

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Fuir, op. cit.*, p. 11.

² DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque, op. cit.*, p. 116.

³ *Ibid.*, pp. 51-52.

*se tordaient sous le vent. Un éclair, parfois, zébrait le ciel, et on entendait les grondements du tonnerre au loin par-delà les étangs d'Ixelles*¹.

Comme nous l'expliquerons lors de la classification de cet *incipit*, il nous semble que la distinction entre *narration* et *description* est parfois très fine. Les deux seules phrases qui, selon nous, s'approcheraient de la description sont les deux phrases finales. Cependant, ce rapprochement avec la description est à relativiser : bien que ce passage décrive un orage, de nombreuses actions sont citées comme *se tordre* ou *zébrer*. Même si ces deux phrases peuvent faire unité, leur caractère de bascule n'est pas flagrant. Nous choisissons dès lors de considérer que l'*incipit* est bien le paragraphe en entier. Il nous semble que la deuxième et la dernière phrase du paragraphe², de par leur thème similaire, forment un effet de cadre remarqué, qui souligne l'homogénéité du paragraphe complet³. L'ultime phrase semble conclure ce passage, et produire alors l'effet de bascule recherché.

Classification de Del Lungo

Nous avons, à nouveau, un peu hésité, quant à la classification à adopter pour cet *incipit*. D'emblée, il semble clair que cet extrait ne souligne pas sa propre arbitrarité, et donc se place plutôt dans la catégorie dite « classique⁴ ». D'autres éléments paraissent assez classiques : nous retrouvons, comme dans l'*incipit* de *La Clé USB*, la mention de la date et du lieu. Pour le jour, le narrateur mentionne le *Brexit*, établissant alors un lien avec un évènement réel. Et puis, pour le lieu, il est question d'un appartement près des étangs d'Ixelles, mais également de la rue de Belle-Vue. Après quelques recherches, ces mentions nous semblent vraisemblables. Ces deux évocations cherchent à effacer davantage l'arbitraire de l'*incipit* en utilisant des références réalistes. Ensuite, c'est la distinction entre *narratif*, *commentatif*, et plus tard *descriptif* qui a été source de difficultés⁵. Nous hésitons entre l'*incipit narratif* et *descriptif*. Au niveau des temps, cela n'est pas si clair. Del Lungo suggère que l'imparfait et le passé simple sont à associer

¹ *E*, p. 11. Nous soulignons.

² « Nous vivions avec Diane les *dernières* heures de notre vie *commune*. » — « Ce fut notre *dernière* soirée *ensemble* dans l'appartement de la rue de Belle-Vue ». *E*, p. 11. Nous soulignons.

³ Voir LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, *op. cit.*, pp. 52-57.

⁴ Nous suivons la proposition de classification de la théorie de Del Lungo effectuée par Laurent Demoulin dans : DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'*incipit* de *Les Trois Crimes de mes amis* », *op. cit.*, pp. 153-154.

⁵ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 83.

avec le *narratif*¹, mais l'imparfait est également associé au *descriptif*². Pourtant, au regard de notre extrait, nous remarquons qu'il y a une diversité de temps du passé : il nous semble alors complexe de nous reposer uniquement sur cette caractéristique. Dès lors, nous nous en sommes remis aux éclaircissements de Gérard Genette mentionnés par Del Lungo³. Dans un article intitulé « Frontières du récit⁴ », Genette aborde la distinction entre *narration* et *description*, et ses explications nous ont permis d'effectuer notre choix de façon plus éclairée. Il nous apparaît alors que notre *incipit* est clairement narratif. Cependant, l'atmosphère dégagée par celui-ci nous a induite en erreur. Bien qu'il nous décrive un orage, ce passage évoque du mouvement, des actions, et penche donc bien vers la narration. Genette prétend que dans la littérature moderne, très peu de passages sont clairement descriptifs⁵. Il s'agit plutôt d'un usage qui a vieilli : dorénavant il y a une sorte d'amalgame entre ces deux catégories. Genette associe la *description* à un effet de suspension du cours du temps⁶, ce qui peut être associé à notre scène. Toussaint nous dépeint cette rupture de façon assez spéciale : il s'attarde sur le climat entre les deux époux, et semble souligner l'aspect calme et silencieux de celle-ci. Il nous semble alors que ce sont ces impressions de froideur, de ressentiment et d'impassibilité, qui ont produit l'effet de pause de la description. Il y a une volonté de mettre en avant l'intensité du passage, tout en proposant une scène calme avec peu d'actions. Cette description assez atypique de rupture nous a déroutée, mais n'oublions pas que la tension dramatique est bien mise en exergue dès la première phrase. En effet, l'accent est mis sur « l'aspect temporel et dramatique⁷ », associé à la *narration* : il aborde la fin d'un mariage, une séparation douloureuse. Ce choix nous permet d'affirmer l'aspect narratif de cet *incipit*.

Fonctions de l'incipit

Rappelons que la théorie de Del Lungo distingue différentes fonctions de l'*incipit* : codifiante, thématique, informative et dramatique⁸.

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 81.

² *Ibid.*, p. 82.

³ *Ibidem*.

⁴ GENETTE Gérard, « Frontières du récit », dans *Communications*, n° 8, 1966, pp. 152-163.

⁵ *Ibid.*, p. 157.

⁶ *Ibid.*, p. 158.

⁷ *Ibidem*.

⁸ Voir DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 153-155.

Fonction codifiante

Comme pour *La Clé USB*, à moins que nous ne passions à côté de certaines allusions, il nous semble que la fonction codifiante de cet *incipit* est implicite. Le texte présente ses propres codes.

Fonction thématique

Rappelons que cette fonction étudie le lien entre les sujets évoqués dans l'*incipit*, et les sujets centraux du reste du récit. Tout dépend alors de l'interprétation que nous proposons du roman. Nous pourrions rester très terre à terre et avancer que la séparation de Diane et Jean n'est pas le thème principal du roman. Nous proposerions alors une interprétation se basant sur les trois parties du roman : nous reprendrions comme premier thème, la retraite, en deuxième, l'enterrement du père, et pour finir, la crise de l'Eyjafjöll. Ainsi, si nous simplifions, le thème de l'*incipit* ne semble pas du tout se prolonger. Essayons tout de même de proposer une interprétation du roman où le sujet de Diane et plus spécialement la rupture entre Diane et Jean puisse être central. Nous noterons alors que la première partie commence par ce sujet et puis évoque la retraite de prospective en Angleterre et la relation manquée entre Enid et le narrateur : serait-ce un moyen de signifier son détachement complet de Diane ? Le personnage de Diane apporte de la tension dans la deuxième partie : Diane a-t-elle menti ? Est-elle réellement en vacances ? La relation de Diane avec les parents de Jean est décrite, et puis son absence lors d'un événement important : l'enterrement du père de Jean. Cela signe vraiment la fin du couple, d'autant plus que l'ex-compagne du narrateur, Elisabetta, est présente à l'enterrement, ceci soulignant d'autant plus l'absence de Diane. Dans cette deuxième partie, Jean se remémore diverses scènes entre Diane et lui : la dernière fois où ils font l'amour et une histoire de fuite d'eau dans le salon qui marque le manque de communication et l'éloignement certain de ces deux personnages. Il est difficile de poursuivre cette hypothèse interprétative dans la dernière partie : Diane est peu, voire pas du tout évoquée durant cette fin de récit.

Nous ne pouvons pas dire qu'il s'agit là d'une relation de rupture pour la fonction thématique étant donné que Diane sera évoquée par la suite : la fin du couple sera comme « expliquée » au travers de diverses scènes. Pourtant, il serait possible d'essayer de proposer une interprétation beaucoup plus continue de ce roman en reprenant, comme le

soulignait Larroux¹, l'horizon d'attente créé par le titre lui-même : *Les Émotions*. Nous nous attendons à ce que ce roman aborde des sujets liés aux émotions, et celui-ci commence par la séparation amoureuse. En s'ouvrant sur une scène de rupture, le texte donne un ton général au récit : le roman abordera toute une palette d'émotions et commence par celles liées à la rupture. Nous choisissons cette interprétation, et nous pouvons donc avancer que la relation est indirecte ou métaphorique² : c'est au regard du texte entier, lorsqu'il est comme réactivé par le titre³, que nous arrivons à établir un lien, même ténu. L'auteur a évoqué ce point de vue, mais selon lui, cela servirait plutôt à effectuer le lien entre le premier et le deuxième roman du cycle.

L'articulation, le lien — l'image qui me vient à l'esprit, c'est un crochet, un de ces crochets ronds qui relie deux wagons de train —, c'est l'émotion. L'émotion, c'est le trait d'union entre les deux romans. Le mot « émotion » est à la fois le dernier mot de *La Clé USB* et le titre de ce nouveau livre, *Les Émotions*. Le lien qui unit les deux livres, le lien émotionnel, est la mort du père du narrateur, qu'on apprend dans les dernières pages de *La Clé USB*⁴.

Fonctions informative et dramatique

Ce texte penche-t-il vers la saturation informative ou la raréfaction informative ?
Pouvons-nous dire que la dramatisation est retardée ou immédiate ?

Comme pour *La Clé USB*, nous pensons avoir affaire à un *incipit dynamique*⁵. Il nous semble que la dramatisation est bien immédiate⁶ : c'est la fin d'un mariage. En effet, le narrateur le mentionne en ouverture, bien que, comme nous l'avons remarqué, cette scène de rupture est assez atypique. Nous pourrions dire qu'il s'agit d'un *incipit in media res*⁷, le lecteur est projeté directement dans l'histoire, au centre de la tension dramatique. Nous ne pensons pas être dans un cas de raréfaction informative ; le narrateur décrit ce qu'il se passe, revient même en arrière, décrit le paysage, souligne la date, le climat. Même si

¹ Voir LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 53.

² Voir DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., p. 161.

³ Voir LARROUX Guy, *Le Mot de la fin*, op. cit., p. 53.

⁴ CZARNY Norbert, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », op. cit.

⁵ Voir DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 173-174.

⁶ Voir *Ibid.*, p. 172.

⁷ Voir *Ibid.*, pp. 111-115.

l'extrait est court, il est assez complet et ne semble pas jouer avec un manque d'indications pour provoquer de la *curiosité*.

L'intrigue présente est peut-être moins captivante que dans *La Clé USB*, bien que nous l'ayons rapprochée de la même classification. Cela a sûrement trait aux codes du roman précédent qui étaient très classiques, et finalement fonctionnaient bien : l'idée de disparition « programmée » qui évoquait le mystère mais également les références au néo-espionnage. Dans *Les Émotions*, nous trouvons finalement un ton un peu différent ; le livre est davantage intime, évoque la fin d'une relation, même si le réflexe du lecteur consiste à se demander comment ces deux personnes en sont arrivées là.

La mise en intrigue

La scène inaugurale présentant une séparation, nous pouvons supposer deux tournures possibles pour la suite du récit : soit celui-ci continuera dans cet ordre chronologique, et nous décrira les conséquences de cette séparation, soit le texte expliquera les éventuelles raisons de cette séparation, les éléments en amont de ce passage précis. Le narrateur propose dans ce roman une narration assez décousue. Dès lors, il est beaucoup plus complexe d'en faire le résumé que pour l'opus précédent. Il s'agit d'une des qualités de ce roman : sa construction assez travaillée et pourtant douce et fluide. Si nous devons effectuer une ligne du temps reprenant tous les temps de l'histoire en fonction du récit relaté par le personnage, nous sommes persuadée que cette entreprise serait assez délicate. Nous supposons que cela mettrait en avant la construction recherchée de l'œuvre. Le lecteur s'y perd presque entre analepses et prolepses ; il est même compliqué d'indiquer quel est le « temps zéro » de l'histoire. De fait, si nous comparons le *desinit* de *La Clé USB* et l'*incipit* des *Émotions*, nous pouvons dire qu'il y a une large analepse. Nous supposons que la fin de *La Clé USB* se situe à la mi-décembre 2016¹. Tandis que l'*incipit* des *Émotions*, quant à lui, mentionne une date exacte : le 23 juin.

La mise en intrigue des *Émotions* semble se rapprocher davantage de ce qui était présenté dans les œuvres précédentes de l'auteur : le fil du récit se construit au gré du narrateur, entre réminiscences et mises sous silence. Bien que la mise en intrigue de *La Clé USB* fût complexe, elle feignait, du moins dans son *incipit*, de respecter un schéma classique

¹ Nous avons la confirmation de l'année dans *Les Émotions* : « Mon père est mort en décembre de cette même année 2016. » *E*, p. 87.

d'enquête et de mystère. *Les Émotions* se construit d'une façon distincte et le constat de Fieke Schoots se prête bien à ce dernier roman : « c'est la cohérence de la perspective narrative qui facilite la reconstitution de la fable dans les romans de [...] Toussaint¹. » Dans *Les Émotions*, c'est bien le narrateur qui reconstruit la trame du récit. Cela se manifeste au travers de la complexité à parfois remonter le cours des *Émotions* pour le lecteur : quels sont les liens entre les parties ? Nous éprouvons de réelles difficultés à établir des connexions. Ce n'est qu'éventuellement le titre, en fin de lecture, qui permet de proposer un lien : tout au long de ce roman, l'auteur évoque diverses anecdotes liées à des moments d'émotions.

Il nous semble de nouveau intéressant de nous arrêter sur le concept de mise en intrigue proposé par Baroni. Le premier extrait considéré ne se prête pas à ce genre d'étude. En effet, il semble compliqué d'y trouver un élément qui constituerait un mystère à résoudre, un suspense, autre que les deux hypothèses que nous avons déjà relevées (l'envie de connaître l'amont de cette rupture, les éléments qui ont mené ces deux personnages à s'éloigner, ou peut-être l'aval, les conséquences de cette séparation pour Jean, ses enfants). Le deuxième paragraphe met une intrigue en place de manière évidente : le personnage retrouve une photo énigmatique et tente de se remémorer les circonstances dans lesquelles a été pris ce cliché. Le narrateur joue là avec un élément de *curiosité*², nous connaissons l'issue de ce passage, une photo mystérieuse, mais le récit nous propose un retour en arrière, afin de comprendre les circonstances de cet événement.

Le deuxième élément d'intrigue manifeste est le mystère qui entoure l'absence de Diane à l'enterrement. En effet, le narrateur aura l'impression que Diane lui a menti. Nous faisons alors face à un autre type de modalité d'intrigue : de la *surprise* mêlée à un certain *suspense*³. Nous ne connaissons pas l'issue de cette problématique ; Diane est-elle vraiment en voyage ?

Le dernier élément nourrissant une intrigue est la remarque du narrateur lorsqu'il empruntera avec son frère un tunnel souterrain dans le Berlaymont. Jean souligne qu'il

¹ SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », *op. cit.*, p. 134.

² Voir BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, *op. cit.*, pp. 73-75.

³ Voir *Ibid.*, pp. 75-80.

réutilisera ce passage dans des circonstances plus rocambolesques. Mais comment ce tunnel sera-t-il réutilisé dans la suite du récit ? Il s'agit de nouveau de *curiosité*.

Bien que le cours de l'intrigue soit parfois complexe à déterminer, nous pouvons remarquer que, sous ses allures moins traditionnelles, Toussaint joue tout de même avec des ressorts classiques de la mise en intrigue pour relancer son récit.

Autres frontières du récit

Comme nous l'avions fait pour *La Clé USB*, penchons-nous également sur les autres frontières au sein de ce récit. Nous reprendrons les deux échelles choisies précédemment, qui sont à nouveau présentes dans *Les Émotions* : les interlignes plus larges et les parties. Nous retrouvons de nouveau trois parties et, dans ce récit, trois interlignes plus larges que les autres sont présents. Le premier interligne se trouve à la page 44, le deuxième à la page 119 et le dernier à la page 154. Les trois parties sont moins équilibrées que dans le roman précédent, la première contient 73 pages, la deuxième 98 et la dernière, seulement 49. Dans *Les Émotions*, les distinctions entre les parties sont beaucoup plus marquées que dans *La Clé USB*. Proposer un résumé tenant compte de ces distinctions s'est avéré d'autant plus intéressant. Ce second roman est distribué en trois volets, le premier concernant la retraite de prospective en Angleterre, le deuxième concernant l'enterrement du père et pour la dernière partie, la crise de l'Eyjafjöll et la rencontre entre Jean et Pilar.

Larges interlignes

Le premier interligne se trouve dans la première partie. Il se termine par la description de la première balade entre Enid et Jean. Enid s'arrête pour prendre une photo du ciel, ce qui s'avère difficile vu la faible luminosité, et sur le chemin du retour, c'est Jean qui décide de capturer cet instant. Il recule discrètement pour photographier Enid de dos. Il regarde plus tard ce cliché :

Seule une infime parcelle de sa joue apparaissait dans la pénombre, son nez, la ligne inclinée de son sourcil, une petite mèche éparse de cheveux rebelles qui faisait une boucle retroussée au-dessus de son front.

Le *lendemain*, lorsque nous reprîmes nos travaux dans le salon¹

¹ E, p. 44. Nous soulignons.

Comme dans *La Clé USB*, ce large interligne représente un saut dans le temps, entre une soirée et le lendemain matin. La tension et le suspense sont moins présents que dans l'exemple précédent. En effet, dans *La Clé USB*, ce même écart temporel avait été utilisé pour éluder des moments assez tendus entre Jean et Gu. Pour en revenir à notre extrait, il semble qu'il éluderait plutôt les pensées du narrateur envers Enid : peut-être se serait-il exprimé concernant ses sentiments à son égard ? Rien n'est moins sûr, le narrateur ne fera aucune référence explicite à cette nuit dans le reste de son récit.

Le large interligne suivant se situe dans la deuxième partie. Le narrateur se remémore sa seconde visite du Berlaymont ainsi que son escapade avec son frère dans les souterrains. Il termine en soulignant qu'il utilisera de nouveau ce tunnel « pour fuir le Berlaymont dans des circonstances rocambolesques¹. » Comme nous venons de l'évoquer, cette mention relance l'intrigue en jouant avec la *curiosité*². Elle effectue un lien entre la deuxième et dernière partie, qui semblent, dans un premier temps, fort éloignées, tant en ce qui concerne leur temporalité que leur sujet.

À la suite de l'interligne, le texte commence avec la mention suivante : « La veille de l'enterrement de mon père³ ». Cet interligne représente un important bond en avant dans le temps, effectuant un lien entre les réminiscences du narrateur, et le retour au sujet principal de cette partie, l'enterrement du père. De nouveau, nous retrouvons peu de tension dans le récit, mais plutôt un changement quant au temps de l'histoire. L'interligne souligne l'ampleur et donc l'importance de ce saut dans le temps et le changement abrupt de sujet.

Le dernier large interligne se trouve également dans la deuxième partie. Le narrateur décrit la dernière fois qu'il a fait l'amour avec Diane, quelques mois avant l'enterrement de son père. Ce passage est très émouvant, ces deux individus se déchirent petit à petit. Jean fait une remarque blessante à Diane, qui se relève et réfléchit pendant un moment. « Je ne t'aime plus, dit-elle⁴. » Le paragraphe se termine sur cette parole assez dure, qui semble signer la fin du couple. Le paragraphe suivant reprend le fil de l'enterrement. Nous rencontrons le même mécanisme : un souvenir est interrompu de façon abrupte, et

¹ *E*, p. 119.

² Voir BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., pp. 73-75.

³ *E*, p. 119.

⁴ *Ibid.*, p. 154.

nous retrouvons le sujet principal de cette partie, l'enterrement du père. Cette fin brusque correspond au ton de ce souvenir douloureux, tant au niveau du contenu, qu'au niveau des paroles de Diane.

Frontières entre parties

Alors que dans *La Clé USB* les liens entre les parties étaient clairs (même sujet, ordre chronologique, laps de temps réduit), les différentes parties des *Émotions* fonctionnent de façon indépendante. En effet, leurs connexions sont relativement ténues : les parties ne respectent pas forcément un ordre chronologique, et leur sujet diffère. C'est un effet direct de la mise en intrigue plus complexe des *Émotions*.

En étudiant ces différentes frontières, nous avons découvert deux tendances de construction : les sauts brusques et les moments éludés. Ces deux stratégies nous semblent se rapprocher de deux modalités de l'intrigue évoquées par Baroni : la *surprise* pour les sauts brusques, et la *curiosité* pour les moments éludés.

De fait, par leur effet brutal et inattendu de changement de sujet, les sauts brusques qui ont lieu entre certaines parties ou larges interlignes peuvent produire un effet de surprise. Effectivement, le lecteur ne s'attend pas à ce que le narrateur change totalement de sujet, de temps du récit, de lieu. Ces impressions de sauts jouent avec l'imagination du lecteur : « le décalage entre nos attentes et ce que nous lisons effectivement dans le récit¹ ». Quant aux passages éludés, lorsqu'ils sont ressentis comme tels, ils provoquent de la *curiosité*. En effet, le lecteur est amené à comprendre qu'un élément important est occulté. Ce mystère l'amène à imaginer les éléments manquants, et à continuer sa lecture afin de vérifier son diagnostic².

Alors que certains avaient pu avancer que les intrigues classiques n'étaient pas présentes dans les livres de Toussaint³, tandis que d'autres traitaient davantage l'idée d'« énergie romanesque » explorée par l'auteur⁴, il nous apparaît que ces liens, même les plus ténus, peuvent s'apparenter à des ressorts bien connus de la mise en intrigue.

¹ BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue*, op. cit., p. 80.

² *Ibid.*, pp. 74-75.

³ Wagner explique que « l'intrigue *persiste* dans ses romans, mais sous une forme *déstructurée* — ce qui correspond à un nouveau schème récurrent. » WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et La Notion de Vérité », op. cit., p. 26.

⁴ PIRET Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », op. cit., p. 37.

B. Analyse du desinit

Nous avons rejoint le centre-ville, et je demandai au taxi de nous déposer à l'entrée des Galeries royales. Nous sortîmes de la voiture, et nous nous mîmes à la recherche d'un hôtel, nous entrâmes dans le premier venu, un hôtel impersonnel, d'une grande chaîne internationale. Nous avançons jusqu'à la réception et demandions une chambre, tout s'enchaînait naturellement, nous étions déjà dans l'ascenseur, nous poussions la porte de la chambre, et bientôt elle fut nue dans mes bras, nous nous enlacions passionnément sur le lit de cette chambre d'hôtel. Nous avons à peine défait le lit, nos vêtements reposaient en désordre autour de nous. J'avais fermé les yeux, je lui passais les mains sur le corps, je sentais ses mains sur ma peau, je découvrais ses hanches, la lourdeur de ses seins. Elle s'interrompt et me regarda. Couchée à côté de moi dans le lit, approchant son visage du mien, posant sa main sur ma joue, elle m'embrassa, et, sentant alors pour la première fois le contact de sa langue dans ma bouche, je compris que c'était la première fois que nous nous embrassions. C'était notre premier baiser. Nous ne nous étions jamais embrassés auparavant. Depuis que nous nous étions rencontrés, sans cesse bousculés par les circonstances, chamboulés par les événements, nous n'avions pas encore trouvé le temps de nous embrasser, nous n'en avions pas eu le loisir, l'occasion ne s'était pas encore présentée. J'avais l'impression que tellement de temps s'était écoulé depuis que nous attendions ce baiser, depuis que nous le pressentions, depuis que nous avions la certitude que son heure viendrait, et qu'il était arrivé si tard, en fin de compte, ce premier baiser, que nous attendions depuis des siècles. Nous nous embrassions éperdument, et je n'en revenais pas du tour inattendu qu'avait pris la fin de cette journée. Depuis que je l'avais rencontrée, dans le même mouvement, dans la même haleine, aspiré sans répit, dans un tourbillon de vertiges et d'émotions, j'avais connu simultanément l'attirance et la crainte, le désir et la peur, l'amour et la hantise¹.

Analyse thématique

Le dernier passage que nous souhaitons analyser est l'ultime paragraphe des *Émotions*. Jean et Pilar s'éclipsent du Berlaymont et trouvent une chambre d'hôtel. À peine arrivés, ils s'étreignent et Jean se rend compte qu'ils s'embrassent pour la première fois.

Ce passage est, dans un premier temps, très descriptif : le narrateur retrace le trajet qu'il a parcouru avec Pilar du taxi à la chambre d'hôtel de façon précise. Il est de nouveau

¹ E, pp. 237-238.

intéressant de s'arrêter sur les temps utilisés. Au début du paragraphe, l'usage du passé simple est prépondérant. Il souligne la rapidité des actions effectuées et leur relatif enchaînement. Par la suite, la scène semble ralentir : c'est alors l'imparfait et le plus-que-parfait qui sont généralement employés.

Un portrait intimiste

Examinons à présent la représentation de l'intime dans cet extrait. Corentin Lahouste s'est arrêté sur ce thème et son association avec le sensible dans le cycle de Marie¹. Il définit l'intime comme étant « Le lieu de la rencontre entre deux altérités — l'Autre et soi² ». Il relève qu'un des enjeux des livres de Toussaint est de restituer l'expérience sensible à la base de l'intime³. Effectuons une comparaison avec le portrait de l'intime dressé par Lahouste : quelles sont les caractéristiques qui peuvent s'appliquer à notre extrait ?

Lahouste explique que « La main et le regard disent, à travers le corps, une vérité suprasensible qui est celle de l'intime⁴. » Dans le *desinit* des *Émotions*, une place importante est, en effet, laissée à la description des différentes sensations du narrateur. Ce dernier précise notamment qu'il ferme les yeux avant de parcourir le corps de Pilar de ses mains. Le toucher est souligné par la mention des termes *sentant*, *sentais* ou même *contact*. Soudain, Pilar s'arrête et le regarde : nous retrouvons alors l'importance des yeux.

Le critique souligne également que la complicité se traduit au travers de l'utilisation du pronom *nous*⁵, particulièrement utilisé dans notre extrait (nous le retrouvons à sept reprises dans les premières phrases). Le narrateur ne précise pas s'ils parlent ou non, le tout paraît naturel : ils semblent sur la même longueur d'onde et n'ont pas besoin de verbaliser leurs envies. Cela rejoint une des caractéristiques relevées par Lahouste : le caractère instinctif du déroulé de ces scènes et l'absence d'explications verbales, celles-ci se révélant inutiles⁶. L'enchaînement des actions est présenté comme normal, tout comme

¹ LAHOUSTE Corentin, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint - Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », dans *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n° 13, décembre 2016, pp. 79-91.

² *Ibid.*, p. 79.

³ *Ibid.*, p. 80.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 81.

⁶ *Ibid.*, pp. 81-83.

le désordre créé par les vêtements autour des amants. Les personnages témoignent d'une certaine connivence, une autre caractéristique de l'intimité¹. Alors qu'à ses débuts, des critiques avaient souligné que Toussaint n'abordait pas des thèmes chers aux romans classiques comme la mort et l'amour², nous pouvons voir combien cela a changé depuis le cycle de Marie. Cette scène finale des *Émotions* s'apparente aux scènes d'amour du cycle précédent : des caractéristiques de ces romans semblent d'application dans *Les Émotions*.

Le caractère intimiste des *Émotions* était annoncé dès la quatrième de couverture, et plus spécialement dans sa partie finale :

a-t-on toujours envie de savoir ce que nous deviendrons dans un futur plus ou moins éloigné, quand on sait que ce qui peut nous arriver de plus stupéfiant, le matin, quand on se lève, c'est d'apprendre qu'on va mourir dans la journée ou qu'on va vivre une nouvelle aventure amoureuse ou sexuelle dans les heures qui viennent ? Le *sexe* et la mort, rien ne peut nous émouvoir davantage, quand il s'agit de nous-mêmes.

Le moment est donc venu de dire un mot de la *vie privée* de Jean Detrez³.

L'ultime phrase signale que *Les Émotions* abordera, enfin, la « vie privée » de Jean Detrez. Mais n'était-ce pas déjà le cas dans *La Clé USB*, avec cette parenthèse en ouverture dont seuls les lecteurs semblaient avoir eu connaissance ? Les termes « vie privée » semblent se rapprocher de la notion d'intime : Jean Detrez évoque ses relations amoureuses, fraternelles, familiales... Il prolonge ainsi le chemin qu'avait commencé à tracer *La Clé USB* dans son *desinit*.

Une peur récurrente

La question posée à la fin du quatrième de couverture rappelle également un motif récurrent dans l'œuvre de Toussaint : l'inquiétude liée aux voyages, associée à des pressentiments de mort ou de rencontres amoureuses. Cette peur est notamment présente dans l'épigraphe d'*Autoportrait (à l'étranger)* :

¹ LAHOUSTE Corentin, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint - Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », *op. cit.*, p. 82.

² Voir RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », dans DAMBRE Marc (dir.), BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, *op. cit.*, par. 2.

³ *E*, quatrième de couverture. Nous soulignons.

À chaque fois que je voyage m'étreint une très légère angoisse au moment du départ, angoisse parfois teintée d'un doux frisson d'exaltation. Car je sais qu'aux voyages s'associe toujours la possibilité de la mort — ou du sexe (éventualités hautement improbables évidemment, mais néanmoins jamais tout à fait à exclure)¹.

Cette angoisse liée aux voyages habite Jean dans *La Clé USB* : il explique qu'il y a toujours une inquiétude qui l'accompagne au moment des départs². Cela est également le cas pour son père, dans *Les Émotions* : le narrateur décrit cette angoisse de la même façon. De nouveau, l'inquiétude est liée au moment du départ, aux transitions plus généralement, et s'expliquerait par une angoisse de la mort³.

Un autre constat de Lahouste semble s'appliquer à la réflexion finale de Jean : « L'intime, comme espace hors du monde, donne lieu à la suspension du temps. Il permet ainsi à l'éternité de rentrer dans le temps⁴ ». En effet, Jean insiste et exagère : il a la sensation que ce baiser arrive tard. Les termes *tellement de temps, si tard* et *ce baiser que nous attendions depuis des siècles* participent à cet excès. Le rapport au temps est souligné par les répétitions de *depuis*. La sensation d'éternité est en opposition avec le rythme rapide du début : les amants se jettent dans un hôtel, « le premier venu » et sont « bientôt » dans les bras l'un de l'autre. Cela est assez étonnant au regard du reste de la description faite de la personnalité de Jean. Alors qu'il admet, dans le *desinit* de *La Clé USB*, qu'il est plutôt dans la retenue, il se laisse ici emporter par ses émotions. Cela pourrait s'expliquer par sa peur de la mort. En effet, Lahouste explique : « Faire l'amour, vivre l'intime, pour contrer le Temps et donc la mort⁵. »

Encore un hôtel

« Il y a des hôtels dans presque tous mes livres⁶. » Toussaint le reconnaît lui-même, les hôtels sont un décor habituel de ses œuvres. *Les Émotions* ne font pas exception : la scène finale décrit le parcours des amants à la recherche d'un hôtel, puis leur entrée dans la chambre. Le narrateur ne s'arrête pas sur la description de l'hôtel, il souligne seulement

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, op. cit., p. 7.

² Voir *C*, p. 93.

³ Voir *E*, pp. 104-105.

⁴ LAHOUSTE Corentin, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint - Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », op. cit., p. 87.

⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁶ TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience*, op. cit., p. 48.

qu'il est « impersonnel, d'une grande chaîne internationale¹. » Nous pouvons deviner qu'il ne s'agit pas d'un décor particulièrement romantique. Cela ne décourage pourtant pas les deux amants. L'hôtel est parfois assimilé au concept d'hétérotopie forgé par Foucault : « des sortes de lieux qui sont hors de tous lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localisables². » Ruth Amar propose d'étudier ce concept et plus largement la notion d'espace, ainsi que leur représentation dans la littérature. Elle souligne l'importance des décors dans les œuvres de Toussaint. Il propose une vraie « poétique de l'espace³ » : selon Amar, les lieux peuvent occuper une fonction narrative ou connoter une atmosphère, une charge symbolique⁴. Les hôtels chez Toussaint sont des hétérotopies, des hors-lieux au sein desquels émerge un nouveau lieu : la chambre. Amar avance que cette dernière peut fonctionner dans le récit de deux façons distinctes : « comme une sorte d'éprouvette de l'intimité ou au contraire de sa suppression, puisque s'y rencontrent des mécanismes de rapprochement ou de rejet⁵ ». Amar tente de prouver que, dans le cycle de Marie, la chambre d'hôtel est un lieu de perte de contrôle, mais aussi de dégradation de l'intimité. En revanche, dans *Les Émotions*, il apparaît que la chambre d'hôtel est un lieu qui stimulera l'intimité déjà présente entre les deux personnages.

Karolina Katsika s'arrête également sur la représentation des hôtels chez Toussaint. Elle évoque, elle aussi, la notion d'hétérotopie, mais utilise également le concept de non-lieux de Marc Augé⁶. Les hôtels sont considérés comme des non-lieux à cause de leur nature à la fois temporaire et transitoire⁷. Katsika relève plusieurs caractéristiques propres à ces lieux qui semblent correspondre davantage à notre extrait que celles repérées par Amar. Elle avance que « l'espace clos de la chambre d'hôtel est un lieu de refuge où le personnage se sent protégé⁸. » Il est vrai que Jean et Diane semblent vouloir fuir le tumulte

¹ E, p. 237.

² FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits – II*, Paris, Gallimard, pp. 1574-1575.

³ AMAR Ruth, « De la Chambre au musée — Les Hétérotopies dans *M. M. M.* », dans MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint – M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021, p. 64.

⁴ *Ibidem*.

⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁶ Voir AUGÉ Marc, *Non-lieux - Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992. Cité dans KATSIKA Karolina, « Pour une typologie de la chambre d'hôtel (Baricco, Echenoz, Toussaint) », dans *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice* (Études et recherches en philologie : Série langues romanes), n° 24, novembre 2018, pp. 1-12.

⁷ KATSIKA Karolina, « Pour une typologie de la chambre d'hôtel (Baricco, Echenoz, Toussaint) », *op. cit.*, p. 8.

⁸ *Ibid.*, p. 3.

de la Commission européenne en pleine crise. En suivant cette logique, le prénom *Pilar* pourrait ne pas être un choix innocent. Il signifie *pilier* en espagnol et en portugais, et confère un caractère fort à ce personnage, tout en ajoutant des connotations de soutien, voire de réconfort. Cela n'est pas la première fois que les femmes chez Toussaint se voient dotées d'un tel caractère : en effet, Isabelle Bernard souligne le rôle moteur de différents personnages féminins au sein de la littérature produite par Toussaint¹.

Revenons aux caractéristiques relevées par Katsika concernant les hôtels dans la littérature. Il s'agit, selon la critique, d'un lieu propice à l'amour et à la sexualité², comme nous le voyons dans notre extrait. Pour finir, Katsika souligne le fait que la chambre d'hôtel, à cause de son aspect isolé, incite aussi à la rêverie, au songe³. Cela se retrouve également à la fin de notre extrait : le narrateur s'interroge sur tous les sentiments qu'il éprouve et sur sa perception du temps écoulé. Ce moment de repos stimulant la rêverie est permis grâce à la position de rupture de la chambre d'hôtel : il y a une discontinuité temporelle qui fait que le temps à la fois s'éternise, ou s'arrête⁴. Cela rejoint également l'idée de sensation d'éternité provoquée par l'intimité.

Une nouvelle représentation de la rencontre amoureuse

Arrêtons-nous également sur le traitement de l'érotisme dans cette scène. Sarah L. Glasco, dans son livre *Parody and Palimpsest*⁵, s'attarde sur le sujet et se livre notamment à une comparaison entre le cycle de Marie et les livres précédents de l'auteur. Elle commence par souligner le tournant que représente le cycle de Marie dans l'œuvre de Toussaint, notamment au niveau du ton : il est moins humoristique tout en faisant tout de même sourire le lecteur⁶. Elle s'attarde ensuite sur le traitement des scènes de sexe. Elle remarque que dans les romans précédents, les scènes érotiques sont comme sabotées⁷ : le narrateur insère généralement une remarque montrant son détachement et révélant, selon Glasco, son « anti-romantisme⁸ ». Cette interruption provoque une certaine déception :

¹ BERNARD Isabelle, « Saynètes de ménages. Le couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 31.

² KATSIKA Karolina, « Pour une typologie de la chambre d'hôtel (Baricco, Echenoz, Toussaint), *op. cit.*, p. 5.

³ *Ibid.*, p. 3.

⁴ *Ibidem.*

⁵ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, *op. cit.*, pp. 135-144.

⁶ *Ibid.*, p. 136.

⁷ *Ibid.*, pp. 137-138.

⁸ *Ibid.*, p. 137. Citation originale : *anti-romanticism*.

les chutes laissent transparaître une forme d’humour visuel ou ce que Glasco nomme *physic comedy*¹. Elle cite, par exemple, la scène de *La Salle de bain* où le narrateur interrompt sa recherche de balles de tennis pour passer un moment intime avec Edmonsson, jusqu’à ce qu’ils renversent la boîte contenant lesdites balles qui s’éparpillent dans toute la pièce... Cela nous rappelle presque le jeu pudique des caméras dans les films des années 1950-1960, lorsque les deux amants se rapprochent, la caméra s’éloigne pour se concentrer sur un élément du décor ou du paysage. Dans le cycle de Marie, l’auteur produit des ruptures de ton lors des scènes érotiques. Alors qu’elles commencent et se développent de façon poétique et assez lyrique², elles se terminent par une chute crue et brusque, remarque Fabien Gris³. Nous retrouvons donc une rupture, mais elle se réalise à l’aide d’autres moyens : le narrateur ne montre pas son détachement, mais brise tout de même le romantisme et l’érotisme avec ces mentions grossières. Gris défend l’hypothèse selon laquelle ce choix de vocabulaire concorde avec un moment d’intensité dramatique ou de tension de la prose⁴. Rappelons que les ruptures de ton faisaient partie des caractéristiques de l’écriture minimaliste relevée par Schoots⁵.

Dans le dernier paragraphe des *Émotions*, Jean relate donc son arrivée à l’hôtel avec Pilar. Il ne semble faire usage d’aucun des deux dispositifs de rupture distingués par Glasco ou Gris. Au contraire, le narrateur s’emporte en décrivant ses sentiments lorsqu’ils échangent leur premier baiser. Cet aspect très sérieux pose question au regard du reste de l’œuvre de Toussaint.

Il serait également intéressant, concernant l’extrait considéré, de mobiliser l’étude de Gaspard Turin au sujet des clichés comme forme d’engagement littéraire⁶. Il explique que les écrivains parfois rassemblés sous l’étiquette du roman « impassible » proposent une utilisation moderne des clichés⁷. Il s’arrête sur le travail de Toussaint et remarque que l’utilisation des stéréotypes chez cet auteur est souvent teintée d’un soupçon d’ironie⁸.

¹ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, *op. cit.*, p. 140.

² GRIS Fabien, « Vulgarités de Toussaint », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 169.

³ *Ibidem*.

⁴ GRIS Fabien, « Vulgarités de Toussaint », *op. cit.*, pp. 169-170.

⁵ SCHOOTS Fieke, « L’Écriture “minimaliste” », *op. cit.*, p. 133.

⁶ TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le Cliché comme forme d’engagement littéraire », *op. cit.*, pp. 73-96.

⁷ *Ibid.*, pp. 73-74.

⁸ *Ibid.*, p. 81-82.

Lorsqu'il redéfinit le terme de *cliché*, Gris prend en compte la proposition de Roland Barthes dans *Éléments de sémiologie*¹ : ce dernier définit le cliché comme un terme dont la dénotation est totalement négligée, car la connotation de *stéréotype* est prépondérante². Dès lors, cette scène de rencontre et d'amour passionné, ne serait-elle pas au fond une sorte de cliché ? Intéressons-nous aux différents éléments qui peuvent produire cette impression.

La mention d'un « tourbillon [...] d'émotions³ » pourrait s'apparenter à un cliché. Nous remarquons que cet usage, singulièrement au figuré, est marqué comme étant particulièrement littéraire⁴, ce qui témoigne d'un usage assez régulier. Nous effectuons une recherche grâce à la base de données *Frantext*. Lorsque nous ciblons la co-occurrence des mots *tourbillon* et *émotion(s)*, pas moins de dix-sept références de textes littéraires sont ainsi sélectionnées⁵. Ces mentions datent de 1831 à 2016, et le corpus ainsi formé semble faire la part belle à des auteurs classiques, comme Émile Zola, Honoré de Balzac, ou encore Victor Hugo. L'association de l'image de tourbillon avec la mention d'émotions semble donc à la fois répandue et relativement peu moderne.

Le rapport au temps ainsi présenté par le narrateur pourrait-il être stéréotypé ? Le narrateur insiste à la fois sur la sensation de rapidité et en même temps sur celle d'éternité. Roland Barthes, dans *Le Discours amoureux*, évoque la temporalité amoureuse et met en avant la figure « du sentiment de la temporalité propre à l'amour, l'amour sécrétant son propre temps⁶ ». Nous pouvons effectuer un parallèle entre cette définition et la description faite par Jean : le laps de temps entre sa rencontre avec Pilar et leur arrivée dans la chambre d'hôtel est court, pourtant le narrateur a la sensation que cet intervalle

¹ Voir BARTHES Roland, *Éléments de sémiologie*, dans BARTHES Roland, *Œuvres Complètes – t. I*, Paris, Seuil, 1995, pp. 1517-1519. Cité dans TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le Cliché comme forme d'engagement littéraire », *op. cit.*, p. 75.

² TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le Cliché comme forme d'engagement littéraire », *op. cit.*, pp. 75-76.

³ *E*, p. 238.

⁴ TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : Le Cliché comme forme d'engagement littéraire », *op. cit.*, p. 76.

⁵ Recherche en co-occurrences avec, comme séquence 1, le mot *tourbillon*, et comme séquence 2, la flexion du lemme (dans le lexique moderne) *émotion*, et le tout ayant une position relative indifférente des séquences 1 et 2, sur la base de données *Frantext* [en ligne], ATILF, Nancy, 1998-2022, recherche effectuée le 15 juin 2022. L'ATILF ne permet pas de reproduire les concordanciers ainsi créés, cependant avec les informations ci-dessus, il est aisément possible d'effectuer de nouveau cette recherche en partant de la page suivante : URL : <https://www.frantext.fr/repository/frantext/search/cooccurrence>.

⁶ BARTHES Roland, *Le Discours amoureux — Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 — suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, 2007, p. 262.

est beaucoup plus long. L'amour provoque la sensation d'un temps écoulé beaucoup plus long que le temps réellement partagé par les deux amants. Le fait que nous puissions ainsi établir un lien avec la définition de Barthes semble confirmer qu'il s'agit, sinon d'un stéréotype, à tout le moins d'une image assez répandue dans le discours amoureux en littérature.

Toussaint pourrait ainsi faire l'usage de deux stéréotypes, mais contrairement à ce qu'avait remarqué Turin, il les utilise de façon très sérieuse. Il ne semble pas, dans un premier temps, laisser d'indices au lecteur afin de déceler son discours sous-jacent. Sommes-nous simplement passée à côté de ceux-ci ? Il est vrai que, comme le conclut Rubino lorsqu'il étudie l'ironie chez Toussaint, il s'agit d'un des dangers de l'utilisation de l'ironie :

Pour l'écrivain ironiste, la tâche est alors celle de dire sans dire, de dire autrement, de dire autre chose tout en disant ce qu'il juge (peut-être) l'essentiel. C'est à l'observateur, c'est-à-dire au lecteur, d'esquisser des hypothèses de cible à une époque où reste problématique le principe que toute ironie cherche à établir derrière l'apparence de son dire¹.

Dès lors, il nous semble possible d'établir deux hypothèses concernant cette scène d'amour chez Toussaint. Celle-ci pourrait être très sérieuse et elle ne serait en aucun cas ironique ni sabotée. Cet usage, très atypique pour l'auteur, correspondrait également à un de ses traits les plus saillants : « Toussaint joue toujours et déçoit les attentes². » Mais, comme Glasco le souligne, cette habitude nous amène à nous attendre à être bousculés. Cette fin très classique pourrait servir d'exemple : habitué à ce que Toussaint brise toujours l'érotisme et le romantisme, une scène sérieuse surprend le lecteur régulier.

Les contours de l'ironie sont parfois flous, et c'est au regard d'une mention de Schoentjes que la possibilité d'une autre interprétation fait surface : la notion de « mot d'alerte³ ».

¹ RUBINO Gianfranco, « Parcours de l'ironie chez Jean-Philippe Toussaint », dans ALEXANDRE Didier (dir.), SCHOENTJES Pierre (dir.), *L'Ironie, formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 221-222.

² GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, op. cit., 2015, p. 140. Citation originale : *Toussaint always plays on and disappoints expectations*.

³ SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 168. Cité dans DEMOULIN Laurent, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », dans ALEXANDRE Didier (dir.), SCHOENTJES Pierre (dir.), *L'Ironie, formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, op. cit., p. 119.

Son but est d'« exagérer [...] la force d'un énoncé et de le rendre suspect¹ ». Et si nous étions passée à côté de ces excès ? Comme nous l'avons évoqué plus haut, l'image d'un tourbillon d'émotions est assez récurrente. De plus, celle-ci est suivie d'une suite de substantifs opposés : « j'avais connu simultanément l'*attirance* et la *Crainte*, le *désir* et la *peur*, l'*amour* et la *hantise*². » Les premiers termes de chaque opposition peuvent s'assimiler à la même acception : celle du sentiment amoureux, du désir. Il est intéressant de noter que les définitions d'*attirance* et de *désir* renvoient l'une à l'autre³. Celle d'*amour* contient une partie réservée à l'amour charnel⁴, et semble donc s'assimiler, en ce sens, aux deux premiers termes. Nous retrouvons le même lien entre les seconds termes de cette suite : les définitions de *Crainte* et de *peur* renvoient l'une à l'autre⁵, et celle de *hantise* paraît également proche. Pouvons-nous considérer cette énumération de substantifs quasi équivalents comme un indice du ton ironique ?

De plus, l'auteur fait usage d'une figure rhétorique assez simple : la répétition. En effet, le terme *depuis* est utilisé pas moins de sept fois en quelques lignes, dont quatre fois dans la même phrase. Certes, Schoots avait remarqué une forte présence de répétitions au sein de l'écriture minimaliste⁶. Néanmoins, celles-ci se manifestaient sous des formes plus complexes, comme l'allitération ou la paronomase. Cette répétition plus grossière serait-elle également un signe d'exagération ? Ces différents *depuis* insistent sur l'intensité du sentiment d'éternité du narrateur. Il est vrai que lorsque Frank Wagner s'est arrêté sur la poétique de l'œuvre de Toussaint⁷, il explique que la temporalité est autant une technique utilisée par l'auteur qu'un topos exploité dans ses textes. Pourtant, Wagner remarque que lorsque le temps est le sujet du texte, ces mentions sont très généralement dysphoriques⁸. Dans ce dernier paragraphe des *Émotions*, cela semble être exactement le contraire, le narrateur paraît fasciné par la contradiction entre ses différentes impressions. Ce ton euphorique inhabituel serait accentué par toutes les mentions de *depuis*.

¹ SCHOENTJES Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 168. Cité dans DEMOULIN Laurent, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 119.

² *E*, p. 238. Nous soulignons.

³ « Désir », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.* « Attirance », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

⁴ « Amour », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

⁵ « Crainte », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.* « Peur », dans *Le Petit Robert*, *op. cit.*

⁶ SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », *op. cit.*, pp. 130-131.

⁷ WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et La Notion de vérité », *op. cit.*, p. 27.

⁸ *Ibid.*, p. 28.

Il semble dès lors que si ce texte présente bien une forme d'ironie, celle-ci ne peut s'apprécier qu'au regard de l'ensemble de la littérature de l'auteur. Le lecteur non averti pourrait bien se faire duper. Notre hypothèse peut paraître assez ténue, mais, après tout, Toussaint joue toujours avec ses lecteurs et laisse de nombreux rappels de ses œuvres précédentes. Nous pouvons conclure de la façon suivante : Toussaint nous propose dans *Les Émotions* une nouvelle façon de présenter les scènes érotiques. Il ne reste qu'à se décider concernant la forme : soit l'auteur joue d'un classicisme déconcertant, soit il semble s'adresser à ses lecteurs les plus assidus en leur demandant d'aller plus loin et de déceler des excès trahissant son ton ironique.

Néanmoins, cette hypothèse a un point faible : l'ironie détruit tout potentiel émotionnel de la scène. Le roman est intitulé *Les Émotions*, et nous avons mis en avant l'importance de ce titre dans son interprétation. Penchons-nous sur les dispositifs qui participent à la construction de l'émotivité de la scène. Il serait alors possible d'interpréter différemment les « excès » que nous venons de déceler : ils pourraient marquer l'intensité, la densité de l'émotion. Que dire des clichés que nous avons décelés ? L'aspect assez « classique » de ceux-ci est atténué par le fait que cette scène mêle des clichés liés à la fois à l'érotisme et au romantisme. En effet, nous pouvons retrouver différentes manifestations de l'érotisme : l'intérêt porté à la vitesse, ou l'image des différents vêtements au sol. Le romantisme se retrouve plutôt dans la mention des caresses, des yeux fermés, de l'importance accordée au premier baiser tant attendu. En entrelaçant ainsi des références romantiques et érotiques, Toussaint s'éloigne en quelque sorte du cliché. Notons également que, même s'il s'agit d'une scène représentant des émotions intenses, cela n'est pas complètement euphorique : remarquons la mention finale de « hantise », « peur » ou bien encore de « crainte ». De nouveau, ce mélange entre mentions euphoriques et dysphoriques participe à éloigner cet extrait de la représentation « cliché » de la rencontre amoureuse. Nous soulignerons plus loin la position d'analepse de cette scène : elle se passe bien avant l'*incipit*. Cela pourrait également participer à casser l'aspect classique de la scène ; Toussaint remarque que brouiller l'aspect chronologique participe à rendre une scène moins classique¹.

¹ CZARNY Norbert, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*

Cette scène finale des *Émotions* donne lieu à différentes interprétations ; selon le point de vue adopté, la scène peut se teinter d'un ton différent. L'hypothèse de l'ironie établit un lien fort entre *Les Émotions* et les romans précédents de l'auteur qui étaient également marqués par ce ton, alors que l'hypothèse finale de densité émotionnelle représente une rupture au sein des œuvres toussaintiennes : l'auteur ose s'aventurer dans un registre nouveau, faisant la part belle aux émotions.

Analyse spécifique

Passons désormais à l'analyse spécifique : nous établirons les frontières exactes du *desinit* en suivant la théorie de Larroux et tenterons de classer l'extrait ainsi défini selon la théorie de Del Lungo prenant en compte le lien herméneutique entre début et fin. Pour terminer, nous tiendrons à comparer le *desinit* des *Émotions* avec celui du roman précédent, *La Clé USB*.

Limite interne du desinit

Reprenons donc les critères de Larroux : il s'agit de trouver la fracture qui soulignera l'homogénéité du passage final. Il est évident que nous devons réduire l'échelle du paragraphe, l'extrait est très long et nous percevons plusieurs fractures possibles. Considérons l'extrait suivant, situé au milieu du paragraphe :

Elle s'interrompit et me regarda. Couchée à côté de moi dans le lit, approchant son visage du mien, posant sa main sur ma joue, elle m'embrassa, et, sentant alors pour la première fois le contact de sa langue dans ma bouche, je compris que c'était la première fois que nous nous embrassions. C'était notre premier baiser. Nous ne nous étions jamais embrassés auparavant. Depuis que nous nous étions rencontrés, bousculés par les circonstances¹

Il y a trois possibilités de fracture : la première, dans l'utilisation, pour la première fois dans l'extrait, du pronom *elle* ; la deuxième, par la courte phrase « c'était notre premier baiser » ; et la dernière pourrait être formée par le bloc des trois dernières phrases, marquées par une répétition du terme *depuis*.

¹ *E*, pp. 237-238. Nous soulignons.

« Elle s’interrompt et me regarda » est intéressant à considérer. Alors que dans les phrases précédentes, les pronoms utilisés sont *nous* ou *je*, Jean décrit enfin ce que fait Pilar de façon indépendante. Cette phrase courte sémantise également le thème de l’interruption, de la rupture. Nous considérons cependant que l’homogénéité du bloc suivant, formé par les répétitions de *depuis*, est plus forte. Nous avançons alors l’hypothèse selon laquelle le *desinit* est annoncé par ce nouveau pronom, puis réellement signifié par la phrase courte « c’était notre premier baiser », dont le caractère de rupture est fort. La frontière interne du *desinit* se situe au niveau de cette dernière phrase. L’homogénéité du passage final est alors assurée par toutes les répétitions de *depuis*. Ce *desinit* ainsi délimité souligne une bascule plus profonde de l’extrait : le narrateur ralentit la cadence et prend enfin le temps de se questionner sur ce qui vient de se passer, sur ce qui se passe toujours. Cet extrait reste homogène au niveau du ton : il est beaucoup plus lyrique et sentimental que le début du paragraphe.

Topos narratif

Le thème nous semble de nouveau plutôt classique : Del Lungo cite en effet les rencontres comme sujet fréquent pour les *incipit*¹. Elles sont plutôt utilisées en début de roman ; citons, par exemple, *Aurélien* d’Aragon². Dans notre extrait, plus que leur rencontre, c’est le rapprochement entre les deux amants qui est décrit. Il s’agit de scènes souvent utilisées par Toussaint en tant que frontières de romans, et plus particulièrement dans le cycle de Marie. Citons, à titre d’exemple, *Fuir*³, qui se termine par une scène d’étreintes entre Marie et le narrateur, dans la mer. *Nue* se termine également par une scène décrivant les baisers langoureux échangés par le narrateur et Marie⁴. À cet égard, le cas de *La Vérité sur Marie* se révèle intéressant⁵ : plus que des étreintes, les scènes d’ouverture et de fermeture du roman sont érotiques. Au début du récit, le narrateur souligne que Marie et lui font l’amour au même moment, mais en des endroits différents. Alors que, la fin du roman dépeint une scène d’amour entre les deux amants ainsi réunis. Dès lors, ce choix de *desinit* pour *Les Émotions* ne nous paraît pas étonnant au regard des œuvres

¹ DEL LUNGO Andrea, *L’Incipit romanesque*, op. cit., p. 84.

² Voir ARAGON, *Aurélien*, dans ARAGON, *Œuvres romanesques complètes – III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003, p. 17.

³ Voir TOUSSAINT Jean-Philippe, *Fuir*, op. cit., pp. 183-186.

⁴ Voir TOUSSAINT Jean-Philippe, *Nue*, Paris, Minuit, 2013, pp. 167-170.

⁵ Voir TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009, pp. 11-13 & pp. 202-205.

précédentes de l'auteur, et correspond même à un certain tournant de son écriture initié dans le Cycle de Marie.

Classification

Lorsque nous nous référons aux cinq catégories de Del Lungo (continuité, déplacement, dévoilement, rupture et suspension¹), la classification s'avère compliquée. En effet, cet auteur accorde une importance particulière aux « possibles sémantiques² » ouverts par l'*incipit*. Tel que nous l'avons délimité, il revenait sur la soirée de rupture entre Diane et Jean. Pour la fin, nous venons de définir que la frontière interne du *desinit* commence avec la phrase « C'était notre premier baiser ». Le couple ainsi formé par le début des *Émotions* et sa fin paraît assez évident : une rupture et une rencontre, une « dernière soirée » et un « premier baiser ». La mention de « premier » et « dernier » dans le texte souligne une telle opposition. Nous avons alors tendance à croire qu'il s'agit, chez Del Lungo, du déplacement³ : le possible sémantique de la rupture est infléchi, nous faisons face à un premier baiser. Cependant, nous voudrions créer une nouvelle relation : ne serait-ce pas une inversion voire une opposition ? Plus qu'une inflexion, il s'agit d'une rencontre alors que le début évoquait une rupture, et ce qui nous semble le plus important est que l'ordre chronologique est bouleversé. Cette fin se passe six ans avant le début du roman ; elle se situe donc en position d'analepse par rapport au début, si nous nous référons aux catégories de l'ordre de Genette. De plus, les deux scènes impliquent une femme différente : Diane au début et Pilar à la fin. Plus généralement, c'est tout le récit qui est marqué par l'anachronie. Cela ne paraît pas atypique au regard de la littérature de Toussaint. Glasco souligne justement la présence de nombreux allers-retours temporels dans son œuvre, par exemple, dans *La Réticence*⁴. Dans notre cas, les outils de Del Lungo semblent s'appliquer et la relation de déplacement paraît adéquate, mais celle-ci escamote le fait que la construction du roman est plus complexe que celle des œuvres prises en exemple par Del Lungo.

¹ Voir DEL LUNGO Andrea, « En commençant en finissant – Pour une herméneutique des frontières », *op. cit.*, pp. 17-22.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, pp. 19-20.

⁴ GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest*, *op. cit.*, p. 103.

Serait-il à nouveau pertinent de combiner la catégorie ainsi choisie chez Del Lungo à une seconde choisie suivant la théorie de Marina Torgovnick ? Y aurait-il une catégorie propre à souligner le lien anachronique entre l'*incipit* et le *desinit* ? Torgovnick propose cinq relations (*circularity, parallelism, incomplection, tangential, linkage*¹), mais aucune d'entre elles ne semble mettre en valeur le fait que la chronologie entre début et fin puisse être bouleversée.

Serait-il intéressant de convoquer la notion de *linkage* de Torgovnick utilisée pour *La Clé USB* ? En effet, dans *La Clé USB*, nous percevons que l'histoire du père était importante, et le narrateur nous avouait qu'il s'agissait bien du centre du roman. En terminant sur une scène pleine d'émotions concernant Jean et son père, nous pouvions penser que ce sujet serait amené à être poursuivi, et nous en avons eu la confirmation à la lecture des *Émotions*. Nous pouvons, en effet, faire l'hypothèse selon laquelle le récit concernant l'enterrement du père est bien le sujet central des *Émotions*. Cet épisode se trouve bien au centre du roman, dans la deuxième partie d'un livre tripartite, qui paraît également plus conséquente en termes de pages. Dans un entretien, l'auteur a partagé son opinion concernant le sujet central du roman, et celle-ci confirme notre hypothèse :

Le centre de gravité des *Émotions*, c'est la scène de l'enterrement du père. C'est un moment de recueillement et d'introspection, où les émotions de deuil viennent se mêler à des souvenirs d'émotions amoureuses. J'aurais pu construire le roman de façon plus classique autour de la scène de l'enterrement. C'est une figure imposée de la littérature, et même du cinéma, de voir un personnage pendant un enterrement qui se souvient de différentes étapes de sa vie ou de la vie du défunt. Mais j'ai préféré une structure plus ouverte, moins chronologique. J'ai préféré aller de digression en digression, d'un mouvement à l'autre, un peu comme en musique. Même si le thème central domine la structure, il est encadré par deux mouvements qui l'éclairent et le complètent².

Cela permettrait aussi d'effectuer un lien fort entre *La Clé USB* et les *Émotions* : le sujet du père est toujours important, et donne lieu à un nouveau passage de l'histoire qui est aussi le centre du récit de Jean : le jour de l'enterrement. C'est pour cela qu'il était

¹ Voir TORGOVNICK Marina, *Closure in the novel, op. cit.*, pp. 13-14.

² CZARNY Norbert, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*

intéressant de mobiliser la notion de *linkage* de Torgovnick : celle-ci souligne que le sujet de la fin du premier livre est amené à être poursuivi dans le suivant.

Serait-il possible que l'aventure avec Pilar, évoquée, elle aussi, en fin de roman, établisse un lien fort avec le roman suivant ? Pour notre part, nous faisons l'hypothèse suivante : l'histoire ainsi présentée entre Jean et Pilar dans *Les Émotions* ne se poursuit pas dans le prochain opus. Nous pensons que cela ne frustrerait pas particulièrement le lecteur : il ne nous semble pas être en attente d'un développement particulier à la suite de cette scène finale. Tandis que, à la fin de la lecture de *La Clé USB*, le lecteur pouvait anticiper une suite : l'enterrement, le deuil de Jean...

Il faudra attendre le prochain roman de Toussaint pour confirmer ou non notre hypothèse.

Le desinit de La Clé USB et des Émotions

Nous avons également l'envie de comparer les *desinit* des deux romans que nous avons étudiés. En effet, à la lecture de ces deux textes, une différence nous avait marquée : le premier opus du cycle nous présente un Jean Detrez, qui a du mal à ressentir, mais aussi à partager, des émotions à la vue de son père décédé, et le second nous présente le même personnage qui s'échappe dans une course folle et succombe à l'envie de se rapprocher de Pilar. Malgré cette apparente opposition, nous pouvons trouver des éléments de ressemblance. Les deux extraits débutent par une description minutieuse des déplacements des personnages et se terminent par des phrases plus longues reflétant les pensées du narrateur. Celui-ci s'interroge sur ce qu'il ressent dans les deux extraits ; que ce soit sur son absence de réaction dans *La Clé USB*, ou sur le tourbillon d'émotions qui l'habite dans les *Émotions*. Ces deux fins nous paraissent également atypiques au regard de la littérature de l'auteur : le narrateur, dans *La Clé USB*, se rend enfin compte de son impassibilité, tandis que dans *Les Émotions*, nous avons exploré la possibilité que la scène finale mette en avant une certaine densité émotionnelle. Ces deux fins complètement différentes nous permettent de mobiliser la théorie de Raphaël Micheli concernant la sémiotisation des émotions dans le discours. Le *desinit* des *Émotions* présente un mode de sémiotisation plutôt direct : l'émotion dite¹. En effet, plusieurs termes traduisant une émotion sont cités dans le texte. Le narrateur utilise également le mode de

¹ Voir MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours*, op. cit., pp. 33-59.

l'auto-attribution : Jean s'attribue lui-même les émotions qu'il énumère. Dans le *desinit* de *La Clé USB*, nous pouvons avancer que Jean Detrez fait également preuve d'auto-attribution¹. Cependant, il s'auto-attribue alors une absence d'émotions. Nous retrouvons la citation de termes d'émotions, mais Jean explique ne rien ressentir.

Notons que ces deux scènes se déroulent dans un décor similaire : une chambre. Il s'agit de la chambre parentale pour *La Clé USB* et d'une chambre d'hôtel dans *Les Émotions*. Comme nous l'avons déjà évoqué, Ruth Amar explique que chez Toussaint, les chambres sont des lieux qui soit, renforcent les moments d'intimité, soit les ruinent complètement². Alors que dans les *Émotions*, la chambre d'hôtel est le lieu d'un moment émotionnel assez intense, la chambre de *La Clé USB* correspondrait plutôt à la seconde option. En effet, le narrateur souligne qu'il perçoit l'émotivité de la scène, mais qu'il ne ressent pourtant pas d'émotions. L'hôtel des *Émotions* est qualifié d'impersonnel, alors qu'il est le lieu d'une effusion de sentiments. La chambre de *La Clé USB* est, quant à elle, associée à l'intime. Cependant, il semble impossible pour Jean d'y exprimer ses émotions. Cela nous ramène à une réflexion de Sjef Houppermans³ : celui-ci remarque que les relations amoureuses chez Toussaint sont marquées par des dynamiques opposées de contrôle et de laisser-aller. Nous pensons que ce constat peut s'appliquer aux relations en général. Cela est particulièrement le cas dans les deux *desinit* de *La Clé USB* et des *Émotions*. Quelle est la raison qui explique que Jean Detrez contrôle ses émotions dans certaines situations et pas dans d'autres ? Nous pourrions croire que le narrateur est plus à l'aise pour partager ses émotions et se laisser aller dans un endroit qu'il connaît, un endroit intime. Mais finalement, il se montre beaucoup plus enclin à exprimer ses sentiments envers une personne qu'il connaît à peine, dans la chambre d'un hôtel impersonnel.

Relevons également que les sujets des deux *desinit* considérés sont la mort et l'amour. Cela nous rappelle l'angoisse qui étreint différents personnages dans l'ensemble de l'œuvre de Toussaint : en effet, comme nous l'avons souligné, la peur liée à un départ est fréquemment associée à la possibilité de mort ou de rencontre amoureuse.

¹ Voir MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours*, *op. cit.*, pp. 121-122.

² AMAR Ruth, « De la chambre au musée — Les Hétérotopies dans *M. M. M. M.* », *op. cit.*, p. 65.

³ HOUPPERMANS Sjef, « Le désir se magnifie, se méfie, se moque, se murmure... Différentes manifestations du désir dans le Cycle de Marie », dans DEVÉSA Jean-Michel (éd.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, *op. cit.*, p. 279. Voir également une partie de « Débat 8 » se rapportant à cette question, p. 281.

C. Conclusion — Les Émotions

Dans *Les Émotions*, Toussaint nous propose un *incipit* et un *desinit* représentant des thématiques habituelles. La rupture a déjà été maintes fois évoquée en début de roman dans le cycle de Marie. C'est également le cas dans *Les Émotions*. Les scènes de rencontres, ou les scènes intimes sont également utilisées en ouverture ou en fermeture d'autres œuvres de l'auteur, par exemple, à nouveau, dans le cycle de Marie.

Nous retrouvons également des couples antithétiques fréquemment associés aux œuvres de l'auteur. D'abord, nous pouvons y discerner l'immobilité et le mouvement¹. L'*incipit* est marqué par une certaine immobilité des personnages : Jean regarde par la fenêtre, Diane est assise. Alors que le *desinit* représente plutôt le mouvement, surtout dans sa première partie. Le narrateur y décrit l'avancée des deux personnages et leur empressement. Mais les deux extraits comportent également en leur sein les deux éléments du couple immobilité-mouvement. L'*incipit* représente en général l'immobilité, mais le départ de Diane, et les projets de déménagement de Jean peuvent représenter également le mouvement. Le *desinit* souligne d'abord la rapidité des déplacements des personnages vers la chambre d'hôtel, mais ces deux derniers ralentissent ensuite leur course pour enfin s'embrasser : cette partie pourrait se rapprocher de l'immobilité.

Enfin, comme Annelies Schulte Nordholt en fait l'hypothèse dans un de ses articles², il nous semble que le couple formé par l'*incipit* et le *desinit* des *Émotions* pourrait refléter une notion clé de Toussaint : l'urgence et la patience³. L'auteur utilise ces deux notions pour expliquer son processus d'écriture, mais nous pouvons les employer pour interpréter plus généralement son œuvre. De façon grossière, nous pourrions associer l'*incipit* à la patience : le mariage se délite, mais aucun des deux époux ne semble vouloir s'en soucier ; Jean, dans un dernier sursaut, entame la rupture en quittant l'appartement conjugal. Le *desinit* pourrait refléter l'urgence : Jean et Pilar ont envie de se découvrir, de s'enfuir, de se rapprocher... Mais, comme cela était le cas pour l'immobilité et le mouvement, nous pensons que les extraits, en leur sein, peuvent refléter les deux parties de l'Urgence et la

¹ SCHULTE NORDHOLT Annelies, « "L'urgence et la patience", Principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint, Saint-Étienne, op. cit.*, p. 137.

² Voir *Ibid.*, pp. 137-147.

³ TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience, op. cit.*

Patience. Dans l'*incipit*, la décision de Jean de louer un appartement reflète une urgence à bousculer la situation de séparation, comme le ralentissement provoqué par le premier baiser, dans le *desinit*, semble freiner l'urgence des deux amants.

CONCLUSION :

L'OPTION POSTMODERNE

Lors de l'introduction de notre travail, nous avons souligné l'intérêt de la théorie de Del Lungo concernant les *incipit*. En effet, la catégorisation principale défendue par Del Lungo repose sur l'opposition entre « classique » et « moderne¹ ». Dans un premier temps, nous nous sommes résolue à classer l'*incipit* de *La Clé USB* comme « moderne », mais la présence d'éléments très classiques dans la suite de l'extrait venait perturber notre choix. Il nous semble désormais possible de considérer la création d'une nouvelle catégorie. En effet, Toussaint a parfois été assimilé à une mouvance spécifique : celle du « postmoderne² ». Cette étiquette, bien que quelquefois contestée et sujette à de nombreuses discussions, a été analysée en profondeur par Laurent Demoulin³. Il définit ainsi cette nouvelle position : « écrire en tenant compte des acquis modernes sans pour autant tenter une surenchère impossible⁴ ». Il ne s'agit pas de créer une école clairement en opposition avec la ou les précédente(s). Les écrivains postmodernes reconnaissent l'influence des modernes, mais proposent une littérature « plus facile à lire⁵ » que la moderne. Les conventions autrefois exposées chez les modernes sont dissimulées chez les postmodernes, bien qu'elles soient reprises et réintégré⁶. Le tout donne un roman à l'apparence classique, mais à l'héritage moderne décelable. L'écriture minimaliste peut alors être considérée comme le premier mouvement de l'ère postmoderne⁷. Toussaint n'a jamais nié sa passion des modernes, comme il l'écrit dans *L'Urgence et la Patience*⁸, il est un grand admirateur de Beckett⁹. Il est alors intéressant de noter que Del Lungo prend en compte le travail de Beckett pour établir la partie moderne de son paradigme¹⁰. Toussaint, influencé par son amour de Beckett, propose un *incipit* aux allures modernes

¹ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, pp. 153-154.

² DENIS Benoît, KLINKENBERG Jean-Marie, *La Littérature belge – Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Espace Nord, 2014 [2005], p. 257.

³ DEMOULIN Laurent, « Génération innommable », dans *Textyles*, n° 14, 1997, pp. 7-17.

⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁵ *Ibid.*, p. 11.

⁶ *Ibid.*, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 11.

⁸ TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*

⁹ TOUSSAINT Jean-Philippe, « Pour Samuel Beckett », dans TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience*, *op. cit.*, pp. 90-91.

¹⁰ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, *op. cit.*, p. 195.

pour *La Clé USB*. Cependant, la rupture est beaucoup moins évidente. L'auteur s'en est expliqué lui-même dans son dernier essai, il utilise l'image d'une « troisième voie¹ » :

qui parviendrait à concilier ces deux conceptions [...], et qui, sans retour au passé, sans revenir en arrière, tiendrait compte des enseignements des grands auteurs du XX^e siècle, sans chercher à les poursuivre, sans vouloir être plus radical ni aller plus loin qu'eux².

Une telle prise de position correspondrait à la définition de la mouvance dite « postmoderne ». Il semble possible de proposer une telle catégorie située entre les *incipit* classiques et modernes : celle-ci rendrait compte de la présence des acquis modernes, mais sous une forme moins radicale.

Considérer l'opposition entre classique et moderne semble être un point de vue pertinent pour étudier la littérature de Toussaint : cela nous permet de déceler son appartenance à une mouvance particulière. Cette nouvelle catégorisation est-elle également perceptible dans le reste des frontières que nous avons considérées ?

En ce qui concerne la fin de *La Clé USB*, le lien entre *incipit* et *desinit*, tout comme la mise en intrigue ont posé question. Nous faisons le pari que cela peut s'interpréter au regard de ce que nous avons proposé pour l'*incipit* : l'étiquette « postmoderne³ ». L'auteur nous offre au départ une intrigue bien ficelée, tout ce qu'il y a de plus classique, et abandonne celle-ci, à quelques pages de la fin, au profit d'une autre, beaucoup plus à son image : peu de suspense, beaucoup de descriptions, et des personnages dont les émotions sont difficiles à lire. Or, les écrivains modernes ont été évoqués plusieurs fois comme des jalons représentatifs pour l'étude des débuts et des fins⁴. En effet, ils détruisent complètement ces concepts et leur tournent le dos : plus de début ni de fin identifiés et présentés comme tels, juste un flux de parole continu. Finalement, le narrateur homodiégétique nous manipule et nous détourne du vrai sujet de ce roman : la mort du père. Il nous l'avoue, il a déformé ce récit, et nous offre une fin en décalage avec son début. Ce roman peut finalement être assimilé à un flux de paroles : nous dépendons du narrateur et de son récit, nous recevons l'histoire selon la structure qu'il souhaite lui donner. Ne serait-ce pas une façon de détourner le concept classique de début et de fin ?

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *C'est vous l'écrivain*, op. cit., p. 142.

² *Ibidem*.

³ DEMOULIN Laurent, « Génération innommable », op. cit., pp. 7-17.

⁴ DEL LUNGO Andrea, *L'Incipit romanesque*, op. cit., pp. 193-197.

Toussaint ne propose pas une rupture aussi forte que les modernes, mais nuance leurs propositions. Ce récit présente un début et une fin qui peuvent répondre à certaines caractéristiques classiques, mais un élément de rupture est évident : il y a un décalage clair entre ces deux parties. Si nous considérons que, classiquement, le début d'un roman expose une question à laquelle la fin doit répondre, nous pouvons saisir une discordance évidente dans *La Clé USB*. La présence de deux intrigues permet d'éluder la première, et le roman n'offre finalement un dénouement qu'à la seconde. Nous avons d'ailleurs éprouvé des difficultés à classer cette fin au regard des typologies de Del Lungo : nous percevons la rupture, et pourtant le lien fort entre *La Clé USB* et *Les Émotions* n'est pas envisageable avec cette taxinomie. Ainsi, nous avons utilisé la typologie de Torgovnick qui met en évidence de telles relations.

En ce qui concerne *Les Émotions*, l'association de caractéristiques modernes et classiques n'est pas aussi flagrante, mais explorons tout de même cette interprétation. L'*incipit* du roman est classique : il appartient, selon nous, à la catégorie narrative. Cependant, nous pouvons identifier certains indices de postmodernité. Françoise Revaz a étudié le retour du postmoderne chez Toussaint et s'arrête¹, dans son analyse, sur quelques *incipit* de l'auteur : *Monsieur*, *La Télévision* et *Fuir*. Elle souligne que, dans ces romans, l'existence des personnages est présumée, et non posée comme au sein des fictions balzaciennes². Cela se remarque dans l'usage du déictique *je* et de noms propres, comme « Diane » dans notre extrait. Revaz cite la remarque de Daniel Gollut et Joël Zufferey : « Par évocation d'un individu dont l'identité est supposée comme connue, l'ouverture romanesque cherche [...] à masquer son caractère inaugural³ ». En cela, Gollut et Zufferey sont en accord avec la définition de l'*incipit* moderne de Del Lungo. Cependant, cette réflexion s'applique-t-elle également au deuxième tome d'un cycle ? En effet, nous pourrions avancer que le caractère « présumé » de l'existence est atténué, car les personnages sont déjà évoqués dans le roman précédent. Cela ne semble pas gêner Revaz : elle cite à titre d'exemple l'*incipit* de *Fuir*, alors qu'il s'agit du deuxième opus du cycle de Marie. Cette caractéristique ainsi identifiée par Revaz représenterait l'aspect hybride recherché :

¹ REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie – Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009, pp. 141-165.

² *Ibid.*, pp. 144-145.

³ GOLLUT Daniel, ZUFFEREY Joël, *Construire un monde : Les Phrases initiales de “La comédie humaine”*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 2000, p. 30. Cité dans REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie – Action et narration*, *op. cit.*, p. 145.

bien que nous ayons qualifié l'*incipit* des *Émotions* de classique, nous pouvons noter la présence de caractéristiques modernes, offrant à nouveau ce mélange propre à la catégorie postmoderne.

Venons-en à présent à la mise en intrigue et au *desinit* des *Émotions*. Comme pour l'*incipit*, nous n'avons pas décelé dans un premier temps le caractère moderne de ce *desinit*. Comme nous l'avons montré dans notre analyse, nous retrouvons des éléments très classiques de mise en intrigue. Mais le soupçon de modernité est ailleurs : nous l'avons souligné plusieurs fois, les liens entre les différentes parties de ce roman sont assez complexes à établir. Cela est dû à un manque de lien entre les thèmes évoqués, mais aussi à une chronologie complexe : la première partie évoque deux périodes différentes de l'année 2016, la deuxième relate l'enterrement du père de Jean en 2016, mais y ajoute des analepses, tandis que la dernière partie se déroule en 2010. Cela nous renvoie à une caractéristique du Nouveau Roman : Revaz souligne que ce mouvement littéraire présente une intrigue déconstruite, notamment au niveau de la chronologie¹. Celle-ci est récusée et donc bouleversée dans les récits produits. Cela peut aussi s'appliquer au *desinit* : alors qu'il se prête aux outils classiques d'analyse, nous ne pouvons pas mettre en évidence le fait qu'il s'agit d'un temps de l'histoire précédent celui de l'*incipit*. Toutes ces caractéristiques confirment le caractère postmoderne des *Émotions*, même s'il est moins évident que dans *La Clé USB*.

Cela nous renvoie à un extrait de *Made in China*, cité dans un article de Frank Wagner². L'éditeur chinois de Toussaint, Chen Tong, s'essaie à une comparaison entre chaussures et littérature :

À propos de chaussures, Chen Tong m'a raconté un jour qu'un de ses professeurs aux Beaux-Arts trouvait que l'évolution des arts plastiques, c'était comme l'évolution des vêtements, et que l'évolution de la littérature, c'était comme l'évolution des chaussures. Les vêtements changent très rapidement, de forme, de matière, de taille, de couleur, mais, pour les chaussures, les changements possibles sont beaucoup plus limités. Mais toi, me

¹ REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie – Action et narration, op. cit.*, p. 143.

² WAGNER Frank, « *M.M.M.M. – La Tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa)* », dans MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint — M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021, pp. 27-38.

disait Chen Tong, comme Robbe-Grillet, tu as trouvé une manière différente de faire des chaussures¹.

La littérature de Toussaint a toujours été qualifiée de novatrice par les critiques. Pourtant, ses choix radicaux semblent s'atténuer peu à peu au profit d'une littérature plus abordable, aux accents plus classiques. Lorsqu'ils soulignent le caractère postmoderne de ses romans, les critiques ont tendance à s'arrêter sur la renarrativisation de cette littérature : son rapport à l'intrigue classique, le lien entre les événements, la présentation des personnages². Mais l'étude des frontières textuelles nous permet de porter un regard nouveau sur le caractère postmoderne des romans de Toussaint. Dans son dernier cycle, il s'essaie à des formes plus classiques comme l'intrigue énigmatique de *La Clé USB* et l'*incipit* narratif des *Émotions*. Cependant, la construction de ses romans reste complexe et nous pouvons donc y déceler des caractéristiques modernes. Ces éléments ont du sens lorsque nous considérons l'étiquette postmoderne : les différentes contradictions sont le fruit d'un savant mélange décelable au travers de l'étude des frontières textuelles.

Il serait alors intéressant d'appliquer la même étude des frontières textuelles aux livres précédents de Toussaint. Retrouvons-nous la nouvelle case postmoderne lorsque nous appliquons le paradigme de Del Lungo aux débuts de *La Salle de bain* ou de *Fuir ?* Qu'en est-il de la mise en intrigue de *La Réticence* ou de *L'Appareil-photo ?* Les *desinit* du cycle de Marie affichent-ils également un mélange entre caractéristiques modernes et classiques ? Cette étude nous permettrait peut-être de déceler les possibles continuités ou ruptures au sein du travail de l'auteur, mais également de considérer les frontières textuelles de ses œuvres précédentes et leur mise en intrigue sous un point de vue nouveau.

¹ TOUSSAINT Jean-Philippe, *Made in China*, Paris, Minuit, 2017, p. 13. Cité dans WAGNER Frank, « M.M.M.M. – La Tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa) », *op. cit.*, pp. 27-28.

² Voir REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie – Action et narration*, *op. cit.*, pp. 164-165.

BIBLIOGRAPHIE GENERALE

A. Sources primaires

Corpus

TOUSSAINT Jean-Philippe, *La Clé USB*, Paris, Minuit, 2019.

- *Les Émotions*, Paris, Minuit, 2020.

Autres œuvres de Jean-Philippe Toussaint

TOUSSAINT Jean-Philippe, *Autoportrait (à l'étranger)*, Paris, Minuit, 2000.

- *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.

- *La Vérité sur Marie*, Paris, Minuit, 2009.

- *L'Urgence et la Patience*, Paris, Minuit, 2012.

- *Nue*, Paris, Minuit, 2013.

- *C'est vous l'écrivain*, Paris, Le Robert, « Secrets d'écriture », 2022.

Autres œuvres mentionnées

ARAGON, *Aurélien*, dans ARAGON, *Œuvres romanesques complètes – III*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2003.

CAMUS Albert, *L'Étranger*, dans CAMUS Albert, *Œuvres complètes — I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

PROUST Marcel, *Du côté de chez Swann — Première partie, Combray*, dans PROUST Marcel, *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987.

QUENEAU Raymond, *Zazie dans le métro*, dans QUENEAU Raymond, *Romans – II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2006.

VOLTAIRE, *Candide ou l'optimisme*, dans VOLTAIRE, *Romans et Contes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1979.

B. Sources secondaires

Ouvrages généraux

BARONI Raphaël, *Les Rouages de l'intrigue – Les Outils de la narratologie postclassique pour l'analyse des textes littéraires*, Genève, Slatkine Érudition, 2017.

BARTHES Roland, *Fragments d'un discours amoureux*, Paris, Seuil, 1977.

- *Le Discours amoureux — Séminaire à l'École pratique des hautes études 1974-1976 — suivi de Fragments d'un discours amoureux : inédits*, Paris, Seuil, 2007.

DENIS Benoît, KLINKENBERG Jean-Marie, *La Littérature belge – Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Espace Nord, 2014 [2005].

FOUCAULT Michel, *Dits et Écrits – II*, Paris, Gallimard.

GENETTE Gérard, « Frontières du récit », dans *Communications*, n° 8, 1966, pp. 152-163.

- *Discours du récit*, Paris, Seuil, « Poétique », 1983.

MACARY-GARIPUY Pascale, « Du bain de Diane à l'Artémis ensauvagée », dans *Psychanalyse*, vol. 2, n° 3, 2005, pp. 33-52.

MICHELI Raphaël, *Les Émotions dans le discours – Modèles d'analyse, perspectives empiriques*, Louvain-la-Neuve, De Boeck, 2014.

Incipit

ARAGON Louis, *Je n'ai jamais appris à écrire ou « les incipit »*, Genève, Albert Skira, 1969.

DEL LUNGO Andrea, « Pour une poétique de l'incipit », dans *Poétique*, n° 94, avril 1993, pp. 131-152.

- *L'Incipit romanesque*, Paris, Éditions du Seuil, 2003.

DEMOULIN Laurent, « Un Simenon moderne ? Sur l'incipit de *Les Trois Crimes de mes amis* », dans DUMORTIER Jean-Louis (éd.), *Il avait appris à écrire — Incipit des romans de Georges Simenon, Traces*, n° 24, 2020, pp. 148-154.

DUCHET Claude, « Pour une socio-critique ou variations sur un incipit », dans *Littérature*, n° 1, février 1971, pp. 5-14.

Desinit

DUCHET Claude, « Fins, finition, finalité, infinitude », dans DUCHET Claude (dir.), TOURNIER Isabelle (dir.), *Genèses des fins : de Balzac à Beckett, de Michelet à Ponge*, Saint-Denis, Presses Universitaires de Vincennes, 1996, pp. 5-25.

HAMON Philippe, « Clausules », dans *Poétique*, n° 24, décembre 1975, pp. 495-526.

HERRNSTEIN SMITH Barbara, *Poetic Closure – A Study of How Poems End*, Chicago, University of Chicago Press, 1968.

LARROUX Guy, *Le Mot de la fin – La Clôture romanesque en question*, Paris, Nathan, 1995.

MORTIMER Armine Kotin, *La Clôture narrative*, Paris, Librairie José Corti, 1985.

TORGOVNICK Marina, *Closure in the novel*, Princeton, Princeton University Press, 1981.

Début et Fin

BATY-DELALANDE Hélène, « Canaliser le roman-fleuve », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 57-72.

DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010.

- « En commençant en finissant – Pour une herméneutique des frontières », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 7-22.

FERRONI Giulio, « Mourir au début, mourir à la fin », dans DEL LUNGO Andrea (dir.), *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 207-223.

MAURIAC DYER Nathalie, « La Clôture intermédiaire », dans *Le Début et la Fin du récit – Une relation critique*, Paris, Éditions Classiques Garnier, 2010, pp. 75-95.

Jean-Philippe Toussaint

AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994.

AMAR Ruth, « De la chambre au musée — Les Hétérotopies dans *M. M. M. M.* », dans MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint – M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021, pp. 63-78.

BERNARD Isabelle, « Saynètes de ménages. Le Couple dans les romans de Jean-Philippe Toussaint », dans *Thélème-Revista Complutense de Estudios Franceses*, vol. 28, 2013, pp. 27-44.

BERTHO Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la Métaphysique », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 15-25.

BERTRAND Michel (dir.), GERMONI Karine (dir.), JAUER Annick (dir.), *Existe-t-il un style Minuit ?*, Aix-en-Provence, Presses universitaires de Provence, 2014.

BESSARD-BANQUY Olivier, *Le Roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Villeneuve-d'Asq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

BLANCKEMAN Bruno, « *Faire l'amour* à la Toussaint (sur quelques postures littéraires minimalistes) », dans DAMBRE Marc (dir.), BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 141-153.

CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016.

DAMBRE Marc (éd.), BLANCKEMAN Bruno (éd.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.

DEMANZE Laurent, « “Pensivement” : le Suspense mélancolique de Jean-Philippe Toussaint », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 251-259.

DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010.

DEMOULIN Laurent, « Génération innommable », dans *Textyles*, n° 14, 1997, pp. 7-17.

- « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », dans ALEXANDRE Didier (dir.), SCHOENTJES Pierre (dir.), *L'Ironie, formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 116 — 130.

DEVÉSA Jean-Michel (éd.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020.

DUBOIS Jacques, « Avec Marie », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, pp. 13-23.

GLASCO Sarah L., *Parody and Palimpsest : Intertextuality, Language, and the Ludic in the Novels of Jean-Philippe Toussaint*, New York, Peter Lang, 2015.

GODARD Roger, *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, pp. 165-182.

GRIS Fabien, « Vulgarités de Toussaint », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 161-172.

HOUPEMANS Sjef, « Le désir se magnifie, se méfie, se moque, se murmure... Différentes manifestations du désir dans le Cycle de Marie », dans DEVESA Jean-Michel (éd.), *Lire, voir, penser l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Bruxelles, Les Impressions Nouvelles, 2020, pp. 271-279.

KATSIKA Karolina, « Pour une typologie de la chambre d'hôtel (Baricco, Echenoz, Toussaint) », dans *Studii si Cercetari Filologice : Seria Limbi Romanice* (Études et recherches en philologie : Série langues romanes), n° 24, novembre 2018, pp. 1-12.

LAHOUSTE Corentin, « Du sensible à l'intime chez Jean-Philippe Toussaint - Étude de la tétralogie *Marie Madeleine Marguerite de Montalte* », dans *Revue Critique de Ficción Française Contemporaine*, n° 13, décembre 2016, pp. 79-91.

LOIGNON Sylvie, « Comment finir ? La mélancolie de Jean-Philippe Toussaint », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, pp. 89-98.

MECKE Jochen, « Sentiments, impassibilités et l'esthétique de la participation dans la littérature moderne et postmoderne », dans MAJORANO Matteo (dir.), *La Giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 37-55.

MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint – M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021.

MEURÉE Christophe, « Temps de la résistance : résistance au temps », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 50, n° 3, automne 2010, pp. 83-98.

PIRET Pierre, « Portrait de l'artiste en Oriental », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, pp. 35-46.

REVAZ Françoise, *Introduction à la narratologie — Action et narration*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 2009.

RICHIR Alice, « L'Intime entre parenthèses – Fonction du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », dans *Poétique*, n° 172, novembre 2012, pp. 469-479.

RODRIGUEZ BONTEMPS Sandra, « L'Art de la catastrophe chez Jean-Philippe Toussaint », dans *Contemporary French and Francophone Studies*, vol. 24, n° 2, 2020, pp. 177-184.

RUBINO Gianfranco, « Jean-Philippe Toussaint : une narrativité paradoxale », dans DAMBRE Marc (dir.), BLANCKEMAN Bruno (dir.), *Romanciers minimalistes 1979-2003*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 71-80.

- « Parcours de l'ironie chez Jean-Philippe Toussaint », dans ALEXANDRE Didier (dir.), SCHOENTJES Pierre (dir.), *L'Ironie, formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 207-222.

SALAS Irène, « De l'acide à l'acédie », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de Jean-Philippe Toussaint*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 65-75.

SCHOOTS Fieke, « L'Écriture "minimaliste" », dans AMMOUCHE-KREMERS Michèle (éd.), HILLENAAR Henk (éd.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1994, pp. 127-144.

- « Passer en douce à la douane » : *L'Écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.

SCHULTE NORDHOLT Annelies, « "L'urgence et la patience", Principes dynamiques de *La Vérité sur Marie* », dans CHAUDIER Stéphane (dir.), *Les Vérités de*

Jean-Philippe Toussaint, *Saint-Étienne*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2016, pp. 137-147.

TERMITE Marinella, « Les Sentiments à froid chez Jean-Philippe Toussaint », dans MAJORANO Matteo (dir.), *La Giostra dei sentimenti*, Macerata, Quodlibet, 2015, pp. 201-214.

- « Botanique d'intérieur », dans *L'Esprit Créateur*, vol. 60, n° 4, hiver 2020, pp. 134-146.

THIRY Maxime, « Emprunter le Boulevard du Crépuscule jusqu'au Pacifique : Traces du film noir américain chez Jean-Philippe Toussaint », dans *French Forum*, vol. 46, n° 2-3, 2021, pp. 165-180.

TURIN Gaspard, « Toussaint, Echenoz, Chevillard : le Cliché comme forme d'engagement littéraire », dans *Versants – Revue suisse des littératures romanes*, n° 52, 2006, pp. 73-96.

WAGNER Frank, « Monsieur Jean-Philippe Toussaint et la notion de Vérité », dans DEMOULIN Laurent (éd.), PIRET Pierre (éd.), *Jean-Philippe Toussaint, Textyles*, n° 38, 2010, pp. 25-34.

- « *M.M.M.M. – La Tétralogie à l'épreuve de la narratologie (et vice versa)* », dans MEURÉE Christophe (éd.), PETRILLO Maria Giovanna (éd.), *Jean-Philippe Toussaint – M.M.M.M. (Faire l'amour, Fuir, La Vérité sur Marie, Nue)*, *Roman 20-50*, n° 72, décembre 2021, pp. 27-38.

Entretiens — Presse

« De vive(s) voix – “La Clé USB”, Le Roman connecté de Jean-Philippe Toussaint », par PARADOU Pascal, sur le site de *RFI* [en ligne], 11 novembre 2019, audio, 29 : 00, consulté le 14 mars 2022, URL : <https://www.rfi.fr/fr/emission/20191112-cle-usb-le-roman-connecte-jean-philippe-toussaint>.

« Présentation de *La Clé USB* par Jean-Philippe Toussaint », organisé par la Librairie Mollat, sur le site *Youtube* [en ligne], 15 novembre 2019, vidéo, 50:53, consulté le 18 janvier 2022, URL : https://www.youtube.com/watch?v=iVVerfs4Tls&ab_channel=librairiemollat.

CZARNY Norbert, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », sur le site *En Attendant Nadeau* [en ligne], 7 octobre 2020, consulté le 11 mars 2022, URL : <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2020/10/07/entretien-toussaint-emotions/>.

MANNOORETONIL Agnès, « Le roman peut tout faire — Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Études — Revue de culture contemporaine*, vol. 3, mars 2020, pp. 99-107.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « J'ai rarement été aussi romanesque », par Caroline BROUÉ, dans *L'Invité Culture*, sur le site de *France Culture* [en ligne], 14 septembre 2019, audio, 25 : 34, consulté le 14 mars 2022, URL : <https://www.franceculture.fr/emissions/linvite-culture/jean-philippe-toussaint>.

TOUSSAINT Jean-Philippe, « Pour un roman infinitésimaliste », entretien réalisé par Laurent DEMOULIN à Bruxelles, 13 mars 2007, dans TOUSSAINT Jean-Philippe, *L'Appareil-photo*, Paris, Minuit, « double », 2007, pp. 129-141.

Dictionnaires et Encyclopédies

COLLOGNAT Annie (dir.), BOUTTIER-COUQUEBERG Catherine (éd.), VAUDEL Marguerite (éd.), RASTETTER Nicole (éd.), *Dictionnaire de la mythologie gréco-romaine — illustrée par des récits de l'Antiquité*, Paris, Omnibus, 2016.

GREVISSE Maurice (dir.), GOOSE André (dir.), *Le Bon Usage : Grevisse, grammaire, langue français*, Bruxelles, De Boeck — Duculot, 2011.

REY Alain (éd.), REY-DEBOVE Josette (éd.), *Le Petit Robert : Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 2017⁵⁰[1967].

REY Alain (dir.), *Le Petit Robert des Noms propres — Dictionnaire illustré*, Paris, Dictionnaires Le Robert — Sejer, 2007.