

Université de Genève

Faculté des Lettres

Département de Langue et de littérature françaises modernes

La figure du personnage-narrateur dans trois romans de Jean-Philippe Toussaint



Mélodie HANNE

melodie.hanne@etu.unige.ch

Sous la direction de la professeure Nathalie PIEGAY-GROS

Mémoire présenté en vue de l'obtention d'un Master en langue et littérature françaises
modernes

Session de juin 2017

« C'était cela la grâce, me semblait-il, ce mélange de plénitude et de légèreté, qu'on ne pouvait éprouver qu'à quelques heures privilégiées de la vie : en écrivant ou en aimant. »

Jean-Philippe Toussaint

Table des matières

I. Introduction	p. 4
- <i>Quelques notions théoriques sur le personnage</i>	p. 8
II. Postmodernité, essai de définition	p. 10
III. Particularités narratives et énonciatives chez Jean-Philippe Toussaint	p. 18
- <i>Un roman sur rien</i>	p. 18
- <i>Une temporalité arbitraire</i>	p. 20
- <i>Pratique du commentaire</i>	p. 23
- <i>Prise en charge du discours d'autrui : une voix multiple</i>	p. 26
- <i>Fonctions de l'humour chez le narrateur</i>	p. 31
IV. Sur l'identité du personnage	p. 38
- <i>Entre roman et Nouveau Roman</i>	p. 38
- <i>Etude de la figure du personnage dans les trois romans</i>	p. 39
V. Lieux de l'absence	p. 46
- <i>Paris</i>	p. 47
- <i>Berlin</i>	p. 50
- <i>Venise</i>	p. 54
VI. Le temps (qui passe), la mort, l'immobilité	p. 58
VII. Des conditions pour penser	p. 63
VIII. Combattre la réalité	p. 69
IX. Un discours sur la littérature	p. 74
X. Conclusion	p. 81
- <i>Un narrateur sensible</i>	p. 81
- <i>Un rapport complexe au monde</i>	p. 82
- <i>Une littérature qui se pense elle-même</i>	p. 83
- <i>Une figure postmoderne ?</i>	p. 84
XI. Bibliographie	p. 86
XII. Remerciements	p. 90

I. Introduction

« L'écriture est une recherche de formes »¹. Du haut de son estrade, pour amorcer une conférence qu'il donne à l'Université de Lausanne en mars 2017, Jean-Philippe Toussaint affirme son credo. Cette définition lui tient à cœur et nourrit la longue relation d'amour qu'il entretient avec la littérature. C'est en lisant Beckett, par exemple, autrefois « son seul modèle »², que Toussaint découvre le pouvoir extraordinaire de la *forme* en littérature. Commentant une phrase de *Watt*, il réalise que s'il ne comprend pas le sens de certains mots utilisés par Beckett, il en perçoit tout de même l'éclat :

« Mais la première fois que j'ai lu la phrase, je l'avoue, à ces deux termes familiers, mur et clou, faisaient pendant ces deux termes fascinants, aux sonorités réjouissantes et vaguement insolentes, pluvier et ravanastron. [...] Déjà à l'époque, en la lisant attentivement, je pouvais imaginer ce qu'elle était censée décrire, je pouvais imaginer un mur, je pouvais imaginer un clou sur ce mur, mais, ne sachant ni ce qu'était un pluvier ni ce qu'était un ravanastron, l'image qui commençait doucement à naître dans les brumes ouateuses de mon esprit restait purement abstraite, pur vertige de rythme et de sonorité, cliquetis mental de couleurs et de consonnes – la littérature, mes agneaux. »³

Pétri de ses lectures et fasciné par le pouvoir des œuvres, Toussaint pense aussi la littérature à travers ses romans, dont les nombreuses allusions à l'écriture et au mouvement des formes rappellent sans cesse le lien fort qui unit l'auteur à elle. Sa préférence de la forme sur le fond l'amène à se lancer dans une carrière d'écrivain en publiant d'abord des romans dont la trame se révèle insignifiante et dérisoire. En 1985, son premier roman, *La salle de bain*, se voit couronné d'un franc succès et va jouer un rôle de catalyseur au sein des Editions de Minuit⁴. La maison d'édition qui avait permis la publication au cours des décennies précédentes des auteurs du Nouveau Roman ouvre la voie à celle d'une nouvelle génération, les *jeunes auteurs de Minuit*⁵. Aux côtés de Jean-Philippe Toussaint, des auteurs comme Jean Echenoz ou Patrick Deville publient leurs premiers romans dans les mêmes années⁶. Sans revendiquer

¹ TOUSSAINT, Jean-Philippe, « À la recherche de formes nouvelles », conférence donnée à l'Université de Lausanne, 31 mars 2017.

² TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'urgence et la patience*, Paris, Editions de Minuit, 2015, p. 97.

³ *Ibid.*, pp. 95-96.

⁴ BERTRAND, Jean-Pierre [et al.] (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003, p. 515.

⁵ Nous reprenons l'expression de Michèle Ammouche-Kremers et renvoyons à son recueil d'articles : *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta Ga : Rodopi, 1994.

⁶ Jean Echenoz publie *Le méridien de Greenwich* en 1979, puis *Cherokee* en 1983 ; Patrick Deville publie *Cordon bleu* en 1987.

d'appartenance commune, ces auteurs partagent néanmoins certaines tendances et usent des mêmes procédés narratologiques. Cette nouvelle vague d'auteurs acquiert une certaine notoriété et tend à élargir ses membres sous l'œil bienveillant de Jérôme Lindon, directeur des Editions de Minuit. La critique répète le geste qu'elle avait effectué lors des débuts du Nouveau Roman ; le besoin se fait ressentir de nommer ces romanciers, au détriment de leur refus d'admettre l'existence d'une école commune. Si l'appellation de « nouveaux nouveaux romanciers » sert de fourre-tout, elle n'est pas complètement insensée. La nouvelle génération de Minuit s'inscrit, il est vrai, dans un rapport conscient avec le Nouveau Roman. Au moment de publier *La salle de bain*, par exemple, Toussaint admet vouer une admiration inconditionnelle pour Samuel Beckett, dont il reconnaît que son texte porte des influences nettes :

« Les autres écrivains que j'admirais, Proust, Kafka, Dostoïevski, je pouvais les admirer sans avoir besoin d'écrire comme eux, mais avec Beckett, c'était la première fois que je me trouvais en présence d'un écrivain auquel j'ai senti inconsciemment que je devais me mesurer, me confronter, de l'emprise duquel je devais me libérer. Sans en être vraiment conscient, je me suis mis à écrire comme Beckett (ce qui n'est pas une solution quand on cherche à écrire – car qui qu'on soit, vaut mieux écrire comme soi). »⁷

Chez le nouveau romancier, Toussaint admire les critères « caducs, inappropriés, débiles, inopérants » de sa présentation d'un livre, et surtout l'absence de l'histoire, l'intrigue réduite au minimum⁸. Dès lors, les diverses études qui se sont attachées à décrire les procédés à l'œuvre dans les romans des jeunes auteurs de Minuit – dont Toussaint incarne une figure majeure – ont tous mis en lumière que la technique *minimaliste* constituait leur point de rassemblement. Bon nombre d'articles, ainsi que quelques ouvrages collectifs, ont montré en quoi ces auteurs se ressemblent, malgré eux, à travers leur pratique d'une écriture réduite au minimum⁹. D'autres critiques, dont Olivier Bessard-Banquy, relèvent l'omniprésence de l'humour et la légèreté avec laquelle ces auteurs traitent de questions sérieuses. L'étude de Bessard-Banquy est sans doute la plus complète à ce sujet et propose un regard plus précis sur le mode *ludique* et sur la place importante que lui réservent ces auteurs¹⁰. Enfin, les ouvrages qui s'interrogent sur la posture et les tendances du roman contemporain prennent en compte

⁷ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'urgence et la patience*, p. 98.

⁸ *Ibid.*, p. 99.

⁹ Voir en bibliographie, notamment le recueil de Michèle Ammouche-Kremers (1994) ou l'ouvrage de Fieke Schoots (1997).

¹⁰ BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le roman ludique : Jean Echenoz, Jean-Philippe Toussaint, Eric Chevillard*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2003.

ces nouvelles écritures. La synthèse éclairante de Dominique Viart et Bruno Vercier¹¹, par exemple, réserve un chapitre aux « séductions du récit », dont le roman *impassible* et *ludique* est un exemple. Quant aux études qui se penchent exclusivement sur l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint, elles font l'objet d'articles, pour la plupart, mais très peu de monographies. Le site internet de l'auteur recense néanmoins une liste non exhaustive de textes critiques, de thèses et de mémoires consacrés à certains aspects de son écriture¹². Ainsi y sont développés les procédés minimalistes du style de Toussaint, certains traits récurrents de ses personnages-narrateurs, comme la passivité, la mauvaise foi ou l'ironie de leurs discours. L'auteur a donc été classé sous diverses appellations qui, en se faisant écho, laissent planer un certain flou sur le sens de ces taxinomies. Romancier impassible, ludique, minimaliste, ou encore postmoderne, Jean-Philippe Toussaint se préoccupe peu, finalement, de ces étiquettes, même s'il reconnaît que l'adjectif « minimal » s'applique mieux à lui qu'à ses contemporains¹³. Pour nous, elles sont autant de portes vers des analyses possibles et elles ont nourri une réflexion sur les particularités de l'écriture de l'auteur. Toutefois, elles sont parfois apparues comme des carcans trop rigides et finalement ont révélé certaines failles. Le prétendu *minimalisme*, par exemple, des romans de Toussaint ne semble pas correspondre à la tendance digressive et à l'impertinence narrative du narrateur. Plus particulièrement, nous nous sommes demandé si l'appellation *impassible*, associée à celle de *ludique*, pouvait véritablement correspondre au style de l'auteur, voire à celui du narrateur. Par ailleurs, le fait même d'attribuer ces deux termes à une même écriture semble paradoxal. Peut-on être à la fois impassible, ne rien laisser paraître, et s'adonner à un jeu autour de l'écriture ? Peut-on être impassible et drôle ? Finalement, ces dénominations méritent d'être repensées et vérifiées à l'épreuve du texte.

Il nous a semblé qu'un élément en particulier, essentiel, récurrent et unificateur faisait la spécificité des romans de Toussaint : la figure du personnage-narrateur. Depuis son premier roman, en 1985, et jusqu'en 1997, avec la parution de *La télévision*, tous ses romans, hormis *Monsieur* (1986), sont des romans dotés d'un narrateur autodiégétique. Si l'auteur reprend chaque fois cette figure pour construire ses romans, il la construit et la déploie de manière à ce qu'elle soit *ni tout à fait la même, ni tout à fait une autre*¹⁴. Bessard-Banquy soutenait déjà que « tous les ouvrages de l'auteur ne font que pousser un peu plus l'exploration des arcanes

¹¹ VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.

¹² <http://www.jptoussaint.com>, espace « livres critiques, thèses, mémoires ».

¹³ AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », *op. cit.*, p. 33.

¹⁴ La formule de Paul Verlaine est un choix de notre part et n'a pas été récupérée par J.-P. Toussaint.

étranges d'une seule et même personnalité complexe qui répond au nom de Monsieur »¹⁵. Il est vrai, les personnages-narrateurs ont de nombreux traits en commun. Héros esseulés, ils attirent toute l'attention sur eux-mêmes et en même temps décrivent sans cesse leur banalité et leur inanité. Etant narrateurs et protagonistes, ces figures pratiquent un discours qui s'apparente à certains égards au monologue intérieur en ce qu'ils nous plongent dans leur flux mental. L'activité de la pensée est traitée de manière double : on suit les pensées du narrateur autant qu'on découvre un narrateur qui réfléchit au fait de penser. Cette métatextualité est caractéristique du personnage-narrateur chez Toussaint. Quant aux personnages secondaires, souvent féminins, ils n'empêchent pas la solitude des premiers et ne contribuent qu'à creuser davantage le fossé entre le personnage-narrateur et son monde. Une étude plus approfondie de la construction identitaire et des spécificités stylistiques du discours des personnages-narrateurs mettrait ainsi en lumière l'éventuelle continuité de cette figure d'un roman à l'autre. De plus, elle constitue une entrée pertinente pour étudier les particularités de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint. Nous verrons que, s'il s'inscrit en réseau avec ses contemporains, il est également partisan de certaines notions de ses prédécesseurs du Nouveau Roman.

Pour cette recherche, nous nous sommes intéressés à trois romans en particulier : *La salle de bain*, premier roman de Toussaint, paru en 1985 ; *L'appareil-photo*, paru en 1989 et qui fait le pendant à un deuxième roman sans succès (*Monsieur*)¹⁶, et enfin *La télévision*, de 1997. Les trois romans que nous avons choisis proposent un même type de récit. Un narrateur autodiégétique¹⁷ raconte a posteriori des événements de sa vie passée. Publiés entre 1985 et 1997, ils sont d'abord liés par leur proximité temporelle. Par ailleurs, ces trois romans observent une continuité stylistique et se répondent par des similarités dans le ton, la place importante réservée à l'humour et l'ironie, ainsi que dans la pratique récurrente du commentaire assumée par le narrateur-personnage. Les titres se ressemblent par leur référence à des objets du quotidien qui tendent à déconcerter le lecteur dans son horizon d'attente. Enfin, ces premiers romans de Jean-Philippe Toussaint tranchent avec ses romans plus tardifs, notamment les quatre volumes du cycle de Marie, dont les œuvres *Faire l'amour*, *Fuir*, *La vérité sur Marie* et *Nue* présentent à chaque fois une intrigue (la même entre les quatre

¹⁵ BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*, p. 19.

¹⁶ DEMOULIN, Laurent, « Pour un roman infinitésimaliste », entretien avec Jean-Philippe Toussaint à Bruxelles, le 13 mars 2007, p. 131. (Accessible en ligne sur le site de l'auteur, cf. bibliographie).

¹⁷ Un narrateur autodiégétique est à la fois narrateur et vedette dans son récit. Voir GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972, p. 253.

romans), même si celle-ci tend parfois à la parodie¹⁸. L'auteur admet d'ailleurs que ces derniers romans répondent à un critère esthétique nouveau, la recherche de la beauté, qui n'était pas présent dans ses premiers écrits¹⁹.

*Quelques notions théoriques sur le personnage*²⁰

Centrer une étude autour de la figure des personnages (-narrateurs) convoque un appareil théorique indispensable et nécessite une prise en compte de la théorie littéraire à ce sujet. À la fin des années 70, Philippe Hamon a mis en place un système de différenciation qui permet de déterminer si un héros, entendu comme personnage principal, en est un. Ses qualités différentielles, par exemple, ou sa fréquence et son autonomie d'apparition en sont des exemples. Cette approche sémiologique est complétée par les thèses de Vincent Jouve sur « l'effet-personnage »²¹. Jouve ajoute deux caractéristiques fondamentales au héros : sa singularité – ce qui fait de lui un être digne d'intérêt, qui focalise l'attention – et son exemplarité, autrement dit sa propension à être admirable. Le héros peut être appréhendé dans son exemplarité de manière positive : on parlera alors de héros *convexe*, ou de manière négative, faisant de lui un héros *concave*. Si Jouve parle d'effet-personnage, c'est en effet qu'il suggère la participation du lecteur dans la définition d'un personnage ou d'un héros. Par ailleurs, les notions de singularité et d'exemplarité permettent de classer les différents types de héros en *champions*, *modèles*, *cobayes* ou *révélateurs*, d'après leur convexité ou concavité ainsi que par leur statut ou non de protagoniste. Si cette typologie semble fonctionner pour l'étude des romans jusqu'au vingtième siècle, elle demeure problématique lorsqu'il s'agit d'étudier des personnages tels que Toussaint les constitue. Ses personnages-narrateurs ne sont ni des champions, ni des modèles ; ils sont encore moins révélateurs du sens de l'histoire. Étant protagonistes et concaves à certains égards (déficients), leur profil s'apparenterait davantage à celui du cobaye, selon la typologie de Jouve (un héros concave, protagoniste, sujet d'une histoire porteuse de leçon). Toutefois, ces personnages-narrateurs ne sont pas les sujets d'une histoire porteuse de leçon. Les romans de Toussaint ne sont pas porteurs de message, ni d'engagement. À cet égard, ils s'inscrivent dans la lignée du Nouveau Roman qui revendique la possibilité d'une écriture dénuée de questions politiques. La posture du héros toussaintien est plus subtile que celle d'un cobaye. Si les personnages se présentent dans leur

¹⁸ REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, Editions De Boeck, 2009, p. 157.

¹⁹ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *conférence précitée*.

²⁰ D'après PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le personnage, du héros au minuscule*, Cours du module BA3, Université de Genève, Printemps 2016.

²¹ JOUVE, Vincent, *L'effet-personnage dans le roman*, PUF, « Écriture », 1992.

quotidien banal et insignifiant, ce n'est pas pour délivrer un message moral. Au contraire, ils constituent un prétexte pour « écrire sur rien », mais pour écrire tout de même. En même temps, le vide des personnages fait écho au vide de leur condition, voire à une tendance à « la fatigue d'être soi », pour reprendre une expression d'Alain Ehrenberg. En ce sens, ils pourraient incarner un prototype de l'homme moderne et se faire les cobayes d'une société problématique. Nous verrons que leur profil est bien trop complexe pour n'être considérés qu'en tant que produits de la postmodernité. Par ailleurs, la complexité de l'analyse, pour les personnages de nos trois romans, réside dans le couplage qui fait d'eux à la fois les narrateurs et les protagonistes du récit. L'énonciation est riche d'aspects divers et permet un déploiement des techniques narratives tout à fait singulier. Il nous a semblé que pour étudier ces figures dans leur entièreté, il était bon de distinguer les caractéristiques qui relèvent de l'énonciation, propres au narrateur, de celles qui relèvent de l'identité, propres au personnage. Plus précisément, Toussaint nous confronte à un narrateur qui *raconte* sa vie, ses actions, ses mouvements, en même temps qu'à un personnage qui *réfléchit* et dont le flux de pensée offre un matériau très riche. L'imbrication de ces deux instances produit un flou entre le *je* qui conduit le récit et celui qui se pense lui-même. Dans la suite du travail, nous aurons ainsi recours au terme de « personnage », lorsqu'il s'agit de ses propriétés intellectuelles, psychologiques, voire pathologiques. Par ailleurs, nous utiliserons le terme de « narrateur », lorsque nous étudierons plus particulièrement les mécanismes narratifs et les procédés d'énonciation. Si le personnage-narrateur n'est qu'une seule et même figure, nous verrons qu'il fait l'expérience d'une crise identitaire qui est aussi celle du roman contemporain.

II. Postmodernité, essai de définition

Parce que les romans de Toussaint ont été souvent qualifiés de « postmodernes », et que le terme en soi nous met face à une multitude de sens, il nous a semblé bon de redéfinir ce qu'il faut entendre par la notion de postmodernité. En littérature, et particulièrement pour des auteurs comme Jean-Philippe Toussaint, l'appellation d'écrivains « postmodernes » tend à se confondre avec celle des romanciers qu'on désigne comme minimalistes, impassibles ou ludiques. Ces dernières ne manquent pas d'assigner des étiquettes qui suscitent parfois le malaise ou l'agacement chez certains auteurs, comme chez certains critiques²². Si la postmodernité nous a paru ouvrir une fenêtre intéressante pour approcher les œuvres de Toussaint, c'est qu'elle englobe à la fois des pratiques littéraires et une vision sociologique de l'individu propre aux années dans lesquelles paraissent ses romans.

Avant tout, il ne peut y avoir de postmodernité que s'il y a eu auparavant une modernité. Parler de postmodernité sous-entend donc un tournant par rapport à un ensemble d'écoles et de courants déjà en place. En effet, les années septante avaient consacré l'écriture d'avant-garde, avec l'affirmation plus forte du Nouveau Roman ainsi que l'essor de la littérature expérimentale²³. Mais déjà, le Nouveau Roman peinait à se définir de façon univoque. Ses premiers textes paraissent dès les années cinquante²⁴, dans un contexte de production passablement disparate (romans dans lesquels subsiste l'influence surréaliste, écriture fantaisiste chez Raymond Queneau et Boris Vian, écriture dépouillée chez Maurice Blanchot), ce qui rend d'autant plus complexe la tâche de définir ce nouveau type de romans. La critique s'évertue à nommer cette production par différentes appellations pour rendre compte des procédés qui y sont mis en œuvre, jusqu'à l'adoption d'une formule neutre et unanime, proposée par Emile Henriot dans le journal *le Monde* : le « Nouveau Roman »²⁵. Les auteurs ne revendiquent pourtant pas d'appartenance commune. Réunis sous la bannière d'une même maison d'édition, les Editions de Minuit, alors dirigées par Jérôme Lindon, ils s'estiment et reconnaissent certaines similarités dans leur écriture, notamment dans leur volonté de rupture avec la tradition romanesque. Ainsi, des écrivains tels que Nathalie

²² Ainsi, Laurent Demoulin, qui s'efforce à son tour de redéfinir une « génération innommable » à travers le concept de postmodernité, in DEMOULIN, Laurent, « Génération innommable », *Textyles*, n°14, 1997, pp. 7-17.

²³ BAERT, Frank et VIART, Dominique, *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Louvain, Presses universitaires du Louvain, 1993, p. 142.

²⁴ Nathalie Sarraute publie *Portrait d'un inconnu* en 1948.

²⁵ *Ibid.*, p. 109.

Sarraute, Alain Robbe-Grillet, Claude Simon, Robert Pinget et Michel Butor traduisent, chacun à sa manière, leur désaccord avec certaines notions du roman traditionnel. Principalement, l'ambition réaliste du roman est mise en cause et avec elle la figure du personnage, incapable d'incarner une personne réelle. Alors que le roman balzacien privilégie l'intrigue, dont les personnages se font les piliers, avec leur identité, leur histoire, leur nom, Robbe-Grillet dénonce « l'absurdité de considérer [les] livres comme des études de caractères »²⁶. À l'ère du Nouveau Roman, le personnage n'est plus un héros, mais un *inconnu* chez Sarraute ou *Quelqu'un* chez Pinget. La notion de récit est elle-même contestée et les auteurs cherchent à se défaire de la linéarité discursive et narrative en imaginant de nouvelles formes romanesques, à travers des procédés de répétition, de fragmentation, ou de simultanéité pour échapper à la logique causale, à la chronologie et à la claire distinction des temps et des lieux²⁷. En définitive, c'est la notion de représentation qu'il s'agit de critiquer. Le roman ne doit plus transcrire le réel, ni porter les marques d'un engagement ou d'une idéologie, il n'est que fiction. Un élan de production se déploie entre les années soixante et septante, dont les œuvres évoluent également au fil du temps, car les nouveaux romanciers continuent de nourrir leur réflexion sur la littérature. Ainsi, Robbe-Grillet qui aura soutenu fermement la critique du sujet pourra dire, en 1984, « n'[avoir] jamais parlé d'autre chose que de [lui] » dans ses romans²⁸, mettant à mal ses théories passées.

La fin des années septante est marquée par un essoufflement qui laisse place à une période de doute à l'égard du roman. Le constat d'une « crise de la culture » plonge les écrivains dans un profond malaise et dans une perplexité à l'égard des fondements de la modernité²⁹. Toutefois, c'est dans ce contexte que paraît *La vie mode d'emploi*, de Georges Perec, qui redonne à la littérature l'espoir de représenter le monde, malgré la mise à mal des notions d'identité et de réel³⁰. Membre du groupe Oulipo³¹, Perec partage avec ses compagnons oulipiens le goût de l'écriture sous contrainte et le désir de rechercher de nouvelles formes d'écriture (d'où l'appellation de littérature *potentielle*)³². La posture ludique et ironique des auteurs oulipiens, qui pratiquent volontiers le pastiche, témoigne de

²⁶ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1986, p. 27.

²⁷ BAERT, Frank et VIART, Dominique, *op. cit.*, p. 112.

²⁸ BERTHO, Sophie, « Jean-Philippe Toussaint et la métaphysique », in AMMOUCHE-KREMERS, Michèle et HILLENAAR, Henk (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta Ga : Rodopi, 1994, p. 15.

²⁹ BESSARD-BANQUY, Olivier, *Le Roman ludique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2003, p. 12.

³⁰ *Ibid.*, p. 13.

³¹ « OULIPO » : Ouvroir de Littérature Potentielle.

³² <http://oulipo.net/fr/historique-de-loulipo>, consulté le 11 mai 2017.

l'importance que ce groupe accorde à l'histoire littéraire.³³ En interrogeant l'écriture, le collectif de l'Oulipo témoigne d'un refus de toute valeur *a priori* et de toute idéologie en littérature. La réécriture ou le pastiche devient un moyen de ressourcer la littérature à travers les suggestions et les références classiques partagées avec le lecteur. Quant à la contrainte, elle apparaît créatrice et éveille l'imagination plus qu'elle ne la bloque.³⁴ Ces auteurs plaident donc pour la pratique plutôt que l'abandon de l'écriture et appellent à donner un nouveau souffle à la sphère littéraire. Avec son roman *La Vie mode d'emploi*, Perec montre que les problématiques autour de la représentation du réel peuvent constituer l'essentiel de l'œuvre littéraire. Succession de quotidiens divers assemblés à la manière d'un puzzle, multiplication des contraintes narratives et sémantiques, l'œuvre se fait malgré tout porteuse de questions sur l'identité, comme le métaphorise l'image du puzzle inachevé qui parcourt le roman. Depuis les années cinquante et jusqu'à la fin des années septante, la critique structuraliste et les théories du Nouveau Roman formaient un mouvement qui dominait la scène littéraire. On observait donc une prédominance des sciences humaines (linguistique, psychanalyse, etc.). Se méfiant de la subjectivité et du réalisme, structuralistes et nouveaux romanciers étaient convaincus de l'incapacité, pour les personnages littéraires, à représenter le réel³⁵. Après la parution de l'œuvre de Perec, le roman fait l'objet d'un nouvel engouement et laisse entrevoir la réapparition d'un désir romanesque. Si l'avant-garde et la modernité représentaient la période de la critique du sujet, selon Kibédi-Varga, la postmodernité se caractériserait par un effort complexe pour préparer les conditions d'un retour du sujet³⁶. Les années quatre-vingt marquent ainsi l'avènement de nouvelles tendances, retour du sujet, retour du récit, même si les acquis de la modernité ne sont pas récusés en bloc. Par ailleurs, la postmodernité nie toute idée d'esthétique en tant que théorie et exclut toute hiérarchisation : « la légitimité de la tradition est reconnue de la même façon que celle de la plus grande nouveauté »³⁷. Cette idée va de pair avec ce que Jean-François Lyotard décrit en 1979 comme la « condition postmoderne », dans laquelle l'homme contemporain a profondément modifié les rapports à son histoire et à sa culture. Avec son ouvrage, Lyotard propose une première théorisation sociopolitique du terme postmoderne et décrit la condition du savoir dans les sociétés les plus

³³ JORGENSEN, Steen Bille, « Pastiche et poétique de l'œuvre. Stratégies de réécriture contemporaines », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n° 112/1, 2012, p. 106.

³⁴ <http://oulipo.net/fr/historique-de-loulipo>, consulté le 11 mai 2017.

³⁵ VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent*, Paris, Editions Bordas, 2005, p. 13.

³⁶ KIBEDI-VARGA, Àron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77, 1990, p. 17.

³⁷ BAERT, Frank et VIART, Dominique, *op. cit.*, p. 156.

développées³⁸. Alors que la modernité se faisait porteuse de discours idéologiques qui motivaient les entreprises de l'homme, l'époque contemporaine, selon Lyotard, met à mal ces *méta-récits de légitimation*³⁹. Dès lors, il n'existe plus de repères de la pensée ou des valeurs. Tout se vaut, « depuis l'affiche publicitaire et le tract jusqu'à l'œuvre la plus consacrée, depuis l'académisme le plus léché jusqu'à l'originalité la plus débridée : c'est l'ère du *anything goes* »⁴⁰. Quelques années plus tard, l'ouvrage de Gilles Lipovetsky, *L'ère du vide*, rend compte de cette même vacuité qui pèse sur son époque. Témoin d'une mutation sociologique globale, l'individu contemporain serait victime d'un *procès de personnalisation*, dont les conséquences sont doubles. Ce procès promeut et incarne massivement une nouvelle valeur fondamentale : l'accomplissement personnel⁴¹. La révolution de la consommation qui a permis le développement des droits et des désirs de l'individu témoigne d'une espèce de libération préconisée par des démocraties désormais hédonistes. Toutefois, l'homme postmoderne se retrouve seul face au sens à donner à son existence. La société n'a plus aucune idéologie capable d'enflammer les foules, « c'est désormais le vide qui nous régit » et avec lui l'indifférence de masse⁴². La modification du rapport au savoir est également caractéristique de la société postmoderne. D'après Lyotard, le savoir n'est plus que ce qui peut être traduit en quantité d'informations, autrement dit le savoir est pensé en termes de profit. Nul besoin de savoir si une chose est vraie, mais plutôt si elle est vendable⁴³. Le savoir sera ainsi produit pour être vendu ou consommé. Même la perception de la réalité est remise en cause par Jean Baudrillard, penseur de la *French Theory*, qui définit en 1981 la postmodernité comme l'ère des simulacres, où ne persistent plus que des images et des signes dénués de référents⁴⁴. La faute est à la culture de *mass media*, dans laquelle les nouvelles technologies ont le premier rôle, et en particulier la télévision. Dès lors, l'individu postmoderne préfère à sa réalité banale l'hyperréalité qu'il trouve dans les médias. Cette attitude n'est pas sans conséquence, car elle porte atteinte à l'identité de l'homme en même temps qu'elle l'empêche d'avoir un contact avec le réel⁴⁵. Et si les philosophes crient à la fin des méta-récits et au désarroi intellectuel, la notion d'art, dans la postmodernité, est elle aussi sujette à discussion. Selon le philosophe Arthur Danto, la postmodernité ne cherche plus à définir ce qui est beau et pourquoi, ou à transformer la subjectivité en objectivité, car la

³⁸ DELORME-MONTINI, Bénédicte, « Le moment postmoderne », *Le Débat*, n° 160, 2010/3, p. 181.

³⁹ BAERT, Frank et VIART, Dominique, *op. cit.*, p. 154.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard, 1983, p. 10.

⁴² *Ibid.*, p. 12.

⁴³ DELORME-MONTINI, Bénédicte, *loc. cit.*, p. 182.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁴⁵ *Ibidem.*

distinction ne fonctionne plus comme outil critique. « C'est un pluralisme profond et une tolérance complète qui ne bannit plus rien »⁴⁶, les critères de l'art sont vains et l'on se demande même s'il est encore possible de définir le concept d'art. Par ailleurs, l'artiste postmoderne puise à tout va dans les anciennes productions et multiplie les citations en s'adonnant à un constant recyclage des œuvres, mais toujours détaché de la charge historique de ses citations⁴⁷. En définitive, ces théories sur la postmodernité ont toutes en commun de relever la crise de l'identité contemporaine.

Tandis que philosophes et sociologues soulignent l'inconsistance d'une époque, la littérature pense ces questionnements et les donne à voir dans son écriture. Si Georges Perec dénonçait déjà en 1965, dans *Les choses*, les dangers de la société de consommation, Jean Echenoz et Jean-Philippe Toussaint s'inscrivent sous certains aspects dans sa lignée par le traitement qu'ils réservent aux objets. Chez Echenoz, Bessard-Banquy a relevé que les choses *sont* les hommes, elles les déterminent et les constituent, car « le monde de la consommation enserre l'individu dans un carcan d'objets supposés circonscrire l'espace de son bien-être et de son épanouissement »⁴⁸. Chez Toussaint, la démarche se rapporte peut-être davantage à celle d'un Robbe-Grillet, pour qui le monde des objets concourt à éclipser le sujet. Ainsi, la voix narrative a tendance à s'effacer derrière la description d'objets⁴⁹. Si un tel procédé n'est pas forcément explicite dans les écrits de Toussaint, les trois romans de notre étude portent néanmoins des titres de noms d'objets (salle de bain, appareil-photo, télévision), reléguant au second plan le personnage-narrateur, pourtant unique « objet » du récit. Selon Fieke Schoots, les romanciers postmodernes se différencient des nouveaux romanciers, en cela qu'ils ne désavouent pas la possibilité d'une description réaliste du monde à travers un traitement particulier des objets, mais plutôt, ils tentent de décrire les effets des objets sur les personnages.

Ainsi, la postmodernité ne se pense ni comme avant-garde, ni comme rupture. La dénomination ne saurait correspondre à une véritable école de pensée, mais se fait plutôt la réponse à une situation de désarroi intellectuel et rend compte de l'indéfinition et de

⁴⁶ *Ibid.*, p. 192.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 195.

⁴⁸ BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*, p. 14.

⁴⁹ ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011, p. 13.

l'incertitude d'une époque⁵⁰. Ses auteurs sont convaincus de pouvoir encore écrire, mais cette écriture se fait souvent sur un mode ironique, parodique, qui fait coexister plusieurs styles au cœur du même texte⁵¹. Ces réécritures dialoguent donc avec leurs aînées, recourant à la citation, aux clins d'œil et aux illusions réalistes. Dès les années septante, un retour du récit se manifeste à travers le développement du roman historique. Par ailleurs, on assiste, avec la parution de *Roland Barthes par Roland Barthes*, à un retour du sujet, cette fois, et à un essor de la forme autobiographique, voire autofictionnelle, avec l'apport influent des romans de Claude Simon⁵². Les années quatre-vingt donnent naissance à une nouvelle tendance que la presse et la critique s'empressent de ranger sous l'étiquette de « courant minimaliste » ou « Nouveau nouveau roman ». Les auteurs qui s'y trouvent assimilés n'ont pourtant pas de projet commun, pas de manifeste, et leurs œuvres constituent – ils le revendiquent – un travail isolé⁵³. Avec la publication du *Méridien de Greenwich*, de Jean Echenoz, en 1979 et de *La salle de bain*, de Jean-Philippe Toussaint, en 1985, une nouvelle génération d'auteurs voit le jour et s'organise autour de ces deux figures marquantes. Le rassemblement de ces deux auteurs autour de la même maison, les Editions de Minuit, suivi par une nébuleuse d'autres romanciers, contribue à légitimer l'idée d'un nouveau courant littéraire, postmoderne. Outre l'attitude ludique qu'Olivier Bessard-Banquy a mis en lumière chez Echenoz, Toussaint et Chevillard, les « jeunes auteurs de Minuit », rejoints par Marie Redonnet, Patrick Deville, Christian Gailly, Christian Oster, Eugène Savitzkaya, se regroupent autour de trois aspects communs de leurs romans, qui sont autant d'étiquettes terminologiques : minimalisme, impassibilité et un certain rapport au Nouveau Roman⁵⁴, ce qui entraîne l'appellation de « Nouveau nouveau roman ». Ces étiquettes n'échappent cependant pas au danger du fourre-tout terminologique qui fait coexister des notions parfois paradoxales. Ainsi en va-t-il de la classification de Jean-Philippe Toussaint parmi les écrivains à la fois ludiques et impassibles. Nous nous demanderons alors, dans ce travail, si ces deux aspects peuvent réellement coexister et dans quelle mesure ils sont applicables à l'écriture de Toussaint. Par ailleurs, pour cette génération d'écrivains, le désir de rendre au récit la place qui lui avait été enlevée par les théories du Nouveau Roman se mêle à une certaine gêne vis-à-vis des normes romanesques traditionnelles. Il n'y a pas de retour du roman tel qu'on l'entendait avant les années cinquante, mais plutôt l'affirmation d'une posture nuancée, que Viart et Vercier résument

⁵⁰ DELORME-MONTINI, Bénédicte, *loc. cit.*, p. 178.

⁵¹ DEMOULIN, Laurent, *loc. cit.*, p. 10.

⁵² BAERT, Frank et VIART, Dominique, *op. cit.*, p. 159.

⁵³ SCHOOTS, Fieke, « L'écriture minimaliste », in AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, HILLENAAR, Henk (éds.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta Ga : Rodopi, 1994, p. 128.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 45.

dans la formule du « je sais bien, mais quand même ». Il s'agirait, d'après eux, « de retrouver le romanesque sans y souscrire, d'assumer la pulsion narrative sans s'y abandonner naïvement »⁵⁵.

Le minimalisme dans le roman s'observe à la fois dans la forme des œuvres, par la brièveté des phrases, des paragraphes et jusqu'à celle des œuvres entières⁵⁶, dans le style, à travers l'adoption d'un ton impassible, mais qui peut varier entre réalisme et parodie, et enfin dans le *contenu narratif*, pour reprendre une expression genettienne, avec des récits qui privilégient volontiers l'anecdote et qui dénoncent leur propre insignifiance. Personnages falots, héros inactifs, incapables, histoires dérisoires et sentiments étouffés, absence de logique causale dans la narration, les remarques tendent toutes à montrer à quel point ces auteurs se jouent des stratégies narratives et n'ont de cesse de « faire semblant de raconter », à tel point qu'on en oublie parfois la grande habileté langagière et stylistique dont ils font preuve. La parodie des genres a la part belle, chez Jean Echenoz et Patrick Deville, notamment, qui jouent avec le roman policier. Chez Toussaint, mais aussi chez Echenoz ou Chevillard, le rire est une composante essentielle du texte, jusqu'à devenir, quelques fois, le critère esthétique principal, comme Toussaint l'admet au sujet de son roman *La télévision* : « Au moment d'écrire ce roman, si une page me faisait rire, lorsque je la relisais, c'est qu'elle était réussie »⁵⁷. Car si l'intrigue est décevante, pour le lecteur, il n'y a que le style qui fasse tenir le livre. Ainsi, la forme prime sur le fond, et l'anecdote remplace la péripétie, tandis que les grandes thématiques de la vie sont reléguées dans les parenthèses commentatives d'un narrateur-personnage. La lecture se veut déconcertante et le démantèlement de la syntaxe y participe. Chez Toussaint, on trouve des phrases elliptiques, inachevées, de même qu'il n'y a parfois plus de distinction entre discours direct et discours rapporté. Lorsqu'on lit l'expression « porca miseria » insérée dans le texte français de *La salle de bain*, nul ne sait s'il s'agit là du narrateur ayant adopté la langue locale pendant son séjour vénitien, ou s'il retranscrit les paroles de son ami médecin⁵⁸. Les effets ludiques sont également perceptibles dans le mélange des tons ou des registres de langue qui cohabitent parfois au sein de la même phrase :

⁵⁵ VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *op. cit.*, p. 384.

⁵⁶ SCHOOTS, Fieke, « L'écriture minimaliste », *op. cit.*, p. 128.

⁵⁷ TOUSSAINT, Jean-Philippe, « A la recherche de formes nouvelles », conférence donnée à l'Université de Lausanne, 31 mars 2017.

⁵⁸ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, p. 118. *Nota Bene* : Désormais, pour faciliter les références, nous indiquerons les renvois aux trois romans de notre corpus de la manière suivante : *La salle de bain* : « SDB » ; *L'appareil-photo* : « AP » et *La télévision* : « TV ». Les références complètes se trouvent dans la bibliographie finale.

« J'avais réussi à déverrouiller une grosse malle en fer, couverte de cadenas et de ficelles effilochées, et je m'étonnais de trouver tout ce *merdier* à l'intérieur, qui avait dû appartenir aux anciens locataires, des *sybarites* à en juger par l'élégance des estampes. »⁵⁹

De la même manière, l'usage artificiel de temps verbaux comme le passé simple ou le subjonctif imparfait salue ironiquement les formes du roman traditionnel. Néanmoins, si le minimalisme mine l'intrigue et les actions, les personnages n'en demeurent pas moins dotés d'une sensibilité et d'un certain regard sur le monde. Spectateurs de leur époque, ils sont eux aussi enclins à l'angoisse d'une société sans cesse remuante, cette « société moderne liquide » ainsi que la nomme Zygmunt Bauman⁶⁰. Cette société « où les conditions dans lesquelles ses membres agissent changent en moins de temps qu'il n'en faut aux modes d'action pour se figer en habitudes et en routines »⁶¹ fait état du monde dans lequel les personnages de romans postmodernes sont contraints d'évoluer. Et à Laurent Demoulin d'ajouter que la façon dont se positionnent les postmodernes correspond à la manière dont l'individu doit se définir au cours des années quatre-vingt⁶². En adoptant une posture dénuée de tout engagement politique, ces auteurs témoignent de l'état d'agonie, de survie tout au mieux, des idéologies. C'est « l'indifférence pure »⁶³. Mais si les héros se caractérisent par une difficulté à démarrer l'action, ils constituent toutefois des observateurs perspicaces de « la dégradation progressive qui agit sur les hommes et les choses sous l'influence du temps »⁶⁴. L'enjeu devient alors celui de contourner, de déjouer le temps, autant que faire se peut.

Le « minimalisme » littéraire prône la brièveté et la sobriété, en procédant néanmoins à un travail sur la langue et à une mise en valeur de l'écriture. Là encore, il semble que l'assignation de Toussaint à ce procédé mérite d'être reconsidérée. Si l'intrigue est réduite au minimum, il n'en va pas de même pour la narration, prise en charge par un narrateur enclin à la digression. Quant au style et au ton, ils dévoilent une apparente désinvolture d'ensemble qui cache une réflexion plus sérieuse sur la condition de l'individu et l'appréhension du monde contemporain. Les jeux de langage, l'humour, et l'ironie semblent avoir permis à cette nouvelle génération d'écrivains de poursuivre l'acte d'écriture, bien que consciente du legs de ses prédécesseurs. Comme le souligne Jean Echenoz, les larges remises en question dont le

⁵⁹ Nous soulignons. *SDB*, p. 39.

⁶⁰ BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, Rodez, La Rouergue/Chambon, 2005.

⁶¹ *Ibid.*, p. 7.

⁶² DEMOULIN, Laurent, *loc. cit.*, p. 16.

⁶³ Expression que nous empruntons à Gilles Lipovetsky.

⁶⁴ SCHOOTS, Fieke, « L'écriture minimaliste », *op. cit.*, p. 136.

roman a fait l'objet avaient mené à une impasse dans laquelle seule subsistait la possibilité de produire des *textes*. Non content de s'adonner à un tel exercice, il décide un jour qu'il en a assez : « Je ne vais plus produire un texte, je vais tâcher d'écrire un roman »⁶⁵.

III. Particularités narratives et énonciatives chez Jean-Philippe Toussaint

La manière de raconter, de prendre en charge le récit fait partie des aspects essentiels de l'esthétique de Toussaint. En effet, c'est parce qu'il s'agit de donner forme à une histoire qui dénonce sa propre insignifiance que la tâche du narrateur s'avère importante. Si la trame narrative ne présente guère d'intérêt, c'est le style qui fera du roman une œuvre réussie et engagera le lecteur à poursuivre sa lecture. Comme dirait Alain Robbe-Grillet, le véritable écrivain n'a rien à dire, mais seulement une manière de dire⁶⁶. L'étude des particularités narratives et énonciatives donne à voir des phénomènes récurrents chez les trois personnages-narrateurs de notre recherche. Les observations portent, d'une part, sur des éléments narratologiques de rythme et de temporalité, sur la typographie, qui mêle sans distinction le récit et les dialogues, ainsi que sur la pratique du commentaire et l'usage des parenthèses. D'autre part, la large place réservée à l'humour et aux situations comiques confirmeront encore une fois la similarité entretenue par les trois narrateurs.

Un roman sur rien

En termes d'action, l'histoire présentée par le narrateur fait défaut. Le principe de la « fausse anecdote »⁶⁷ concourt par ailleurs à décevoir le lecteur de manière récurrente. Lorsque le récit nous met sur la piste d'un roman d'espionnage, par exemple, l'épisode en question ne s'avère être que le fruit de la paranoïa du personnage-narrateur et fonctionne comme outil parodique. Ainsi, dans *La télévision*, le héros cherche à échapper à ses voisins par un jeu de camouflage qui le fait passer d'une pièce à l'autre de l'appartement, non pas en utilisant les portes, mais les fenêtres. Agrippé à la façade de l'immeuble, il se trouve dans une

⁶⁵ SCHOOTS, Fieke, « L'écriture minimaliste », *op. cit.*, p. 141.

⁶⁶ ALLEMAND, Roger-Michel, MILAT, Christian (dir.), *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010, p. 405.

⁶⁷ Expression empruntée à DEMOULIN, Laurent, « La fougère dans le frigo », in DAMBRE, Marc [et al.] (éd.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003, p. 81-92.

posture pour le moins inconfortable, mais cette habileté lui permet de regagner la cuisine et d'empêcher ses voisins de découvrir le pot aux roses, pourtant dérisoire :

« (la réalité, une fois de plus, était beaucoup plus simple : j'avais tout simplement oublié une fougère dans le frigo de mes voisins du dessus) »⁶⁸.

Il en va de même lorsque le personnage-narrateur croit assister à un cambriolage alors qu'il est en pyjama sur son balcon en train d'arroser ses fleurs. Sa posture le rend comique, de même que l'erreur de son jugement, puisqu'il réalise avoir fantasmé sur l'identité malfaisante de l'homme qu'il avait pris pour un cambrioleur⁶⁹. Dans *L'appareil-photo*, c'est toute la séquence qui relate la recherche de la bombonne de gaz qui prend des allures de *road-movie*, alors que les commentaires du narrateur ne cessent d'ironiser sur l'envergure de cette mission :

« (quelle journée en perspective, là aussi, doux seigneur) »⁷⁰.

L'usage de la fausse anecdote crée aussi un suspense dérisoire en développant une histoire dont la chute est décevante. Se saisissant du motif de la rencontre amoureuse, le narrateur fait le récit d'un déjeuner au restaurant où il se prend d'admiration pour sa voisine de table. Alors que celle-ci ne lui porte aucun intérêt, le personnage-narrateur prétend être le héros d'une « petite aventure ». Celle-ci n'aboutit à rien, puisque le compagnon de la jeune femme ne tarde pas à la rejoindre, ce qui met fin à l'élan de cette histoire. Le narrateur fait preuve d'autodérision en jugeant son propre comportement :

« Quelle expérience des femmes. Quel sang-froid »⁷¹,

ce qui trahit sa lucidité sur la situation. Il sera finalement contraint d'accepter qu'il ne se passait rien d'ambigu, en réalité, et met ainsi fin à toute attente du lecteur :

« (et, que voulez-vous, j'attaquai mon œuf à la coque) »⁷².

⁶⁸ *TV*, pp. 152-153.

⁶⁹ *Ibid.*, pp. 31-32.

⁷⁰ *AP*, p. 83.

⁷¹ *TV*, p. 143.

⁷² *Ibidem*.

Le narrateur fait le récit d'épisodes anecdotiques qui n'ont aucune utilité en termes de progression mais qui, répétés au cours du roman, deviennent une composante essentielle de la narration. À cet égard, Toussaint considère que le premier paragraphe de *L'appareil-photo* est programmatique, car il contient les marques de la dénaturation de l'histoire et joue sur la déception du lecteur, en affichant explicitement une provocation à l'encontre du roman traditionnel. Les événements, dont le narrateur souligne qu'ils n'ont aucun intérêt ni aucun lien entre eux, donnent une dimension dérisoire à l'histoire ainsi qu'au narrateur, qui démystifie son rôle. Le jeu sur les genres littéraires dénote l'attitude ludique entreprise par l'auteur, en même temps qu'elle confirme la difficulté à écrire autrement. En parlant de l'artiste postmoderne, Bénédicte Delorme-Montini affirme que « [celui-ci] a perdu de sa superbe, même s'il gagne en liberté dans le relativisme ambiant. Mais il garde sa position élitiste grâce à l'ironie et au codage multiple de ses œuvres (clins d'œil à ses pairs) »⁷³.

Une temporalité arbitraire

Les romans de notre étude présentent une double temporalité : les temps du récit et les temps de l'énonciation. Autrement dit, le narrateur introduit des commentaires dans son récit qui impliquent un présent d'énonciation, voire d'écriture. Ces instants au présent sont le reflet d'un jugement émis a posteriori sur leur récit ou sur eux-mêmes. D'une part, ces apartés participent de l'autodérision du personnage-narrateur. D'autre part, ils donnent l'illusion que le narrateur est aussi l'écrivain du roman, par un jeu de mise en abîme de la pratique d'écriture.

Par ailleurs, les temps verbaux utilisés participent du jeu dont fait preuve le narrateur pour s'amuser des codes romanesques. Les verbes à l'imparfait, qui décrivent souvent le quotidien banal du personnage-narrateur, tendent à la dilatation du temps. Parfois, la dimension itérative de certaines actions est surprenante, comme Edmondsson qui « se brûlait les lèvres en goûtant les pâtes », lors d'une scène qui ne décrit pas une habitude mais un moment précis de l'histoire⁷⁴. De même, la récurrence de certaines discussions ou réflexions décrites à l'imparfait itératif, que le personnage-narrateur considère avec sérieux, contrebalancent la nature de ces pensées : la praticité des baignoires⁷⁵ ou la perfection d'un dessert, par exemple :

⁷³ DELORME-MONTINI, Bénédicte, *loc. cit.*, p. 180.

⁷⁴ *SDB*, p. 18.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 11.

« Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. [...] je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. »⁷⁶

Le passé simple n'échappe pas non plus à un usage ironique. Lorsqu'il ne souligne pas le caractère unique d'une action (sortir de la salle de bain, partir brusquement pour Venise), il dramatise certaines actions dont la nature est dérisoire :

« Maman m'apporta des gâteaux ». ⁷⁷

Le rythme, quant à lui, progresse de façon irrégulière en raison des nombreuses ellipses du récit. Ainsi, par exemple, la décision de quitter Paris pour le personnage de *La salle de bain*, reste inexplicée, tandis que le personnage-narrateur de *L'appareil-photo* passe d'une relation amicale avec Pascale à une nuit d'amour avec elle dans un hôtel de Londres, en omettant les détails de ce changement relationnel. Enfin, après avoir évoqué son retour de Londres et quelques déplacements dans Paris, le narrateur revient sur les détails de son week-end à Londres, comme s'il avait changé d'avis sur ce qu'allait contenir son récit. L'arbitraire comme principe organisateur de la narration est caractéristique de l'écriture minimaliste⁷⁸. Il est d'autant plus visible dans *La salle de bain*, dont la fragmentation du texte en paragraphes numérotés est également le reflet d'une temporalité hétérogène. En effet, il n'y a aucune logique décelable dans la manière de fragmenter les cent-septante paragraphes qui constituent le roman. Par ailleurs, la chronologie est également mise à mal, par la réapparition, au fragment 46 du dernier chapitre, de la scène initiale du roman. Quant au tout dernier fragment (50, chapitre 3), il ne diffère du onzième (au chapitre 1) que par le temps verbal utilisé. Ainsi, « le lendemain, je sortis de la salle de bain » devient « le lendemain, je sortais de la salle de bain ». D'après Jean-Philippe Toussaint, le début de *La salle de bain* peut commencer soit au début de la première partie, soit au début de la deuxième partie. Cette démarche narrative tient des nouveaux procédés d'organisation et de construction utilisés par les auteurs du Nouveau Roman. L'absence d'unité de conduite dans la progression narrative en est une

⁷⁶ *Ibid.*, p. 15.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 13.

⁷⁸ SCHOOTS, Fieke, « *Passer en douce à la douane* », *l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam. Rodopi, 1997, p. 56.

caractéristique⁷⁹. De plus, la longueur des fragments est variable, et leur succession suggère tantôt des pauses, voire des changements spatiaux, tantôt une continuité spatio-temporelle d'un fragment à l'autre. Parfois, un fragment n'est formé que d'une phrase, voire d'un mot, ce qui donne l'impression d'une mise en exergue par rapport au reste du texte. Mais alors que ce minimalisme syntaxique souligne l'aspect décisif de certains paragraphes :

« 50) Le lendemain, je sortais de la salle de bain »⁸⁰

(quitter ou non sa salle de bain constitue un enjeu majeur pour le héros), il crée une emphase sur d'autres fragments, dont l'impact est nul, cette fois-ci :

« 7) Je ne descendis pas déjeuner »⁸¹.

Ainsi, la pertinence de quelques fragments isolés est contrebalancée par le narrateur qui nous rappelle que le texte subit une dé-hiérarchisation du matériau narratif⁸². Nicolas Xanthos s'exprime de façon pertinente à ce sujet, en affirmant qu'« en plus de présenter des aventures de peu de relief, la poétique de l'insignifiant les présente sans relief, c'est-à-dire en les structurant de façon à ce que l'absence de poids conféré aux diverses parties les prive d'une fonction définie dans l'intrigue — ou plus exactement, en les structurant hors du paradigme hiérarchisant de la mise en intrigue conventionnelle »⁸³. Si dans *Temps et récit* Paul Ricœur émettait l'idée que toutes les parties d'un roman tendent vers la fin du récit et s'organisent dans le but de former une architecture d'ensemble, Toussaint déjoue cette logique et se détache, une fois, de plus, des codes traditionnels⁸⁴. De même, on remarque que les temps forts du récit tendent à s'effacer pour laisser le lecteur dans l'ignorance, tandis que les gestes banals du personnage-narrateur prennent parfois la forme de longues digressions. Dans *La télévision*, ces digressions font souvent l'objet d'allusions sexuelles de la part du narrateur, qui commente ce qui se passe autour de lui par des propos malicieus. Le *topos* des plantes que le personnage-narrateur doit arroser chez ses voisins lui en donnent l'occasion. Lorsque sa

⁷⁹ RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Colloque de Cerisy, Paris Hermann, 2011, p. 223.

⁸⁰ *SDB*, p. 131.

⁸¹ *Ibid.*, p. 57.

⁸² XANTHOS, Nicolas, « Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Etudes françaises*, n° 45/1, 2009, p. 80.

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 74.

voisine lui présente chaque plante de leur appartement, c'est elle-même qui devient l'objet des convoitises et des regards « papelards » du narrateur :

« [elle finit] par se relever pour me présenter son fleuron, une fougère, une magnifique fougère, il est vrai, épanouie et bien humide, dont elle me confessa en la triturant délicatement du bout des doigts qu'elle était fragile et délicate, et qu'il convenait de la préparer en douceur à ma présence pour faire en sorte qu'elle ne soit pas trop effarouchée quand je viendrais tout seul pour l'arroser »⁸⁵.

Ces digressions apparaissent d'ailleurs lorsque le personnage-narrateur s'ennuie ou semble las. Dès lors, les objets qui l'entourent prennent l'aspect d'organes sexuels et le plongent brièvement dans des considérations triviales. Ainsi, le robinet des Drescher est « doté d'un de ces longs prépuces flasques en caoutchouc flexible qui permet aux ménagères de diriger le jet où bon leur semble »⁸⁶, et la souris de son ordinateur lui permet d'imprimer « une double pression du doigt sur [elle], agaçant savamment sa petite zone ductile »⁸⁷. La tendance du narrateur à la digression permet d'ailleurs de questionner la pertinence de l'étiquette « minimaliste » appliquée à Jean-Philippe Toussaint. Si l'on en croit la définition de Fieke Schoots, le minimalisme littéraire se définit en partie par la réduction textuelle et la sobriété stylistique⁸⁸. Les procédés tels que l'anecdote insignifiante ou la dilatation du rythme par la digression contestent cette filiation pour les romans de Toussaint.

Pratique du commentaire

La fonction commentative du narrateur est, du reste, exacerbée dans les romans de Toussaint. Le plus souvent elle s'exprime à travers l'usage récurrent de la parenthèse, dont le rôle n'est jamais celui de préciser une information, mais plutôt d'ajouter des incises comiques dans le texte. Cet usage ironique de la parenthèse lui permet tantôt de changer de ton ou de registre de langue par rapport à l'énoncé principal, et surtout de conférer au narrateur un deuxième niveau d'analyse sur lui-même ou sur les autres. Toutefois, le contenu souvent superflu de ces parenthèses piège encore une fois le lecteur qui se voit confronté à un usage différent de ce dont il a l'habitude avec l'usage conventionnel des parenthèses⁸⁹. Ainsi par exemple, dans *La télévision* :

⁸⁵ *TV*, p. 28.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 33.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 40.

⁸⁸ SCHOOTS, Fieke, *op. cit.*, p. 50.

⁸⁹ RICHIR, Alice, « L'intime entre parenthèses. Fonctions du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Poétique*, 2012/4, n° 172, p. 470.

« Au début du mois de septembre, Delon revint à Berlin avec les enfants (la petite ne payait pas encore l'avion, elle n'était pas encore née). »⁹⁰

La précision du fait pourtant évident que le bébé qui est encore dans le ventre de sa mère ne paye pas l'avion participe de l'ironie discursive dont fait preuve le narrateur tout au long de son récit. Cette ironie consiste en fait à une auto-sape du narrateur sur son propre discours. L'anecdote gratuite, autrement dit l'absence de pertinence du propos permet au narrateur de se défaire de l'attitude sérieuse qu'on attendrait de lui en tant que régisseur du texte. En parsemant son récit de commentaires inutiles, il affirme la légèreté avec laquelle il endosse son rôle d'autorité narrative et en même temps renforce sa personnalité comique. Frances Fortier et Andrée Mercier relèvent, à propos de *Un an* de Jean Echenoz, que « le déséquilibre patent dans la gestion du savoir, tantôt retenu, tantôt excédentaire, fait ressortir davantage l'incongruité du code de focalisation »⁹¹. Ce procédé aurait pour but de « déconstruire la systématique de l'omniscience » et de provoquer des entorses à la convention narrative. Si la remarque vaut pour un roman écrit à la troisième personne, le même jeu autour des codes est possible pour un narrateur autodiégétique. À l'instar de Jean Echenoz, Toussaint met à mal l'autorité du narrateur et se distancie du pacte romanesque en confiant la narration à un personnage incongru. Le recours à la fausse anecdote et la tendance à la mauvaise foi ébranlent quelque peu les attentes du lecteur. Les deux auteurs se rejoignent ainsi à travers l'expression d'une nouvelle forme d'autorité narrative.

Par ailleurs, et pour en revenir aux particularités narratives chez Toussaint, le temps de l'énoncé et celui de la parenthèse commentative ne sont pas toujours les mêmes. En effet, les parenthèses constituent des traces explicites de l'énonciation puisqu'elles portent quelques fois un jugement a posteriori sur le récit qu'il est en train de faire. La parenthèse contient alors un verbe au présent de l'écriture :

« [...] je voyais mal pourquoi, au nom de je ne sais quel purisme étroit, intransigeant et abstrait, j'allais devoir me priver de ces dix malheureuses secondes de retransmission (que dis-je, moins de dix secondes !) »⁹².

⁹⁰ *TV*, p. 206.

⁹¹ FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée, « L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, n° 34/2-3, 2006, p. 141.

⁹² *Ibid.*, pp. 129-130.

Ainsi, le narrateur réfléchit à son récit et tente parfois d'analyser son propre comportement, rétrospectivement :

« [...] je me sentais tout dolent à côté d'elle (c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal) »⁹³

L'information entre parenthèses n'est pas un détail, puisque c'est le seul moment où le narrateur livre ses sentiments vis-à-vis de Pascale, tandis que le récit fait l'impasse sur l'évolution de leur relation. On pourrait se passer de la parenthèse, d'un point de vue de la compréhension de l'énoncé principal, mais l'ajout du commentaire est ici fondamental pour ce qu'il dévoile du personnage-narrateur. La mise entre parenthèses de cette information participe encore une fois de la dé-hiérarchisation du matériau narratif, plus que d'une soi-disant impassibilité du personnage-narrateur. L'information est bel et bien présente et le narrateur fait état de son ressenti, même si l'énoncé est relégué à l'intérieur d'un signe typographique qui lui confère une place moindre. Dans le même registre, le narrateur de *La salle de bain* admet être ému lors de ses échanges téléphoniques avec sa compagne Edmondsson. Une parenthèse confirme sans détour le sentiment du narrateur :

« Nous étions attendris, à chaque fois, de nous entendre. Nos voix étaient fragiles, déséquilibrées par l'émotion (j'étais très intimidé). »⁹⁴

L'attitude du narrateur n'a ici rien d'impassible. Au contraire, celui-ci se livre sans retenue sur l'effet produit par la distance entre lui et la femme qu'il aime. Or, l'impassibilité se définit comme le « caractère d'un être qui n'est pas susceptible de souffrance » et comme la « qualité d'une personne qui ne donne aucun signe d'émotion, de trouble »⁹⁵. Si la parenthèse suggère habituellement l'insertion d'un épisode accessoire du discours, interrompant la construction syntaxique de la phrase, Toussaint en fait un tout autre usage. En outre, la parenthèse permet au narrateur de créer un espace de communication avec le lecteur en faisant usage de la métalepse. Ainsi, le narrateur s'adresse directement au lecteur en l'impliquant dans son histoire ou en suggérant une complicité naissante entre eux :

⁹³ AP, p. 28.

⁹⁴ SDB, p. 70.

⁹⁵ *Le Petit Robert*, 2013.

« [...] il me devint nécessaire de songer à ne pas négliger plus longtemps la préparation des épreuves théoriques (j'avais en effet commencé à prendre des leçons de conduite avant de présenter les examens du code – pour gagner du temps, en quelque sorte, vous me connaissez) »⁹⁶.

Le narrateur n'a toutefois pas besoin des parenthèses pour s'adresser au lecteur. Particulièrement dans *L'appareil photo* et dans *La télévision*, le lecteur est convoqué par les nombreuses apostrophes du narrateur, même si ces commentaires décrochés n'invitent pas à des réflexions sérieuses. Un lien s'établit néanmoins, qui donne l'impression que l'histoire nous est contée au moment même de la lecture. Le lecteur serait donc l'interlocuteur direct du narrateur. Ces adresses se présentent, par exemple, sous la forme suivante :

« Il Signore Gambini n'avait rien de grave, je vous rassure tout de suite, et réconforté par la jeune femme, il put remettre sa chaussette et nous quittâmes la cabine en emportant les verres vides avec nous. »⁹⁷

Une fois encore, le désir présumé de rassurer le lecteur relève de l'ironie, d'autant qu'il est question d'un « petit truc » sur l'ongle de l'orteil du Signore Gambini dont une esthéticienne est en train d'examiner la (non-)gravité. Ailleurs, l'apostrophe réclame qu'on approuve l'achat d'un vêtement de marque :

« [je] m'en revins vers le magasin libre-service, les mains dans les poches de mon pardessus (c'était un Stanley Blacker, dites, c'est quand même une bonne griffe de pardessus) »⁹⁸.

Quoi qu'il en soit, la volonté de désigner un destinataire à son récit réapparaît plusieurs fois dans le discours du narrateur. Écrites au présent, ces incises se détachent du temps de la diégèse pour souligner un second temps : celui de la narration.

Prise en charge du discours d'autrui : une voix multiple

Si le narrateur est le protagoniste de son récit, des personnages secondaires sont néanmoins présents dans les trois romans. Leur parole est prise en charge par le narrateur qui la rapporte dans son discours sans marqueurs typographiques séparant le récit du dialogue. Le texte en entier se passe de l'usage des guillemets. Si les paroles dialoguées sont ponctuées d'un verbe de locution (« dit-il », « dit-elle », etc.), l'impression persiste, à la lecture, que tout

⁹⁶ AP, p. 35.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 21.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 51.

appartient au registre du récit. La part dialoguée se fond ainsi dans le texte et concourt à donner au narrateur le monopole de la parole :

« Vous vous appelez comment à propos ? Pascale. Elle s'appelait Pascale Poulougaïevski. »⁹⁹

Certains énoncés qui relèvent du dialogue font même l'objet d'une parenthèse, ajoutant un énième usage à cette pratique chère à l'auteur :

« Il y avait une équipe de télévision [...] et beaucoup de curieux tout autour qui attendaient également l'atterrissage imminent d'une montgolfière sur les pelouses de Kensington Gardens. Ah, c'est ça, dit-elle (oui, dis-je, j'imagine). Mais je n'en savais rien en fait. »¹⁰⁰

Comment comprendre une telle construction stylistique ?¹⁰¹ Il est déconcertant qu'un dialogue soit partiellement mis entre parenthèses. Pour le comprendre, seule l'hypothèse d'un jeu volontaire avec les conventions nous semble convaincante, car l'énoncé ainsi subordonné n'a pas d'autre raison de l'être. L'usage de la parenthèse est ironique. Par ailleurs, il arrive qu'un énoncé ne soit pas introduit par un verbe de locution, même lorsqu'il semble être de nature orale. Un flou s'installe, lorsqu'il s'agit de déterminer si l'énoncé est au style indirect libre ou fait partie des pensées du narrateur. Resté seul dans les bureaux de l'auto-école, le personnage-narrateur renvoie sans scrupules un client venu s'inscrire. Lorsque ce dernier, après avoir maintes fois insisté pour entrer, finit par rebrousser chemin, le narrateur conclut :

« Il se retourna pour jeter un coup d'œil dans ma direction et, montant sur sa mobylette, s'éloigna sur la chaussée en pédalant à la suite d'un autobus, *c'était sans espoir, allez.* »¹⁰²

La fin de la phrase pourrait être attribuable au narrateur, tout comme au personnage secondaire. Ce dédoublement de la voix narrative rappelle à certains égards le style de Nathalie Sarraute, qui tend à créer une confusion dans les structures dialogiques. Le récit assumé par un narrateur-personnage anonyme qui commente les actions et analyse les attitudes de son entourage, dans *Martereau* par exemple, présente une première similarité avec les romans de Toussaint. La démarche de Sarraute n'est certes pas tout à fait la même.

⁹⁹ *Ibid.*, p. 54.

¹⁰⁰ *Ibid.*, p. 73.

¹⁰¹ Par exemple, *AP*, p. 19 ; p. 70.

¹⁰² Nous soulignons. *Ibid.*, p. 13.

L'intrigue, faite de conflits familiaux qui ne sont en réalité qu'un prétexte, permet au narrateur d'étudier les mouvements des états intérieurs des personnages et de décrypter les affres de l'intersubjectivité verbale. La communication entre les personnages donne au roman sa matière primaire, mais le narrateur s'empare du discours des autres afin d'en inspecter les moindres recoins, d'en percevoir la teneur et les effets. Ce sont ces mouvements « infra-verbaux » que Nathalie Sarraute définit comme constitutifs de la *sous-conversation*, concept qu'elle substitue au monologue intérieur. En partant du postulat que le langage n'est pas capable de retranscrire complètement la matière psychologique, Sarraute remet en cause la vraisemblance du monologue intérieur. À l'inverse, la sous-conversation prend en compte les *tropismes*, actes ou sensations inexprimables. L'aspect dialogique de ce processus sous-conversationnel est fondamental, car c'est l'interlocuteur qui permet d'activer les mouvements contenus dans la parole du locuteur. Ainsi, par exemple, dans *Martereau*, les pensées de l'oncle sont rattachées à la syntaxe du narrateur et donnent à lire un monologue narrativisé :

« Ces corvées qu'elles lui imposent... ces sorties en famille... ces dîners au restaurant... la carte forcée – il n'y a rien qu'il déteste autant... Assis en face d'elles il les observe... des perruches... des pies voraces... leur cerveau pèse moins, c'est connu, on a raison de les garder enfermées dans des harems, mangeant des sucreries, affalées sur des divans »¹⁰³.

La focalisation introduite par « il les observe » permet de déduire que la suite des pensées se déroule dans l'esprit de l'oncle, même si celles-ci sont énoncées par le narrateur. Plus loin, c'est le discours direct libre qui prend en charge la parole de l'oncle, avant que le narrateur ne reprenne son récit :

« (...) il dit parfois sur ce ton grinçant qui me fait mal aux dents que les jeunes amoureux n'auront qu'à s'en prendre à eux-mêmes, plus tard : *le ciel les avertit, mais, les imbéciles ! ils ne veulent pas voir, ils n'auraient qu'à bien regarder la mère de la jeune fiancée pour savoir ce qui les attend dans vingt ans*), peintes toutes les deux [...] elles se penchent l'une vers l'autre avec des sourires complices »¹⁰⁴.

Cependant, tandis que ces exemples ne laissent aucun doute sur la détermination de leur attribution entre narrateur et personnage, on peut lire dans *Le Planétarium* un autre type de structure dialogique. Cette fois-ci, il est moins évident de savoir s'il s'agit d'un dialogue entre

¹⁰³ SARRAUTE, Nathalie, *Martereau*, Paris, Gallimard, 1953, pp. 25-26.

¹⁰⁴ Nous soulignons. *Ibid.*, p. 26.

le narrateur et un autre personnage au discours indirect libre, ou si l'on est en présence d'un dédoublement du personnage en deux instances :

« On a sonné. Qu'est-ce que c'est ? Qui est là ? Qu'est-ce qu'il y a ? De quoi s'agit-il ? Mais de la porte. De quelle porte ? Mais de la porte qu'elle a commandée, de la porte qu'elle a fait reprendre pour qu'on la répare... »¹⁰⁵

De cette façon, Sarraute dédouble le *moi* et fait entendre que tout discours ne peut se concevoir sans la part d'*autre* qu'il contient. Chez Toussaint, si le narrateur s'empare du discours d'autrui, ce n'est pas dans le but de sonder les profondeurs de ses personnages, ni pour dilater leur discours à l'intérieur de son propre récit. Le texte de *La salle de bain*, par exemple, abonde en discours indirects : « Edmondsson s'étonnait que... », « Kabrowinski trouvait que... » et « Pierre-Etienne nous faisait savoir que... », sans donner vraiment la parole aux personnages secondaires. Que ce soit du discours rapporté ou du style indirect libre, la démarche consiste à faire primer la parole du narrateur sur celle de tous les autres personnages. Dès lors, le narrateur peut porter les traces d'une multiplicité de voix et il n'est pas rare que sa parole intègre des expressions qui, à l'origine, ne sont pas les siennes. Par exemple, le narrateur de *L'appareil-photo* relève par un italianisme que le serveur du restaurant milanais « [leur] donna du dottore »¹⁰⁶, reprenant une expression italienne, traduite en français et assimilée à la syntaxe du narrateur. Au final, même le discours direct s'efface derrière la voix du narrateur. Noyés dans le récit par l'absence de guillemets, les dialogues ont peu de valeur et rappellent que c'est le narrateur qui conduit le récit, qu'il est l'artisan de l'écriture. Dès lors, il n'importe plus de savoir si les paroles sont les siennes ou celles des autres, ni de déterminer si les énoncés relèvent d'un discours prononcé ou mental (le style familier de certaines phrases participe également de cette confusion) :

« De notre lit, qui faisait face à une fenêtre entourée de coquets petits rideaux blancs, nous pouvions voir la cime de quelques arbres, un morceau de ciel. Nous n'étions pas mal là, non »¹⁰⁷.

¹⁰⁵ SARRAUTE, Nathalie, *Œuvres complètes*, éd. publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996, p. 467.

¹⁰⁶ AP, p. 22. En italien, on utilise la formule « dare del... » pour exprimer à quelle forme on s'adresse à quelqu'un. Ainsi, « dare del tu » signifie tutoyer et « dare del lei » signifie vouvoyer. Ce que Toussaint traduit ici par « donner du dottore » signifie, par un mélange de français et d'italien, que le serveur s'adresse poliment au narrateur et à l'homme qui l'accompagne en soulignant leur statut élevé (*dottore* renvoyant à un haut niveau d'études).

¹⁰⁷ *Ibid.*, p. 71.

Cette uniformisation des discours – oral et mental, du narrateur ou d’autrui – pourrait jouer en faveur de l’impassibilité dont on caractérise souvent l’écriture de Toussaint. L’absence d’inflexions dans le discours du personnage, voire même la relégation entre parenthèses de certains énoncés dialogués concourent à produire un rythme plat, sans vagues. L’utilisation du discours indirect évite par ailleurs toute ponctuation exclamative. Ainsi, même un personnage excédé se voit privé de l’intensité de ses répliques :

« Continuant à se curer les dents, l’air de plus en plus excédé, le gros blond hochait la tête négativement. Finalement, il se leva et, avant de s’éloigner, retirant le cure-dent de sa bouche, d’une voix traînante, dit que nous pouvions aller nous faire foutre. »¹⁰⁸

Toutefois, au terme d’impassibilité nous préférons celui de discrétion, car si la narration évite l’emphase, elle n’annihile pas les sentiments des personnages. Cette nuance correspond précisément à celle que souligne Gilles Lipovetsky dans *L’ère du vide* :

« Le sentiment doit parvenir à son stade personnalisé, en éliminant les syntagmes figés, la théâtralité mélo, le kitsch conventionnel. La pudeur sentimentale est commandée par un principe d’économie et de sobriété, constitutif du procès de personnalisation. De ce fait, c’est moins la fuite devant le sentiment qui caractérise notre temps, que la fuite devant les *signes* de la sentimentalité. »¹⁰⁹

Il s’agirait donc, pour l’individu postmoderne, de « rester digne en matière d’affect, c’est-à-dire discret ». Quoi qu’il en soit, il est évident que c’est la communication qui, plus généralement, est problématique pour le narrateur. Outre le minimalisme et la neutralité de ton qui caractérisent la retranscription des dialogues, les échanges avec les personnages secondaires sont limités. La barrière de la langue, à Venise ou à Berlin, par exemple, entrave sa communication avec les locaux. Mais il est intéressant de relever que, même dans sa propre langue, le narrateur se réduit à un dialogue basé sur l’échange de noms propres :

« Parfois, quelques mots étaient échangés [avec le moniteur de conduite], au sujet d’une marque de bière par exemple, qu’un logo représentait sur la face imprimée du cartonnet. Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg. Il m’arrivait d’évoquer d’autres bières alors, que l’établissement servait à la pression. Il laissait dire, dressait son cartonnet à la verticale et le maintenait en équilibre avec un

¹⁰⁸ *SDB*, pp. 117-118.

¹⁰⁹ LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 86.

doigt. Une danoise, disais-je, la Tuborg. Il le savait, confirmait de la tête qu'il le savait. Je le savais, disait-il. »¹¹⁰

Ainsi, la pudeur sentimentale dont parle Lipovetsky se fait ressentir dans les échanges superficiels du narrateur avec son entourage, qui admet d'ailleurs avoir toujours aimé les « amitiés pudiques »¹¹¹. Il est d'ailleurs surprenant que cette retenue apparente se traduise dans le récit par le caractère répétitif et dilaté de l'instant raconté (notamment dans les deux dernières phrases de notre exemple, de manière flagrante). Le décalage participe encore une fois du jeu narratif auquel s'adonne le narrateur.

Fonctions de l'humour chez le narrateur

Nous avons vu que l'ironie se déployait à plusieurs égards dans la manière de raconter tant que dans les faits racontés. Cette attitude relève à la fois d'une mise à distance des fonctions traditionnelles du narrateur et de la spécificité comique de sa personnalité. Par ailleurs, l'ironie implique la participation du lecteur, qui doit comprendre que le narrateur se joue d'un autre personnage ou d'une idée. Même lorsqu'il n'est pas explicitement apostrophé, le lecteur constitue une entité indispensable au fonctionnement de l'ironie. Et si le narrateur s'autorise facilement à critiquer son entourage, il a aussi une grande capacité d'autodérision. Ainsi, le lecteur est également amené à rire du personnage-narrateur. Par ailleurs, en portant un regard sur lui-même, le narrateur procède à sa propre analyse. On peut alors se demander s'il fait preuve de lucidité ou de mauvaise foi. Il semble que ces deux tendances apparaissent dans l'œuvre et que l'une comme l'autre aient pour but de provoquer le rire. D'abord, le narrateur ne livre pas une image glorieuse de lui-même. Sa « calvitie [auréolée d'un] duvet de caneton »¹¹² dans *La Télévision* ne le présente pas plus à son avantage que la « peinture sinistre du quatorzième siècle »¹¹³ à laquelle il admet faire penser dans *La salle de bain*. Par la même occasion, les passages qui donnent l'impression d'une peinture plus élogieuse de lui-même sont teintés d'ironie, telle que la description du dessin de son fils, dans *La télévision*, qui fait de lui un super-héros, mais au repos :

« Mon dessin préféré s'appelait *C'est Batman qui se repose*, une allégorie de son père, je suppose »¹¹⁴.

¹¹⁰ AP, pp. 43-44.

¹¹¹ TV, p. 34.

¹¹² TV, p. 29.

¹¹³ SDB, p. 107.

¹¹⁴ TV, p. 146.

Dans *L'appareil-photo*, il se définit comme un « gros penseur »¹¹⁵, après avoir passé un long moment à réfléchir dans une cabine de toilettes. Cette ironie assumée s'oppose à l'attitude plus complexe et nuancée du narrateur de *La télévision*, qui se complaît dans la procrastination et va même jusqu'à la qualifier de travail productif. De la même manière, il se convainc d'avoir mis fin à son addiction, alors qu'il finit par aller regarder la télévision dans l'appartement de ses voisins, prétextant que « bien entendu, [...] arrêter de regarder la télévision ne s'appliqu[e] nullement en dehors de chez [lui] »¹¹⁶. Dès lors, la mauvaise foi a un effet comique, d'autant qu'elle se dénonce toujours par sa propre absurdité :

« Moralité : depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision, on avait deux télés à la maison. »¹¹⁷

La mauvaise foi du narrateur s'étend à l'ensemble du roman et concerne toujours le regard que le narrateur porte sur lui-même. Outre sa tendance à surestimer l'avancée de ses recherches, les jugements erronés portent sur sa prétendue non-dépendance à la télévision, et sur sa bonne connaissance de l'allemand¹¹⁸, qui se révèle être un leurre à plusieurs reprises, comme à cette lecture publique :

« un type avait lu Proust en allemand pendant près d'une heure assis derrière une table (et, assis sur ma chaise en plastique au fond de la librairie, sage et attentif, je ne comprenais pratiquement rien de ce que racontait cet ostrogoth) »¹¹⁹.

Le recours récurrent à l'autodérision en même temps qu'à la mauvaise foi laissent planer un doute sur la représentation que se fait le narrateur de lui-même. Est-il convaincu de sa bonne foi ou au contraire, est-ce que les deux procédés visent à ironiser constamment sur son propre compte ? Encore une fois, le processus de narration pose question. Quant au caractère comique qui en résulte, il est indéniable, dans les deux cas.

Le comique de mots fait également partie de la spécificité du narrateur qui s'autorise à utiliser des termes scientifiques pour parler de nourriture, par exemple :

¹¹⁵ *AP*, p. 50.

¹¹⁶ *TV*, p. 128.

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 218.

¹¹⁸ *TV*, p. 31.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 106.

« [En songeant à la dame blanche] d'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. [...] le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude. Le poulet, malgré toute la tendresse que je lui voue, ne soutient pas la comparaison. Non ».¹²⁰

De même, le narrateur utilise des expressions incongrues, comme « des Parisiens de longue date » ou « à vingt-sept ans bientôt vingt-neuf ». Sa prose mêle un vocabulaire très érudit avec des tournures plus familières. Ainsi, la pensée, décrite comme une « entéléchie » est aussi un « flux auquel il est bon de foutre la paix »¹²¹. Quant à la paronomase, le narrateur n'en fait usage que pour souligner la dérision de l'association entre les actions de pisser et de penser :

« Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice, je dois dire, pour penser. »¹²²

L'absurdité, voire le non-sens de certaines phrases concourent au même effet comique, particulièrement dans *La télévision*, où la définition du travail par le narrateur s'éloigne quelque peu de son acception habituelle. Celui-ci se félicite de prendre des notes sur un calepin pendant une visite au musée, en écrivant « quelques mots en toute quiétude comme dans la plus tranquille des bibliothèques, ou comme à la piscine »¹²³. À l'inverse, c'est en nageant « la tête au fil de l'eau, [ses] lunettes relevées sur le front » que le narrateur prétend avoir l'allure d'un « vrai professeur dans une bibliothèque, quoi »¹²⁴. Ailleurs, il affirme que c'est « [les yeux fermés] qu'il faudrait regarder activement la télévision »¹²⁵, ou encore que son voisin Uwe « était une des étoiles montantes du petit parti libéral en déclin »¹²⁶. Sa tendance à l'analogie sexuelle vis-à-vis des objets produit des énoncés très suggestifs, comme c'est le cas pour les plantes de ses voisins, dont il est censé s'occuper :

« Je mis le doigt dans la motte, avec beaucoup d'égard, prudemment, commençai à farfouiller un peu dedans à ma convenance, soulevant ici, enfonçant là. Ce n'était pas sec, sec, non ; mais disons que j'avais déjà connu plus enthousiasmant (je ne citerai pas de nom, rassurez-vous) »¹²⁷.

¹²⁰ *SDB*, p. 15.

¹²¹ *AP*, p. 32.

¹²² *Ibid.*, p. 31.

¹²³ *TV*, p. 184.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 137.

¹²⁵ *Ibid.*, p. 134.

¹²⁶ *Ibid.*, p. 125.

¹²⁷ *Ibid.*, p. 124.

En outre, l'humour, dans les trois romans, fait la part belle au comique de situation. Cet aspect n'est donc pas spécifique au narrateur, puisqu'elle ne renvoie pas à la manière de raconter mais plutôt à la personnalité du personnage-narrateur. Toutefois, il nous a semblé que cette analyse avait sa place dans l'ensemble plus général des différents types d'humour, c'est pourquoi nous parlerons ici des situations comiques du *personnage-narrateur*, dans son entité complète. En effet, celui-ci a le don de se retrouver dans des situations absurdes et gênantes, mais c'est également lui qui les provoque. Ainsi, par exemple, trouve-t-il tout à fait normal de demander à pouvoir se raser dans la cabine du surveillant d'une station-service et « disposant [ses] rasoirs et le tube de mousse sur le lavabo, [il] commenc[e] à déboutonner [sa] chemise, [se] caress[e] rêveusement un sein en regardant autour de [lui] »¹²⁸. Les règles de sociabilité semblent lui échapper. Lorsqu'il croise une de ses connaissances à la piscine, il n'a pas envie de discuter et le fait savoir de manière inconvenante :

« ses problèmes de santé, ses idées de retraite et sa mélancolie, tout cela m'était assez pénible à supporter et, sans le prévenir, je sautai d'un coup dans l'eau en me bouchant le nez et me laissai descendre jusqu'au fond du bassin, sans plus faire le moindre mouvement. Quand je revins m'asseoir, [...] reprenant place à côté de lui, je soulevai distraitemment mon maillot de bain sur le côté avec un doigt et le fis claquer sèchement contre ma peau (pour frimer un petit coup) »¹²⁹.

Après un bain de soleil, le même personnage-narrateur se retrouvera nu, dans un parc, devant son directeur de thèse qui se promène au même endroit. Tous deux s'engagent néanmoins dans une discussion sur l'avancée des recherches du personnage-narrateur dont la nudité ne semble incommoder ni l'un ni l'autre¹³⁰. Par ailleurs, l'exaspération ressentie par le personnage-narrateur en présence de comportements qu'il juge inadéquats le pousse à réagir de plus belle. Ainsi, à l'ancien locataire de son appartement, qui confesse gentiment qu'il n'aime pas le vin que le personnage-narrateur a apporté pour l'apéritif, celui-ci renchérit, vexé :

« Je répondis que moi, je n'aimais pas tellement la façon dont il était habillé. Son sourire fut gêné, il rougit. »¹³¹

De la même manière, il s'impatiente d'attendre son tour pour consulter un plan de la ville de Venise et réagit de façon enfantine :

¹²⁸ AP, p. 61.

¹²⁹ TV, p. 203.

¹³⁰ TV, p. 58-61.

¹³¹ SDB, p. 40.

« À côté de moi, une dame déplaçait un doigt sur la carte, n'en terminait pas de suivre le tracé d'une rue avec l'index. Elle m'agaçait, je ne voyais rien. Je lui donnai de petites claques sur la main. »¹³²

L'attitude sans-gêne du personnage-narrateur indique qu'il a quelques difficultés avec les codes et les conventions sociales. Souvent incommodé par les longues discussions, incapable de tenir des dialogues simples avec ses interlocuteurs (« ne voulant pas m'exclure de la conversation, je répondis que, personnellement, je n'en pensais rien » rapporte-t-il d'un échange avec les peintres polonais), les situations créées par le personnage-narrateur deviennent cocasses, absurdes, voire démesurées. Ainsi en va-t-il du subterfuge mis en place, dans *La télévision*, pour échapper aux réprobations de ses voisins (s'enfermer aux toilettes puis changer de pièce par les fenêtres), vis-à-vis desquels il n'a pas tenu sa promesse d'arroser les plantes. L'absurde serait ainsi une manière de répondre à une situation immaîtrisée, un moyen de se dérober à la réalité. Nous verrons par la suite que le personnage-narrateur cherche à s'extraire à tout prix d'un monde dans lequel il ne se sent pas adapté. D'après Laurent Demoulin, l'humour, plus généralement, serait un moyen de contrer les angoisses sous-jacentes qui habitent le personnage¹³³. Par ailleurs, il rappelle que d'après la critique, la légitimité de la littérature minimaliste se fonde très souvent sur la large part réservée à l'humour dans les œuvres. Cette condition *sine qua non* de l'écriture se ressent en effet dans un roman comme *La télévision*, où l'humour est omniprésent (quasiment à chaque page, d'après Jean-Philippe Toussaint) et s'exprime le plus explicitement. Les deux autres romans de notre étude, par contre, ne suivent pas exactement le même schéma et présentent l'humour comme le pendant d'un sentiment plus sombre et plus mélancolique. Autrement dit, la légèreté cohabite avec le sérieux et c'est pourquoi certains parlent de l'écriture de Toussaint comme une littérature « sérieusement drôle »¹³⁴. Car l'humour permet aussi de faire la critique d'un monde et d'une réalité dont le narrateur se distancie. Ainsi, dans une scène loufoque, où la mère du narrateur vient prendre le thé et amener des gâteaux à son fils dans sa salle de bain, celui-ci admet que « le besoin de divertissement [lui] par[aît] suspect » et « qu'[il] ne cr[aint] rien moins que les diversions », ce à quoi la mère répond en lui tendant un mille-feuilles¹³⁵. L'étrangeté comique de la scène du goûter dans une salle de bain tranche avec le sérieux de la réflexion et de la posture pascalienne du narrateur, qui adopte littéralement une vie recluse en

¹³² *Ibid.*, p. 87.

¹³³ DEMOULIN, Laurent, *loc. cit.*

¹³⁴ BESSARD-BANQUY, Olivier, *op. cit.*, p. 56.

¹³⁵ *SDB*, p. 13.

recevant ses visites dans sa salle de bain. Or, la pédantise de son geste est rapidement évincée par les situations comiques qui en découlent : appropriation de la salle de bain en lieu de vie, modification de l'utilité des objets qui s'y trouvent (un peigne sert de coupe-papier pour ouvrir le courrier) ou encore réception de proches qui viennent se plaindre à lui comme des sujets viendraient exposer leurs doléances à un roi sur son trône¹³⁶ (sauf que le trône est ici une baignoire). Ce mode de vie correspond néanmoins à ce que le personnage-narrateur préconise, ou plutôt à ce dont il a besoin pour se sentir bien :

« Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, il n'y avait pas d'ostentation dans mon attitude. Non, je sortais parfois pour aller chercher une bière dans la cuisine, ou je faisais un tour dans ma chambre et regardais par la fenêtre. Mais c'était dans la salle de bain que je me sentais le mieux. »¹³⁷

Le rejet du réel s'exprime donc par un repli domestique qui trouve sa drôlerie dans le choix surprenant de la salle de bain pour s'exiler (« toujours ces positions extrêmes »¹³⁸).

Aussi, le refus du monde s'exprime-t-il par un désir de se débarrasser de l'objet qui l'a envahi : la critique de la télévision, dans le roman qui porte son nom, met en garde contre les dangers de ce médium, omniprésent dans la société contemporaine. En effet, la télévision donne l'illusion de représenter la réalité et c'est sur ce point que le narrateur perçoit son caractère négatif et fausement opératoire. Sa place dans les ménages semble aller de soi, comme le confirment les observations du narrateur lorsqu'il se trouve chez ses différents hôtes. Bien qu'il se définisse comme un individu « comme tout le monde », le narrateur développe un point de vue plus étayé sur les problèmes de la télévision. Son caractère irréel, ou fausement réel fait de la télévision un objet critiquable :

« Jamais le moindre échange ne s'opère entre notre esprit et les images de la télévision, la moindre projection de nous-mêmes vers le monde qu'elle propose, ce qui fait que, sans le concours de notre cœur, privées de notre sensibilité et de notre réflexion, les images de la télévision ne renvoient jamais à aucun rêve, ni à aucune horreur, à aucun cauchemar, ni à aucun bonheur, ne suscitent aucun élan, ni aucune envolée, et se contentent, en favorisant notre somnolence et en flattant nos graisses, à nous tranquilliser. »¹³⁹

¹³⁶ *Ibid.*, p. 14.

¹³⁷ *Ibid.*, p. 129.

¹³⁸ *SDB*, p. 32.

¹³⁹ *TV*, p. 95.

À la manière du *panem et circenses* dénoncé par Juvénal dans les *Satires*, la télévision contribuerait à endormir ses téléspectateurs et à les rendre incapables de tout. Elle-même incapable de représenter le réel, elle incarne la crise que subit le roman à la même époque : une crise de la représentation. Nous verrons, dans une deuxième partie de ce travail, que le personnage-narrateur établit de nombreux liens de comparaison entre la télévision et la littérature, ou entre l'image et l'écrit. La prise de conscience des méfaits de la télévision amène le personnage-narrateur à un élan de violence contre son téléviseur, alors qu'il se ballade distraitemment dans son salon, un pulvérisateur de détergeant et une bassine sous le bras. La situation, pour le moins comique elle aussi, témoigne implicitement d'un positionnement du personnage-narrateur, qui cherche à combattre l'objet de son addiction :

« [...] pris d'un léger vertige où se mêlait sans doute le simple plaisir enfantin de continuer de tirer à une jouissance plus subtile, symbolique et intellectuelle, liée à la nature de l'objet que j'avais pris pour cible, je ne m'arrêtai plus et je vidai presque tout ce qui restait de produit dans le réservoir du pulvérisateur, continuant à tirer à bout portant sur le téléviseur »¹⁴⁰.

C'est par le truchement du personnage-narrateur que se construit la critique de la télévision. Les situations comiques qui le mettent en scène dans son rapport à cet objet, que ce soit dans sa mauvaise foi ou dans ses instants de lucidité, permettent d'affirmer que l'humour n'est pas seulement un but, mais aussi un moyen.

Finalement, c'est aussi à la question de l'identité que renvoient les différentes pratiques humoristiques du narrateur. Celles-ci sont en effet constitutives du *moi*, un individu partagé entre ses questionnements, son appréhension de la réalité et en même temps une aptitude à s'en détacher. Le ton ambivalent qui en résulte fait la spécificité des romans de Toussaint, à mi-chemin entre le sérieux et le drôle, entre esprit critique et abandon au monde.

¹⁴⁰ *TV*, pp. 100-101.

IV. Sur l'identité du personnage-narrateur

Entre roman et Nouveau Roman

« Un personnage, tout le monde sait ce que le mot signifie. Ce n'est pas un il quelconque, anonyme et translucide, simple sujet de l'action exprimée par le verbe. Un personnage doit avoir un nom propre, double, si possible : nom de famille et prénom. Il doit avoir des parents, une hérédité. Il doit avoir une profession. S'il a des biens, cela n'en vaudra que mieux. Enfin, il doit posséder un « caractère », un visage qui le reflète, un passé qui a modelé celui-ci et celui-là. Son caractère dicte ses actions, le fait de réagir de façon déterminée à chaque événement. Son caractère permet au lecteur de le juger, de l'aimer, de le haïr. C'est grâce à ce caractère qu'il léguera un jour son nom à un type humain, qui attendait, dirait-on, la consécration de ce baptême. »¹⁴¹

Ainsi s'exprimait Alain Robbe-Grillet, en 1961, « sur quelques notions périmées » du roman traditionnel, avant de conclure que « le roman de personnages appart[enait] bel et bien au passé », un passé marqué par le culte de l'individu et la « toute-puissance de la personne ». En s'attachant à l'étude des noms propres dans le roman contemporain, Yves Baudelle a montré comment les écrivains postmodernes dépassent la « cure d'amaigrissement » revendiquée par les auteurs du Nouveau Roman, Robbe-Grillet en tête, qui érigent un contre-modèle aux figures du narrateur et du personnage traditionnels¹⁴². Le récit postmoderne, lui, retient les leçons modernistes, mais réoriente l'écriture romanesque « passée de l'ère du soupçon à un jeu sur le soupçon »¹⁴³. Si un tel constat s'applique pour des romanciers comme Christian Oster, Eric Chevillard et d'autres, il n'y a pas de jeu sur l'ononastique chez les personnages principaux de Jean-Philippe Toussaint (il en va autrement pour les personnages secondaires, féminins). Et pour cause, le personnage-narrateur n'est jamais nommé, ou plutôt ne se nomme jamais, puisqu'il mène le récit autant qu'il en est l'objet. De plus, par la mise en regard du *je* dans les trois romans qui nous concernent avec la réflexion d'Alain Robbe-Grillet précitée, on est tenté de rapprocher le *je* de ce « il quelconque, anonyme et translucide ». Jean-Philippe Toussaint affirme cependant que, bien que profondément marqué par les théories de Robbe-Grillet sur le Nouveau Roman, il n'est pas tout à fait en accord avec les changements radicaux

¹⁴¹ ROBBE-GRILLET, Alain, *Pour un nouveau roman*, Paris, Les Editions de Minuit, 1961, p. 27.

¹⁴² BAUELLE, Yves, « Nomination, autorité narrative et adhésion fictionnelle. Du traitement de l'ononastique dans le roman contemporain (1990-2010) », in FORTIER, Frances et MERCIER, Andrée, *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Editions Nota Bene, 2011, pp. 25-48.

¹⁴³ *Ibid.*, p. 38.

évoqués dans le chapitre *sur quelques notions périmées*¹⁴⁴. S'il s'identifie pleinement aux nouvelles valeurs prônées par le Nouveau Roman telles que la fin de l'*histoire* et celle de l'*engagement*, il n'en va pas de même pour la conception qu'il se fait du traitement des *personnages*¹⁴⁵. Toussaint se situerait davantage dans un entre-deux qui mêlerait la conception traditionnelle, balzacienne du personnage, et celle des auteurs du Nouveau Roman qui ont « jeté le personnage »¹⁴⁶. Sans prôner un retour au passé, il tente de trouver un compromis. En admettant son admiration et ses influences pour des auteurs comme Samuel Beckett ou Franz Kafka, il soutient néanmoins une attitude moins radicale que ces derniers dans le traitement du personnage : « chez Kafka, le personnage n'est plus qu'une initiale ; chez Beckett, il n'est plus qu'une conscience »¹⁴⁷. Ne cherchant pas à aller au-delà des mutations du Nouveau Roman, ni même à poursuivre leur voie, Toussaint nuance sa posture. Certes, on ne sait pas grand-chose de ses héros qui pourtant réfléchissent sans cesse et semblent porter un regard sur la réalité qui les entoure. Leur spécificité est avant tout d'être personnages et narrateurs à la fois. Surprenants, ils le sont, dans leur conduite et leur façon d'être présents au monde. Ils n'en demeurent pas moins dotés d'une sensibilité et d'une vision du monde symptomatique de leur époque. À cet égard, nous verrons qu'ils sont des êtres *modernes*, parce qu'ils témoignent des troubles de la société qui les porte. L'essai sur l'individualisme contemporain de Gilles Lipovetsky¹⁴⁸, entre autres, a nourri notre réflexion sur la posture du personnage vis-à-vis de l'ère dans laquelle il s'inscrit.

Étude de la figure du personnage dans les trois romans

Dans *La salle de bain*, le personnage-narrateur est un homme de vingt-huit (?) ans (« vingt-sept ans bientôt vingt-neuf »¹⁴⁹), historien chercheur et assistant d'un professeur d'université, mais dans un « passé récent », qui précise qu'il a vraisemblablement abandonné cette fonction. Par ailleurs, il ne parvient pas vraiment à répondre à ses interlocuteurs qui lui demandent ce qu'il fait dans la vie, comme aux anciens locataires de son appartement :

¹⁴⁴ TOUSSAINT, Jean-Philippe, « A la recherche de formes nouvelles », conférence donnée à l'Université de Lausanne, le 31 mars 2017.

¹⁴⁵ Telles sont les trois notions « périmées » qu'Alain Robbe-Grillet décrit dans *Pour un nouveau roman*, pp. 25-44.

¹⁴⁶ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *conférence citée*.

¹⁴⁷ *Ibid.*

¹⁴⁸ LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Editions Gallimard, 1983.

¹⁴⁹ *SDB*, p. 16.

« Moi ? dis-je. Comme je gardais le silence, Edmondsson répondit à ma place »¹⁵⁰.

Il vit à Paris, ville qui semble revêtir une importance particulière puisqu'elle constitue le titre de deux des trois grands chapitres du roman, bien que le personnage donne plutôt l'impression de se désolidariser des Parisiens et des Français en général. Que ce soit de l'ordre du simple commentaire :

« Avec mon doigt, je faisais des dessins sur le carreau, traçais des lignes dans la buée, des courbes interminables (dehors, c'était toujours aussi parisien) »¹⁵¹,

ou encore de la façon subtile dont se glissent les habitudes « à la française » dans le récit d'un dîner entre amis, par l'usage d'un déictique sinon injustifié :

« nous mangions *les*¹⁵² asperges »¹⁵³.

Le narrateur adopte un discours qui n'est pas tout à fait innocent et qui se déploie par la suite dans une moquerie plus assumée vis-à-vis des Français. Dans les couloirs de l'hôtel vénitien où il séjourne, le personnage-narrateur entend un couple discuter des œuvres du Titien et de Véronèse :

« L'homme parlait d'émotion véritable, de sensation pure. Il se disait touché par les tableaux de Véronèse, sincèrement touché, indépendamment, disait-il, de toute culture picturale (ce sont sûrement des Français, me dis-je) »¹⁵⁴.

Le jugement émis par le personnage-narrateur, ici convaincu par la fausse modestie de l'homme qu'il observe et dénonçant la prétention des Français, est conforté, peu après, par son témoignage d'une scène jouée par le même couple, cette fois-ci autour du petit-déjeuner :

« Ils traversèrent la salle sans me saluer, m'accordant un regard indifférent lorsqu'ils passèrent à côté de moi.

Malgré l'heure matinale, à peine assis, ils entreprirent de converser (c'était sûrement des Parisiens de longue date). Ils parlaient de beaux-arts, d'esthétique. Leurs raisonnements, absolument abstraits, me paraissaient d'une suave pertinence. S'exprimant en termes choisis, l'homme déployait une grande érudition, ne manquait pas de

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 41.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 37.

¹⁵² Nous soulignons.

¹⁵³ *Ibid.*, p. 46.

¹⁵⁴ *Ibid.*, p. 58.

cynisme. Elle, elle se cantonnait à Kant, se beurrant une tartine. La question du sublime, me semblait-il, ne les divisait qu'en apparence »¹⁵⁵.

Après avoir relevé leur manque de politesse ainsi que leur indifférence vis-à-vis des autres, c'est surtout le fait de converser de bon matin que le narrateur observe comme déterminant pour définir leur origine. Le commentaire de la parenthèse joue, par ailleurs, avec l'expression « de longue date », qui trahit l'origine provinciale d'un couple ayant néanmoins adopté les codes de l'attitude « parisienne ». Tout le ridicule de la scène réside dans le contraste entre le sujet de leur conversation, une réflexion sur l'esthétique et la question du sublime, et la situation dans laquelle ils se trouvent, d'être en train de prendre le petit-déjeuner, qui plus est aux aurores. Cette absurdité est exprimée par le procédé, cher au narrateur, de juxtaposition de propositions par une simple virgule, créant ainsi un effet d'équivalence entre geste trivial et considérations intellectuelles. Ici, c'est citer Kant en se beurrant une tartine. La description de l'attitude de l'homme rappelle celle du personnage-narrateur, au premier paragraphe du récit, qui parlait de baignoires en faisant de grands gestes. Mais alors que la conversation avec Edmondsson avait quelque chose de la plaisanterie, voire de l'autodérision, le Parisien déploie son discours avec cynisme et sérieux. Enfin, la position du personnage-narrateur est double, car bien qu'il juge la scène d'un œil railleur, il ne s'empêche pas de participer, en retrait, à la discussion et rappelle au lecteur que lui-même est à même de comprendre et de s'intéresser à ces questions d'esthétique. C'est lui-même qui conclut, par une synthèse des deux discours du couple, à la convergence de leurs opinions. Finalement, le jugement porté sur les Parisiens permet au narrateur de se présenter comme un intellectuel sans risquer d'être présomptueux. Ce n'est pas le cas du couple parisien qui, selon le narrateur, « [est venu] à Venise pour faire l'amour comme en mille-neuf-cent-cinquante-neuf »¹⁵⁶. On découvre, par la suite, que la caricature n'est autre que celle de Jean d'Ormesson¹⁵⁷. À cet égard, on remarquera que ce dernier appartient à un groupe d'auteurs « académiques », qui se satisfont encore pleinement des techniques du roman traditionnel et font perdurer le roman à la mode balzacienne, celui de la chronologie linéaire et des personnages typés¹⁵⁸. Le choix de cet auteur, pour incarner une représentation stéréotypée du Parisien, n'est sans doute pas étranger à une distance émise par Jean-Philippe Toussaint vis-à-vis de cette écriture académique.

¹⁵⁵ *Ibid.*, p. 63.

¹⁵⁶ *Ibid.*, pp. 71-72.

¹⁵⁷ *SDB*, p. 81.

¹⁵⁸ VIART, Dominique et VERCIER, Bruno, *op. cit.*, p. 355.

C'est sans doute et uniquement à travers la bataille de noms de cyclistes entre le personnage-narrateur et le barman italien de son hôtel qu'une origine belge plutôt que française est revendiquée. Freinés par la barrière de la langue, les deux hommes communiquent par monorèmes, qui sont autant de noms de sportifs. Tandis que le barman ne cite que des cyclistes italiens, on remarque que tous les noms cités par le narrateur renvoient à des cyclistes belges, et non français (Merckx, Bruyère, Van Springel, etc.). Sans hasard aucun, ce sentiment d'appartenance est tout à fait cohérent avec les origines belges de Jean-Philippe Toussaint. La question de l'identité du personnage-narrateur touche ici à celle de l'intrusion de l'auteur dans son texte. Ce n'est pas la seule coïncidence entre Jean-Philippe Toussaint et ses personnages. Dans une interview qu'il donne à Michèle Ammouche-Kremers, Toussaint concède que ses personnages vieillissent à son rythme, ce qui leur donne une dimension autobiographique¹⁵⁹. En effet, le personnage de *La salle de bain* a le même âge que Toussaint lorsqu'il publie son roman. En outre, présenter un récit assumé par un narrateur autodiégétique implique d'éventuelles confusions entre discours de l'auteur et discours du narrateur. Toutefois, n'étant pas présentés comme des récits autobiographiques, à l'inverse d'*Autoportrait (à l'étranger)* (2000), par exemple, les trois romans qui font l'objet de notre étude seront traités comme des romans et donc comme des fictions. Dès lors, au-delà de savoir d'où pouvait provenir cette disposition gentiment moqueuse à l'égard des Parisiens, nous ne considérerons pas les personnages-narrateurs comme un déguisement de l'auteur. Pour en revenir au personnage-narrateur de *La salle de bain*, on relèvera encore que bien qu'il cite Pascal, c'est en anglais qu'il le fait, tandis que Mondrian, peintre néerlandais, pionnier de l'art abstrait, seule référence du narrateur en matière de peinture, hérite de la mention de perfection :

« Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant [...], je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian »¹⁶⁰.

Le rapport du personnage-narrateur à la France, voire même à la ville de Paris, est complexe. Dans un deuxième temps et dans le chapitre sur les lieux des romans, on se demandera comment comprendre les déplacements de chacun des trois personnages-narrateurs, qui n'ont manifestement pas de point d'attache à Paris, même si chacun d'eux, initialement, y vit.

¹⁵⁹ AMMOUCHE-KREMERS, Michèle et HILENAAR, Henk, *op. cit.*, p. 32.

¹⁶⁰ *SDB.*, p. 15.

Ceci nous amène à considérer le personnage-narrateur de *La télévision*, dont le profil ressemble à celui du personnage de *La salle de bain*. En effet, il est lui aussi historien, même s'il ne parvient pas à mener activement ses recherches, ce qui le laisse dans la même oisiveté que le personnage de *La salle de bain*. Seiziémiste, doctorant, ancien professeur d'université, il dévore Musset dans l'édition de la Pléiade et se régale de son appareil critique « de notes précieuses et délicieuses à ronger lentement comme des petits os de lapin »¹⁶¹. Dressant un portrait ambivalent de lui-même, il est tantôt plongé dans la perplexité de ses raisonnements, tantôt se vautre-t-il dans son canapé pour s'abandonner aux plaisirs du *farniente*, dont il livre une description peu glorieuse :

« Je restais presque tous les après-midi à la maison, pas rasé et vêtu d'un vieux pull en laine des plus confortables, et je regardais la télévision pendant trois ou quatre heures d'affilée à moitié allongé dans le canapé, un peu comme un chat dans sa litière pour ce qui est des privautés que j'avais prises, les pieds nus et la main sous les parties. Moi, quoi. »¹⁶²

Une femme, Delon, et un fils, Babelon (surnom que le narrateur donne à son enfant, dans une contraction qu'on peut s'imaginer comme étant celle de *Baby et Delon*), partagent la vie du personnage-narrateur dans un appartement de Berlin, ville que celui-ci a choisie pour écrire sa thèse, bien que ces deux personnages, partis en vacances, restent passablement absents du récit. Une brève parenthèse indique que leur lieu d'habitation était Paris, à l'origine¹⁶³. Le narrateur entreprend une étude sur Titien Vecellio dans le cadre d'une réflexion sur le rapport entre les arts et le pouvoir politique. S'il s'intéresse plus particulièrement au XVI^{ème} siècle en Italie, il mentionne volontiers Jackson Pollock, peintre de l'expressionnisme abstrait, et rejoint sur ce point le personnage-narrateur de *La salle de bain*. La comparaison s'avère d'autant plus intéressante, lorsqu'on constate que le personnage-narrateur de *L'appareil-photo* fait référence à Mark Rothko pour décrire l'image de la pluie qui tombe devant la lumière d'un projecteur. Une troisième fois, l'art abstrait sert de point de repère au narrateur. Chez le personnage de *L'appareil-photo*, l'abstraction dépasse la simple référence picturale et caractérise une réalité alternative par rapport à la réalité dans laquelle il vit¹⁶⁴. L'attrance du personnage pour l'art abstrait s'explique par son impossibilité à se sentir en adéquation avec le monde qui l'entoure, à son décalage vis-à-vis de la réalité. Dès lors, il cherche à se mettre à

¹⁶¹ *TV*, p. 73.

¹⁶² *Ibid.*, p. 9.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 64.

¹⁶⁴ Nous développerons ce propos dans le chapitre *Combattre la réalité*.

l'abri des formes qui ne lui conviennent pas et développe une sensibilité à l'absence de forme et au « flou des contours insaisissables », « comme le tremblé ouvert d'un contour de Rothko »¹⁶⁵. En puisant dans l'expressionnisme abstrait, le personnage adopte une certaine position esthétique et fait appel aux caractéristiques du courant, parmi lesquelles le rejet des modèles existants, insuffisants à exprimer les réponses des artistes face au monde contemporain¹⁶⁶. On pourrait également évoquer l'absence de style et la pratique de l'*Action painting*, qui met en avant la spontanéité du mouvement. Dans ce procédé, l'importance n'est donc plus accordée à l'image mais plutôt aux gestes de l'artiste, à son action. Cette attitude qui s'affiche en contrepoint des modèles pourrait être transposée à une position cette fois littéraire, qui n'est pas tout à fait éloignée de l'écriture de Jean-Philippe Toussaint. En accordant plus d'importance à la forme qu'au fond, les romans de Toussaint font écho à cette pratique artistique. Dans *La salle de bain*, le narrateur admet que Mondrian le rassure, de par son immobilité. À cet égard, il définit ensuite l'immobilité : « absence de toute perspective de mouvement, elle est morte »¹⁶⁷. Ici, c'est la fixité qui plaît au personnage, plutôt que la mouvance des formes. Mondrian est en effet le peintre des formes fixes, géométriques. En outre, le goût du personnage pour l'art abstrait répond à la « quiétude de [la] vie abstraite »¹⁶⁸ que le personnage vit dans sa salle de bain. En tous les cas, les trois personnages convergent dans leur rapport à l'art abstrait.

Le personnage-narrateur de *L'appareil-photo* donne encore moins de renseignements sur lui-même que les deux autres. Son portrait indéfinissable apparaît derrière la métaphore de « l'autoportrait sans [lui] »¹⁶⁹ qu'il aurait aimé faire pour « capturer la transparence », tout comme à travers le leitmotiv de la photo-passeport qu'il doit fournir à l'auto-école, mais dont il repousse sans cesse l'échéance. Ainsi en témoigne son absence d'expression particulière, « si ce n'est une sorte de lassitude dans la manière d'être là »¹⁷⁰. Dans les années quatre-vingt, on considère que le manque d'initiative est le trouble fondamental du déprimé¹⁷¹. La difficulté à prendre des décisions, par ailleurs, relève d'un autre symptôme de l'humeur dépressive¹⁷²,

¹⁶⁵ AP, p. 93.

¹⁶⁶ « Abstract expressionism » in LEE MORGAN, Ann, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Online version, 2016.

¹⁶⁷ SDB, p. 90.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p. 16 et p. 131.

¹⁶⁹ AP, p. 112.

¹⁷⁰ *Ibid.*, pp. 96-97.

¹⁷¹ EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998, p. 182.

¹⁷² American Psychiatric Association, *Mini DSM-IV-TR. Critères diagnostiques* (Washington DC, 2000), traduction française par Julien-Daniel Guelfi *et al.*, Paris, Masson, 2004, p. 172.

ce qui nous amènera à nous questionner sur la pertinence d'une mise en rapport entre les symptômes de la dépression et leur application à l'analyse du personnage. Nous verrons que le personnage de *L'appareil-photo* est sans doute le plus passif des trois mais aussi le plus touché par le désespoir. Enfin, on ne sait pas grand-chose de ce personnage, si ce n'est qu'il habite Paris, voyage parfois pour son travail, mais ne semble pas vraiment contraint de travailler, à en juger le temps qu'il passe à parcourir la ville, à la recherche d'objets insignifiants. Sa relation naissante avec Pascale, la secrétaire de l'auto-école, semble le rendre encore plus passif que ce que sa nonchalance en toute situation faisait déjà de lui. Appréciant le calme et la solitude, son activité préférée est celle de penser, « hors du boucan du monde »¹⁷³, et son amour pour une femme nommée Pascale lie avec humour l'objet de son désir à l'auteur des *Pensées*¹⁷⁴.

En définitive, si les trois personnages-narrateurs présentent un profil particulier et peu détaillé, qui fait fi des descriptions et se passe de certaines infirmations, on ne peut pas parler de concavité des personnages¹⁷⁵. Au contraire, les trois protagonistes ont une identité, même si elle ne transparaît que de manière implicite. L'évocation d'artistes tels que Jackson Pollock, Piet Mondrian ou encore Mark Rothko témoigne d'une identification de la part des personnages et répond à une cohérence entre le personnage-narrateur et les figures qui l'inspirent. Qui plus est, ces références artistiques, ajoutées à des références plus philosophiques sur Kant ou Pascal confirment que les personnages-narrateurs sont cultivés et imbus de lectures. Non contents de se présenter comme des intellectuels, ceux-ci s'appliquent alors à saper leur image par d'autres descriptions d'eux-mêmes, tel le personnage-narrateur de *La télévision* qui se présente dans son canapé, « les pieds nus et la main sous les parties », ce qu'il couronne d'un conclusif « moi, quoi »¹⁷⁶. De même, les considérations intellectuelles sont immédiatement désamorçées par des commentaires ironiques ou comiques qui rappellent que le personnage-narrateur fait preuve d'autodérision et n'est pas seulement un intellectuel. Au musée, devant des tableaux du dix-huitième siècle, il se félicite de ne pas juger trop vite certaines peintures, un geste dont il perçoit la complexité et les enjeux. Sa réflexion résonne d'abord comme une maxime, avant de se réduire à un commentaire rabaissant qui fait de lui un spectateur inculte :

¹⁷³ *Ibid.*, p. 94.

¹⁷⁴ Nous faisons référence ici à Blaise Pascal, dont les *Pensées* sont publiées en 1669.

¹⁷⁵ À cet égard, voir la typologie de Vincent-Jouve sur la définition du héros, citée en introduction.

¹⁷⁶ *TV*, p. 9.

« Car il me semble que, si l'on peut être péremptoire dans l'admiration, il faut rester modeste dans le dénigrement. L'ignorance, en tout, la méconnaissance, l'inaptitude à être séduit ou à aimer, ne sauraient être érigées en vertus (voilà une pensée qui m'honorait, en effet, me disais-je, en passant rapidement devant ces croûtes) »¹⁷⁷.

L'alternance entre l'adoption d'une posture élitiste et celle, plus dépréciative, d'un individu *comme les autres* font du personnage-narrateur un indécis, qui ne sait pas vraiment quel est son rôle au sein de la société. Les trois personnages-narrateurs ont en tout cas un lien avec le monde académique, mais ils ont délaissé cette occupation pour s'adonner à une recherche plus intime et solitaire. Celle-ci les confronte à la réalité d'un monde inadapté à eux et dont ils ne savent comment s'extraire, sinon par l'humour. Ainsi, la légèreté avec laquelle ils traitent de questions philosophiques traduit à la fois la richesse de leur culture et le désir de s'en détacher. Le rapport au savoir entretenu par les personnages-narrateurs problématise une question qui est caractéristique des réflexions postmodernes. En effet, si la postmodernité modifie la nature et les buts de la connaissance (la question, désormais, est de déterminer à quoi sert le savoir), les personnages de Toussaint incarnent ce moment de transition. Historiens ou sociologues – le narrateur de *La salle de bain* s'amuse à jouer de ces deux étiquettes¹⁷⁸ – ils abandonnent ces fonctions pour s'adonner à l'errance, la flânerie et la vie sabbatique. Que faire, alors, de leur bagage intellectuel, sinon s'en servir avec dérision pour appréhender le réel et désamorcer la gravité et le sérieux du monde ?

V. Lieux de l'absence

Le désir de quitter Paris semble toucher tout autant chacun des personnages, qui s'évade à sa manière de son lieu d'origine. À cet égard, il est intéressant d'observer le rapport des personnages aux lieux du récit. Il est possible de classer les lieux dans les trois récits en différentes catégories. D'abord il y a les lieux de vie, ceux où les personnages habitent (Paris, Berlin). Ensuite, les trois romans font apparaître des lieux de voyage (Venise, Londres), où les personnages séjournent pendant une durée déterminée, et enfin des lieux de passage, qui font aussi l'objet du regard des personnages (stations-service, périphérie de Paris, banlieue de Berlin). Quelle description en font-ils ? Quelle influence ces lieux ont-ils sur le personnage-

¹⁷⁷ *Ibid.*, pp. 185-186.

¹⁷⁸ *SDB*, p. 107.

narrateur ou quelle expérience fait-il de ces différents lieux ? Un mouvement paradoxal se dessine entre la difficulté émise par les personnages-narrateurs à se mouvoir, autrement dit la lassitude dont ils font preuve, et leur désir de départs qui constituent une prise de risque.

Paris

Paris est la ville habitée par les personnages de *La salle de bain* et de *L'appareil-photo*. Davantage investie par le personnage qui parcourt la ville dans *L'appareil-photo*, elle constitue néanmoins le titre de deux chapitres de *La salle de bain*, ce qui lui accorde une importance particulière. Mais l'impression que laissent les descriptions du narrateur ne tendent pas à un propos élogieux de Paris. La pluie et le froid sont les seules conditions météorologiques que connaisse le narrateur de *La salle de bain*, qui observe la rue derrière sa fenêtre :

« Debout devant la fenêtre, je me frictionnais les bras, la poitrine. Avec mon doigt, je faisais des dessins sur le carreau, traçais des lignes dans la buée, des courbes interminables (dehors, c'était toujours aussi parisien). [...] Il pleuvait à verse maintenant : comme si toute la pluie allait tomber, toute. Les voitures ralentissaient sur la chaussée trempée, des gerbes d'eau morte s'élevaient de chaque côté des pneus. A part un ou deux parapluies qui fuyaient horizontalement, la rue paraissait immobile. Les gens s'étaient réfugiés devant l'entrée de la poste et, groupés les uns contre les autres, attendaient l'accalmie sur le perron étroit. »¹⁷⁹

La tendance, ici, est à l'hyperbole : les courbes interminables dessinées sur le carreau répondent aux torrents d'eau infinis qui s'abattent sur la ville, « toute la pluie » du monde semble envahir l'espace par les gerbes montantes giclées par les voitures. De même, les parapluies ont remplacé les passants et ce sont eux qui fuient et laissent la rue déserte. Cette scène est décrite par le narrateur comme un tableau typiquement parisien, dans la parenthèse qui fait du temps pluvieux une spécificité de la ville. L'observation de la pluie qui tombe depuis sa fenêtre donne au personnage l'impression qu'il est face à un aquarium et cette idée l'éloigne plus encore du monde extérieur que lorsqu'il passait ses journées reclus dans sa salle de bain :

« J'approchai mon visage de la fenêtre et, les yeux collés contre le verre, j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium. Peut-être avaient-ils peur ? L'aquarium lentement se remplissait.

Assis sur mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes), je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez le coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur

¹⁷⁹ *SDB*, pp. 37-38.

qu'elle ne s'arrêtât plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître – abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. »¹⁸⁰

De la position d'observateur, comme un homme observerait des poissons dans un aquarium, le personnage passe à une position où il s'observe lui-même. Il tente, dans un premier temps, d'inverser sa position de reclus, mais bien vite celle-ci le rattrape. La pluie agit comme un phénomène dévastateur, d'abord en tant que flux continu qui fait tout disparaître et dont on peut craindre qu'elle ne s'arrête jamais. Dès lors, elle est associée au temps qui passe, dont on ne peut pas non plus contrôler l'écoulement. C'est en cela qu'elle angoisse ensuite le personnage. L'écart se creuse, ainsi, entre lui-même et les autres, qui ne semblent pas partager ses peurs. Assis sur son lit, l'air dépité, même si sa pose est immédiatement contrebalancée par un commentaire ironique, le personnage constate cette différence. Aussi, dès lors que Paris incarne l'angoisse du temps qui passe, le départ soudain du personnage pour Venise est, sinon expliqué, du moins compréhensible. Par ailleurs, ce départ constitue une prise de risque que le personnage est conscient de devoir expérimenter, « le risque de compromettre la quiétude de [sa] vie abstraite pour ». La phrase est tronquée, incertaine, mais ne dénature pas l'impulsion initiale.

Il en va autrement pour le personnage de *L'appareil-photo*, dont on ne découvre jamais l'appartement, puisque le récit se déroule en dehors de chez lui. À la manière d'un *road movie*, le personnage s'embarque dans une aventure dont l'objectif est de remplacer une bombonne de gaz vide. En acceptant d'accompagner Pascale dans cette recherche, le personnage se laisse porter au gré des événements et s'investit de cette mission avec une pointe d'autodérision :

« (quelle équipe nous formions, doux seigneur) »¹⁸¹.

Les trajets en voiture sont nombreux, car peu à peu l'achat d'une nouvelle bombonne devient un problème qui mobilise les personnages, désormais au nombre de trois pour mener à bien

¹⁸⁰ *SDB*, pp. 32-33.

¹⁸¹ *AP*, p. 26.

cette besogne : Pascale, son père et le personnage-narrateur. Dès lors, les déplacements agissent sur lui comme une force contre laquelle il ne peut rien :

« tandis que M. Poulougaïevski roulait à fond la caisse au volant de sa triomphe sur le périphérique, [...] me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. Je me serais bien bu un petit muscadet en attendant, voyez, et, demeurant immobile sur la banquette arrière de la voiture, impassible et assoupi, je jubilais in petto en laissant les choses suivre leur cours, n'ayant plus l'intention de lever le petit doigt dans cette affaire »¹⁸².

L'immobilité et la passivité du personnage contrastent avec la réalité qui l'entoure, mouvante et agissante, de même que l'écart se creuse entre M. Poulougaïevski, à l'avant, qui prend vraisemblablement très à cœur son rôle et dirige l'opération, et le personnage, à l'arrière, impassible, prisonnier de la pierre. La ville de Paris s'efface alors pour laisser place à une périphérie de centres commerciaux et de stations-services aux allures impersonnelles et froides :

« Tout le quartier, du reste, dans son architecture impersonnelle et glaciale, donnait l'impression d'être une maquette démesurée dans laquelle il nous était impossible d'évoluer à notre échelle entre deux alignements d'immeubles. Des constructions de verre et de métal se dressaient à l'horizon tandis que, çà et là, nous longions un building isolé qui s'élevait infiniment dans le ciel, tout de fenêtres sombres et de vitres bleutées. Plus loin, tandis que nous nous étions apparemment égarés et que nous descendions une ruelle en pente qui n'en finissait pas, nous débouchâmes sur un immense lac artificiel, à l'horizon duquel s'étendait la grisaille d'une zone industrielle, avec des grues géantes et des cheminées d'usines qui soufflaient de longues colonnes de fumées noires dans le ciel. »¹⁸³

La description se poursuit et développe encore plus amplement l'aspect désertique et morne de la zone, mais ce paragraphe suffit à dégager l'atmosphère qui entoure le personnage. L'étendue de l'espace dont la démesure amène les personnages à se perdre, ne présente aucune source de vie. Les matériaux sont froids et les aménagements artificiels, surplombés d'une zone industrielle qui encombre le paysage sans lui donner vie. De façon générale, les lieux de passage, dans *L'appareil-photo*, sont sombres, silencieux, déserts. Les maisons sont fermées, laissées à l'abandon, les routes désertes, les stations de gare et de métro, de même, sont vides. Cette désertion fait écho à l'ère du vide dont Lipovetsky rappelle que les lieux

¹⁸² AP, p. 56.

¹⁸³ AP, pp. 65-66.

désaffectés traduisent « la loi générale qui régit notre quotidienneté »¹⁸⁴. Allant de pair avec le « vide émotionnel » qui caractérise l'attitude de l'homme moderne, la désaffectation spatiale participe du « désert apathique » que marque cette fin de siècle. C'est ce que Lipovetsky appelle la *désubstantialisation post-moderne*¹⁸⁵. Ainsi, non seulement les individus sont dépersonnalisés, mais les espaces suivent la même « logique du vide ». Toussaint rend compte de cela à travers ses nombreuses descriptions de lieux désaffectés. Toutefois, le personnage-narrateur ne semble jamais pressé de rentrer chez lui, ou du moins ne fait pas mention d'événements dans son appartement. Les bureaux de l'auto-école constituent davantage un point de retour, puisque le personnage s'y rend à son retour de Milan comme à son retour de Londres. Par ailleurs, le personnage de *L'appareil-photo* délaisse complètement son propre appartement, dont il ne fait jamais mention. La tendance à se retrouver dans de vastes lieux dépeuplés, industrialisés, réapparaît au retour de Londres, à Newhaven : la nuit sombre et silencieuse, animée par une pluie en rafales, donne à voir ses entrepôts et ses grues géantes¹⁸⁶. Enfin, au sortir d'un repas chez des amis, le personnage rate le dernier train qui pouvait le ramener chez lui et se retrouve à marcher le long des routes aux alentours d'Orléans. Là encore, il « fini[t] par [se] retrouver dans une zone tout à fait déserte, sans plus aucune lumière au loin, sans habitation et sans trace d'activité industrielle, seulement des immenses étendues de champs de chaque côté de la route »¹⁸⁷. Si ces lieux extérieurs revêtent constamment un caractère morne, sous l'œil du narrateur, est-ce à dire qu'ils reflètent l'intérieur du personnage ? Une impression de solitude, en tout cas, en résulte et témoigne d'un rapport problématique du personnage à sa réalité. Nous reviendrons sur cet aspect dans un prochain chapitre. En définitive, Paris et sa périphérie apparaissent sous un jour froid, pluvieux, aux allures de *no man's land*, mais n'échappent pas à la description du narrateur qui, au contraire, semble particulièrement sensible à ces décors. Son regard fait apparaître la vacuité du monde et souligne sa solitude.

Berlin

La deuxième ville qui constitue un lieu d'habitation est Berlin, dans laquelle le personnage de *La télévision* a déménagé pour se consacrer à ses recherches. Cette ville, à priori, attire le personnage, puisqu'il admet s'être démené pour obtenir une bourse en

¹⁸⁴ LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 41.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 18.

¹⁸⁶ *AP.*, p. 91.

¹⁸⁷ *Ibid.*, p. 122.

prétextant de fausses justifications vis-à-vis de son étude sur Titien Vecellio¹⁸⁸. Sa tendance à la procrastination l'amène à fréquenter divers lieux publics : le parc de Halensee, les cafés, les restaurants et la piscine municipale. Ces endroits ne font cependant pas l'objet de descriptions subjectives ; ils démultiplient les lieux de « vacance » du personnage, en le détournant de ses obligations. En cela, ils ont un effet positif sur le personnage qui, dans sa mauvaise foi permanente, parvient même à les transformer en lieux de travail :

« J'étais allongé sur le dos dans l'eau et je réfléchissais à mon étude, les deux mains sans force et relâchées, que je faisais flotter librement à côté de moi et que je regardais avec une curiosité bienveillante, les poignets détendus, chaque doigt, chaque phalange, délassés dans le merveilleux élément liquide dans lequel je baignais, les jambes étendues et le corps en suspension, ma boutique émergeant légèrement hors de l'eau, comme une nature morte très simplement agencée, deux prunes et une banane, qu'un très léger ressac, parfois, venait en partie recouvrir. Le travail, quoi. »¹⁸⁹

Si la vie berlinoise semble plaire au narrateur, il y reste toutefois étranger par la langue. En assistant à une lecture de Proust en allemand, le personnage prend conscience de cette barrière linguistique :

« J'avais rencontré John Dory dans une librairie quelques mois plus tôt à Berlin, lors d'une lecture organisée autour de la publication d'une nouvelle traduction de Proust en allemand, lecture un peu fastidieuse où un type avait lu Proust en allemand pendant près d'une heure assis derrière une table (et, assis sur ma chaise en plastique au fond de la librairie, sage et attentif, je ne comprenais pratiquement rien de ce que racontait cet ostrogoth). »¹⁹⁰

La dérision du personnage vis-à-vis de l'allemand se traduit par l'usage de l'adjectif « ostrogoth » ainsi que par la répétition de « Proust en allemand », dont on perçoit le caractère ennuyeux et absurde, selon lui. Le décor est ici sans intérêt et ajoute du comique à la situation dans laquelle se trouve le narrateur : le lecteur est derrière « une table » indéfinie pendant que son public l'écoute assis sur des chaises en plastique. Cette distance vis-à-vis de la langue est à mettre sur le compte de l'humour du personnage. Lors d'une visite au musée, un gardien l'interpelle d'une voix forte pour l'empêcher de trop s'approcher d'un tableau, ce à quoi il répond :

¹⁸⁸ *TV*, p. 15.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 62.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 106.

« Oui, oui, lui dis-je en m'éloignant du tableau (essayez de ne pas vociférer, ajoutai-je, n'oubliez pas que vous parlez allemand tout de même) »¹⁹¹.

Une tendance à se moquer gentiment de l'allemand est perceptible à plusieurs reprises dans des situations où le personnage fait face à son décalage linguistique, comme lorsqu'il s'agit pour lui de différencier les termes « essuie-main » et « mouchoir » dans un supermarché :

« (Taschentuch : mouchoir, Handtuch : essuie-main, quelle langue délicate) »¹⁹².

Par ailleurs, Berlin n'échappe pas au motif des lieux déserts, puisque le personnage en parcourt la banlieue et donne une description du même ordre que celles qu'on avait pu trouver dans *L'appareil-photo* et dans *La salle de bain*. Les pages 161 et 162 ont retenu notre attention : non seulement la rame de métro empruntée est « presque vide », mais le quai est « absolument désert », l'« immense avenue aux allures indiscutablement moscovites » offre le spectacle de « terrains vagues » où « il n'y [a] pas un être humain à plusieurs kilomètres à la ronde, pas un kiosque à journaux, pas un commerce, pas de café, pas d'école. Pas un chat, pas un skin, rien ». L'« immense zone urbaine absolument déserte » englobe une « immense avenue déserte » ainsi que « le vide sidéral de la Gagarine Allee », où les bâtiments ne dévoilent rien d'autre que des tons « uniformément gris », « blocs de béton identiques que différenciaient seulement, çà et là, quelques lettres grisâtres passées qui avaient été peintes au pochoir à côté des entrées, un E fantomatique, les dernières traces erratiques d'un F à demi-effacé ». L'accent est mis sur le caractère désertique des lieux décrits, mais aussi sur la triste uniformité de l'architecture, comme par exemple, lors du tour en avion au-dessus de Berlin, qui donne à voir « les immenses concentrations de blocs d'immeubles grisâtres, avec ici et là les quelques nuances verdâtres des HLM de Friedrichshain »¹⁹³. Quant à la ville de Berlin dans son ensemble, « elle sembl[e] être une surface étonnamment plate et régulière, comme écrasée par la hauteur, uniformisée, simple agglomérat de blocs réguliers dans la partie orientale, à peine plus varié et boisé à l'ouest, accumulation de quadrilatères semblables »¹⁹⁴. Les couleurs relevées par la description sont sombres, comme « la pierre noire de crasse » du Reichstag, ou les nuances « grisâtres » et « verdâtres » des immeubles. Le regard du narrateur

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 192.

¹⁹² *Ibid.*, p. 48.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 178.

¹⁹⁴ *Ibid.*

se pose ensuite sur la quantité de chantiers qui occupent l'espace et qui font l'objet d'une même impression de vide :

« Où que le regard se posa, c'était partout des trous et des chantiers, des avenues éventrées et des immeubles en construction, [...] simple trou gigantesque dans lequel on finissait d'établir des fondations, [...] simple armature sommaire, lourde, squelettique, pure carcasse de béton sans portes et sans fenêtres, avec quelques bâches en plastique transparent qui voletaient au vent dans les ouvertures. Tous ces chantiers étaient déserts, abandonnés, les immenses grues jaunes et orange au repos ce dimanche matin dans leur enclos de palissades, les camions à l'arrêt dans les pentes sablonneuses des chantiers, les baraquements de fortune fermés »¹⁹⁵.

Les termes choisis rendent compte de l'absence de vie qui caractérise le lieu : armature squelettique, carcasse, avenues éventrées. L'immensité des objets et le caractère gigantesque du trou dans la terre contrastent avec le vide et l'absence qui les habitent : absence de portes et de fenêtres, chantiers déserts, grues et camions à l'arrêt et enfin baraquements fermés. Spectateur du néant, le personnage-narrateur fait, ici encore, l'expérience de la solitude. De façon plus générale, le choix de Berlin n'est sans doute pas complètement anodin de la part de l'auteur. Le Berlin des années 90 donne à voir un monde de transition, de changement, un monde à refaire. Les descriptions du roman présentent une ville en ruines, mais sur lesquelles se construit la nouveauté. D'un point de vue politique, la chute du mur, quelques années plus tôt, offre de nouvelles possibilités et annonce les transformations futures. Berlin plonge à son tour dans la société moderne de consommation, dont la télévision se fait précisément la porte-parole. L'ancrage de *La télévision* dans ce contexte socio-politique est d'autant plus pertinent que le roman se donne pour but de dénoncer les effets de ce produit. Bien que Toussaint soit solidaire de la critique de l'engagement dans le roman¹⁹⁶, ses romans ne sont pas apolitiques pour autant. Tout du moins, ils reflètent un paysage politique ainsi qu'une condition humaine. À cet égard, l'influence de Beckett est nettement plus sensible dans *La salle de bain* que douze ans plus tard, dans *La télévision*. L'absence de contexte historique est en effet ce qui fait la grandeur de l'œuvre beckettienne, selon Toussaint :

« Le contexte historique est tout aussi absent de l'œuvre de Beckett, il n'est jamais fait allusion à une situation politique ou à un contexte social, nous sommes dans un temps pur préservé de l'histoire. Nous sommes dans un monde atemporel »¹⁹⁷.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 180.

¹⁹⁶ L'une des notions périmées du roman selon Alain Robbe-Grillet dans *Pour un nouveau roman*.

¹⁹⁷ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *L'Urgence et la Patience*, p. 99.

Si *La salle de bain* ne présente pas de contexte historique particulier, *La télévision* donne à voir un consommateur, dans une ville en pleine expansion. Son rapport addictif à la télévision est dénoncé tout au long du récit. Ironie du sort, lorsqu'il décide d'arrêter de la regarder, l'objet l'envahit encore plus :

« Moralité : depuis que j'avais arrêté de regarder la télévision, on avait deux télés à la maison »¹⁹⁸.

De ce point de vue, ce roman tisse des liens avec l'œuvre de Georges Perec, dont le rapport entre hommes et objets est décrit dans plusieurs romans, notamment *Les choses*, qui dépeint avec lucidité la société de consommation des années 1970. Presque trente ans plus tard, la réflexion de Jean-Philippe Toussaint est semblable. Cependant, elle constitue peut-être davantage une toile de fond que le sujet principal de l'histoire. Quoi qu'il en soit, Berlin représente un choix pertinent pour traiter de ces questions.

Venise

En quête d'un ailleurs ou d'autre chose, sans ne savoir vraiment de quoi, le personnage-narrateur de *La salle de bain* quitte Paris pour Venise. Là, il s'installe dans la chambre de son hôtel pour reproduire le même schéma que dans sa salle de bain parisienne. Il se crée une routine au sein d'un hôtel désert (p. 57) qui abrite un bar désert (p. 58) et une salle à manger déserte (p. 60), où règne « un silence absolu que soulign[ent], de temps à autre, les brefs sons métalliques des couverts de la vieille dame qui mang[e] derrière [lui] »¹⁹⁹. Toutefois, le personnage prend ses habitudes et le temps s'écoule alors sans qu'on puisse déterminer réellement la durée du séjour :

« Je commençais à bien connaître l'hôtel, je ne me perdais plus dans les couloirs. Les repas étaient servis à intervalles réguliers, je prenais le petit-déjeuner très tôt généralement seul dans la salle à manger. Je dînais seul aussi, un peu avant vingt heures. Nous n'étions pas plus de cinq clients dans l'hôtel. [...] Tous les jours, en fin de matinée, la femme de chambre venait faire le ménage dans ma chambre. Lui confiant les lieux, j'enfilais mon pardessus et allais me réfugier au rez-de-chaussée. Je tournais en rond dans le hall, les mains dans les poches, jusqu'au moment où je la voyais réapparaître en haut de l'escalier, bleu ciel, avec son seau et son balai. [...] Les après-midi s'écoulaient paisiblement. Quand je faisais la sieste, je me réveillais de mauvaise humeur, les mâchoires engourdies. [...] J'achetais un quotidien presque tous les jours. [...] Peu à peu, je commençais à

¹⁹⁸ *TV*, p. 218.

¹⁹⁹ *SDB*, p. 60.

sympathiser avec le barman. Nous échangeons des inclinations de tête chaque fois que nous nous croisons dans les escaliers. Lorsque j'allais prendre mon café, en fin d'après-midi, il nous arrivait de converser. »²⁰⁰

L'usage de l'imparfait itératif et les indicateurs d'actions quotidiennes, tout au long de cette séquence, empêchent d'estimer la durée et présentent le voyage à Venise comme une quasi installation du personnage dans la nouvelle ville. L'errance définit les déplacements du personnage qui « tourne en rond, les mains dans les poches ». Et bien vite, la routine devient inaction :

« Je ne faisais rien. J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel, de peur d'en manquer un. Je ne faisais plus de sieste, ne m'attardais plus dans la salle de bain. Souvent, je m'asseyais sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson) »²⁰¹.

Toutefois, bien que sa compagne lui manque, le personnage ne sait pas vraiment ce qu'il fait à Venise et ne semble pas prêt de rentrer. Incapable de donner du sens à ses actions, le personnage dévoile l'apathie avec laquelle l'individu contemporain fait face à ses questionnements : « le besoin de sens lui-même a été balayé et l'existence indifférente au sens peut se déployer sans pathétique ni abîme »²⁰². Cela ne veut pas dire que le personnage n'éprouve pas de souffrance. Au contraire, le besoin d'être « consolé » lui apparaît à plusieurs reprises, tandis que les *Pensées* de Pascal surgissent à son esprit pour lui rappeler que « nothing can console us, when we think it over »²⁰³. Selon le DSM, qui établit les critères diagnostiques, cette tristesse latente est symptomatique d'un état dépressif, plus particulièrement d'un trouble dysthymique²⁰⁴. Dans le cas précis, elle correspondrait à des *sentiments de perte d'espoir*. Par ailleurs, dans *La fatigue d'être soi*, le sociologue Alain Ehrenberg explique que le patient déprimé « apparaît avant tout comme un asthénique à stimuler, un anxieux à calmer et un insomniaque à endormir »²⁰⁵. Malgré cela, c'est bien la solitude que le personnage convoite à travers ce voyage. Lorsqu'Edmondsson le rejoint, leur entente se dégrade peu à peu, jusqu'au coup final du lancer de fléchette dans le front d'Edmondsson. Sa présence aux côtés du personnage semble peser sur les habitudes solitaires de celui-ci :

²⁰⁰ *SDB*, pp. 62-66.

²⁰¹ *Ibid.*, p. 72.

²⁰² LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 44.

²⁰³ *SDB*, p. 93.

²⁰⁴ American Psychiatric Association, *op. cit.*, p. 172.

²⁰⁵ EHRENBURG, Alain, *op. cit.*, p. 151.

« Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu. »²⁰⁶

Ce désir d'être seul, qui est également une douleur, est un phénomène que Lipovetsky décrit comme caractéristique des personnages du roman contemporain :

« Après la désertion sociale des valeurs et institutions, c'est la relation à l'Autre qui selon la même logique succombe au procès de désaffection. [...] Non content de produire l'isolation, le système engendre son désir, désir impossible qui, sitôt accompli, se révèle intolérable : on demande à être seul, toujours plus seul et simultanément on ne se supporte pas soi-même, seul à seul. »²⁰⁷

Le désir de disparaître trouve un écho dans l'autoportrait *sans moi* de *L'appareil-photo*, autrement dit une volonté du personnage d'exister en retrait du monde, d'être là sans être vu, « seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple »²⁰⁸. Dans *La salle de bain*, le fait d'être seul est aussi une condition *sine qua non* de son installation dans une chambre de l'hôpital, qui remplace pour quelques temps la chambre d'hôtel. Le personnage y prend ses habitudes et l'habite comme un logement de tourisme. Lorsqu'un nouveau patient vient partager sa chambre, le personnage décide qu'il est temps de rentrer à Paris :

« 37) En rentrant dans ma chambre à l'hôpital, je fus surpris de trouver quelqu'un couché dans le lit voisin au mien. Je ressortis aussitôt pour aller me renseigner à la réception. L'infirmière de garde comprenait mal le français. Je lui expliquai, toutefois, qu'il y avait un malade dans ma chambre. Puis, d'une voix conciliante, je lui demandai s'il n'était pas possible de l'installer ailleurs, ou de me faire changer de chambre, j'étais tout à fait prêt à déménager moi-même si c'était plus simple. [...] Aussi, devant son refus immédiat, à peine poli – elle semblait comme agacée d'avoir été dérangée –, je préférai ne pas insister.

38) Je décidai de rentrer à Paris. »²⁰⁹

De façon plus générale, le rapport à autrui paraît problématique pour le personnage qui ne sait pas toujours quelle attitude adopter lorsqu'il est entouré. Dans *La salle de bain*, ce sont les amis d'Edmondsson, ou encore les anciens locataires de l'appartement avec qui le

²⁰⁶ *Ibid.*, pp. 93-94.

²⁰⁷ LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, p. 54.

²⁰⁸ *AP*, p. 112.

²⁰⁹ *SDB*, p. 125.

personnage a du mal à établir le contact. Les scènes sont constituées de moments de gêne successifs qui ne s'achèvent que lorsque le personnage-narrateur quitte la pièce après avoir « écrasé » ses invités au monopoly, car « Pierre-Etienne se demandait s'il y aurait une troisième guerre mondiale », mais le narrateur admet « n'en [avoir] rien à cirer »²¹⁰. Les échanges de bons procédés entre voisins ne semblent pas non plus évidents pour le personnage de *La télévision*. S'occuper des plantes de ses voisins pendant leur absence ? « On peut imaginer ma consternation »²¹¹, confesse-t-il au lecteur. Sa préférence pour des « amitiés pudiques »²¹² se traduit par sa difficulté à socialiser, comme en témoignent de nombreux passages du récit. Dans *La salle de bain*, le personnage part chercher ailleurs l'environnement qu'il convoite. Un chapitre entier est consacré à ce voyage.

L'hypoténuse, chapitre deux, relie les deux autres côtés du triangle : chapitres un et trois du roman. Par ailleurs, le théorème de Pythagore constitue l'exergue du roman. D'aucuns ont voulu y voir une métaphore de la faillibilité de la science, car le nombre de fragments constituant chaque chapitre s'avère incorrect vis-à-vis de la formule pythagoricienne (le carré des quatre-vingt fragments du chapitre 2 n'est pas égal à la somme des carrés des quarante et cinquante fragments des deux autres chapitres)²¹³. Pourtant, cette référence à la science ne trouve pas d'autre écho dans le roman, ni même dans d'autres romans de Toussaint. Non convaincus par l'interprétation de Laurence Hernandez, nous pensons plutôt que ce qui importe est que le personnage retombe sur Paris. En effet, il quitte sa ville mais cherche à y reproduire son schéma de vie initial. Le décor change mais les habitudes restent les mêmes : aucun but particulier, si ce n'est de se familiariser avec l'endroit pour s'y sentir bien. Les relations amicales s'avèrent infructueuses, que ce soit avec le barman de l'hôtel, ou avec le médecin de l'hôpital. Malgré un début de relation prometteur avec son médecin, qui traite le personnage comme un ami, celui-ci finit par abandonner les prémises de leur amitié de façon impulsive :

²¹⁰ *Ibid.*, p. 47.

²¹¹ *TV*, p. 23.

²¹² Le personnage-narrateur de *La Télévision* fait d'ailleurs référence ici à une plante-caoutchouc avec laquelle il partage une estime réciproque. De là lui vient l'expression d'amitié pudique, « faite d'égards et de réserve, de silence et de flegme », *TV*, p. 34.

²¹³ Ainsi, par exemple, HERNANDEZ, Laurence, *Mouvement et immobilité dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire soutenu à la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, 1995, p. 120.

« Mais, comme je ne leur devais aucune explication, je pris congé aussitôt (non sans les avoir remerciés encore une fois pour la soirée de la veille) »²¹⁴.

De plus, il ne parvient pas à rompre complètement les liens avec Paris, où vit Edmondsson. Mais lorsque celle-ci le rejoint, tous deux s'égarent et leurs rapports se compliquent. Quant au temps, il s'écoule à Venise comme à Paris. Devant sa dame blanche fondante, dans un café vénitien, le personnage en fait l'épreuve :

« Je regardais la dame blanche fondre devant moi.[...] Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait »²¹⁵.

Ainsi, l'angoisse du temps qui passe persiste et rattrape le personnage dans sa fuite. Par ailleurs, cette obsession du temps va de pair avec une réflexion constante sur le mouvement et l'immobilité. Elle fait donc l'objet du chapitre suivant.

VI. Le temps (qui passe), la mort, l'immobilité

« [Il est] possible de se représenter que le mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers l'immobilité, et qu'en conséquence, aussi lent peut-il parfois sembler, entraîne continûment les corps vers la mort, qui est immobilité. Olé. »²¹⁶

Dès le début de *La salle de bain*, la thématique du temps et de son écoulement fait l'objet d'une attention particulière de la part du narrateur. Pour faire l'expérience du temps, il observe son visage dans un miroir en parallèle au déplacement de l'aiguille de sa montre et guette le mouvement²¹⁷. Lorsqu'il se rase, c'est avec sa montre « qui repos[e] en face de [lui] sur la tablette du lavabo » (p. 26). La montre présente d'ailleurs l'avantage de concilier l'immobilité et le mouvement, puisque ses aiguilles tournent tandis que le cadran reste immobile :

²¹⁴ *SDB.*, p. 124.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 86.

²¹⁶ *Ibid.*, p. 38.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 12.

« La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. À chaque tour, une minute s'écoulait. C'était lent et agréable »²¹⁸.

La lenteur est donc positive pour le personnage-narrateur qui affirme à la fois un aspect de sa personnalité en tant que personnage, et une esthétique du rythme en tant que narrateur. Ainsi, certains fragments ralentissent considérablement l'action du roman, soit par leur caractère anecdotique, soit par la multiplication de fragments qui développent une même scène. Par exemple, le premier chapitre, *PARIS*, fait le récit de la visite des peintres polonais dans l'appartement du personnage. Plusieurs fragments forment une action continue et parfois même se succèdent immédiatement dans le temps malgré leur séparation dans le texte, tels que les fragments 13, 14 et 15 :

« 13) [...] Edmondsson apparaissait, le visage rayonnant. Elle voulait faire l'amour.

14) Maintenant.

15) Faire l'amour maintenant ? Je refermai mon livre posément, laissant un doigt entre deux feuilles pour me garder la page »²¹⁹.

La progression du récit n'est donc pas uniforme de fragment en fragment. Tantôt la fragmentation sépare des propositions d'un même espace-temps, tantôt elle marque une césure spatio-temporelle.

L'expérience du temps qui passe fonctionne comme un leitmotiv tout au long du roman et se cristallise dans l'observation que le personnage fait de la pluie qui tombe. Plus précisément, le personnage préconise une méthode précise d'observation qui permet d'apprécier la finalité du mouvement ; un mouvement qui tend vers l'immobilité. En suivant la trajectoire d'une goutte « depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol »²²⁰, le personnage réalise que les corps sont entraînés vers l'immobilité et donc vers la mort. Temps et mouvement sont imbriqués et se confondent jusqu'à justifier une crainte de la pluie de la part du personnage :

« C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte que m'avaient inspirée les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu

²¹⁸ *Ibid.*, p. 26.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 17.

²²⁰ *Ibid.*, pp. 37-38.

soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. »²²¹

La mention de la « fois de plus » confirme la récurrence de son angoisse. Cette crainte de l'écoulement du temps motive certains gestes ou attitudes du personnage. Outre sa propension à observer le passage du temps sur les objets du réel (un dessert, une fissure dans le mur), sa réaction face à la mort humaine témoigne de cette même peur. Pendant une promenade dans les rues de Venise et tombant par hasard sur l'avis de décès d'un jeune homme de vingt-trois ans, le personnage arrache son affichette, sans commenter son geste. La phrase en question marque la fin du fragment, comme une fin en soi, une solution. Dès lors, l'immobilité apparaît comme un état rassurant. C'est pourquoi le personnage aime la peinture de Mondrian :

« Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, mais l'absence de toute perspective de mouvement, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. Chez Mondrian, l'immobilité est immobile. Peut-être est-ce pour cela qu'Edmondsson trouve que Mondrian est chiant. Moi, il me rassure. »²²²

L'immobilité permet de contrer toute progression et anéantit la « perspective de mouvement ». En ce sens, elle s'avère être un remède contre la peur du temps. Cet état de non-mouvement est adopté par le personnage à plusieurs reprises. Il est immobile lorsqu'il voyage en train de Paris à Venise, par exemple²²³. Pendant ce trajet, c'est davantage un mouvement à l'intérieur de lui-même que le personnage tente d'immobiliser, afin qu'il s'accorde avec l'immobilité de sa posture physique. Immobile, il l'est également en jouant aux fléchettes, passe-temps qui devient l'activité quotidienne et principale du personnage à Venise. Enfin, même lorsque le mouvement est inévitable, il se déploie de manière inconsciente et impulsive, dans l'illusion d'une immobilité :

« Après la sieste, je ne me levais pas tout de suite. Non, je préférais attendre. L'impulsion venait tôt ou tard, qui me permettait de me mouvoir dans l'ignorance de mon corps, avec l'aisance des gestes que l'on ne délibère pas »²²⁴.

²²¹ *Ibid.*, p. 33.

²²² *Ibid.*, p. 90.

²²³ *Ibid.*, p. 55.

²²⁴ *Ibid.*, p. 93.

De même, c'est bien parce qu'il « ne v[eut] pas bouger » (p. 93) que, dans un premier temps, le personnage ne veut pas rentrer à Paris avec sa compagne. Le choix de l'immobilité apparaît davantage comme une action agissante que passive. Ce n'est pas parce qu'il est pétrifié que le personnage ne bouge pas, mais c'est sa manière d'appréhender le mouvement du temps qui tend vers la mort.

Le personnage-narrateur de *L'appareil-photo* ne subit pas exactement la même angoisse que celui de *La salle de bain*. Néanmoins, il mène une réflexion sur le temps, la pensée et leur cours insaisissable :

« C'est le cours qui est beau, oui c'est le cours et son murmure qui chemine hors du boucan du monde. Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière »²²⁵.

Le rapport entre le cours de la pensée et l'observation de la pluie resurgit ici, même si elle est dénuée d'angoisse :

« [...] la pluie me semblait être une image du cours de la pensée, fixe un instant dans la lumière et disparaissant en même temps pour se succéder à elle-même. Car qu'est-ce que penser – si ce n'est à autre chose ? »²²⁶

L'impossibilité de fixer la pensée ou de saisir une progression fait l'objet d'un constat positif. Le cours est présenté dans sa beauté et cette beauté tient à sa fugacité, à sa capacité à s'extraire du monde et à s'autogénérer. Le personnage reste conscient de l'écoulement du temps et relate une scène similaire au voyage en train du narrateur de *La salle de bain*. Lui aussi fait l'expérience du mouvement sur le bateau qui le ramène d'Angleterre. La progression du bateau est mise en parallèle à une progression du personnage qui s'apparente à une avancée vers la mort :

« Nous avançons irrésistiblement, et je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourrais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien, je me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit et, regardant fixement l'écume qui

²²⁵ AP, p. 94.

²²⁶ *Ibid.*, pp. 93-94.

giclait contre la coque dans un bruit de clapotement qui avait la qualité du silence, sa douceur et son ampleur, mais vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques. »²²⁷

Ici, l'écriture mime le flux de la pensée, tel que le narrateur le perçoit, par la longueur de la phrase qui elle aussi progresse par une succession de propositions antéposées. La métaphore de l'eau permet une fois de plus d'exprimer le déroulement. Ce n'est plus la pluie, mais l'écume des vagues dans son renouvellement infini. Le personnage, quant à lui, n'y oppose pas de résistance. Il reconnaît son impuissance, la force irrésistible du mouvement et se « laiss[e] entraîner ». Qu'il soit mort ou vie, le mouvement a un effet positif sur le personnage. Par ailleurs, celui-ci ne semble pas craindre la mort. Au contraire, elle lui paraît quelques fois trop lointaine :

« Parfois, oui, la mort me manquait. Regardant les vagues en contrebas, je sortis l'appareil de ma poche et, presque sans bouger, je le laissai tomber par-dessus bord, qui alla se fracasser contre la coque avant de rebondir dans la mer et disparaître dans les flots. »²²⁸

L'angoisse du personnage de *La salle de bain* s'est transformée, dans *L'appareil-photo*, en acceptation, voire même en apaisement. L'expérience du temps se fait par l'expérience du mouvement des formes qui suivent leur cours dans l'esprit, et cela se passe dans un calme absolu et un « silence apaisé »²²⁹ :

« [...] ce n'étaient guère des mots qui me venaient alors, [...] mais des formes en mouvement qui suivaient leur cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps, avec la même évidence infinie et sereine, formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose »²³⁰.

Le temps, dans son cours, est présenté dans son aspect esthétique. Tantôt il s'exprime comme un tableau de Rothko, « aux contours insaisissables », tantôt il affirme sa grandeur par son inutilité, à la manière de *l'art pour l'art* de Théophile Gautier²³¹. Quant au présent, inutile de

²²⁷ *Ibid.*, pp. 95-96.

²²⁸ *Ibid.*, p. 106.

²²⁹ *Ibid.*, p. 126.

²³⁰ *Ibid.*, p. 125.

²³¹ « Il n'y a de vraiment beau que ce qui ne peut servir à rien ; tout ce qui est utile est laid, car c'est l'expression de quelque besoin, et ceux de l'homme sont ignobles et dégoûtants, comme sa pauvre et infirme nature. » GAUTIER, Théophile, Préface de *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Editions Garnier Frères, 1966, p. 23.

tenter de le fixer, il s'éloigne dans une « fugitive grâce », à la manière d'un papillon²³². Malgré cela, c'est l'impression de vivre pleinement que ressent le personnage, comme en témoigne le dernier mot du roman, mis en exergue : « vivant ».

Si le temps est fortement lié à la pensée, c'est que l'activité même de penser mobilise le personnage-narrateur tout au long du récit. Non seulement le personnage se livre à la réflexion, mais il réfléchit aux conditions et à la manière qu'il a de pratiquer cette activité. Le narrateur s'exerce alors à une métaréflexion, qu'il affuble bien souvent d'humour.

VII. Des conditions pour penser

Dans *L'appareil-photo*, le personnage parvient souvent à se « retrancher dans [ses] pensées » et s'éclipse ainsi du monde pour se retrouver avec lui-même. Le fait d'être assis, par exemple, constitue une position favorable à ce retranchement. Ainsi en va-t-il de ses passages aux toilettes, qui n'échappent pas à l'autodérision dont il fait preuve par son analogie entre *pisser* et *penser* :

« Assis là depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. »²³³

L'allitération du « p » et du « s » dans les termes « pensif », « pisser », « propice » et « penser » oblige le lecteur à prendre part à cette analogie, en même temps qu'elle souligne l'habileté linguistique du narrateur. La position assise, quant à elle, semble être un moteur de réflexion :

« Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit »²³⁴.

On la retrouve lorsque, dans les toilettes d'une autre station-service, le personnage réfléchit à un problème d'échecs mis en place par Gyula Breyer. Seul, confiné dans le petit espace de la cabine, le personnage peut s'adonner à la réflexion. C'est aussi l'espace clos, confiné et retiré

²³² AP, p. 127.

²³³ *Ibid.*, p. 31.

²³⁴ *Ibidem.*

qui permet au personnage de penser. Assis dans une cabine de photomaton, il en fait le constat, et marque une emphase sur l'activité de penser, par le tiret qui sépare le terme du reste de la proposition :

« J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, le tabouret réglé à la bonne hauteur, et je ne me pressais pas d'introduire les pièces dans la machine. Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, - pour penser. »²³⁵

La pénombre qui l'entoure conduit à une obscurité intérieure, elle-même productrice de pensée :

« C'était la nuit maintenant dans mon esprit, j'étais seul dans la pénombre de la cabine et je pensais, apaisé des tourments du dehors. »²³⁶

À la fin du roman, c'est une cabine téléphonique qui produit le même effet sur le personnage. Encore une fois, il est « assis dans l'obscurité »²³⁷. La récurrence du verbe et du substantif, dans leurs multiples déclinaisons, témoignent de l'importance que le personnage accorde à cet état. En qualifiant la pensée d'« entéléchie » (p. 32), il lui confère un statut de perfection²³⁸. Par ailleurs, cette forme d'action, même indirecte, tranche avec l'attitude passive du personnage durant ses déplacements avec Pascale. Si, dans un premier temps, il lui propose de l'accompagner acheter une nouvelle bombonne de gaz, il fait ensuite preuve de peu d'initiative et préférera toujours aller aux toilettes, acheter un snack ou même se raser pendant que les autres personnages (Pascale et son père) s'enquière de la disponibilité de l'objet. Tout au long du roman, le personnage tend à s'isoler et se constitue un monde à lui, à l'abri de la réalité du monde extérieur. Quant à sa vision de la pensée, elle est cohérente avec sa propre façon de vivre :

« La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement [...]. Non, mieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines

²³⁵ *Ibid.*, p. 93.

²³⁶ *Ibid.*, p. 94.

²³⁷ *AP*, p. 125.

²³⁸ Entéléchie : « Chez Aristote, état de perfection, de parfait accomplissement de l'être, par opposition à l'être en puissance, inachevé et incomplet » (*Le Petit Robert* 2013) ; par extension, « perfection qui résulte de cet accomplissement » (*Dictionnaire de l'Académie française*, 9^{ème} édition).

occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est. Telle était en tout cas, pour l'heure, ma ligne de conduite. »²³⁹

Le personnage affirme ici une préférence pour la lenteur, le calme et une certaine légèreté (le « murmure », « sans bruit ») dans l'avènement des choses. La pensée échappe ainsi à tout ordre et toute tentative de formulation :

« [...] mais vouloir ensuite essayer de la formuler est aussi décevant, in fine, que le résultat d'une précipitation ». ²⁴⁰

On retrouve la même idée chez le personnage de *La salle de bain*, qui se méfie de l'expression de la pensée. Au contraire, la pertinence de la pensée tient à l'inutilité de son expression :

« Je restais allongé dans la baignoire tout l'après-midi, et je méditais là, tranquillement, les yeux fermés, avec le sentiment de pertinence miraculeuse que procure la pensée qu'il n'est nul besoin d'exprimer. »²⁴¹

Dans *L'appareil-photo*, la conception de la pensée du personnage est identique à sa propre conduite : une apparente nonchalance, justifiée par le caractère inutile de la précipitation. En définitive, l'action de penser nécessite un isolement dans un lieu clos, plutôt petit. L'immobilité et la position assise demeurent des conditions essentielles à ces instants de réflexion. Dans *La salle de bain*, le même cas de figure se présente. Installé dans sa baignoire, le personnage peut s'adonner à la méditation. Ses pensées n'en sont pas moins exemptes de trivialité, parfois, comme au détour du songe de la dame blanche :

« J'étais allongé, détendu, les yeux fermés. Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. »²⁴²

De même, devant des images télévisées de catastrophes, le personnage se livre à une réflexion sur l'horreur de la mort, entrecoupée par la vue d'un stade de football à l'écran. Il se lève

²³⁹ *Ibid.*, p. 32.

²⁴⁰ *Ibidem.*

²⁴¹ *SDB*, p. 130.

²⁴² *SDB*, p. 15.

précipitamment pour s'approcher du téléviseur, tandis que sa réflexion est avortée et mise à mal par le retour de la trivialité. En fait, c'est bien la faculté de penser qui pâtit devant la pléthore d'informations auxquelles est confronté le personnage. Cette dégradation est caractéristique de *l'ère du vide*, selon Lipovetsky. En effet, s'habituant sans déchirement au « pire » consommé dans les médias, l'individu ferait preuve d'une sensibilité au monde en même temps que d'une indifférence profonde à son égard. Ce paradoxe s'explique par « la rapidité avec laquelle les événements mass-médiatisés se chassent les uns les autres, empêchant toute émotion durable »²⁴³. Ainsi, « sitôt enregistré, l'événement est oublié, chassé par d'autres, encore plus spectaculaires »²⁴⁴. C'est exactement à cela qu'est confronté le personnage de *La télévision*, qui est victime de l'hyper sollicitation infligée par les programmes télévisés. Celle-ci semble le mener à une mort implicite qui pourrait bien être du même ordre que l'indifférence et l'apathie constatées par l'auteur de *L'ère du vide*. Sur l'espace de trois pages, le narrateur fait la liste des émissions en chaîne qui mènent à son propre achèvement :

« Partout c'était les mêmes images indifférenciées, sans marges et sans en-têtes, sans explications, brutes, incompréhensibles, bruyantes et colorées[...], c'était des clips, c'était des chansons en anglais, c'était des jeux télévisés, c'était des documentaires, c'était des scènes de film sorties de leur contexte, des extraits, [...] c'était des hommes politiques autour d'une table, c'était un débat, c'était du cirque, c'était des acrobaties, c'était un jeu télévisé, c'était le bonheur, c'était [...], c'était fini. C'était fini, j'avais éteint le téléviseur et je ne bougeais plus dans le canapé. »²⁴⁵

Devant l'entrave à une possibilité de penser, l'isolement apparaît comme une solution opérante. Il déclenche automatiquement le moteur de la pensée, comme on peut le constater dans les trois romans. Dans *La télévision*, c'est au musée que le personnage prend conscience de cette condition *sine qua non* :

« Ainsi, seul dans la salle des Dürer, mes arrières protégés, je pouvais laisser libre cours à mes pensées dans cette sorte de petit cabinet privé isolé tout au fond du musée. Je regardais les tableaux et diverses pensées commencèrent à me venir à l'esprit, qui se faisaient et se défaisaient lentement dans mon cerveau comme l'eau se combine dans la mer pour faire naître les courants, et, de toutes ces pulsations irrégulières qui me parcouraient

²⁴³ LIPOVETSKY, Gilles, *op. cit.*, pp. 58-59.

²⁴⁴ *Ibid.*, p. 45.

²⁴⁵ *TV*, pp. 19-21.

les neurones, de ce désordre, de ce chaos interne, naissait un sentiment de plénitude et l'apparence d'une
cohérence. »²⁴⁶

La comparaison de la formation de la pensée avec les courants aquatiques, que l'on trouvait déjà dans *La salle de bain* et *L'appareil-photo*, réapparaît ici. L'idée de flux et de reflux de la pensée comparés au mouvement de l'eau et des marées avait d'ailleurs déjà été imaginée par Virginia Woolf, dont l'œuvre entière est parcourue par le thème de l'eau²⁴⁷. Chez Woolf, si « la terre ferme immobilis[e] la pensée en un état de sécheresse et de stagnation, [...] le spectacle des eaux met l'imagination en branle, la relance, et procure par cette libération une véritable détente »²⁴⁸. De même, chez le narrateur toussaintien, la forme désordonnée de ses pensées ne l'empêchent pas d'accéder à un sentiment de plénitude et de cohérence, même si celui-ci présente un caractère passif dans son expérience de pensée. Dans cet extrait, les pensées constituent le sujet de l'action. Elles surgissent à l'esprit du narrateur, puis se font et se défont et parcourent les neurones de celui dont elles s'emparent.

Le personnage-narrateur de *La télévision*, lui, réfléchit surtout à son étude sur Titien Vecellio, sujet de la thèse qui occupe ses pensées tout au long du roman, sans jamais se concrétiser à l'écrit. Cependant, le penchant du personnage pour la mauvaise foi transforme les moments de réflexion en moments de loisir. Ainsi, sa pensée se déploie également, à l'inverse des deux autres personnages, dans des lieux extérieurs et publics. La piscine, par exemple, devient un haut lieu de travail :

« Me concentrant sur le simple déroulement naturel de mes mouvements dans l'eau, je nageais paisiblement dans ce bassin bleuté en songeant à l'évolution de mon travail, le bain ne m'ayant jamais paru incompatible avec l'étude, bien au contraire. »²⁴⁹

Le personnage « travaill[e] ainsi tranquillement à [son] étude en faisant [ses] longueurs de bassin »²⁵⁰. Il demeure toutefois conscient de sa tendance à la désinvolture et la souplesse dans la recherche de ses idées, ce qu'il définit comme une « disponibilité et ouverture d'esprit,

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 188.

²⁴⁷ Thèse que défend notamment Marie-Paule VIGNE, in *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, Lille, Université de Lille III, Atelier national de reproduction des thèses, 1984.

²⁴⁸ VIGNE, Marie-Paule, *op. cit.*, p. 320.

²⁴⁹ *TV*, p. 138.

²⁵⁰ *Ibidem.*

afin d'alimenter en permanence le travail d'idées et de matériaux nouveaux »²⁵¹. En opposition à un deuxième processus qu'il qualifie de « plus classique, qui exig[e] méthode et discipline, austérité et rigueur », il adopte une approche « coulante » du travail littéraire :

« Disons que depuis le début de l'été, de ces deux pôles, le janséniste et le coulant, c'était plutôt le coulant que j'avais privilégié. »²⁵²

Dès lors, il lui apparaîtra normal d'aller « parfaire [une] journée de travail » en allant nager, après avoir passé la journée au musée²⁵³. De la même manière, être allongé dans un parc constitue un véritable effort mental, dont se justifie le personnage :

« J'ai toujours remarquablement bien travaillé mentalement, il est vrai, me laissant peu à peu imprégner par le livre que je projetais d'écrire en suivant simplement le fil de mes pensées »²⁵⁴.

Cette tendance à la projection rappelle inmanquablement la stratégie d'action du personnage de *L'appareil-photo*, un « jeu d'approche, assez obscur en apparence » et « une propension à ne jamais rien brusquer [qui], bien loin d'être néfaste, prépare en vérité un terrain favorable où, quand les choses [lui] parai[ssent] mûres, [il] p[eut] cartonner »²⁵⁵. La piscine, le parc et le musée sont donc des lieux propices à la réflexion, où parfois le personnage-narrateur prend quelques notes « comme dans la plus tranquille des bibliothèques, ou comme à la piscine »²⁵⁶, ratifiant d'un trait d'humour : « (il ne me manquait plus que des lunettes de nage sur le front) ». La marche, enfin, favorise aussi les « petites réflexions savoureuses et complexes »²⁵⁷, grâce auxquelles le personnage se targue, entre parenthèses, de « travaill[er] presque aussi bien à [son] étude en marchant qu'en nageant ».

Qu'elle soit traitée avec humour ou sérieux, l'action de penser mobilise de façon récurrente les trois personnages de Toussaint. La pluie et l'eau fonctionnent souvent comme moteurs ou comme métaphores de la pensée. Leur capacité d'écoulement, ou de flux, rassemble les deux objets. Quand bien même elle est passive, cette action semble stimuler davantage les personnages que l'action principale de leur récit. Ils se détournent alors de leur

²⁵¹ *Ibidem*.

²⁵² *Ibid.*, p. 139.

²⁵³ *Ibid.*, p. 197.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 75.

²⁵⁵ *AP*, p. 14.

²⁵⁶ *TV*, p. 184.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 144.

recherche initiale pour laisser libre cours à leurs pensées. Ainsi s'explique le principe pascalien dont se sert Jean-Philippe Toussaint pour façonner son personnage de *La salle de bain*, qui réaffirme à sa manière que « tout le malheur des hommes vient d'une seule chose, qui est de ne pas savoir demeurer en repos dans une chambre »²⁵⁸. Certes, la capacité de réflexion ou de méditation apparaît comme une qualité aux yeux des personnages. Mais elle devient également une solution pour affronter la réalité extérieure, un moyen de la déjouer.

VIII. Combattre la réalité

« *Dans le combat entre toi et la réalité, sois décourageant.* »²⁵⁹

C'est dans *L'appareil-photo* que s'affirme le plus clairement la stratégie adoptée par le personnage pour s'adapter au monde qui l'entoure. Véritable méthode, telle qu'il la décrit, elle définit sa ligne de conduite :

« [...] tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner »²⁶⁰.

Par cette définition, le personnage admet donner à voir quelque chose de lui-même qui n'est pas son vrai *moi*, mais qui cache une attitude consciente et réfléchie. Cet épuisement de la réalité se traduit concrètement, à cet instant du récit, par la lenteur avec laquelle le personnage s'occupe de son dossier d'inscription à l'école de conduite. Non content de faire traîner les démarches pour l'obtention des documents à fournir (« [j'] envisageais dans les heures à venir de voir ce qu'il y avait lieu de faire pour la fiche d'état civil »²⁶¹), le personnage prend autant de temps que dure son récit pour se décider à faire les photos d'identité. Cela ne l'empêche pas de se rendre à l'école de conduite tous les matins, avec la parfaite assumption de n'avoir rien fait de plus pour accélérer ses démarches :

²⁵⁸ Dans une interview donnée à Michèle Ammouche-Kremmers, J.-P. Toussaint affirme que ce principe « collait bien » avec son personnage, ce qui lui donna envie d'ajouter certains mots « pascaliens » à son texte. In AMMOUCHE-KREMERS, Michèle et HILLENAAR, Henk, *op. cit.*, p. 30.

²⁵⁹ *AP*, p. 50.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 14.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 9.

« Lorsque, le lendemain matin, je me présentai dès l'ouverture à mon école de conduite (je n'avais toujours pas les photos, non, ce n'était même pas la peine de m'en parler), la jeune femme était occupée à se préparer un thé sur un petit réchaud. »²⁶²

Dans un geste de provocation qui n'en est pas réellement un, le personnage propose même à la secrétaire de regarder avec lui des photos de son enfance, qu'il vient de retrouver. Si l'on peut évincer l'idée de provocation, c'est que le personnage répond de cette manière à une réalité qui le heurte et à laquelle il est confronté malgré lui. Dès lors, il décide d'affaiblir cette réalité, de la fatiguer comme lors d'un combat où l'on vient à bout de son adversaire en l'épuisant par sa propre nonchalance. Lorsqu'il évoque sa « propension à ne jamais rien brusquer », il s'agit d'un euphémisme, car cette attitude n'est rien moins que la nonchalance et la passivité perpétuelles dont il fait preuve. Néanmoins, le personnage transforme ce trait de caractère en une stratégie pour « cartonner ». Quant au motif de l'olive, s'il crée une image capable d'illustrer sa technique, il devient réel au moment où le personnage est à Milan, en train de dîner avec *Il Signore Gambini*. Ainsi, la métaphore de l'olive prend tout son sens dans une scène bel et bien réelle. De fait, se heurtant à une réalité qui l'ennuie, le personnage se met à jouer avec sa fourchette et une olive :

« J'avais pris une olive dans la soucoupe, pour ma part, une seule olive que j'avais posée dans mon assiette et que je regardais pensivement en écoutant [Il Signore Gambini], la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. [...] concentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser. Bientôt, (à peu près au moment où Il Signore Gambini se tut pour s'intéresser à ce que je faisais), l'olive me parut à point, et je la piquai d'un petit coup sec dans ma fourchette. »²⁶³

La retranscription en italien du nom de son interlocuteur, précédé à chaque fois de *Il Signore*, témoigne, avec une pointe de moquerie, du décalage entre le personnage et ce dernier. L'emphase créée par l'ajout systématique de ce titre tourne en dérision le caractère sérieux et important de ce personnage secondaire. D'autre part, il témoigne de la distance mise entre le personnage principal et son interlocuteur, entre les deux attitudes confrontées ici – l'un réfléchit avec intérêt à la conférence à laquelle tous deux ont assisté, tandis que l'autre joue

²⁶² *Ibid.*, p. 11.

²⁶³ *Ibid.*, p. 23.

avec sa nourriture -, distance qui confirme l'impression éprouvée par le personnage face à la réalité.

Par instants, cette réalité montre des signes de lassitude et le personnage semble parvenu à mettre à profit sa stratégie :

« Je sentais confusément que la réalité à laquelle je me heurtais commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude ; elle commençait à fatiguer et à mollir oui, et je ne doutais pas que mes assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette [...] et que lorsque, exténuée, la réalité n'offrirait enfin plus de résistance, je savais que plus rien ne pourrait alors arrêter mon élan, l'élan furieux que je savais en moi depuis toujours, fort de tous les accomplissements. »²⁶⁴

Le personnage présente un fort contraste de caractère en affirmant avoir en lui un « élan furieux, fort de tous les accomplissements ». Le récit ne donne pas à voir un tel changement d'attitude de sa part. Au contraire, son adaptation à la réalité obéit à un processus intérieur, à un conditionnement mental qui explique son manque d'action. La phase d'achèvement et d'accomplissement ne se produit pas réellement dans le roman. Aucun passage à l'acte, aucun moment de l'histoire ne nous met sur la piste du moment propice où le personnage prétend « frapper » et « cartonner ». Enfin, quand bien même le personnage pense avoir dominé la réalité, celle-ci s'empresse de reprendre le dessus. En route vers un centre commercial, dans la voiture du père de Pascale, le personnage éprouve une sensation d'emprisonnement dont il ne peut s'extraire. Croyant avoir réussi à essouffler la réalité, il fait au contraire l'expérience d'un « durcissement de la réalité »²⁶⁵. Sa réaction sera alors de laisser libre cours aux choses et d'affirmer une passivité assumée :

« Je me serais bien bu un petit muscadet en attendant, voyez, et, demeurant immobile sur la banquette arrière de la voiture, impassible et assoupi, je jubilais in petto en laissant les choses suivre leur cours, n'ayant plus l'intention de lever le petit doigt dans cette affaire. »²⁶⁶

Une fois encore, le personnage semble dénoter un comportement dépressif en affichant une « diminution marquée de l'intérêt pour toutes ou presque toutes les activités »²⁶⁷. Pourtant, cet

²⁶⁴ *Ibid.*, p. 50.

²⁶⁵ *Ibid.*, p. 56.

²⁶⁶ *Ibidem.*

état d'esprit est moins le fruit d'un trouble de l'humeur qu'un comportement conscient et volontaire. Incarnant à merveille le héros du Nouveau Nouveau Roman, le personnage se déclare *impassible*. Quant à l'inaction dont il a fait le choix, elle lui procure un plaisir certain, comme si le personnage rétorquait de cette façon à la réalité. Toussaint confie d'ailleurs que ce combat contre la réalité, auquel le personnage répond par le découragement, est en quelque sorte une réponse au célèbre aphorisme de Kafka. Lorsque ce dernier écrit : « dans le combat entre toi et le monde, seconde le monde », Toussaint réplique de manière désinvolte²⁶⁸. Ce combat permanent du personnage, heurté par la réalité qui s'offre à lui, témoigne d'un malaise et d'une impression de décalage entre lui-même et le monde dans lequel il vit. *L'appareil-photo*, de manière plus générale, décrit une condition d'être au monde. Celle-ci se traduit par une progression dans le roman, ou plutôt par un passage d'une « difficulté de vivre » à un « désespoir d'être »²⁶⁹. La difficulté à initier toute action peut s'expliquer, de manière pathologique, par un sentiment d'insécurité identitaire qu'Alain Ehrenberg désigne comme l'un des facteurs de la dépression. Au cours des années 1980, l'affirmation de soi devient un but, une clé vers le bonheur et la normalité : « commettre une faute à l'égard de la norme consiste désormais moins à être désobéissant qu'à être incapable d'agir. Il y a là une autre conception de l'individualité »²⁷⁰. Précisément, la norme, ou toute apparence de norme paraît indécente au personnage de *L'appareil-photo*. Lorsqu'il observe le tirage photo de l'appareil volé à bord du ferry – évidemment, les photos ne sont pas les siennes – la réalité le frappe à nouveau de plein fouet :

« Ce qui me paraissait troublant, dans ces photos apparemment anodines, outre le fait que j'étais confronté là à une intimité à laquelle je n'aurais jamais dû avoir accès, c'était la sorte d'indécence involontaire qui se dégageait de ces photos. La nature même des clichés, pour la plupart bâclés et cadrés sans recherche, leur conférait une apparence de réalité incontestable, une réalité brute et presque obscène qui s'affirmait là à moi dans toute sa force. »²⁷¹

Indécence, brutalité, obscénité sont les aspects de la réalité qui traduisent l'impression d'agression ressentie par le personnage. Si l'une des réponses à cette agression consiste en l'adoption d'une attitude passive, il demeure une autre solution pour échapper au monde qui

²⁶⁷ Deuxième symptôme de la liste pour diagnostiquer un *épisode dépressif majeur*. American Psychiatric Association, *op. cit.*, p. 164.

²⁶⁸ DEMOULIN, Laurent, « Pour un roman infinitésimaliste », p. 136.

²⁶⁹ *Ibid.*, p. 134.

²⁷⁰ EHRENBURG, Alain, *op. cit.*, pp. 179-180.

²⁷¹ *AP.*, p. 120.

l'entoure : sa propre pensée. Celle-ci le conduit dans un monde autre, sans douleur, à l'abri des agressions :

« Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri, je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle, sa respiration et son rythme, une vie en tous points comparable à la vie, mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine, une vie détachée qui s'épanouissait dans les décombres exténués de la réalité extérieure, et où une réalité tout autre, intérieure et docile, prenait la mesure de la douceur de chaque instant qui passait, et ce n'était guère des mots qui me venaient alors, ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement qui suivaient leur cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps, avec la même évidence infinie et sereine, formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose. »²⁷²

En se laissant aller à ses pensées, dans un cocon où il s'isole, le personnage parvient à simuler une autre vie, une réalité différente, avec laquelle il se sent en adéquation. Cette alternative ne connaît pas la douleur et se laisse dompter par le personnage. Une nouvelle réalité, intérieure cette fois-ci, se construit sur les « décombres » de la réalité extérieure, dont le personnage est finalement venu à bout. Moins brutales que les images du monde réel, les formes de cette pensée restent tremblantes et insaisissables, mais non moins porteuses d'apaisement. La pensée, libre et mouvante, apparaît comme une véritable solution pour déjouer la réalité. Îlot de calme et de sérénité, elle s'écoule comme un flux évident, sans jamais se rattacher au concret. Au contraire, c'est son caractère flou qui séduit le personnage.

²⁷² *Ibid.*, p. 125.

IX. Un discours sur la littérature

Nous avons parcouru le cheminement intellectuel des trois personnages dans leur tendance commune à privilégier la réflexion sur l'action. Tandis que le libre-cours semble être le mot d'ordre du processus et les amène parfois à des réflexions triviales, anecdotiques ou empreintes d'autodérision, une autre réflexion, plus large cette fois-ci, se développe dans chacun des trois romans. Les personnages sont ainsi porteurs d'un discours sur la littérature, en même temps qu'ils font eux-mêmes l'expérience de celle-ci. Soit qu'ils soient directement confrontés au processus d'écriture, comme le personnage de *La télévision*, soit qu'ils reflètent l'esprit impassible de l'écriture minimaliste et saluent par des clins d'œil l'esthétique des jeunes auteurs de Minuit, les thèmes de la littérature et de l'écriture sont sous-jacents. D'autres images ou allusions, implicites, parcourent le récit et témoignent de l'omniprésence de la littérature dans la vie des personnages. On retiendra, par exemple, le choix des noms de certains personnages secondaires : Pascale, dans *L'appareil-photo*, (on avait déjà noté les allusions à Blaise Pascal dans *La salle de bain*) ou encore Eigenschaft, l'ambassadeur autrichien dans *La salle de bain*, que Michèle Ammouche-Kremmers explique être une référence à *L'homme sans qualités (Der Mann ohne Eigenschaften)*, de Robert Musil²⁷³.

L'ombre de l'impassibilité et du minimalisme plane sur les trois romans. D'abord, sous certains aspects, les personnages incarnent l'impassibilité telle qu'on l'entend pour qualifier l'écriture des romanciers de cette vague, et ils la donnent à voir sur eux-mêmes. A plusieurs reprises, le personnage de *La salle de bain*, par exemple, observe son visage dans l'espoir d'y percevoir quelque chose :

« Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais »²⁷⁴.

Impassible, il l'est aussi par l'absence d'enjouement dont il fait preuve, tandis que sa compagne est prise d'un élan affectif et charnel :

« Dès qu'elle parvint à verrouiller la porte, elle me sourit et, les fesses nues, regarda dans l'œilleton sur la pointe des pieds. Sans se retourner, elle déboutonna sa blouse. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable. [...] J'étais couché dans le lit, et je tâchais de terminer mon chapitre. Une serviette de bain sur la tête, Edmondsson circulait

²⁷³ AMMOUCHE-KREMMERS, Michèle, *op. cit.*, pp. 17-18.

²⁷⁴ *SDB*, p. 12.

toute nue dans la chambre, se déplaçant avec langueur, les seins en avant, avec de lents mouvements des bras qui, arrondis en l'air, décrivaient d'interminables spirales devant mes yeux. Un doigt posé sur la bonne ligne, j'attendais pour continuer ma lecture. »²⁷⁵

Dans *L'appareil-photo*, la recherche de transparence que doit laisser paraître l'autoportrait « sans [lui] » du personnage reflète une volonté d'absence d'émotions visibles, telle qu'il en témoigne :

« [...] cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et sans lumière »²⁷⁶.

La présence « entière et nue » à laquelle aspire le personnage, « sans arrière-plan et sans lumière » sur cette photo dit bien à quel point l'homme qui s'y trouverait ne serait présenté sous aucun jour particulier. Le personnage aimerait se représenter à travers une présence qui s'efface à elle-même. Peu après, prenant conscience qu'il a réussi à réaliser cette photo avec l'appareil-photo volé sur le bateau, en photographiant de manière « presque inconsciente » son trajet de course dans les escaliers du navire, il observe néanmoins le caractère fuyant et impossible dont témoignerait cette photo, après réflexion :

« Car on me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, [...] la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit, à peine plus lointaine que le ciel que j'avais sous les yeux. »²⁷⁷

Ici, l'immobilité et l'indistinction entre présence et absence rappellent que, même si le personnage est parvenu à prendre la photo, celle-ci demeure floue et ne montre rien du personnage. Par conséquent, il ne laisse rien transparaître de lui-même.

Par ailleurs et à plusieurs égards, les personnages font référence à un style ou à un ton qui se rapportent à ceux des écrivains postmodernes. Une allusion explicite à ce courant se retrouve notamment dans *La salle de bain*, lorsque le personnage se rend à un office de poste

²⁷⁵ *Ibid.*, p. 20-21.

²⁷⁶ *AP*, p. 112.

²⁷⁷ *Ibid.*, p. 113.

dont il souligne l'aspect moderne, créant ainsi un jeu de mots par l'assemblage de ces deux termes :

« C'était un bureau de *poste moderne*²⁷⁸, avec un comptoir en bois lisse, des cabines téléphoniques. Quelques personnes s'affairaient le long d'un pupitre où se trouvaient des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes. Je traversai la salle et, au premier guichet venu, m'enquis de la démarche à suivre pour envoyer un télégramme. On me tendit un imprimé. Je rédigeai un texte bref, notai l'adresse et le numéro de téléphone de l'hôtel. Edmondsson allait recevoir de mes nouvelles aujourd'hui même (j'avais envie de la revoir). »²⁷⁹

Outre le jeu autour de l'adjectif « postmoderne », qui apparaît implicitement, c'est tout un champ lexical de l'écriture qui habite ce paragraphe : le pupitre, les stylos et l'imprimé renvoient à des objets concrets du geste d'écriture, tandis que le personnage s'enquiert de la « démarche à suivre », pour enfin « rédig[er] un texte bref ». Ces deux dernières occurrences donnent l'impression de se répondre en faisant allusion à l'esthétique des écrivains postmodernes. En effet, le terme de démarche fait entendre la méthode et les contraintes d'une écriture. Quand bien même les auteurs postmodernes, dont Toussaint, s'efforcent de déconstruire l'idée d'une appartenance commune à un courant, il est indéniable que leur démarche rejoint à plusieurs égards celle de leurs contemporains chez Minuit. Celle de la brièveté du texte n'en est qu'une parmi d'autres et fait écho au minimalisme qui définit tout aussi bien cette nébuleuse de romanciers²⁸⁰. À cet égard, il est intéressant de constater que Toussaint fasse entendre la brièveté du texte comme une caractéristique de l'écriture postmoderne, alors que lui-même ne s'en impose pas la contrainte. La tendance à la réduction et à la sobriété stylistique fait partie des caractéristiques de l'étiquette minimaliste²⁸¹, mais les romans de Toussaint ne peuvent être entièrement considérés de ce point de vue. Il est indéniable que le choix entre ce qui est dit et les événements sur lesquels le silence est maintenu répond à un certain minimalisme. L'insignifiance ou l'absurdité de certains propos du narrateur, on l'a vu, tendent à dévaloriser l'intrigue et ont une incidence sur l'importance de l'histoire. Cependant, la manière dont le récit est raconté inverse la tendance et étire le roman plus qu'elle ne le réduit. Les allusions au style bref ne constituent alors que des clins d'œil. Aussi, le personnage fait des cauchemars où il se voit emporté par un tourbillon de

²⁷⁸ Nous soulignons ici le jeu de mots qui fait entendre l'adjectif *postmoderne*.

²⁷⁹ *SDB*, p. 69.

²⁸⁰ Fieke SCHOOTS emploie le terme de nébuleuse plutôt que de courant littéraire pour mieux désigner l'ensemble de ces auteurs qui ont des traits communs mais pas de réseau manifeste, in *Passer en douce à la douane, l'écriture minimaliste de Minuit*, Amsterdam, Rodopi, 1997, p. 26.

²⁸¹ *Ibid.*, p. 50.

lignes géométriques. Si les images de ces cauchemars renvoient dans un premier temps à la géométrie, elles rejoignent ensuite le motif de l'écriture et représentent l'écrivain en pleine rédaction :

« [...] des lignes droites, placées devant mes yeux dont je tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, *procédant à des corrections sans fin pour les épurer*²⁸² »²⁸³.

L'idée de concision, en effet, est importante pour Jean-Philippe Toussaint²⁸⁴. La fièvre du personnage et son acharnement à épurer son texte illustrent une étape indispensable du travail de l'écrivain, tout du moins de l'écrivain postmoderne. Enfin, on peut imaginer, comme Jan Baetens, que la scène du poulpe dont l'encre se répand dans l'évier de la cuisine, au début du récit, renvoie manifestement à un niveau méta-textuel. Ainsi, à plusieurs égards, l'histoire de *La salle de bain* renvoie au livre en train de se faire²⁸⁵. Les allusions à l'acte de production de texte sont d'autant plus explicites dans *La télévision*. La situation dans laquelle se trouve le personnage de devoir produire un texte l'amène à réfléchir non seulement sur le fait d'écrire mais aussi sur des notions de style et de choix d'écriture. Chez Musset, par exemple, il critique « le luxe suspect de justifications inutiles [avec lequel] il s'efforce de rendre plausible le fait que Titien ait pu laisser tomber son pinceau en présence de l'empereur, noyant ainsi le soufre d'un soupçon éventuel sous une pléthore de vraisemblances »²⁸⁶. Quant aux artistes, ils « consac[r]ent davantage de temps et d'énergie au commentaire de [leurs] actions qu'à [leurs] actions elles-mêmes [...] et seraient, finalement, infoutus de parler avec la désinvolture qui sied »²⁸⁷. Le terme de désinvolture retient notre attention, car il traduit le ton adéquat, selon le personnage, pour s'exprimer sur l'art. Précisément, il revendique un ton au contraire du sérieux et érige en valeur suprême l'impertinence, la légèreté, le laisser-aller²⁸⁸. Par ailleurs, son intérêt pour l'art l'amène à questionner sa valeur : sa thèse a pour but de déterminer les relations entre l'art et le pouvoir politique au seizième siècle, et cherche à affirmer la préséance de l'un sur l'autre, même s'il reconnaît « peut-être pren[dre] [s]es désirs pour la

²⁸² Nous soulignons.

²⁸³ *SDB*, p. 91.

²⁸⁴ *Entretien avec Laurent Demoulin*, Bruxelles, 25 mars 2005.

²⁸⁵ BERTRAND, Jean-Pierre [et al.] (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone, 1830-2000*, Paris, Arthème Fayard, 2003, p. 518.

²⁸⁶ *TV*, p. 79.

²⁸⁷ *Ibid.*, pp. 46-47.

²⁸⁸ D'après la définition de « désinvolture » du *Petit Robert* 2013.

réalité »²⁸⁹. Le fait de s'interroger sur les implications et les effets de la télévision lui permet également d'y opposer sa vision de l'art, dans leur rapport respectif à la réalité :

« La télévision offre le spectacle, non pas de la réalité, quoiqu'elle en ait toutes les apparences [...], mais de sa représentation. [...] si les artistes représentent la réalité dans leurs œuvres, c'est afin d'embrasser le monde et d'en saisir l'essence, tandis que la télévision, si elle la représente, c'est en soi, par mégarde, pourrait-on dire, par simple déterminisme technique, par incontinence. »²⁹⁰

Ainsi, l'intentionnalité de l'art dans ses représentations du réel prévaudrait sur la simple représentation mécanique et involontaire de la réalité par la télévision. Mais au-delà de ces réflexions sur l'art ou la littérature, il est évident que le personnage de *La télévision* incarne la figure de l'écrivain et donne à voir un processus d'écriture, même si celui-ci ne fonctionne pas. Dès lors, il se voit confronté aux problématiques naturelles de la composition, telle que celle de la dénomination du peintre dont il parle dans son étude. À la manière d'un auteur qui cherche un nom pour son personnage, il se rend compte de la complexité de ce choix :

« [...] il m'apparaissait aussi, sans entrer dans des considérations trop abstruses, qu'il n'était peut-être pas complètement indifférent d'attacher quelque importance à la manière de nommer, si l'on voulait écrire »²⁹¹.

La réflexion est d'autant plus pertinente lorsqu'on observe le traitement que Toussaint réserve aux noms propres dans ses romans. Le geste de ne pas nommer ses personnages, chez Toussaint, apparaît alors non pas comme le résultat d'une impossibilité de trancher, comme il en est question pour le nom du Titien, mais plutôt comme l'affirmation d'un procédé assumé de dépersonnalisation des personnages. S'il est vrai qu'il faille accorder de l'importance à la manière de nommer, Toussaint effectue un double geste à travers les paroles de son personnage. Tout à la fois, il donne à voir un processus d'écriture et laisse transparaître sa position vis-à-vis du personnage romanesque en général. Mais tandis que les protagonistes sont dénués de nom propre, les personnages secondaires, féminins surtout, sont toujours nommés de façon singulière. Noms androgynes (Edmondsson, Delon), clin d'œil à d'autres auteurs (Pascale, Eigenschaft), quoique non féminin), voire noms à rallonge comme il en va du personnage de Marie, dès le premier tome de la série (Marie Madeleine Marguerite de

²⁸⁹ *TV*, p. 81.

²⁹⁰ *Ibid.*, pp. 12-13.

²⁹¹ *Ibid.*, p. 41.

Montalte), Toussaint s’amuse de son rôle d’auteur et se rattrape auprès d’elles du vide nominatif dont il affuble ses héros masculins.

À d’autres égards, le héros de *La télévision* se met dans la peau d’un écrivain, parfois même en imitant par un clin d’œil le célèbre Gustave Flaubert. En effet, dans une scène des plus comiques, le personnage se livre à une récitation orale de son texte, à la manière de Flaubert dans son *gueuloir*, dont l’anecdote est aujourd’hui bien connue. Toutefois, alors que Flaubert tâchait de déterminer la qualité de son texte et de ses sonorités, le personnage n’en fait qu’une mauvaise parodie, puisque son texte ne comporte encore que deux mots, dont la trouvaille n’a, du reste, pas été facile :

« « Quand » était irréprochable, je trouvais. Et « Musset » c’était Musset, je pouvais difficilement l’améliorer. Quand Musset, dis-je à voix basse. Oui ce n’était pas mal. Je me relevai, fis quelques pas dans mon bureau, ouvris la porte du balcon et me rendis pensivement sur la terrasse. Quand Musset, répétais-je à voix basse. Non, rien à dire, c’était un bon début. Je le dis un peu plus fort. Quand Musset. Je m’accoudai à la balustrade du balcon et le gueulai un petit coup : Quand Musset ! Quand Musset ! répétais-je au balcon. Quand Musset ! Silence ! entendis-je soudain, silence, s’il vous plaît ! Cela venait d’en bas. »²⁹²

Le travail d’auto-persuasion qui est à l’œuvre ici l’est également dans le reste du roman. Les actions et les déplacements du personnage ont toujours pour but de trouver l’inspiration, « cet éphémère trésor qu’il faut conserver sous [ses] paumes recourbées »²⁹³. Par conséquent, le personnage se convainc de l’utilité de ses promenades :

« On aurait tort de croire que ces moments de paisible mise en condition à l’écriture sont sans importance pour le travail lui-même. »²⁹⁴

Songeant qu’il travaille remarquablement bien « mentalement », « [s]e laissant peu à peu imprégner par le livre qu’[il] projet[t]e d’écrire », il parvient à la conclusion que « finalement, dans la perspective même d’écrire, ne pas écrire est au moins aussi important qu’écrire »²⁹⁵. Très habile dans la manière de tourner les choses à son avantage, il se propose de voir la procrastination comme une précaution à ne pas se précipiter ni se dérober à l’effort :

²⁹² *Ibid.*, pp. 84-85.

²⁹³ *Ibid.*, p. 84.

²⁹⁴ *Ibid.*, p. 83.

²⁹⁵ *Ibid.*, p. 75.

« [...] dans le fond, [...] depuis bientôt trois semaines, par scrupules exagérés et souci d'exigence perfectionniste, je m'étais ainsi contenté de me disposer en permanence à écrire, sans jamais céder à la paresse de m'y mettre »²⁹⁶.

L'ironie teintée de mauvaise foi est palpable mais fonctionne comme moteur de persuasion. Néanmoins, même s'il pense l'écriture avec une pointe d'humour et qu'il demeure peu productif, le personnage donne à voir un processus d'écriture qu'il analyse et commente à travers son récit. Enfin, le roman présente le personnage comme l'auteur même de *La télévision*, par un jeu de confusion entre le texte que le personnage doit écrire pour sa thèse et le texte du roman *La télévision*, dont le lecteur est presque en train d'achever la lecture. Alors qu'il est en train de jouer au hockey avec son fils dans le salon et qu'il est sur le point de gagner, le personnage se fait réproucher par sa compagne :

« But ! T'as vu ça, dis-je. C'est une passoire, ton fils, dis-je à Delon en patinant dans le salon pour aller me replacer au centre du terrain. Mais laisse-le gagner, il a cinq ans ! dit-elle en s'asseyant en face de nous dans le canapé. Il a déjà cinq ans ! dis-je (c'était incroyable, ça changeait tout le temps : il n'y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi). Au rythme auquel t'écris, remarque, il sera majeur quand on te lira, dit Delon. »²⁹⁷

La référence aux quinze pages précédentes laisse entendre qu'il s'agit plus vraisemblablement du texte du roman, puisque le personnage aura été incapable, au terme de son récit, d'écrire davantage que les deux premiers mots de son étude sur Titien. En définitive, le thème de l'écriture traverse le roman et se déploie au travers de considérations sur l'acte de production textuelle, mais aussi par des allusions à la valeur de l'écrit, quand bien même elles participent de l'humour du personnage. Même pour laver ses vitres, « les opérations deviennent tout de suite fastidieuses, qui ne consistent plus qu'à devoir frotter avec une maniaquerie de ménagère en appuyant bien son éponge sur le verre (ou, mieux encore, sa page de vieux journal). Car, même pour les vitres, rien ne remplacera jamais la presse écrite »²⁹⁸.

²⁹⁶ *Ibid.*, p. 96.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 210.

²⁹⁸ *Ibid.*, p. 97.

X. Conclusion

Au terme de ce travail, nous avons parcouru un cheminement qui, partant des différentes terminologies qui avaient jusqu'alors qualifié l'écriture de Jean-Philippe Toussaint, nous a menés vers de nouvelles perspectives. Si les dénominations de minimalisme et d'impassibilité ont révélé leurs défauts, la posture ludique de l'auteur, elle, est indéniable. Par ailleurs, le choix du corpus a permis de concevoir l'existence d'une *figure* prototypique du personnage-narrateur dans les romans à la première personne de Toussaint, figure dont nous avons pu définir les contours. Nos conclusions ne suivent pas l'exact cheminement logique des chapitres, mais répondent en quatre points aux questions soulevées par la problématique d'introduction.

Un narrateur sensible

La figure du personnage-narrateur présente de larges similitudes d'un roman à l'autre. L'étude des spécificités énonciatives et narratives a montré les mêmes tendances dans les trois romans : récit d'anecdotes dérisoires, absence de pertinence du propos et usage non conventionnel des parenthèses – qui amplifient la tendance digressive d'un narrateur qui déçoit systématiquement les attentes de son lecteur. De plus, le narrateur englobe une multiplicité de voix. En effet, il s'empare de la parole des autres personnages pour l'intégrer à la sienne et use du discours indirect comme du style indirect libre pour rapporter les maigres dialogues du récit. Sa parole prime sur celle des autres et finit par l'anéantir, parfois, en neutralisant les inflexions exclamatives des autres personnages. Ce minimalisme à travers les dialogues n'est en réalité qu'un signe de la difficulté à communiquer, pour le personnage-narrateur, dont les échanges varient entre de simples phrases nominales et des dialogues en partie happés par des parenthèses. Cette pudeur sentimentale est toutefois bien différente d'une quelconque impassibilité. Si les emphases se font rares et l'expression des sentiments est parfois reléguée au niveau des parenthèses, la sensibilité du narrateur est néanmoins perceptible. En fait, l'ensemble des procédés s'inscrivent dans un jeu plus large de déhiérarchisation du matériau narratif.

L'attitude ludique de l'auteur vis-à-vis du roman traditionnel se ressent également à travers l'usage ironique du passé simple et de l'imparfait. Le recours à l'un ou à l'autre de ces temps donnent à certains énoncés un caractère absurde : tantôt l'imparfait rend récurrents des événements ponctuels et banals, tantôt le passé simple dramatise des moments faibles du récit.

Par ailleurs, l'humour dans ses diverses expressions constitue une caractéristique fondamentale de l'écriture chez Toussaint. Lorsqu'ils portent sur la narration, l'ironie et les effets comiques se veulent un outil critique des procédés narratifs conventionnels. Cette tendance dévoile la singularité paradoxale d'un récit qui décrie sans cesse son insignifiance en même temps qu'il se distingue par la manière dont il est raconté. En outre, l'incongruité et l'absurdité de certains énoncés font écho à l'absurdité de certaines situations comiques dans lesquelles se trouve le personnage. Observateur perspicace du monde qui l'entoure, il adopte un ton railleur autant qu'il se moque de lui-même. Ainsi, l'érudition est noyée dans la trivialité des remarques d'un narrateur qui s'amuse à saper ses réflexions et qui se distancie de son côté cultivé. Cette attitude traduit aussi un ton ambivalent, car le caractère comique du personnage-narrateur est le pendant d'un aspect plus sombre et plus sérieux de sa personnalité.

Un rapport complexe au monde

En effet, les trois personnages-narrateurs ne savent pas quelle posture adopter pour jouer leur rôle au sein de la société. Partagés entre leurs angoisses et leurs questionnements, d'une part, et un désinvestissement de la réalité d'autre part, ils alternent entre des réflexions existentielles et une forme de laisser-aller passif, dans lequel ils trouvent une solution complaisante à la brutalité du monde. Les sentiments tels que la perte d'espoir, le besoin de consolation, ainsi que la perte d'intérêt pour bon nombre d'activités nous ont permis d'envisager les états des personnages comme symptomatiques de la dépression. Cela ne les rend pas apathiques pour autant. L'auto-analyse pratiquée par les personnages les pousse à faire état de leurs sentiments et à interpréter leurs propres réactions. Toutefois, les relations aux autres sont quelques fois teintées de pudeur, de retenue et de gêne, confirmant un besoin d'être seul, voire même de disparaître, dans *La salle de bain* ou dans *L'appareil-photo*.

Dans *La salle de bain*, c'est le temps et son écoulement qui terrorisent le personnage et le poussent à se replier sur lui-même, puis à quitter sa ville pour tenter de trouver ailleurs un apaisement. Le personnage de *L'appareil-photo* est accablé par une « difficulté de vivre » qui se transforme progressivement en un « désespoir d'être », avant que ce désespoir ne s'essouffle pour laisser place à un nouvel élan final : le sentiment d'être « vivant ». Dans *La télévision*, le personnage perd sa tonalité dramatique et combat avec drôlerie un ennemi différent : son addiction à la télévision. L'objet a envahi son monde, mais ne fait pas l'objet d'un mal-être. Il justifie au contraire l'oisiveté grandissante du personnage en même temps

qu'il témoigne des modifications qui, à l'époque même de la parution du roman, touchent la société et ses membres. À cet égard, les lieux du récit dénoncent sans cesse la profonde solitude du personnage-narrateur, qui décrit le vide et le caractère désertique d'un monde en transition. Quant aux déplacements des personnages, ils sont totalement arbitraires : Berlin aurait tout aussi bien pu être Augsburg (d'après les confessions du narrateur), le choix de Venise se passe d'explications et enfin les déplacements dans *L'appareil-photo* sont le fruit de la passivité du personnage. Le rapport qu'entretiennent les personnages-narrateurs à la réalité est en tous les cas problématique. Inaptes à s'y réaliser, ceux-ci cherchent plutôt à s'en défaire par des stratégies d'isolement et de méditation. Penser, seul, dans un lieu clos, devient le moyen d'échapper au temps, aux attentes et au regard des autres. Aussi, tandis que dans *L'appareil-photo* la réalité s'offre brutalement au personnage, elle n'est plus qu'*illusion* de réalité dans *La télévision*. Au sein de ce roman, le narrateur critique précisément le caractère faussement réel des représentations qui animent l'écran. Entre les lignes, la question plus large de la *représentation* dans le roman est abordée de manière subtile, car les réflexions sur la littérature font partie de l'écriture de Toussaint.

Une littérature qui se pense elle-même

Le thème de l'écriture se déploie sous divers aspects, en particulier dans *La salle de bain* et dans *La télévision*, dans lesquels le niveau méta-textuel est le plus prégnant. Toussaint s'affirme en tant qu'écrivain pleinement conscient des implications du travail d'écriture, aussi bien que de la sphère littéraire autour de laquelle il gravite. Ainsi, de nombreux clins d'œil à l'esthétique de son époque se glissent habilement dans le texte par des références aux notions de minimalisme, d'impassibilité et de postmodernité. Ces renvois signalent aussi l'attitude singulière de l'auteur, qui montre à la fois qu'il s'insère dans un contexte littéraire (pour ne pas dire un mouvement) dont il connaît les codes, mais s'en distingue par sa posture nuancée. En effet, la présente étude a mis à jour l'impossibilité de considérer pleinement Jean-Philippe Toussaint comme un auteur minimaliste. Certes, l'insignifiance de l'intrigue plaide pour un certain minimalisme, mais les spécificités narratives penchent davantage vers le jeu d'une dilatation ironique du texte et du récit que vers la sobriété et la brièveté. De même, ses personnages donnent parfois l'impression d'avoir renoncé à tout, mais ne sont en aucun cas impassibles. Ils font bel et bien l'épreuve de leurs sentiments et sont saisis par l'anxiété. La difficulté à initier l'action concerne tout autant les trois personnages-narrateurs, mais cette pathologie atteint son paroxysme dans *La télévision*, qui met en scène un processus d'écriture

inopérant. Dès lors, ce sont toutes les difficultés de l'écrivain qui sont données à voir, avec une légèreté comique qui n'empêche pas une réflexion plus sérieuse.

Plus largement, le roman pose également la question de la valeur de l'art et met cette problématique en abîme à travers le sujet de thèse du personnage-narrateur. En effet, son propos suggère la préséance de l'art sur le pouvoir politique, ce que l'on retrouve implicitement dans l'absence d'engagement politique que présente le roman, pourtant ancré dans un contexte fort de symboles. Si les descriptions de Berlin suggèrent un monde en reconstruction (mais presque mort en même temps), il n'y a pas de réel point de vue politique dans le roman, ni dans les deux autres, du reste. De fait, l'importance accordée à la forme et au style, plutôt qu'au fond ou à l'histoire, confirme une posture de l'auteur influencée par le Nouveau Roman. Quant à l'objet même de la télévision, il permet de transposer métaphoriquement la question de la représentation, elle-même mise à mal par les auteurs du Nouveau Roman qui avaient balayé la nécessité, pour le roman, de représenter le réel. Dès lors, cette question trouve sa place de façon imagée dans les rapports directs qu'entretient le personnage avec la télévision. Celui-ci s'interroge intelligemment sur les effets de la représentation télévisuelle sur les téléspectateurs et donne à voir l'abrutissement auquel ils s'exposent. Dans une perspective postmoderne, la thématique renvoie au rapport biaisé de l'individu à sa réalité.

Une figure postmoderne ?

Les sociologues qui se sont interrogés sur les caractéristiques de l'ère postmoderne ont soulevé combien il était devenu difficile, pour l'individu, de se définir, dans une société sans cesse remuante et bombardée d'images médiatiques sans référents. L'hédonisme, prôné par les nouvelles démocraties, ne convient pas au personnage-narrateur de *La salle de bain*, pour qui le divertissement est suspect. L'ambivalence dont font preuve les trois personnages-narrateurs dans la manière de se présenter, tantôt se révélant sous leur profil académique, tantôt à la lumière de leur aspect plus « vulgaire », témoigne peut-être de la modification des rapports au savoir, tout du moins d'une certaine gêne à s'en servir. Par ailleurs, dans les deux premiers romans de Toussaint, les personnages sont sujets à l'errance et ne semblent pas se donner de but à accomplir (ou alors s'en détournent très vite). L'absence de motivation et l'arbitraire de leurs décisions révèlent leur incapacité à donner du sens à leur existence. Dans *La télévision*, la mauvaise foi du personnage-narrateur ajoute une dimension comique à son inaction. Toutefois, il serait faux de ne s'en tenir qu'à l'histoire et aux événements dérisoires

qui nous sont donnés à lire, afin d'affirmer que les romans de Toussaint ne servent qu'à mettre en scène des personnages représentatifs de leur époque. Rappelons que l'écriture du *rien* fonctionne également comme une contrainte pour perfectionner la forme et le style. Elle participe, en outre, d'une « désinvolture d'ensemble », d'un côté « jemenfoutiste » revendiqué par l'auteur. De la même manière, la forme du paragraphe numéroté dans *La salle de bain* dit aussi la rigidité et l'excentricité du personnage-narrateur, dont la raideur contrebalance l'incongruité de l'intrigue. Toussaint explicite d'ailleurs cette ambivalence en qualifiant son personnage de « type complètement ivre qui marche très droit »²⁹⁹. Les théories sur la postmodernité ont donc nourri notre réflexion et ajouté de la valeur aux interprétations que nous avons faites de l'identité du personnage, mais elles ne sauraient rendre compte entièrement de la complexité de cette figure.

Enfin, pour prolonger la discussion, il aurait été intéressant de comparer les procédés d'écriture de Jean-Philippe Toussaint à ceux de ses contemporains aux Éditions de Minuit, notamment les auteurs qu'on a classés avec lui sous les appellations de minimalistes, impassibles ou ludiques. Des limites de ce travail ont découlé le choix volontaire de ne pas faire d'étude comparative. Le terrain n'a cependant pas encore été entièrement déblayé et laisse la porte ouverte à de futurs travaux, tandis que les auteurs concernés nous réservent sans doute encore de nombreuses surprises. C'est là que réside pour nous tout le plaisir d'étudier les textes d'un auteur du présent, textes dont nous tâchons « de fixer encore une fois [la] fugitive grâce – comme on immobiliserait l'extrémité d'une aiguille dans le corps d'un papillon vivant. Vivant »³⁰⁰.

²⁹⁹ MONTALBETTI, Christine, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le début et la fin du récit*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, p. 308.

³⁰⁰ AP, p. 127.

XI. Bibliographie

Editions des œuvres de Jean-Philippe Toussaint

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *La salle de bain*, Paris, Editions de Minuit, « Collection double », 2005 (1^{ère} édition 1985).

L'appareil-photo, Paris, Editions de Minuit, 1988.

La télévision, Paris, Editions de Minuit, « Collection double », 2002 (1^{ère} édition 1997).

L'urgence et la patience, Paris, Editions de Minuit, « Collection double », 2015 (1^{ère} édition 2012).

Autres textes littéraires

GAUTIER, Théophile, *Mademoiselle de Maupin*, Paris, Editions Garnier Frères, 1966 (1^{ère} édition 1835).

SARRAUTE, Nathalie, *Martereau*, Paris, Editions Gallimard, 1953.

Œuvres complètes, édition publiée sous la direction de Jean-Yves Tadié, Paris, Editions Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1996.

Ouvrages

ALLEMAND, Roger-Michel, MILAT, Christian (dir.), *Alain Robbe-Grillet : balises pour le XXI^{ème} siècle*, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2010.

AMMOUCHE-KREMERS, Michèle, HILLENAAR, Henk (dir.), *Jeunes auteurs de Minuit*, Amsterdam, Atlanta Ga : Rodopi, 1994.

ASHOLT, Wolfgang [et al.] (éd.), *Un retour des normes romanesques dans la littérature française contemporaine*, Paris, Presses Sorbonne nouvelle, 2011.

BAERT, Frank, VIART, Dominique (éd.), *La littérature française contemporaine, questions et perspectives*, Louvain, Presses Universitaires de Louvain, 1993.

BAUMAN, Zygmunt, *La vie liquide*, traduit de l'anglais par Christophe Rosson, Rodez, La Rouergue/Chambon, 2006 (1^{ère} édition 2005).

BERTRAND, Jean-Pierre [et al.] (dir.), *Histoire de la littérature belge francophone*, Paris, Librairie Arthème Fayard, 2003.

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

- BLANCKEMAN, Bruno, *Les fictions singulières : étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte, 2002.
- DAMBRE, Marc [et al.] (éd.), *Romanciers minimalistes : 1979-2003*, Colloque de Cerisy, Paris, Presses de la Sorbonne nouvelle, 2003.
- EHRENBERG, Alain, *La fatigue d'être soi, dépression et société*, Paris, Editions Odile Jacob, 1998.
- FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée (dir.), *La transmission narrative. Modalités du pacte romanesque contemporain*, Québec, Editions Nota Bene, 2011.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Editions du Seuil, 1972.
- HAVERCROFT, Barbara [et al.] (dir.), *Le roman français de l'extrême contemporain*, Québec, Nota Bene, 2010.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide, essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Gallimard, 1983.
- PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le lecteur*, Paris, Flammarion, 2002.
- REVAZ, Françoise, *Introduction à la narratologie*, Bruxelles, De Boeck, 2009.
- RICARDOU, Jean, VAN ROSSUM-GUYON, Françoise (dir.), *Nouveau Roman : hier, aujourd'hui*, vol. 1, Colloque de Cerisy, Paris Hermann, 2011.
- ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Paris, Editions de Minuit, 1986 (1^{ère} édition 1963).
- ROUSSEL-MEYER, Maryse, *La fragmentation dans le roman : Louis-Ferdinand Céline, Robert Pinget, Alain Robbe-Grillet*, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise Pascal, 2011.
- SCHOOTS, Fieke, « Passer en douce à la douane », *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam, Rodopi, 1997.
- VIART, Dominique, VERCIER, Bruno, *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Bordas, 2005.
- VIGNE, Marie-Paule, *Le thème de l'eau dans l'œuvre de Virginia Woolf*, vol. 1, Lille, Atelier national de reproduction des thèses, 1984.

Articles

- BOUJU, Emmanuel, « Énergie romanesque et reprise d'autorité (Emmanuel Carrère, Noémi Lefebvre, Jean-Philippe Toussaint) », *L'Esprit Créateur*, n° 54/3, 2014, pp. 92-105.
- BRULOTTE, Gaëtan, « L'homme indifférent de Jean-Philippe Toussaint », *Liberté*, n°32/1, 1990, pp. 126-130.

DELORME-MONTINI, Bénédicte, « Le moment postmoderne », *Le Débat*, n°160, 2010/3.

DEMOULIN, Laurent, « Mauvaise foi narratologique dans deux romans de Jean-Philippe Toussaint », in DIDIER, Alexandre [et al.] (dir.), *L'ironie, formes et enjeux d'une écriture contemporaine*, Paris, Classiques Garnier, 2013, pp. 115-130.

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

D. FISCHER, Dominique, « Les non-lieux de Jean-Philippe Toussaint : bricolage textuel et rhétorique du neutre », *University of Toronto Quarterly*, n°65/4, 1996, pp. 618-631.

FAUVEL, Maryse, « Narcissisme et esthétique de la disparition chez Jean-Philippe Toussaint », *The Romanic Review*, n° 89/4, 1998, pp. 609-620.

FORTIER, Frances, MERCIER, Andrée, « La *captatio illusionis* du roman contemporain. Volodine, Echenoz, Makine et Dickner », *Temps zéro*, n° 8 [en ligne]. URL : <http://tempszero.contemporain.info/document1170> .

« L'autorité narrative dans le roman contemporain : exploitations et redéfinitions », *Protée*, n° 34/2-3, 2006, pp. 139-152.

JORGENSEN, Steen Bille, « Pastiche et poétique de l'œuvre. Stratégies de réécriture contemporaines », *Revue d'Histoire littéraire de la France*, n°112/1, 2012, pp. 105-117.

KAUSS, Anja, « La dialectique de la fatigue et les stratégies narratives de Jean-Philippe Toussaint », *Interval(le)s*, n° 1/1, 2004, pp. 139-143.

KIBÉDI VARGA, Áron, « Le récit postmoderne », *Littérature*, n° 77/1, 1990, pp. 3-22.

MANNOORETONIL, Agnès, « Jean-Philippe Toussaint ou l'art délicat de l'infinitesimal », *Etudes*, n° 4208, 2014, pp. 73-82.

RICHIR, Alice, « L'intime entre parenthèses. Fonctions du commentaire décroché dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint », *Poétique*, 2012/4, n° 172, pp. 469-479.

XANTHOS, Nicolas, « Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint », *Etudes françaises*, n° 45/1, 2009, pp. 67-87.

« La poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint : le réel comme oubli de soi », *Revue-analyses.org*, n° 4/2, 2009, pp. 80-104.

Ouvrages de référence

American Psychiatric Association, *Mini DSM-IV-TR, Critères diagnostiques (Washington DC 2000)*, traduction française par J.-D. Guelfi (et al.), Paris, Masson, 2004.

Dictionnaire de L'Académie française, 9^{ème} édition, cf. le site <http://atilf.atilf.fr>

Le Petit Robert, Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française, Paris, Dictionnaires Le Robert, 2013.

LEE MORGAN, Ann, *The Oxford Dictionary of American Art and Artists*, Online version, 2016.

Mémoire consulté

HERNANDEZ, Laurence, *Mouvement et immobilité dans l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint*, Genève, 1995.

Entretiens avec Jean-Philippe Toussaint

DEMOULIN, Laurent, « Pour un roman infinitésimaliste », entretien avec Jean-Philippe Toussaint à Bruxelles, le 13 mars 2007. Accessible en ligne sur le site de Jean-Philippe Toussaint.

MONTALBETTI, Christine, « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », in DEL LUNGO, Andrea (dir.), *Le début et la fin du récit*, Paris, Editions Classiques Garnier, 2010, pp. 305-315.

Cours et Conférences

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *Le personnage, du héros au minuscule*, Cours du module BA3, Université de Genève, Printemps 2016.

TOUSSAINT, Jean-Philippe, *À la recherche de formes nouvelles*, Université de Lausanne, 31 mars 2017.

Sitographie

Site officiel de Jean-Philippe Toussaint : <http://www.jptoussaint.com>

Site de l'OULIPO : <http://oulipo.net/fr/historique-de-loulipo>

XII. Remerciements

Tout d'abord, je tiens à remercier chaleureusement la professeure Nathalie Piégay-Gros pour son suivi, ses précieux conseils et sa disponibilité tout au long de cette recherche.

Mes sincères remerciements s'adressent ensuite à ma mère, pour les soirées de relecture minutieuse qui, une fois encore, ont prouvé que ses yeux n'ont pas d'égal.

À Téo, qui m'a soutenue de la plus belle des façons et dont les remarques pertinentes ont rendu l'écriture de ce mémoire plaisante et légère.

À Marie, pour sa présence et son soutien éternels.

Enfin, à Monsieur Jean-Philippe Toussaint, pour avoir écrit ces romans et à qui je voue une admiration sans pareille.