

Jean-Philippe Toussaint :
nouveau « nouveau romancier » ?

Mémoire présenté par
BENFANTE Carole
Pour l'obtention du grade de
Master en Langues et Littératures
françaises et romanes

Année académique 2008-2009

Remerciements

Tout d'abord, nous tenons particulièrement à remercier Monsieur le Professeur Jean-Marie KLINKENBERG pour ses lectures attentives et enrichissantes, ses conseils et sa patience. Nous remercions aussi spécialement Monsieur Laurent DEMOULIN pour l'intérêt qu'il a porté à notre travail et surtout pour l'inspiration qu'il nous a transmise.

Nous remercions également Mademoiselle le Professeur Danielle BAJOMÉE pour le temps qu'elle accordera à la lecture de ce travail ainsi que pour la qualité des cours qu'elle nous a donnés tout au long de notre parcours universitaire.

Nous tenons également à remercier chaque personne qui a accepté de nous lire et nous espérons que cette lecture fût intéressante sans être fastidieuse.

Enfin, nous tenons à adresser un remerciement tout particulier à Monsieur Jean-Philippe TOUSSAINT pour la richesse de ses œuvres qui ont suscité notre enthousiasme et ont rendu ce travail intéressant et agréable.

Introduction

C'est en prenant connaissance de l'appellation de « nouveau nouveau romancier[...] »¹ attribuée à J-P. Toussaint que nous avons décidé d'entamer cette étude. La possibilité qu'il puisse y avoir des correspondances entre l'écriture d'un contemporain et celle du nouveau roman a aiguisé notre curiosité. Une première lecture des romans de J-P. Toussaint permet aisément de mettre en évidence des similitudes entre ses textes et ceux de certains nouveaux romanciers. Ce qui interpelle d'entrée de jeu le lecteur qui lit un roman de J-P. Toussaint est l'absence d'histoire : il semble que rien ne soit vraiment raconté ; la deuxième caractéristique qui déstabilise le lecteur est l'absence de dénomination précise attribuée aux personnages. Ces deux particularités sont symptomatiques de l'écriture de l'auteur mais également de celle des nouveaux romanciers. Ces observations sont dégagées de manière instinctive, mais peuvent être approfondies par une analyse des techniques narratives de notre auteur et des nouveaux romanciers.

Au fil de notre recherche, le corpus de notre étude a pu être délimité : il reprend trois romans : *La salle de bain*, *L'appareil-photo* et *La télévision*². Ils nous paraissent en effet similaires dans leur traitement de la narration et plus enclins à exemplifier l'originalité de l'écriture de leur auteur face aux nouveaux romanciers, alors que les autres romans présentent des particularités qui leur sont propres.

En effet, le roman intitulé *Monsieur*, présente une narration à la troisième personne, caractéristique qui isole cet ouvrage dans l'œuvre de l'auteur. La particularité de *La réticence* est d'être présenté sous forme d'enquête : au hasard de ses pérégrinations, le personnage tente d'élucider le meurtre d'un chat. Une situation

¹ DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005, p. 258.

² Les références à ces trois romans se feront grâce aux abréviations suivantes : « SDB » pour TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La salle de bain*, Paris, Minuit, 2005 ; « AP » pour TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, 2007 ; « TV » pour TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La télévision*, Paris, Minuit, 2002.

initiale où il découvre le corps du chat est éclairée à la fin du roman³. Cette présentation correspond au principe même de l'intrigue qui se définit comme une transformation. Quant à *Autoportrait (À l'étranger)*, il est un carnet de voyage plutôt qu'un roman. Finalement, le diptyque de *Faire l'amour et Fuir* glisse vers plus de linéarité⁴, alors que les trois romans de notre corpus sont caractérisés par l'écriture en fragments.

Nous avons besoin de plusieurs textes présentant des similitudes pour généraliser nos découvertes et pour que notre analyse ne soit pas limitée à rapprocher les textes des nouveaux romanciers à un roman unique de J-P. Toussaint. Nous avons choisi nos trois romans en fonction de caractéristiques qui les rapprochaient : la présence d'un narrateur s'exprimant en « je », l'écriture par fragments et l'absence d'intrigue en tant que transformation.

Nous nous proposons donc, dans cette étude, de déterminer l'héritage que J-P. Toussaint a reçu des nouveaux romanciers et dans quelle mesure l'appellation de « nouveau nouveau romancier » peut lui être appliquée avec pertinence. Pour ce faire, nous avons scindé notre travail en deux parties.

La première partie traite et compare les techniques du roman traditionnel et celles du nouveau roman. Cette démarche servira à déterminer les différences qui séparent ces deux genres. Nous avons regroupé en trois chapitres les caractéristiques pertinentes pour notre analyse. Le premier chapitre concerne les personnages ainsi que le type de focalisation utilisé par les romanciers traditionnels et les nouveaux romanciers. Le deuxième chapitre se concentre sur l'intrigue, la description et les temps auxquels les événements sont racontés afin de déterminer si les romanciers traditionnels et les nouveaux romanciers marquent plus d'intérêt pour le contenu ou l'expression. Le troisième chapitre, quant à lui, s'attache à expliquer en quoi il peut y avoir discontinuité dans l'écriture des nouveaux romanciers en confrontant leur traitement de la chronologie et de la parole avec celui des romanciers traditionnels.

³ TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La réticence*, Paris, Minuit, 1991, p. 156.

⁴ DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint. De *La salle de bain à Fuir* », dans *Indications. La revue des romans*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 20.

Nous utilisons ces subdivisions parce que le rejet des nouveaux romanciers par rapport aux techniques traditionnelles se situe essentiellement au niveau du personnage et de l'intrigue. La discontinuité est une particularité propre au nouveau roman qui se refuse à donner à lire un roman intelligible.

Dans une seconde partie, l'œuvre de J-P. Toussaint sera examinée pour déterminer s'il se rapproche des nouveaux romanciers ou si, au contraire, il fait preuve d'originalité. Nous avons dans un premier temps utilisé les subdivisions de la première partie pour confronter l'écriture de l'auteur à celle des romanciers traditionnels et des nouveaux romanciers. Les observations que nous avons retirées de cette confrontation nous ont amenée à présenter la seconde partie de ce travail de manière différente. La question de l'autobiographie se posait dès le départ concernant l'oeuvre de J-P. Toussaint puisqu'elle est écrite en « je ». Nous nous sommes ensuite posé la question de savoir si une quelconque subjectivité était présente dans ses textes. Enfin, une particularité propre à J-P. Toussaint a attiré notre attention : son écriture par fragments qui nous a permis de nous interroger pour savoir si une chronologie régula ses textes.

Cette confrontation de l'œuvre de J-P. Toussaint avec les techniques traditionnelles et celles des nouveaux romanciers nous a permis de dégager l'originalité de J-P. Toussaint (ces observations font l'objet du troisième chapitre). C'est à la fin de ce dernier chapitre que nous serons amenée à répondre à notre question de départ : J-P. Toussaint est-il un « nouveau nouveau romancier » ?

Première partie

Roman traditionnel et nouveau roman

Introduction

L'utilisation que nous faisons du terme « nouveau roman » dans le présent travail ne doit pas faire oublier que les caractéristiques que nous lui attribuons sont purement théoriques et servent à schématiser les traits de la production de certains écrivains qui, à une certaine époque, ont remis en question les techniques du roman traditionnel. Notre analyse n'aborde pas le nouveau roman d'un point de vue sociologique ou historique mais s'attache aux innovations de ces auteurs au niveau formel. L'image d'ensemble que nous donnerons des techniques des nouveaux romanciers se veut schématique puisqu'elle ne s'attache pas à révéler les caractéristiques propres à chaque écrivain. Mais cette schématisation est utile et nécessaire à notre démonstration, tout comme la présentation artificielle de notre première partie qui extrait de l'histoire de la littérature deux mouvements pour mieux les différencier.

Les nouveaux romanciers remettent en question les notions de « personnage » et d'« histoire » qu'A. Robbe-Grillet dit « périmées »⁵. Ces techniques du roman traditionnel sont rejetées, et cela parce qu'elles sont anachroniques : elles ne peuvent plus être appliquées à une réalité qui, après plus d'un siècle, a changé⁶. En effet, selon les nouveaux romanciers, le monde évolue tout comme les sujets abordés dans les romans ; il doit donc en être de même des techniques narratives. Les notions de personnage et d'histoire convenaient parfaitement à l'époque du roman traditionnel mais elles ont fait leur temps et doivent être adaptées ; elles ne sont pas remplacées par d'autres notions mais traitées différemment.

Une vingtaine d'années après les nouveaux romanciers, J-P. Toussaint apparaît et il confie : « Sans en prendre réellement conscience [...] je m'inscrivais naturellement dans une tradition littéraire européenne, et même française, qui commence à Flaubert et

⁵ ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1963, pp. 31-53.

⁶ ASTIER (Pierre), *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles éditions DePRESSE, 1968, p. 86.

va jusqu'au nouveau roman, avec une attention portée au style et à la forme⁷ ». J-P. Toussaint adopte en effet la position des nouveaux romanciers qui se concentrent essentiellement sur la mise à mal de la notion de personnage et d'intrigue. Il explique : « dans l'art, je privilégie la vie plutôt que l'histoire ou les grands personnages⁸ », « je n'ai jamais eu le désir ou l'envie de raconter une histoire [...]. C'est plutôt quelque chose qui m'ennuie un peu⁹. »

Nous allons d'abord déterminer quelles sont les innovations des nouveaux romanciers par rapport au roman traditionnel pour ensuite examiner de quelle manière J-P. Toussaint hérite de ces innovations.

⁷ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « You're leaving the american sector », Colloque *Gli scrittori della nuova Europa*, Rome, 23-26 février 2005.

⁸ SMETS (Joëlle), « Jean-Philippe Toussaint ou le temps de lire », dans *Le Soir Illustré*, 14 janvier 1998.

⁹ HANSON (Laurent), « Interview de Jean-Philippe Toussaint. Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo », sur *Berlol*. URL : <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm> (21/02/2009).

Chapitre 1 : Les personnages

1. Les personnages

1.1. Les types traditionnels

Le terme « personnage » renvoie à ces créations fictives des romans traditionnels que l'on peut intégrer dans une classe sociale de la vie quotidienne. Chaque personnage incarne un « type humain¹⁰ », un seul caractère (le jaloux, le timide, l'avare, ...) qui est constant tout au long du roman. Ces types sont universels ; de nombreux personnages se ressemblent, ont des caractéristiques identiques ou très proches tout en gardant une autonomie, une particularité qui leur est propre et qui rend leur aventure unique. Dans le roman classique, le *moi* est une entité cohérente qui garde son unité même lorsqu'il est représenté dans sa déchéance ou dans son retour à l'équilibre¹¹. Les événements de la vie, les passions ressenties, permettent de créer cette cohérence.

Les personnages du roman traditionnel ont un nom clairement identifiable, leur psychologie est dévoilée notamment pour expliquer leurs actes, leur aspect physique est décrit, il est fait mention de leur âge, de leur profession, de leur insertion dans la vie sociale, de leur langage, de leur passé familial, de leur entourage. Toutes ces caractérisations du personnage permettent d'en faire un fil conducteur à l'intérieur du roman, ce qui en facilite la lecture.

Le foisonnement de personnages réduits à des types dans le roman traditionnel est une technique totalement artificielle créée par les romanciers. Les caractères sont tellement généraux que chaque lecteur peut s'y identifier. Attribuer un état civil au personnage permet de lui donner consistance et vie à tel point que le lecteur est transporté dans un autre monde et s'imagine être dans la peau des personnages, vivre

¹⁰ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, pp. 31-32.

¹¹ ASTIER, *op. cit.*, p. 76.

d'autres vies que la sienne. Les personnages ressemblent donc à des personnes réelles et le lecteur a un « réflexe d'identification¹² » à leur contact. Les romanciers traditionnels sont partisans de l'illusion réaliste et vont jusqu'à croire et à faire croire à l'existence réelle et autonome de leurs personnages qui s'imposeraient à leur créateur lorsqu'il écrit. Les romanciers donnent l'impression que leurs personnages ont une existence en dehors de leur imagination alors qu'ils ne sont que des créations artificielles.

1.2. Le personnage dans le nouveau roman

Dans le nouveau roman, le personnage ne représente plus un caractère, un type parce que l'intériorité de l'être humain est tellement embrouillée qu'il est impossible de lui coller un caractère unique. Le *moi* dans le roman moderne n'est pas une entité cohérente comme dans le roman traditionnel. L'équilibre entre la multiplicité des entités qui composent le *moi* n'est pas établi. Le *moi* est remis en question à travers les événements de la vie qui ne permettent pas de le construire mais de le nier, de le réduire à néant¹³.

Au contraire des personnages du roman traditionnel, ceux des nouveaux romanciers ne sont pas créés de toutes pièces pour ressembler à des personnes de la réalité, ils sont des personnages à l'intérieur d'une fiction. Ils ne sont plus « des "types" humains en chair et en os [mais] de simples supports, des porteurs d'états parfois encore inexplorés que nous retrouvons en nous-mêmes¹⁴ » et l'intérêt se porte désormais sur ces états. Les personnages ne sont plus des héros, ils ne sont plus la clef de lecture du roman puisque le but recherché n'est plus de faciliter la lecture.

Les nouveaux romanciers établissent donc « une sorte de nouveau pacte réaliste¹⁵ » : ils ne cherchent pas à recréer un univers à l'image du réel mais proposent une œuvre qui dévoile totalement son statut de production artificielle ; ils ne cherchent

¹² JANVIER (Ludovic), *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964, p. 17.

¹³ ASTIER, *op. cit.*, pp. 76-77.

¹⁴ SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1956, p. 51.

¹⁵ DEMOULIN (Laurent), « La salle de bain aujourd'hui », dans *La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 4.

pas à bernier leur lecteur. Ils ne créent pas de fantoches à l'image des personnes réelles mais puisent au fond d'eux-mêmes la matière de leurs œuvres. L'effet de réel n'a plus pour objet les personnages mais les états qu'ils véhiculent et que les auteurs veulent authentiques. R. Barthes faisait ce constat à propos de l'écriture réaliste : « aucune écriture n'est plus artificielle que celle qui a prétendu dépeindre au plus près la Nature¹⁶ ». En effet, à force de décrire toujours les mêmes types de personnages, les mêmes passions, cette écriture les a rendus stéréotypés puisque anachroniques, inadaptés au monde qui évolue.

Contrairement aux romanciers traditionnels, les nouveaux romanciers ne créent pas un foisonnement de personnages, mais se concentrent sur un seul qu'ils approfondissent. Selon J-B. Barrère, cette innovation est hautement critiquable : en effet, alors que « le monde de Balzac grouille de vie [...]. Le monde du néo-roman se replie complaisamment sur sa maigreur¹⁷. » De plus, cette réduction s'accompagne selon lui d'une « dissolution de la personnalité¹⁸ » : il ne reste généralement qu'un seul personnage dans le nouveau roman qui est réduit à n'être parfois même plus un personnage mais un simple corps. Tandis que le roman traditionnel donne à voir une quantité de personnages sans les approfondir, le nouveau roman cherche à aller plus loin que la description de leurs déguisements. Le personnage et les caractérisations futiles sur son apparence, ses vêtements, son nom, son âge... sont dissous car pour les nouveaux romanciers, ils ne représentent plus aucun intérêt. L'attention est portée sur l'intériorité du personnage et les états qu'elle véhicule ou, chez certains auteurs, uniquement sur la forme du texte.

Dans un premier temps, nous allons examiner le personnage, ou plutôt l'entité créée par les nouveaux romanciers pour déterminer à quel point ils ont asséché le personnage-type du roman traditionnel. Nous examinerons dans un second temps ce qui caractérise le type traditionnel pour comprendre comment les nouveaux romanciers ont modifié ses attributs.

¹⁶ BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 95.

¹⁷ BARRERE (Jean-Bertrand), *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964, p. 55.

¹⁸ BARRERE, *op. cit.*, p. 58.

1.2.1. Des supports vides

A. L'ère du pronominal

Le personnage a été présenté par les romanciers traditionnels sous toutes ses coutures ; ses différents aspects ont été disséqués à travers la multitude des romans de type traditionnel. Aller plus loin et renouveler cette entité ne peut se faire que par sa disparition. Les nouveaux romanciers jettent tous les attributs du personnage classique et gardent un support qui est un personnage indéfini, c'est-à-dire qu'il n'est pas affublé de toutes les caractéristiques des héros du roman traditionnel. L'appellation même de « personnage » devient anachronique.

Les nouveaux romanciers tuent de cette façon le personnage traditionnel qui devient une entité anonyme : il ne reste qu'un pronom, une initiale ou des noms propres qui changent plusieurs fois dans le même texte ou sont associés à différents personnages. J. Ricardou parle d'« ère du pronominal¹⁹ » pour caractériser cette propension à remplacer les noms clairement définis par des pronoms indéterminés (que ce soit le « il » ou le « je »). Les nouveaux romanciers ne laissent plus que des « narrateurs ou narrés, pas un nom, pas un prénom ni une indication “facile” qu'on puisse accrocher au personnage²⁰ ». Le pronom est la réduction maximale du nom et est un simple support formel. L'originalité des nouveaux romanciers ne réside pas dans cet emploi du pronom mais dans son exclusivité.

Le personnage dans le nouveau roman est « un être sans contours, indéfinissable, insaisissable et invisible, un “je” anonyme [...] qui n'est le plus souvent qu'un reflet de l'auteur lui-même²¹ ». L'utilisation de la première personne du singulier par certains nouveaux romanciers permet de ne pas devoir décrire le personnage ni de le nommer puisque le narrateur ne se situe plus en dehors de lui mais ne fait qu'un avec lui ; c'est pour cette raison que le « je » est anonyme. G. Genette nomme un récit à la première

¹⁹ RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971, p. 245.

²⁰ JANVIER, *op. cit.*, p. 22.

²¹ SARRAUTE, *L'ère du soupçon, op. cit.*, p. 72.

personne « autodiégétique²² » : le narrateur est présent dans la diégèse comme personnage et est le héros de son récit et pas un simple témoin (nous y reviendrons au point 2, consacré à la focalisation).

En outre, ce « je » semble être le reflet de l'auteur. La troisième personne du roman traditionnel (la « non-personne » d'É. Benveniste²³) permettait de ne pas impliquer l'auteur, qui restait alors extérieur à ce qu'il relatait, comme un témoin de faits réels. Alors que le « il » est un ornement formel totalement artificiel, É. Benveniste explique que le « je » est la seule « personne subjective²⁴ », la subjectivité étant la « capacité du locuteur à se poser comme “sujet”²⁵ ». Les romanciers traditionnels utilisent des types, des personnages avec un nom et une ribambelle d'attributs non pour rechercher le réalisme mais la vraisemblance. C'est à cette recherche du vraisemblable que les nouveaux romanciers s'opposent : il veulent se rapprocher du réel ; le « je » comme expression d'une subjectivité est donc utilisé à cette fin.

De cette manière, les « limites du récit²⁶ » peuvent être atteintes, « Le contrat fictionnel fondamental, portant sur l'identité de personnages séparés de l'auteur, est alors bafoué.²⁷ » Il semble au lecteur que le personnage dans le récit présente certaines similitudes avec l'auteur du roman. Le romancier ne peut en effet écrire une œuvre purement objective. « Le sujet écrivant est toujours l'objet de son inconscient.²⁸ », il est influencé par sa propre existence d'homme. Une subjectivité est présente dans le texte qui permet au lecteur de découvrir des « résonances²⁹ » entre ce qu'il lit et ce qu'il vit lui-même ; sonorités que le texte lui apporte en relatant des parcelles de la subjectivité de l'auteur.

²² GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 253.

²³ BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, p. 228.

²⁴ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 232.

²⁵ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 259.

²⁶ DELON (Michel), MELONIO (Françoise), MARCHAL (Bertrand), NOIRAY (Jacques) et COMPAGNON (Antoine), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2007, p. 768.

²⁷ DELON, *op. cit.*, p. 770.

²⁸ GODARD (Roger), *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006, p. 263.

²⁹ *Ibid.*

Cependant, la subjectivité que l'auteur introduit dans son texte lorsqu'il emploie la première personne n'implique pas que sa production soit le calque de sa vie personnelle. Son vécu n'est qu'une source d'inspiration, « l'auteur (matériel) d'un récit ne peut se confondre en rien avec le narrateur de ce récit³⁰ », il n'est pas utile de chercher des correspondances entre le « je » et son auteur. Le « je » est le pronom qui permet d'exprimer une subjectivité mais il reste un pronom qui ne renvoie pas à la réalité puisqu'il ne se définit que « par rapport à l'instance du discours³¹ ». Les nouveaux romanciers ne donnent pas à lire une autobiographie puisque les pronoms qu'ils utilisent n'ont de réalité qu'à l'intérieur de leur roman et ne reflètent pas le réel. Le narrateur et le personnage ne sont pas des personnes vivantes, réelles mais des « êtres de papier³² ».

B. La psychologie

L'analyse psychologique est la base de toute œuvre qui respecte le modèle du roman traditionnel. La description y a pour but de dévoiler et de justifier la psychologie des personnages. Les actions sont expliquées : elles sont « le plus souvent préparées narrativement par un psycho-récit ou un monologue intérieur, et suivies en général de bilans du même ordre³³ ». Le personnage dans le roman traditionnel est analysé en profondeur.

Dans le nouveau roman, le personnage est présent, existe sans qu'il y ait d'explication psychologique, morale, sentimentale ou autre à ses actes, lesquels ne sont ni justifiés ni analysés. Soit le personnage est décrit de manière externe, objective, soit le lecteur se situe dans son intériorité. L'écriture mime alors les aléas de la pensée.

³⁰ BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Communications*, n°8, 1966, p. 19.

³¹ BARTHES, *op. cit.*, p. 18.

³² BARTHES, *op. cit.*, p. 19.

³³ DUGAST-PORTES (Francine), *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001, p. 80.

Si la psychologie n'est pas rejetée, elle n'est plus utilisée comme explication du comportement d'un personnage. B. Morrissette parle de « subjectivité objectivée³⁴ » : l'intériorité du personnage est évoquée de manière objective, sans être analysée. Toutefois, l'imaginaire est parfois retranscrit par les nouveaux romanciers, sans qu'il soit soumis à la dissection analytique.

C. Des actants

Dans le roman traditionnel, les personnages incarnent un type, leurs actes sont régulés selon les conventions propres à leur position sociale. Le vraisemblable recherché par les auteurs de romans traditionnels crée de toutes pièces des « poupées du musée Grévin³⁵ » qui ressemblent étrangement à des personnes réelles mais ne sont que des créations artificielles dont les actes sont conventionnels.

Au contraire, les nouveaux romanciers donnent vie à leurs personnages en retirant tout ce qui les classait dans un type. Ils semblent les laisser libres de vivre ; ils ne contraignent pas leurs pensées pour qu'elles soient lisibles : ils ne les traduisent pas en un langage clair et correct ; ils n'analysent pas leurs actes pour leur donner une explication plausible. Ils refusent donc toute règle d'écriture traditionnelle, notamment celle de créer des mannequins aux allures conventionnelles.

Le personnage du nouveau roman est un actant, ses actes ont de l'importance pour eux-mêmes et ne sont plus explicatifs de son intériorité. Seules ses actions le définissent puisque le lecteur n'a pas accès à son intériorité ou s'il y a accès, elle n'est pas décodée.

³⁴ MORRISSETTE (Bruce), *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963, p. 34.

³⁵ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 179.

1.2.2. Des supports sans forme

A. La description physique du personnage

Les descriptions du physique des personnages, de leur tenue, de leur allure, de leur comportement, de leurs gestes... font partie des particularités du roman traditionnel. Le personnage dans le nouveau roman « a, peu à peu, tout perdu : ses ancêtres, sa maison [...], ses vêtements, son corps, son visage³⁶ ». Comme nous l'avons déjà noté (cf. 1.2.1. Des supports vides, A. L'ère du pronominal), l'utilisation du pronom « je » implique que le point de vue du narrateur est interne au personnage et donc qu'il est moins facilement décrit puisqu'il n'est pas observé de l'extérieur. Le narrateur qui s'exprime en « je » n'est pas un témoin oculaire de ce qui se déroule, comme l'est le narrateur externe à la diégèse, mais un acteur à l'intérieur de cette diégèse. Le « je » s'exprime à partir de son intériorité et il n'est donc pas naturel pour lui de décrire son apparence extérieure (aussi bien vestimentaire que physique).

B. L'âge du personnage et sa profession

Donner l'âge d'un personnage participe à l'effet de vraisemblable. Ce procédé est utilisé dans le roman traditionnel. Les nouveaux romanciers, au contraire, se plaisent à ne pas dévoiler l'âge de leurs entités.

Le personnage dans le roman traditionnel est également défini par sa profession qui lui permet d'occuper une place bien définie dans la société. Selon F. Dugast-Portes, les personnages du nouveau roman sont, quant à eux, des marginaux définis par la négation au niveau de leur profession : les informations données à ce sujet dans les romans ne permettent pas l'élaboration d'un « curriculum vitae³⁷ ». Mais les nouveaux romanciers ne se limitent pas à passer sous silence la profession de leur personnage, ils peuvent également présenter au lecteur une profusion d'informations professionnelles

³⁶ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, pp. 71-72.

³⁷ DUGAST-PORTES, *op. cit.*, pp. 86-90.

qui se contredisent ou n'ont aucun lien entre elles. Certains, tel C. Simon, se réfèrent à des classes sociales universelles : le soldat, le notaire, le noble³⁸. L'effet recherché étant de montrer l'aspect conventionnel, non naturel, de cette catégorisation et donc son inutilité.

C. Le langage du personnage

Dans le roman traditionnel, la caractérisation d'un personnage peut aussi se faire à l'aide de son langage. Les dialogues dévoilent les particularités langagières des protagonistes. Les nouveaux romanciers, quant à eux, ne cherchent pas à retranscrire les accents typiques ou les particularités régionales de leur personnage. Ce qui les intéresse n'est pas le réalisme dans la retranscription des paroles mais le cheminement de ces paroles, proférées ou monologuées intérieurement. Ces romanciers se placent dans l'intériorité de leur personnage et tentent de retranscrire le cheminement de sa pensée. Ils ne cherchent donc pas à réécrire ce qui est perçu de l'extérieur par autrui. Nous reviendrons plus loin sur la notion de parole (cf. Chapitre 3 : La discontinuité, 2. La parole).

D. Le passé du personnage et ses relations humaines

Dans le roman traditionnel, le passé familial du personnage a une fonction psychologique : il permet d'expliquer certains problèmes actuels par le recours à un problème relationnel passé, tel, par exemple, le manque d'amour maternel³⁹. Le personnage entretient de nombreux rapports avec la société, lesquels permettent de dévoiler sa personnalité en fixant son rôle social, sa position.

Les nouveaux romanciers nient tout rapport familial, se limitent à les évoquer, ou encore les multiplient. Toutefois, ces liens ne servent pas à expliquer une quelconque attitude présente de leur personnage. Les relations que celui-ci entretient avec

³⁸ BAJOMEE (Danielle), *Vingt ans après... Essai de situation du Nouveau Roman*, thèse inédite présentée pour l'obtention du grade de docteur en Philosophie et Lettres, Liège, 1973, pp. 330-333.

³⁹ BAJOMEE, *op. cit.*, p. 328.

l'extérieur ne sont pas foisonnantes et ne permettent pas d'analyser ou d'expliquer sa personnalité ou son comportement.

2. La focalisation

2.1. La focalisation dans le roman traditionnel

Dans le roman traditionnel, le narrateur est généralement omniscient. G. Genette emploie le terme de « focalisation zéro⁴⁰ » pour décrire ce point de vue d'un narrateur tout puissant, décrivant les scènes d'un endroit hors de la diégèse ou libre de s'infiltrer dans l'intériorité des personnages. Le narrateur en sait donc plus que ses personnages.

2.2. La focalisation dans le nouveau roman

Dans certains nouveaux romans, l'instance de narration peut sembler ne pas exister : les événements s'y déroulent de manière autonome sans être racontés ou décrits. Ce n'est pas la focalisation zéro puisque même dans ce cas, il y a focalisation en tant que point de vue à partir duquel sont racontés les événements. Ici, il est plutôt question d'absence totale de focalisation.

Dans d'autres nouveaux romans, le lecteur est placé à l'intérieur même du récit, dans la conscience d'un des personnages : c'est la « focalisation interne⁴¹ ». Le lecteur voit les choses à partir du point de vue d'un des personnages de la diégèse. Alors que la focalisation zéro du roman traditionnel permettait à l'auteur d'intervenir à l'intérieur même de son récit grâce au narrateur omniscient, la focalisation interne marque un retrait progressif de l'auteur. Ce retrait permet au narrateur de prendre plus de place, au point de ne plus être ressenti comme un narrateur mais comme un personnage. C'est cet

⁴⁰ GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 206.

⁴¹ *Ibid.*

effet de limitation des interventions de l'auteur dans le récit que les nouveaux romanciers recherchent en supprimant toute instance de narration ou en utilisant la focalisation interne.

Les descriptions étant présentées à partir du regard du personnage, la représentation du monde y est subjective. Ce point de vue est plus proche de l'expérience de l'homme dans la vie réelle que la focalisation externe, totalement artificielle puisque élaborée dans le seul cadre de la création littéraire. En refusant cette convention, les nouveaux romanciers instaurent un nouveau réalisme. En effet, l'être humain ne perçoit le monde qu'à travers son propre corps, ses propres sensations. Les descriptions du nouveau roman ne sont pas présentées de manière aléatoire, les objets sont décrits dans l'ordre de leur apparition au regard du personnage.

Cependant, ce réalisme n'est pas un réalisme de contenu, il se situe au niveau du rejet par les nouveaux romanciers des techniques conventionnelles et artificielles du roman traditionnel. C'est dans leur volonté de se rapprocher du réel, malgré son aspect incompréhensible, que les nouveaux romanciers opèrent un nouveau réalisme. Au contraire, les romanciers traditionnels visaient moins le réalisme que le vraisemblable ; ils utilisaient des techniques conventionnelles applicables uniquement dans le roman et sans existence dans la réalité.

La volonté des nouveaux romanciers de décrire le monde à partir de l'intériorité d'un personnage est liée à leur refus de la distinction classique entre l'objectivisme, fait de neutralité, et le subjectivisme, emprunt de l'individualité d'un être. Sur ce point, J. Ricardou oppose deux techniques : « Si l'auteur n'est pas convoqué, il s'agit d'une doctrine directe de la *représentation du monde* ; s'il intervient, nous obtenons le dogme indirect de l'*expression d'une vision du monde*⁴² ». Nous reprenons cette citation en la nuanciant : le terme « narrateur » nous paraît plus approprié que celui d'« auteur ». En outre, nous reprenons la théorie de G. Genette⁴³ pour distinguer les deux types de récit de J. Ricardou. Le premier est celui du narrateur hétérodiégétique : il n'est pas un

⁴² RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967, p. 77.

⁴³ GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 252.

personnage dans la diégèse ; le deuxième est celui du narrateur homodiégétique : le narrateur est présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte.

Ainsi, le roman traditionnel est une re-présentation du monde qui se veut un calque fidèle, telle une photographie neutre ; tandis que le nouveau roman révèle un monde romanesque à travers la subjectivité de son personnage. L'intériorité du personnage est l'endroit où est placé le lecteur pour observer le monde du roman. Mais cette intériorité n'est pas sondée ni analysée, elle est uniquement le lieu d'origine du point de vue. Cette ellipse explicative s'oppose à la technique traditionnelle qui fait du réel un récit compréhensible. Les nouveaux romanciers donnent à lire un récit incompréhensible et brouillé car le monde réel leur paraît incompréhensible⁴⁴.

Le lecteur étant généralement situé à l'intérieur de la conscience du « je », il est emporté dans l'intrigue avec lui. Il n'est pas cantonné au rôle d'observateur externe comme lorsque le narrateur est omniscient. Les nouveaux romanciers ne veulent pas que leurs personnages deviennent des poupées de musée ; ils cherchent donc à réduire ou à supprimer la distance qui les sépare de leurs personnages et qui sépare ces derniers du lecteur. Les personnages se dévoilent donc d'eux-mêmes au lecteur à travers leurs actes, leurs paroles, leurs choix, leurs relations sociales et cela sans la médiation de l'auteur déguisé en narrateur externe.

Alors que cette utilisation de la focalisation interne paraît banale de nos jours, la critique de l'époque en a été choquée. En 1964, J-B. Barrère⁴⁵ dénonce cette technique et estime qu'elle est une limitation par rapport au roman traditionnel. Ce dernier pouvait, selon J-B. Barrère, pénétrer l'intériorité de tous les personnages, alors que la limitation opérée par les nouveaux romanciers n'est compensée par aucun apport. Le titre de son ouvrage : *La cure d'amaigrissement du roman* est révélateur de sa position critique qui blâme les innovations des nouveaux romanciers. Cependant, ce qu'il pointe comme une restriction est, en réalité, un apport qui permet de réduire et même de supprimer le caractère fictif du point de vue omniscient pour se rapprocher de la réalité incompréhensible et brouillée.

⁴⁴ ROBBE-GRILLET (Alain), *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005, p. 25.

⁴⁵ BARRERE, *op. cit.*, p. 53.

2.2.1. Les autres personnages

Les nouveaux romanciers ne mettent pas en scène une galerie de personnages bien définis par un caractère propre à chacun et bien distinct ; ils présentent généralement des romans avec un personnage central entouré d'autres personnages. Ceux-ci évoluent dans le monde du personnage principal comme des illusions. Ils sont « privés d'existence propre, ne sont plus que des visions [...] de ce "je" tout-puissant⁴⁶ » qui examine son entourage et le décrit à partir de son intériorité.

Ces personnages périphériques sont indéfinis parce qu'ils ne sont que des pronoms anonymes que le point de vue de l'« Ego-Hic-et-Nunc⁴⁷ » ne permet pas de présenter. En effet, introduire un personnage apparaissant pour la première fois (en définissant son lien avec le personnage principal, les circonstances de leur rencontre, la nature de leur relation...) est une technique utilisée dans le roman traditionnel pour faciliter la compréhension du lecteur. Dans le nouveau roman, les personnages sont décrits dans l'immédiat. Nous reviendrons plus loin sur cet attachement des nouveaux romanciers au présent immédiat (cf. Chapitre 2 : L'intrigue, 3. Les temps des verbes).

Conclusion

Les nouveaux romanciers transforment le type traditionnel en une entité qui n'est pas nommée mais désignée uniquement par un pronom. Le personnage n'en est donc plus vraiment un, il est plutôt un support vide réduit à être un actant dont les gestes ne sont pas expliqués par une analyse psychologique.

En plus d'être vide, cette entité est sans forme, c'est-à-dire que son apparence extérieure n'est pas décrite, aussi bien au niveau de sa tenue vestimentaire que de son physique. Tout ce qui caractérise un type traditionnel est absent chez les nouveaux romanciers. Ainsi, ni l'âge du personnage ni sa profession ne sont dévoilés. L'entité

⁴⁶ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁷ ASTIER, *op. cit.*, p. 202.

qu'ils créent semble venir de nulle part : son langage ne donne aucune information sur son appartenance sociale ou géographique, son passé n'est pas évoqué.

Cependant, il entretient des relations avec d'autres personnages mais ceux-ci sont indéfinis ou très peu décrits. Cela s'explique par l'utilisation de la focalisation interne qui détermine que le point de vue est celui du personnage principal, qui ne détient pas toutes les informations sur les autres personnages, contrairement au narrateur omniscient du roman traditionnel. Le narrateur perçoit en effet les choses à partir de son intériorité, son regard sur le monde est donc limité.

Chapitre 2 : L'intrigue

1. Les descriptions

1.1. Le cœur romantique des choses

Nous venons de voir que la focalisation, dans le roman traditionnel, était une focalisation zéro. La description est donc prise en charge par un narrateur omniscient et se fait à partir d'un lieu inexistant, abstrait puisque en dehors du monde de la fiction. La description est introduite par une phrase ou un verbe particuliers⁴⁸. Le narrateur peut ainsi expliquer clairement qu'il va décrire un lieu, un objet, un personnage ou un événement ; il peut également utiliser des verbes de perception, d'état, ainsi que des adjectifs qualificatifs ou optiques et des repères spatiaux. La description cherche donc à « faire voir⁴⁹ » au lecteur un univers fictif en sollicitant ses sens grâce aux verbes et adjectifs de perception.

La fonction de la description, dans le roman traditionnel, est d'ordre « explicatif et symbolique⁵⁰ » : « La clé est toujours dans la description⁵¹. » Le décor révèle le personnage, dévoile son intériorité (le narrateur ou un personnage explique l'effet qu'il produit en lui) et justifie sa psychologie. Les objets n'existent donc pas en eux-mêmes, ils ont toujours une signification (une chaise vide, par exemple, symbolise l'absence). A. Robbe-Grillet parle à ce sujet du « cœur romantique des choses⁵² » attribué par l'observateur qui croit que sa sensibilité aiguisée lui permet de percevoir la vie qui animerait les objets.

⁴⁸ BAJOMEÉ, *op. cit.*, pp. 408-409.

⁴⁹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 157.

⁵⁰ GENETTE (Gérard), « Frontières du récit », dans *Communications*, n° 8, 1966, p. 157.

⁵¹ LAFON (Henri), « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », dans *Poétique*, n° 50, 1982, p. 311.

⁵² ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 24.

Les romanciers traditionnels estiment que chaque homme interprète différemment la réalité qu'il appréhende en fonction de l'intérêt que peut avoir le monde qui l'entoure pour lui-même. Les objets sont le reflet des états humains, c'est pourquoi l'anthropomorphisme est utilisé pour expliquer la présence des choses dans le monde. La description est emblématique, le décor est à l'image des personnages, il est symbolique et n'existe pas en soi mais a pour fonction de dévoiler un ou plusieurs aspects d'un caractère ; il est donc un moyen et non un but. Les meubles, les objets domestiques sont révélateurs du milieu social de leur propriétaire, de ses habitudes. Ainsi, les descriptions sont redondantes et inutiles puisque le monde dédouble l'identité des personnages. Elles sont le reflet du personnage mais permettent également de dévoiler l'influence du monde sur l'homme.

1.2. La description objective

Le nouveau roman est caractérisé par sa propension à décrire minutieusement les objets. Il ne s'interdit pas la description mais l'exacerbe pour dénoncer la convention en la réduisant à une énumération objective sans signification profonde. La description est envahissante et se désigne pour ce qu'elle est : un travail d'écriture.

Il s'agit de décrire et non pas d'analyser, d'expliquer ; le monde décrit dans le nouveau roman est neutre. La description semble être « sans rapport réel avec l'action⁵³ », elle n'est pas utile à l'intrigue et ne permet pas de planter un décor ; elle est là, simplement, comme les objets dans le monde sont présents sans signification seconde. Le rejet se situe au niveau des choses qui ne sont plus « le vague reflet de l'âme vague du héros, l'image de ses tourments, l'ombre de ses désirs⁵⁴ ». Les objets perdent jusqu'à leur fonction utilitaire : ils ne sont pas décrits comme des outils ayant une fonction, mais comme des choses qui n'ont pas d'autre propriété que d'être là. Les décors et les objets ne sont plus redondants, ils ne sont plus un simple reflet du personnage mais existent pour eux-mêmes.

⁵³ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 157.

⁵⁴ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 24.

Cependant, les objets manifestent leur « être-là⁵⁵ » sans que le regard du narrateur soit rejeté puisque les descriptions se font à partir du regard du personnage (cf. Chapitre 1 : Les personnages, 2. La focalisation). La description se fait à partir d'un lieu présent dans le monde fictionnel, contrairement à la position du narrateur omniscient du roman traditionnel. La description n'est pas introduite par des verbes particuliers ou une phrase introductive⁵⁶, elle est intégrée à la narration. La narration et la description ne sont pas deux procédés opposés mais mêlés l'un à l'autre chez les nouveaux romanciers. Cela s'explique par le fait que le lecteur se situe généralement dans l'intériorité du personnage. La description n'est plus un temps d'arrêt dans le récit mais fait partie de l'intrigue car elle est transformée en action puisque le monde est décrit à partir du regard d'un personnage.

De cette manière, l'espace ne prend forme que lorsque le personnage le perçoit⁵⁷ parce que la description se fait à partir de la subjectivité du personnage. La distinction entre les deux types d'espaces qui coexistent dans le roman traditionnel est floue. L'espace directement décrit (qui est le décor dans lequel évoluent les personnages) et l'espace imaginé par les personnages (qui n'a aucune réalité matérielle à l'intérieur de la fiction romanesque) tendent à se confondre.

Il est maintenant utile d'introduire une précision terminologique. Ce qui est décrit ne se limite pas aux objets à proprement parler mais à tout ce qui est extérieur au personnage puisque, comme le souligne A. Robbe-Grillet, l'objet est « tout ce qui affecte les sens⁵⁸ » : donc aussi bien les meubles, les lieux... que les autres personnages du roman. Seul le personnage principal n'est pas perçu comme un objet puisque c'est à partir de lui que le lecteur voit les choses.

⁵⁵ DUGAST-PORTES, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁶ BAJOMEE, *op. cit.*, pp. 408-409.

⁵⁷ BOURNEUF (Roland), « L'organisation de l'espace dans le roman », dans *Etudes littéraires*, t. III-n° 1, 1970, p. 92.

⁵⁸ SARRAUTE (Nathalie), « Nouveau roman et réalité », dans *Revue de l'institut de sociologie*, t. II, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1963, p. 436.

C'est pour cette raison que les nouveaux romanciers utilisent « l'adjectif optique, descriptif, celui qui se contente de mesurer, de situer, de limiter, de définir⁵⁹ ». Les romanciers traditionnels l'utilisaient pour solliciter les sens du lecteur ; les nouveaux romanciers l'utilisent parce que le point de vue qu'ils adoptent est celui d'un actant dans la diégèse, sans que le lecteur ait accès à sa subjectivité puisqu'il n'est qu'un regard. Les descriptions des nouveaux romanciers sont matérielles, les adjectifs renvoient à des sensations (essentiellement la vue) et non à des sentiments, à l'intériorité du personnage. Les descriptions ne sont en rien subjectives, le personnage n'est utilisé que comme filtre, sans que la référence à son intériorité soit utilisée.

Alors que « L'image montre, la description détruit⁶⁰ » : la photographie imite plus fidèlement la réalité que la description des nouveaux romanciers qui passe par le filtre du regard du personnage. J-B. Barrère n'a pas compris cet aspect puisqu'il reproche au nouveau roman de calquer la réalité en décrivant l'être-là des objets. Or selon lui, « si l'art doit sauver quelque chose de la vie, ce doi[t] être en la transformant et non en la copiant⁶¹ ». C'est bien le roman traditionnel qui se borne à copier le réel et non le nouveau roman.

2. L'intrigue

2.1. Raconter une histoire

L'intérêt du roman traditionnel réside dans le fait de raconter une histoire distrayante. On entend par histoire un ensemble d'évènements que l'on peut résumer. L'intrigue doit être cohérente et équilibrée ; les péripéties amenées doivent attiser la curiosité du lecteur. Mais il ne suffit pas de raconter une histoire ; encore faut-il persuader le lecteur de sa véracité. Le lecteur fait donc semblant de croire que les évènements narrés se sont réellement déroulés dans la vie réelle, que les personnages

⁵⁹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁰ Cité par JANVIER, *op. cit.*, p. 10.

⁶¹ BARRERE, *op. cit.*, p. 67.

ont vécu ces aventures. A. Robbe-Grillet parle à ce propos d'une « convention tacite⁶² » entre l'auteur et le lecteur.

La particularité de l'intrigue classique est de correspondre à un schéma de base qui décompose l'action en trois étapes : l'exposition, le nœud et le dénouement ; ou bien, pour reprendre la terminologie de C. Bremond⁶³ : l'origine (qui ouvre sur une possibilité), le développement (qui réalise la virtualité de départ) et l'achèvement. La première étape présente au lecteur les personnages et les circonstances qui vont évoluer au cours d'une ou plusieurs péripéties et amener l'action à son point culminant pour ensuite être résolue. Le point de départ d'une intrigue est donc une situation d'ordre, ensuite perturbée par un déséquilibre suivi par un retour à l'ordre, différent de l'ordre premier. Trois temps sont ainsi présentés : avant l'action, pendant et après⁶⁴, ce qui assure une cohérence interne à l'œuvre, un ordre logique ou causal au récit. Mais cet ordre n'implique pas un ordre temporel. En effet, tout roman est fait de digressions et d'anticipations qui brisent la chronologie mais s'insèrent dans le schéma de base de l'intrigue.

2.2. L'intrigue du nouveau roman

Le nouveau roman ne tire pas sa particularité de son intrigue. Le destin fictif de personnages créés de toutes pièces n'intéresse plus les nouveaux romanciers. Les intrigues traditionnelles « pourraient continuer à varier à l'infini sans révéler aujourd'hui autre chose qu'une réalité dont chacun connaît [...] la moindre parcelle⁶⁵ ». Les nouveaux romanciers ne sont pas réduits à ne rien raconter, des événements sont narrés, mais de manière floue et non chronologique, à travers l'intériorité d'un personnage. Ils rejettent les techniques conventionnelles traditionnelles en ce qu'elles visent la vraisemblance en clarifiant la réalité pour en faire une histoire lisible.

⁶² ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, op. cit. , p. 35.

⁶³ BREMOND (Claude), « Le message narratif », dans *Communications*, n° 4, 1964, pp. 20-21.

⁶⁴ GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*, Bruxelles, De Boeck, 1980, pp. 66-67.

⁶⁵ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, op. cit. , p. 78.

Les nouveaux romanciers ne cherchent pas à raconter une histoire fictive, ils ne veulent pas que le lecteur croie à l'histoire racontée. Ils s'opposent donc au pacte réaliste des romanciers traditionnels. Ils ne cherchent pas à imiter, à calquer la réalité mais à l'atteindre dans toute sa complexité. M. Butor explique : « Le romancier est celui qui s'aperçoit qu'une structure est en train de s'esquisser dans ce qui l'entoure, et qui va poursuivre cette structure, la faire croître, la perfectionner, l'étudier, jusqu'au moment où elle sera lisible pour tous. Il est celui qui aperçoit que les choses autour de lui commencent à murmurer, qui va mener ce murmure jusqu'à la parole⁶⁶. » C'est dans la banalité même de la vie, à travers elle, que le romancier atteint cet éclaircissement. Il ne décrit pas ce qu'il voit mais il invente une nouvelle réalité à partir de ce qu'il perçoit.

De cette manière, les nouveaux romanciers ne visent pas la vraisemblance ni l'effet de réel. J-P. Goldenstein utilise le terme d'« anti-représentation⁶⁷ » : ce n'est pas une représentation-imitation du monde que l'on retrouve dans le livre mais un nouveau réel, celui du roman. La reproduction tente d'enfermer des parcelles du monde pour les décrire à l'intérieur du livre. La production part quant à elle d'éléments minimes de la réalité pour en développer toute la richesse et créer une nouvelle réalité : celle du texte. J-P. Goldenstein utilise dans ce contexte la métaphore de l'entonnoir⁶⁸. Resserrant la richesse du réel pour la faire entrer dans le cadre du texte pour le roman traditionnel, et ouvrant à une multitude de possibilités (l'entonnoir renversé : \wedge) lorsqu'il est question de la production textuelle des nouveaux romanciers.

Les ouvrages des nouveaux romanciers ne sont pas racontables et ce qui pourrait être résumé n'a aucun intérêt. Sont relatés les faits et gestes de personnages, ou plutôt d'actants. L'intérêt de ces romans ne réside pas dans ces actions mais dans la forme du texte et sa portée (nous y reviendrons au point 4). Selon R-M. Albères, la réalité du nouveau roman est un « réel *sous-expliqué*, alors que le roman traditionnel nous livrait un réel *sur-expliqué*⁶⁹ ». Ce ne sont pas les actes qui sont inventés par l'auteur pour

⁶⁶ Cité par VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970, pp. 112-113.

⁶⁷ GOLDENSTEIN, *op. cit.*, p. 18.

⁶⁸ GOLDENSTEIN, *op. cit.*, pp. 20-21.

⁶⁹ Cité par BAJOMEE, *op. cit.*, p. 338.

expliquer la psychologie du personnage, mais c'est l'intériorité du personnage qui est dévoilée à travers ses actes, de manière implicite, éparse et plus ou moins illisible.

2.2.1. La complexité de cette intrigue

Les nouveaux romanciers cherchent à faire part de leur incompréhension du monde en décrivant toute sa complexité. Ils ne veulent pas la simplifier pour l'agrément du lecteur. La réalité étant changeante, l'intrigue est donnée comme étant en train de se réaliser. Elle est toujours ouverte et peut prendre des directions très diverses ; elle n'est jamais établie une fois pour toutes. Ce qui est avancé comme vrai dans un premier temps peut ensuite être mis en doute, raconté différemment. Chaque histoire est complexe et une scène peut être décrite à différents endroits du texte car un évènement unique est appréhendé par le même personnage mais à des moments différents. Des variations, même minimales, se font sentir dans chacune des versions et donnent son unité à l'évènement rapporté⁷⁰.

Décrire la complexité de la réalité passe également par le refus de toute chronologie simpliste des événements (cf. Chapitre 3 : La discontinuité, 1. La chronologie). Les trois temps du récit traditionnel (ordre, désordre, ordre) sont remplacés par un brouillage mêlant différentes anecdotes ou des actes isolés. Les nouveaux romanciers relatent ce qui se passe avant, pendant ou après⁷¹ un évènement riche en effets dramatiques. Ils ne mettent pas en scène un drame, une intrigue mais présentent une description d'actions, d'évènements.

⁷⁰ ASTIER, *op. cit.*, p. 241.

⁷¹ ASTIER, *op. cit.*, p. 238.

3. Les temps des verbes

3.1. Les temps dans le roman traditionnel

Le passé simple est le temps classique par excellence. P. Astier parle de « passé défini⁷² » car les événements relatés sont accomplis et terminés, enfermés dans le passé. Il s'agit donc d'un récit rétrospectif : c'est le passé dans sa forme la plus pure.

3.2. Les temps dans le nouveau roman

Les nouveaux romanciers cherchent à décrire une réalité fluctuante, ils refusent donc l'emploi figé du passé simple. Ils décrivent des actes dans l'immédiat, des événements en train de se dérouler. La mémoire est un de leurs sujets de prédilection car, comme le dit A. Robbe-Grillet, « pour la mémoire, il n'y a pas de temporalité⁷³ » : tout se déroule dans l'ici-maintenant. Ils décrivent les aléas de la mémoire comme s'ils étaient témoins en direct de son déroulement dans l'instant. La mémoire peut évidemment revenir sur des événements passés, se les remémorer ; mais l'intérêt ne se porte pas sur l'objet du travail du souvenir mais sur l'activité de la mémoire et sur ses aléas. C'est dans ce sens qu'il n'y a pas de temporalité pour la mémoire.

Les personnages du nouveau roman ne sont donc pas ancrés dans un passé et un devenir en dehors du livre, ils se meuvent dans un « présent perpétuel⁷⁴ » et immédiat. Le *moi* décrit dans le roman traditionnel est défini et cohérent parce qu'il décrit de manière rétrospective. L'instabilité du *moi* des nouveaux romanciers est liée au mode de narration qu'ils utilisent : ils relatent au présent une personnalité en train de se construire, ou plutôt de se déconstruire.

⁷² ASTIER, *op. cit.*, p. 212.

⁷³ Cité par JANVIER, *op. cit.*, p. 11.

⁷⁴ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman, op. cit.*, p. 165.

L'emploi que les nouveaux romanciers font du présent immédiat va de pair avec leur refus de toute analyse psychologique. Les objets et les personnes sont présents dans l'immédiat mais ils n'acquièrent de signification qu'à travers le sens qui leur a été donné dans le passé ou qui leur sera attribué dans le futur. Le présent est « le temps qui, dans la conjugaison, n'est chargé naturellement que de présence, mais qui est vide de signification⁷⁵ ».

Nous noterons toutefois que les nouveaux romanciers peuvent utiliser le passé simple. Il n'est pas un passé lointain, mais est plutôt utilisé comme un retard très léger dans la relation des faits dont le narrateur vient à l'instant d'être témoin mais qu'il ne peut décrire instantanément. Le présent de l'indicatif est le temps idéal pour rapporter une réalité fluctuante. Son équivalent dans le passé est l'imparfait de l'indicatif ou le participe présent, qui relatent des événements en train de se dérouler dans le passé⁷⁶. À ce propos, C. Simon explique :

Si un romancier écrit : "il ouvrit la porte", c'est affirmer que cette action s'est bien produite [...]. Si au contraire j'écris "ouvrant la porte" ce qui sous-entend "je le revois ou je l'imagine en train de..." je n'affirme rien d'autre qu'une vision, une image et non pas quelque chose qui s'est passé un certain jour dans une prétendue réalité, mais qui se passe très précisément au moment où j'écris et qui peut se reproduire plusieurs fois puisque l'image se présente autant de fois que ma mémoire ou mon imagination la suscitent⁷⁷.

C. Simon refuse l'usage du passé simple parce que ce temps présente les événements comme définis et terminés. D'une part, C. Simon évoque le refus des nouveaux romanciers de mimer la réalité dans leurs œuvres ; ils créent au contraire une réalité à travers leur écriture : ils ne relatent pas des événements dont ils ont été témoins dans la vie réelle mais des faits qu'ils créent en écrivant. D'autre part, C. Simon évoque l'importance accordée par les nouveaux romanciers au récit homodiégétique et donc à la « vision "avec"⁷⁸ » le personnage, lorsque le point de vue se situe dans son intériorité.

⁷⁵ BLOCH-MICHEL (Jean), *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963, p. 56.

⁷⁶ ASTIER, *op. cit.*, p. 213.

⁷⁷ Cité par VAN ROSSUM-GUYON, *op. cit.*, pp. 64-65.

⁷⁸ TODOROV (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire », dans *Communications*, n° 8, 1966, p. 142.

4. Contenu et expression

4.1. Le contenu du roman traditionnel

Les romanciers traditionnels tentent de faire oublier l'écriture, la matérialité du livre pour que le lecteur soit plongé dans un univers fictif, qu'ils tentent de rendre le plus proche possible de la réalité.

Aborder le problème du contenu et de l'expression nous amène à nous poser la question de la finalité de l'écriture pour les écrivains. Les romanciers traditionnels cherchent à divertir leur lecteur et à faire croire à la véracité de l'histoire racontée grâce à l'illusion réaliste. Ils désirent que leur livre soit lisible, leur intérêt se porte sur le contenu et non sur l'expression. Ils facilitent la lecture en utilisant des points de repères, tel le personnage, qui est un fil rouge à travers le livre, ou l'analyse psychologique, qui permet d'expliquer les actes du personnage.

R. Barthes explique ce désintérêt pour l'expression : à l'époque, « la forme coûtait d'autant moins que l'écrivain usait d'un instrument déjà formé⁷⁹ ». L'expression n'était qu'un instrument tellement conventionnel qu'il passait inaperçu, mais cet état va se transformer et on va « substituer à la valeur-usage de l'écriture, une valeur-travail⁸⁰ ». L'écrivain devient un artisan qui doit travailler l'expression parce qu'elle ne va plus de soi. Apparaît ainsi la conception d'un travail possible sur l'expression.

4.2. L'expression dans le nouveau roman

L'intérêt des nouveaux romanciers ne se porte plus sur le contenu mais sur l'expression qui devient un nouveau matériel à travailler. Le lecteur ne doit pas se sentir transporté par ce qu'il lit mais apprécier le travail d'écriture du texte.

⁷⁹ BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 89.

⁸⁰ BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, op. cit., p. 90.

R. Barthes explique que « “Ce qui se passe” dans le récit n’est, du point de vue référentiel (réel) [...] *rien* ; “ce qui arrive”, c’est le langage tout seul⁸¹ ». Il ne sert à rien de vouloir découvrir une similitude entre la réalité et ce qui est relaté. En effet, la réalité du roman est interne à l’œuvre et n’est pas référentielle, elle n’imite pas une réalité extérieure au texte. R. Barthes ne nie pas la dimension référentielle du langage mais estime qu’elle n’est plus le centre d’intérêt du roman.

J. Ricardou parle à ce propos de l’« aventure d’une écriture⁸² » et non de l’écriture d’une aventure. L’expression n’est plus un simple ornement qui devient inutile dès qu’il n’y a plus rien à raconter, elle n’est pas oubliée au profit du contenu. L’écrivain n’a donc pas un contenu référentiel à raconter mais une manière de le dire. L’écriture est modulée par les auteurs, elle se dévoile, rappelant que « ceci est un roman » par son « caractère autotélique⁸³ ». Ainsi, la fonction poétique (qui met l’accent sur le message lui-même) l’emporte sur la fonction référentielle (centrée sur le contexte), selon la terminologie de R. Jakobson⁸⁴.

La finalité du roman traditionnel était de divertir, le nouveau roman se veut un genre sérieux qui ne cherche pas à distraire ses lecteurs, mais à faire lire un travail d’écriture. Les nouveaux romanciers ne veulent pas que leur lecteur soit passif ; ils ne lui mâchent pas le travail de lecture mais le forcent à lire de manière attentive et constructive : le sens n’est pas donné explicitement mais doit être décodé. C’est pourquoi ils retranscrivent tels quels les aléas de la pensée du personnage, ils ne décrivent pas les personnages des pieds à la tête dans les moindres détails, ils ne leur attribuent pas de noms (mais des pronoms, une simple initiale, un même nom pour différents personnages...), ils n’utilisent pas l’alinéa pour différencier les paroles des parties narrées, ils n’expliquent pas les raisons qui ont poussé un personnage à agir...

⁸¹ BARTHES, *Introduction à l’analyse structurale des récits*, *op. cit.*, p. 27.

⁸² RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, *op. cit.*, p. 111.

⁸³ DEMOULIN (Laurent), « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français*, mémoire (inédit) présenté pour l’obtention du grade de Licencié en Philologie romane, Liège, 1990, p. 22.

⁸⁴ JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, pp. 214-218.

Leur littérature n'est pas une littérature de divertissement qui se lit facilement mais un art mimant la complexité incompréhensible de la réalité.

Conclusion

Nous avons souligné dans le premier chapitre de notre étude que les nouveaux romanciers n'utilisent pas l'analyse psychologique pour expliquer les actes de leur personnage. Au niveau de la description, ils donnent à lire des descriptions objectives qui ne sondent pas les objets pour découvrir leur cœur romantique.

De cette manière, les nouveaux romanciers rejettent toutes les techniques traditionnelles qu'ils estiment trop artificielles. Ainsi, ils ne racontent plus d'histoire, leur intérêt se porte non plus sur le contenu mais sur l'expression. Ils refusent d'utiliser le schéma ternaire de l'intrigue classique et le passé simple. Ces positions sont dues à leur volonté de faire part de leur incompréhension du monde.

Chapitre 3 : La discontinuité

1. La chronologie

1.1. La chronologie traditionnelle

Les romanciers traditionnels désirent tendre au lecteur un ouvrage où l'intrigue est facile à cerner, faite d'un début, d'un milieu et d'une fin (cf. Chapitre 2 : L'intrigue, 2. L'intrigue). Cet ordre n'empêche pas que le roman puisse présenter des digressions ou des anticipations, mais elles s'insèrent dans cette évolution ternaire.

1.2. Le temps pensé ou la chronologie brisée

Les nouveaux romanciers tentent de représenter la réalité dans toute sa diversité, ils refusent donc l'enchaînement logique et chronologique des événements. Le « temps vécu⁸⁵ » du roman traditionnel est celui qui permet de raconter une histoire. Les nouveaux romanciers vont le remplacer par un temps pensé dans l'intériorité du personnage. Or les pensées de tout homme ne sont pas linéaires, elles brouillent la chronologie, bifurquent, passent d'un sujet à un autre. Les nouveaux romanciers désirent représenter cette fluctuation dans leurs œuvres.

De cette manière, la chronologie ternaire du roman traditionnel est brisée. Le temps ne permet plus aux événements de s'accomplir, il n'est plus un élément faisant évoluer l'intrigue mais la brouillant. Le temps n'est plus linéaire, de nombreux retours en arrière, des projections dans l'avenir et des répétitions parsèment le texte. La circularité de l'œuvre empêche elle aussi toute progression : le début du récit tend à se refermer sur sa fin. Le temps semble ainsi figé dans un présent perpétuel sans passé ni avenir, qui correspond à la prédilection des nouveaux romanciers pour les verbes

⁸⁵ BLOCH-MICHEL, *op. cit.*, p. 28.

conjugués au présent de l'indicatif ou, dans le cas de C. Simon, au participe présent (cf. Chapitre 2 : L'intrigue, 3. Les temps des verbes).

2. La parole

2.1. La parole révélatrice

Dans le roman traditionnel, les paroles du personnage, comme ses vêtements et le monde qui l'entoure, révèlent les tréfonds de son intériorité. De plus, elles ne sont qu'un moyen mis au service de l'illusion réaliste.

Les techniques qui introduisent le dialogue (l'alinéa, le tiret, les « dit-il » et autres, parfois les deux points et les guillemets) le réduisent à une retranscription artificielle alors qu'elles ont pour but de présenter le dialogue ou les paroles de manière objective, comme si elles avaient été enregistrées auparavant par un magnétophone et retranscrites telles quelles. L'auteur désire présenter un échange de répliques réalistes mais reste toujours présent par ses interventions (« dit-il », « répondit-elle »...) ⁸⁶.

2.2. Le monologue intérieur

La parole chez les nouveaux romanciers n'est pas utilisée pour créer un effet vraisemblable ni pour révéler l'intériorité d'un personnage. Ils n'utilisent pas la parole comme un moyen explicatif mais pour elle-même parce qu'elle fait partie de la réalité. N. Sarraute préconise de ne plus employer le dialogue psychologisant mais la « parlerie quotidienne ⁸⁷ ». Les nouveaux romanciers ne créent donc pas des dialogues fictifs à fonction dramatique ou explicative car la parole exprimée dans la vie réelle n'a pas cette fonction. Elle se limite en effet à la communication entre les personnes.

⁸⁶ SARRAUTE, *L'ère du soupçon*, *op. cit.*, p. 130.

⁸⁷ DUGAST-PORTES, *op. cit.*, p. 71.

En plus de retranscrire les paroles insignifiantes du quotidien, les nouveaux romanciers utilisent la technique du monologue intérieur. L'esprit de l'homme ne tourne pas à vide lorsqu'il ne parle pas : une parole s'élabore en continu, une sorte de dialogue de soi à soi. Ainsi, grâce au monologue intérieur, le lecteur a un accès direct à l'intériorité du personnage, sans la médiation d'un narrateur omniscient extérieur à la diégèse. J. Bloch-Michel explique que la motivation des nouveaux romanciers est la « récupération totale de l'être humain par l'écriture⁸⁸ ». Or cette parole intérieure fait partie intégrante de la personnalité d'un homme.

Nous avons expliqué que les nouveaux romanciers se placent dans l'intériorité du personnage. Dans celle-ci, les paroles intérieures ne sont pas séparées des paroles prononcées oralement par le personnage, les nouveaux romanciers les placent donc à la suite les unes des autres, sans transition.

Conclusion

Nous avons souligné dans le chapitre précédent la volonté des nouveaux romanciers de transmettre leur incompréhension par rapport au monde et leur refus des techniques traditionnelles. La chronologie traditionnelle est donc brisée et les dialogues ne sont plus introduits par aucune marque spécifique, tels les guillemets. C'est la focalisation interne qui permet aux nouveaux romanciers de transformer la chronologie traditionnelle en un temps pensé et d'utiliser le monologue intérieur plutôt que le dialogue classique.

⁸⁸ BLOCH-MICHEL, *op. cit.*, p. 113.

Seconde partie

Chez Jean-Philippe Toussaint

Introduction

Nous venons de déterminer de façon volontairement schématique les différences entre le roman traditionnel et le nouveau roman au niveau du personnage, de la focalisation, de la description, de l'intrigue, des temps conjugués, du contenu et de l'expression, de la chronologie et finalement de la parole. Nous allons maintenant examiner les trois romans de J-P. Toussaint qui font partie de notre corpus : à savoir *La salle de bain*, *L'appareil-photo* et *La télévision*. Grâce aux observations recueillies lors de l'analyse des techniques du roman traditionnel et du nouveau roman, nous allons déterminer quelles sont les correspondances ou les innovations de J-P. Toussaint par rapport à ces deux genres.

Chapitre 1 : Les personnages

1. Roman du roman

Donner l'illusion de réalité au lecteur est une des normes tacites qui gouvernent l'élaboration d'un roman de type traditionnel. Les nouveaux romanciers s'opposent à cette pratique notamment en exhibant leur travail d'écriture : ils présentent leur texte comme une création artificielle, une production. Une forme particulière de mise en abyme se dévoile à travers des allusions au narrateur en train d'écrire, cette technique est celle du « roman du roman⁸⁹ ». Le travail d'écriture est exhibé à l'intérieur même du texte par « auto-représentation⁹⁰ ». Le narrateur dans l'intrigue se confond alors avec l'écrivain du roman. Cet effet est atteint notamment par la mise en scène de personnages écrivains ou écrivant.

Dans *La télévision*, J-P. Toussaint choisit un personnage qui fait une thèse mais à aucun moment on ne le verra écrire, il se contente de préparer son bureau (TV, pp. 16-18) et de réfléchir à son travail dans un parc ou à la piscine. Pourtant, une allusion est faite à la matérialité du livre lorsque le « je » s'étonne de l'âge de son fils et ajoute : « (c'était incroyable, ça changeait tout le temps : il n'y a pas quinze pages, il avait quatre ans et demi) » et sa compagne, Delon, d'ajouter : « Au rythme auquel t'écris, remarque, il sera majeur quand on te lira. » (TV, p. 210).

Plus loin, le « je » évoque un moment de tendresse avec Delon : « nous nous étions aimés (je n'en dirai pas plus) » (TV, p. 212). Il évoque ainsi le livre matériel qui lui permet de raconter ce qu'il souhaite à un lecteur. Ce lecteur fictif est également sollicité par l'utilisation du pronom « vous » (TV, pp. 12, 31, 82). Dans *L'appareil-photo*, cet emploi est récurrent (AP, pp. 17, 21, 27, 35, 50, 51, 72, 74, 87).

⁸⁹ ASTIER, *op. cit.*, p. 141.

⁹⁰ GOLDENSTEIN, *op. cit.*, p. 18.

Ces artifices sont des variétés de mise en abyme qui permettent de confondre l'identité du personnage et de l'écrivain.

Cette technique du roman du roman et l'emploi du « je » nous amènent à nous poser la question de savoir si les romans de J-P. Toussaint sont des autobiographies. Nous avons déjà remarqué que l'emploi que les nouveaux romanciers font de la première personne n'implique pas forcément qu'ils donnent à lire des autobiographies (cf. Première partie, chapitre 1 : Les personnages, 1.2.1. Des supports vides, A. L'ère du pronominal). Mais qu'en est-il des romans de J-P. Toussaint ?

2. Autobiographie ?

L'attachement des nouveaux romanciers à l'utilisation de pronoms personnels se retrouve également chez J-P. Toussaint : son narrateur s'exprime en « je » et ne dévoile à aucun moment son prénom ou son nom. Nous avons souligné le fait que, selon É. Benveniste, la première personne du singulier est la seule « personne subjective⁹¹ », qui révèle la personnalité de celui qui s'exprime.

Cet aspect se vérifie à travers les correspondances entre J-P. Toussaint et son personnage présentes dans ses textes. Dans *La salle de bain*, lorsqu'il décrit une radiographie de son crâne, il mentionne que ses incisives sont brisées (SDB p. 105), résultat dans la vie de l'auteur d'une queue de poisson faite par sa sœur alors qu'ils étaient à vélo sur la côte belge⁹². Dans *L'appareil-photo*, les photos d'enfance que le « je » évoque existent réellement : J-P. Toussaint les décrit dans un de ses articles⁹³. Dans une interview, il explique que ses personnages évoluent en même temps que lui, qu'ils ont presque le même âge que lui lorsqu'il écrit : le personnage « de

⁹¹ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 232.

⁹² ALDENHOFF (Ingrid), *Le dilemme du porc-épic. Les thématiques récurrentes dans les romans de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licenciée en Philologie romane, Liège, 1999, p. 13.

⁹³ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit », sur *Bon-à-tirer*, 10 mai 2004 (Numéro 10). URL : <http://www.bon-a-tirer.com/volume10/jpt.html> (09/02/2009).

La salle de bain a 27 ans et celui de *La télévision* a quarante ans⁹⁴ » (TV, pp. 10, 209). Mais dans *La salle de bain*, il ne dit pas une seule fois clairement qu'il a vingt-sept ans : il donne une indication déroutante pour le lecteur : « vingt-sept ans, bientôt vingt-neuf » (SDB, pp. 16 et 130). Il tourne en dérision cet attachement des romanciers traditionnels pour l'âge de leurs personnages.

Dans ses romans, J-P. Toussaint mêle des éléments de sa vie à des éléments totalement fictifs ; il explique : « le moi que j'écris est très différent du moi que je sens⁹⁵ », « je ne confonds pas les narrateurs avec moi, mais il y a un lien très étroit entre ce que je suis et ce qu'ils vivent dans mes romans. Le fait qu'ils n'aient pas de nom explique aussi cela. J'ai remarqué que dans la vie, bien que l'on sache comment on s'appelle, on a très peu l'occasion de dire son nom. Je trouve également que cela donne aux différents narrateurs une certaine forme d'unité, de cohérence⁹⁶. » Le lecteur a l'impression que le narrateur, dans les trois romans étudiés, est le même et qu'il poursuit ses aventures de roman en roman. En effet, la narration en « je » laisse penser que ce pronom renvoie à J-P. Toussaint, surtout que le personnage reste « je » sans recevoir un nom différent au fil des romans. De plus, il vieillit simultanément à la parution des romans puisque *La salle de bain* paraît en 1985 et *La télévision* en 1997, douze années séparent donc le « je » de ces deux romans qui a entre vingt-sept et vingt-neuf ans dans le premier et quarante dans le deuxième. La différence majeure entre les romans se situe au niveau des relations amoureuses du « je ». Chacune des femmes qui l'accompagne est unique, parce que différente par son prénom et sa personnalité, mais également par le type de relation qu'elle entretient avec lui. Mais le narrateur peut très bien avoir changé trois fois de compagne.

J-P. Toussaint puise son inspiration dans sa vie personnelle en se limitant à une inspiration de détails et non à une imitation pure. Il explique en effet qu'il se dévoile dans ses textes mais « sans jamais être impudique [...] », il poursuit en disant : « Je pense qu'on peut être totalement intime en écrivant. [...] c'est dégueulasse si on n'a pas

⁹⁴ HANSON, *op. cit.*

⁹⁵ Cité par ALDENHOFF, *op. cit.*, p. 14.

⁹⁶ DETIFFE (Loïc), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Indications. La revue des romans*, n° 5, novembre-décembre 2005, p. 25.

de technique⁹⁷ ». Ainsi, les correspondances entre lui et son personnage sont très rares. Il explique :

A chaque fois les personnages sont assez proches de moi. Il y a une proximité avec moi, même si ce n'est pas du tout autobiographique. Je ne raconte pas des événements qui me sont arrivés. C'est plus proche de ce que peut être l'auto-portrait en peinture. Le peintre se prend pour sujet, mais il traite plus de la peinture que de lui-même. C'est ça qui m'intéresse. C'est pas de parler de moi, au sens de ce qui m'est arrivé, de qui j'ai rencontré, de qui j'ai vu et de ce que je pense. C'est plutôt d'essayer de faire un portrait de moi à travers la littérature⁹⁸.

Cette déclaration permet d'appliquer la théorie de P. Lejeune⁹⁹ : les conditions pour qu'il y ait autobiographie ne sont pas respectées par J-P. Toussaint. En effet, le nom du personnage n'est pas identique à celui de l'auteur et J-P. Toussaint n'établit aucun pacte autobiographique ; c'est-à-dire qu'à aucun moment, il ne présente son roman comme un récit personnel de sa vie, il n'assume pas une identité totale entre lui et son personnage. Il dit ne pas vouloir faire une autobiographie où il raconterait sa vie mais un autoportrait où son roman révélerait sa personnalité.

J-P. Toussaint accorde de l'importance au style : « Le but d'un bouquin est la phrase faite et composée de mots¹⁰⁰. » Les fragments, numérotés ou non, permettent de ne pas oublier cette importance accordée à l'expression. J-P. Toussaint explique dans une interview : « Dès lors qu'il y a une histoire, elle fait passer l'écriture au second plan comme un moyen [...]. Le fait de ne pas raconter d'histoire, même si l'on est loin d'une écriture abstraite [...] c'est cela qui m'intéresse davantage parce que l'accent est mis sur la manière d'écrire¹⁰¹ ». Ainsi, le contenu chez J-P. Toussaint n'est pas une histoire mais une description de moments, d'instant.

Cependant, l'expression n'est pas plus importante que le contenu. J-P. Toussaint n'innove pas dans son écriture, mais dans la disposition par fragments, dont le but n'est

⁹⁷ GABRIEL (Fabrice) et BOURNEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », dans *Les Inrockuptibles*, n° 86, 29 janvier-4 février 1997.

⁹⁸ HANSON, *op. cit.*

⁹⁹ LEJEUNE (Philippe), « Le pacte autobiographique », dans *Poétique*, n° 14, 1973, p. 149.

¹⁰⁰ HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », dans *Le Soir*, 11 janvier 1990.

¹⁰¹ HANSON, *op. cit.*

pas d'accaparer l'attention du lecteur sur l'expression, mais de matérialiser le travail de la pensée de J-P. Toussaint. Ce qu'il raconte lui vient à l'esprit par blocs sans qu'il y ait un passage logique d'une pensée à l'autre. C'est ce travail de création qu'il veut mettre en forme et donner à lire ; néanmoins, le fond de ce qu'il raconte a un sens qu'il ne souhaite pas reléguer au second plan.

Les nouveaux romanciers et J-P. Toussaint ont en commun de s'écarter du vraisemblable recherché par les romanciers traditionnels pour donner à lire des « romans autotéliques¹⁰² ». Tandis que l'expression se superpose au contenu dans le nouveau roman, J-P. Toussaint joue avec l'écriture par la disposition en fragments tout en gardant un contenu qu'il parodie en utilisant la « fausse anecdote¹⁰³ » (nous développerons ce point dans le chapitre 3, au point 1).

3. Subjectivité ?

Nous avons expliqué plus haut que le « je » est la seule personne qui exprime une subjectivité. Comme nous n'avons pas affaire à une autobiographie, cette subjectivité n'est pas celle de J-P. Toussaint. C'est le point de vue de la narration (en focalisation interne) qui permet d'exprimer une subjectivité : celle du « je »-personnage, puisque la focalisation se situe dans son intériorité.

3.1. La focalisation

Tout est vu à partir de l'intériorité du « je », à travers sa perception et donc ses sensations visuelles (« Dans le prolongement de la porte, je pouvais voir une partie du salon. » (SDB, p. 60) ; « Pascale, que je voyais debout à côté du bureau dans le petit îlot de lumière verte » (AP, pp. 110-111) ; « Mon regard [...] fit lentement le tour de la pièce » (TV, p. 27)), auditives (« Je les entendais converser. » (SDB, p. 58) ;

¹⁰² DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.* p. 83.

¹⁰³ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, pp. 57-62.

« j’entendais le frottement régulier d’une corde contre une poulie » (AP, pp. 103-104) ; « je me concentrai pour mobiliser toutes les facultés de mon ouïe » (TV, p. 222)), parfois même ses sensations tactiles (« la nuque en appui contre le métal froid » (AP, p. 105)) ou olfactives (une « odeur d’éther » (SDB, pp. 96, 105) ; « l’odeur des Drescher puait à présent librement dans toutes les pièces de l’appartement » (TV, p. 123)). Ainsi, la focalisation est intérieure au personnage.

Outre ces allusions aux perceptions sensorielles du « je », le fait que sa vision soit parfois encadrée¹⁰⁴ prouve que le point de vue est le sien. Nous désignons par le terme de « vision encadrée » le fait qu’en focalisation interne, le personnage regarde ce qui l’entoure à partir de son intériorité et donc que son regard est parfois obstrué par une fenêtre, par exemple. Le « je » est présent dans la diégèse et le monde physique de celle-ci l’entoure. Cela est contraire à la position du narrateur omniscient dont la vision n’est pas limitée puisqu’il perçoit les choses à partir d’un endroit qui n’est pas dans la diégèse et semble surplomber le monde du roman.

La focalisation interne influence les descriptions. Alors que la narration restitue l’un à la suite de l’autre des événements qui se déroulent successivement, la description doit décrire des objets présents simultanément de manière successive¹⁰⁵. Mais chez J-P. Toussaint, la narration ne s’arrête pas lorsqu’il décrit le monde parce qu’il le fait à partir du regard du personnage. La description n’est donc pas narrée de l’extérieur et devient dès lors le produit d’une action dans la diégèse : la contemplation.

De la sorte, dans *L’appareil-photo*, une description est intégrée à la narration lorsque le « je », sa compagne (Pascale) et le père de celle-ci cheminent à travers la ville de Créteil et au bord d’un lac à la recherche d’une station de métro (AP, pp. 65-67). Dans *La télévision*, alors qu’il se promène, le « je » décrit ce qui l’entoure : un parking, des commerces fermés et l’espace d’exposition d’un magasin de décorations de jardin

¹⁰⁴ Le « je » regarde par la fenêtre (SDB, pp. 29, 31, 37, 81, 109, 129 ; AP, pp. 12, 84 ; TV, pp. 37, 43, 47, 125, 128, 154, 167), à travers la vitrine d’un magasin (SDB, pp. 79, 85 ; AP, pp. 89, 92 ; TV, p. 206, 216-217) ou d’un musée (TV, p. 185), par l’encadrement d’une porte (SDB, pp. 60, 103), à travers les grilles (AP, p. 15) ou le vasistas (AP, p. 82) d’une école, par le hublot d’un avion (AP, p. 111 ; TV, pp. 177-181), la fenêtre d’un train (AP, p. 91), la vitre d’une voiture (AP, pp. 34, 55), d’une cabine téléphonique (AP, p. 126).

¹⁰⁵ GENETTE, « Frontières du récit », *op. cit.*, p. 158.

(TV, pp. 47-48). Ursula, une connaissance, conduit le « je » et son ami John jusqu'au hangar où est entreposé son avion et le « je » décrit le décor rencontré sur le trajet : une étendue de terrain bordée de baraques en ruine (TV, pp. 172-174). Le survol de Berlin par le « je » à bord de l'avion lui permet de décrire la ville (TV, pp. 178- 182). À la recherche de toilettes dans un musée, il décrit les couloirs au sous-sol du bâtiment au fil de sa progression (TV, pp. 193-195). Ces descriptions ne marquent pas un arrêt descriptif dans la narration parce qu'elles suivent la progression du « je ». Etant donné que le point de vue est le sien, les descriptions s'intègrent à ses actions : le cheminement à pied ou en voiture ou encore dans les airs à bord de l'avion.

3.2. La parole

Le récit est en « je » mais ce n'est pas un monologue intérieur. Les questions que le personnage se pose à lui-même sont facilement recensées¹⁰⁶ parce que rares. Le personnage raconte ses actes, il reste en surface. Le point de vue se situe dans son intériorité mais ce n'est pas le déroulement de sa pensée sur le vif qui est retranscrit et son imaginaire n'est pas dévoilé.

La langue du texte ne mime pas les aléas confus de la pensée intérieure. Le lecteur comprend facilement le sens de chaque phrase ; c'est au niveau du passage d'un fragment à l'autre que les ellipses entraînent parfois une incompréhension ou au niveau de la transcription des paroles exprimées. Celles-ci sont en effet insérées dans le texte sans marque de ponctuation spécifique mais parfois avec un verbe introducteur,

¹⁰⁶ Dans *La salle de bain*, il se demande ce qu'il peut attendre de la soirée à l'ambassade d'Autriche à laquelle il est invité (SDB, p. 29) ; il ne comprend pas ce que les peintres polonais manigancent dans sa cuisine (SDB, p. 33) ; il s'interroge sur la possibilité de saisir le mouvement de son corps qui le fait vieillir (SDB, pp. 55-56) ; alors qu'il se regarde dans un miroir, il se demande ce qu'il fait au club de tennis de son médecin (SDB, p. 123). Dans *L'appareil-photo*, il se demande ce qu'il expliquerait au propriétaire de l'appareil-photo qu'il a volé s'il le croisait (AP, p. 104) ou si Pascale ne s'est pas rendormie avant de le rappeler à la cabine téléphonique (AP, p. 124). Dans *La télévision*, il se demande comment s'y retrouver dans la liste faite par ses voisins qui détaille en allemand la fréquence des arrosages à administrer à leurs plantes (TV, p. 33) et ce qu'il peut bien chanter à ces plantes (TV, p. 34), puisque la maîtresse de maison lui a expliqué que ça leur faisait du bien. Couché au soleil dans un parc, il se demande s'il ne se dérobe pas à son travail ou si, au contraire, cette lente maturation ne fait pas elle aussi partie du travail d'écriture (TV, p. 74).

calquant la perception qu'une personne réelle a d'un échange de paroles, ne retenant que des fragments qui s'insèrent dans l'ensemble de ses pensées.

Ces bribes de conversation que J-P. Toussaint introduit dans son texte ne permettent pas de dévoiler une quelconque particularité langagière propre au personnage. Elles rompent avec le ton de la phrase tout en permettant de ne pas briser le bloc homogène que représente chaque fragment puisque aucune marque de ponctuation spécifique ne sépare les paroles professées du reste du texte.

Dans le roman traditionnel, les guillemets différencient « le discours (où énoncé et énonciation coïncident), du récit (où l'énonciation est masquée)¹⁰⁷ ». Chez J-P. Toussaint, la différenciation entre ce qui a été réellement dit à haute voix par le « je » ou un autre personnage et ce qui est pensé par le narrateur n'est pas toujours claire¹⁰⁸. Le lecteur ne sait pas si les paroles rapportées sont des paroles prononcées ou imaginées par le personnage. Cela rejoint ce que J. Ricardou explique à propos de certains textes : « en la fiction, le réel et le virtuel ont même statut parce qu'ils sont l'un comme l'autre entièrement gérés par les lois de l'écriture qui les instaure¹⁰⁹ ». Dans le cas qui nous occupe, la loi d'écriture du texte est le point de vue du « je » qui est interne à la diégèse. J-P. Toussaint présente chaque élément de son intrigue, chaque objet, chaque personne à travers le regard du « je », à partir de son intériorité. Le lecteur a donc accès indistinctement aux questions intériorisées du personnage et aux paroles exprimées à voix haute par ce dernier et par les autres personnages qui l'entourent.

Au niveau du contenu de ces paroles rapportées, nous pouvons souligner le fait qu'elles sont banales. La plupart du temps ne sont en effet repris que les échanges du quotidien qui ne dévoilent en rien un sens second psychologique (ou autre). Ainsi, par exemple, le « je » rapporte ces paroles en discours direct dans *La télévision* : « j'étais revenu vers Delon [...] et j'avais dit [...] porte vingt-huit. Tu es sûr ? avait dit Delon » (TV, p. 16). Le « je » explique en discours indirect que le peintre polonais dans *La salle de bain* « trouvait que c'était hyper-moderne d'avoir choisi une laque orange

¹⁰⁷ WOLF (Nelly), *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995, p. 155.

¹⁰⁸ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, op. cit., p. 162.

¹⁰⁹ RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, op. cit., p. 29.

pour repeindre la cuisine. Edmondsson en doutait, qui expliquait que ce n'était pas orange, mais beige vif. » (SDB, p. 26). Lorsque le « je » arrive au restaurant indien dans *L'appareil-photo*, il explique qu'il craint d'être en avance et rapporte les paroles du maître d'hôtel en discours indirect libre : « Mais pas du tout, pas du tout. » (AP, p. 76).

Pour les nouveaux romanciers, la parole est insignifiante, ils estiment qu'elle empêche toute communication entre les personnages, réduits à échanger sans cesse les mêmes propos, sur le temps par exemple. J-P. Toussaint ne va pas jusqu'à réduire les paroles qu'il rapporte à l'impossibilité de communiquer. Ses personnages ne parlent pas uniquement du temps ou de sujets aussi généraux, leurs paroles ne sont pas sans contenu informatif. Elles ne sont donc pas insignifiantes en elles-mêmes mais par rapport à la fonction dramatique de l'intrigue car ces paroles sont banales, elles sont celles du quotidien.

3.3. Des sentiments ?

Le point de vue est bien celui du « je », mais l'on n'a pas pour autant accès à son intériorité. Les textes de J-P. Toussaint sont plutôt objectifs et se limitent à relater les actes du personnage qui est un actant. Le « je » explique lui-même que lorsqu'il se regarde dans le miroir, son visage « ne laissait rien paraître » (SDB, p. 12). Ce personnage est limité à être un actant : J-P. Toussaint ne décrit ni n'explique l'intériorité de son personnage et se contente d'énoncer ses faits et gestes.

Toutefois, le « je » ne décrit pas ses actes objectivement de l'extérieur mais à partir de son intériorité, qui n'est que le point de départ de la focalisation puisque la subjectivité du personnage n'est pas sollicitée. Des allusions à ses sentiments sont disséminées dans le texte, mais elles sont rares parce que l'intérêt du texte porte sur les actes du « je » et non pas sur ses sentiments. Comme les nouveaux romanciers, J-P. Toussaint n'utilise pas l'analyse psychologique pour expliquer les actes de son personnage, leur donner une cause. Comme nous allons le découvrir, les sentiments sont évoqués, mais il s'agit de simples allusions qui permettent de donner à lire un texte

empreint de subjectivité car la focalisation est intérieure au personnage qui perçoit les choses.

Dans la première partie de *La salle de bain*, le « je » semble absent à lui-même : il vit les événements sans ressentir d'émotions particulières, ou tout au moins il ne les explicite pas. Dans la deuxième partie, il s'enfuit pour Venise où Edmondsson, sa compagne, finit par le rejoindre, ce qui le rend même « heureux » (SDB, p. 78). Puis, sans raison, le regard de sa compagne le dérange (SDB, p. 85) et, alors qu'ils sont perdus dans les rues de Venise, il est agacé par une femme qui l'empêche de regarder le plan de la ville sur un panneau mural (SDB, p. 87). Il explique alors : « j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. » (SDB, p. 94). Il se met alors à jouer assidûment aux fléchettes et finit par en envoyer une dans le front d'Edmondsson qui rentre à Paris. Le « je » s'installe alors à l'hôpital, se fait inviter par son médecin à dîner et au tennis, jusqu'au moment où il se demande « Que faisais-je ici ? » (SDB, p. 123). Il retourne à son hôtel où le réceptionniste adopte un ton « désagréable » (SDB, p. 124) puis à l'hôpital où le lit voisin du sien est occupé. Dans la troisième partie, il rentre s'enfermer dans sa salle de bain à Paris et éprouve même des « scrupules » (SDB, p. 130) face à la blessure au front d'Edmondsson. Ainsi, aucune explication n'est donnée concernant les actions principales du « je » : son départ inopiné pour Venise, son refus de rentrer à Paris, son agacement face à sa compagne au point de lui planter une fléchette dans le front, son brusque retour à Paris.

Dans *L'appareil-photo* et *La télévision*, les allusions aux sentiments ou à l'état d'esprit du « je » ne sont applicables qu'à la situation dans laquelle ils apparaissent. Par exemple, le « je » est attendri en regardant le fils de sa compagne, Pascale, derrière les grilles de l'école (AP, p. 15). À Milan, il se sent reconnaissant (AP, p. 22) pour l'aide que Il Signore Gambini lui a apportée en l'emmenant chez la pédicure. Il se sent « dépité » (TV, p. 71) lorsqu'il ne trouve pas un document à la bibliothèque et ressent un manque (TV, p. 93) depuis qu'il ne regarde plus la télévision. Il se sent « le cœur léger » (TV, p. 160) en partant en balade en avion avec John.

A deux reprises, le « je » ne ressent pas les émotions que certaines situations provoquent habituellement, ses sentiments sont objectifs. Face à une peinture et une prostituée, il dit de l'une qu'elle est une « marine démoralisante » (AP, p. 19) et de l'autre que le cuir rouge de sa tenue est « d'une froideur clinique décourageante » (TV, p. 119). Et lorsqu'il ressent un sentiment fort : l'énervement face à la manie de son professeur de conduite qui essuie ses lunettes « avec un sourire angélique » (AP, p. 33), c'est dans le passé. Ce sentiment n'est pas vécu dans le présent de la narration, le « je » fait un retour en arrière de dix ans pour raconter ses cours d'auto-école. J-P. Toussaint utilise le thème du souvenir pour insérer un sentiment, mais sans le développer ou l'analyser : il se limite à l'évoquer. De même, les sentiments amoureux du « je » sont exprimés¹¹⁰ mais limités à de rares et rapides allusions, pour la plupart entre parenthèses. Cela empêche donc de réduire ces textes à la catégorie des romans d'amour.

Aucune explication n'est donnée quant aux actes du « je » et lorsque ses sentiments sont présents, leur cause n'est pas donnée. Le « je » semble ne pas s'impliquer émotionnellement : il se laisse porter par les événements et ses pensées lorsqu'elles affluent en lui. Les faits sont présentés de manière objective, tout comme les sentiments du « je », mais sans aucune corrélation explicite entre eux. Cette objectivité est liée à celle des nouveaux romanciers qui rejettent la traditionnelle analyse psychologique des actes des personnages.

¹¹⁰ Dans *La salle de bain* : « (j'avais envie de la revoir) » (SDB, p. 69), « (j'étais très intimidé) » (SDB, p. 70), « (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson) » (SDB, p. 72), « Nous avons parfois, sur la ligne, de longs silences ensemble. J'aimais ces moments-là » (SDB, p. 72), « Edmondsson (mon amour) » (SDB, p. 101). Dans *L'appareil-photo*, il dit de Pascale : « (elle était adorable) » (AP, p. 15) lorsqu'elle bâille et explique : « je me sentais tout dolent à côté d'elle (c'était peut-être l'amour déjà, qui sait, cet état grippal) » (AP, p. 28). Il la surnomme « mon amour » (AP, p. 98) et lui dit : « Je vous aime » (AP, p. 108). Dans *La télévision*, il a « un sourire attendri » (TV, p. 145) à la lecture d'un mot de sa compagne et est ému (TV, p. 208) en remarquant des traces de poudre sur son visage. Au téléphone, il explique : « (comme c'était bon d'entendre la voix réconfortante de Delon tout près de moi dans l'écouteur) » (TV, p. 85). Il surnomme sa compagne enceinte « ma Delon » (TV, pp. 89, 207) et lorsqu'elle nage avec sa fille dans son ventre, il les surnomme « les deux amours » (TV, p. 86).

3.4. De l'amour ?

Dans un entretien, J-P. Toussaint explique : « Il est plus intéressant de filmer les scènes qui évoquent l'amour, des gestes de tendresse, des regards, des silences. Mon plaisir est de montrer les moments qui sont entre ou à côté des actes plutôt que le vif de l'action¹¹¹ ».

De cette manière, le « je » parle des rires qu'il a avec ses compagnes (SDB, p. 11 ; AP, p. 72 ; TV, p. 221), de leurs sourires (SDB, pp. 31, 43, 76 ; AP, p. 29 ; TV, p. 89). Dans *La salle de bain*, il explique, en parlant d'Edmondsson : « Je lui pris la main et la caressai. » (SDB, p. 75). Dans la chambre d'hôtel, il raconte : « Couchés tous les deux dans le lit, les jambes réunies sous les draps, nous feuilletions un magazine féminin » (SDB, p. 77). À l'hôpital, le « je » évoque un baiser : « Nous nous embrassâmes dans le couloir blanc. » (SDB, p. 97). Dans *L'appareil-photo*, le « je » explique en parlant de Pascale : « je lui remis en place une mèche de cheveux [...]. Je lui pris l'épaule, lui touchai la joue tendrement. » (AP, p. 72) ; plus loin, il dit : « Elle avait un peu froid, ma Pascale Polougaïevski [...] je la pris dans mes bras pour lui frictionner le dos, tandis qu'elle bâillait, la tête contre ma poitrine » (AP, p. 74). Allongés tous les deux sur le lit, le « je » commente : « je lui parlais à voix basse en jouant lentement avec un doigt sur son front » (AP, p. 84). Arrivé à Paris avec Pascale, le « je » explique qu'ils regardent tous les deux le port, « la main dans la main » (AP, p. 108) avant de rentrer dans un café où il dit : « Je lui caressai doucement la joue et nous nous accordâmes un petit baiser endormi par-dessus la table, tendre et furtif. » (AP, p. 109). Dans *La télévision*, lorsque le « je » dit au revoir à sa compagne, il explique qu'il l'embrasse « longuement » (TV, p. 16) ; il ne parle donc pas du baiser mais de sa durée.

J-P. Toussaint ne se limite pas à décrire des instants amoureux, il évoque également l'acte sexuel. Dans *L'appareil-photo*, il dit : « je me réveillai tout endormi dans la pénombre de la chambre, Pascale dans mes bras, dont je caressais doucement les

¹¹¹ BRADFER (Fabienne), « Le monde réinventé de Toussaint », dans *Le Soir*, 7 juillet 1993.

seins sous la veste de pyjama [...] nous nous unîmes dans le sommeil, les mains sur les joues ou dans les cheveux, parcourant notre peau au hasard, mon sexe dans son corps encore tout chaud du sommeil de la nuit. Nous dormîmes encore un peu ainsi, serrés fragilement dans les bras l'un de l'autre, avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs qui pouvaient témoigner d'un sommeil agité. » (AP, pp. 85-86). Dans *La télévision*, alors que le « je » est dans la salle de bain avec sa compagne, il explique : « Je sortis la main de l'eau, et, la posant doucement sur ses cuisses, je lui demandai si elle voulait faire l'amour [...]. De retour dans la chambre, nous nous étions aimés (je n'en dirai pas plus, il est des moments où il faut savoir privilégier les faveurs de l'action aux agréments de la description) [...]. Je lui pris la main et la serrai tendrement. » (TV, pp. 212-213).

Dans *La salle de bain*, le « je » explique : « Edmondsson, cachée par la paroi, se débarrassait de sa petite culotte [...]. J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable » (SDB, pp. 19-20), le fragment suivant est celui-ci : « Après avoir dénoué notre étreinte, nous restâmes un instant assis nus l'un en face de l'autre sur le tapis du vestibule » (SDB, p. 20). Ainsi, une ellipse est faite concernant l'acte sexuel et la description se limite à ce qui se passe avant et après. Dans *La salle de bain*, il explique : « Je soulevai les draps et me déposai dans son corps, nu contre sa peau, ventre contre ventre, le manteau ouvert par-dessus nous. Nous commençâmes à bouger ; nous bougions lentement et nous nous en savions gré. Plus tard, les couvertures se retournèrent : en tombant sur le sol, la boîte s'ouvrit et toutes les balles de tennis s'éparpillèrent sur le parquet » (SDB, p. 80). L'acte sexuel est donc passé sous silence, le narrateur passe tout de suite à « Plus tard ».

Cependant, dans ces deux derniers exemples, l'originalité de J-P. Toussaint ne se situe pas au niveau de l'ellipse faite sur l'acte amoureux mais bien au niveau du vocabulaire qu'il emploie. Ainsi, lorsqu'il dit « J'ôtai mon pantalon pour lui être agréable. » (SDB, p. 20) ou « nous bougions lentement et nous nous en savions gré » (SDB, p. 80), il utilise des termes qui relèvent de la bienséance et donc applicables à une situation où deux personnes se connaissent mais sont tenues d'adopter une certaine distance (dans les rapports professionnels, par exemple). J-P. Toussaint utilise donc

dans une situation très intime des termes qui s'appliquent à des rapports sociaux qui ne sont pas intimes.

Cette remarque est liée à notre analyse des sentiments du « je » : ils sont objectivés, tout comme le récit de l'acte amoureux est objectivé : J-P. Toussaint raconte de la même manière l'acte amoureux et l'éparpillement des balles de tennis sur le sol, sans y associer de sentiments. Le vocabulaire de la bienséance dévoile lui aussi la non-implication du « je » dans ses rapports sexuels. Cette non-implication se retrouve également dans un passage de *L'appareil-photo*, lorsque le « je » arrive à l'auto-école avec sa compagne et qu'il explique : « Pascale avait fermé la porte derrière moi et m'avait pris la main, sans un mot, me regardait tendrement dans l'obscurité. Nous ne bougions ni l'un ni l'autre, et ce fut un instant, simplement. » (AP, p. 109). Ce sont ces moments où il semble ne rien se passer que J-P. Toussaint décrit. Mais il se limite à les évoquer, il ne qualifie pas l'« instant », la seule information qu'il donne est qu'il y a une durée et qu'elle est courte.

De cette manière, en plus de faire l'impasse sur l'acte sexuel, ce qui est assez fréquent, J-P. Toussaint le rend peu lyrique en le décrivant objectivement, comme n'importe quel acte, sans y associer de sentiments ressentis intimement. De plus, l'impasse est faite sur tout ce qui est romanesque : la conquête amoureuse et la montée des sentiments. Cette remarque s'applique surtout à *L'appareil-photo* puisque ce roman relate une rencontre amoureuse alors que dans les deux autres, la relation du « je » avec sa compagne est déjà entamée. Ainsi, dans ce roman, la naissance de l'amour est racontée comme un ensemble d'épisodes secondaires par rapport aux moments passés à l'auto-école, à la recherche de la bonbonne de gaz et à leur séjour à Londres. Les évocations relatives à cet amour sont uniquement des allusions qui n'accaparent pas toute l'attention du lecteur.

Conclusion

Bien que la focalisation soit interne, le lecteur n'a pas accès à l'intériorité du « je », nous n'avons pas affaire à un monologue intérieur et les sentiments sont

objectivés. Mais selon V. Jouve, l'« effet de vie¹¹² » que l'auteur de tout roman peut donner à son personnage n'est pas seulement dû à la subjectivité présente dans le roman. Selon lui, plusieurs procédés doivent être pris en compte, ils sont au nombre de trois : doter le personnage d'un nom, évoquer sa vie intérieure et le présenter comme un être imprévisible parce que le personnage se construit petit à petit comme l'être humain (le dévoilement progressif du personnage est donc utilisé dans ce contexte).

Nous avons pointé le refus des nouveaux romanciers d'utiliser les noms pour leurs personnages, les réduisant à des initiales, des pronoms ou brouillant les dénominations. Comme eux, J-P. Toussaint ne nomme jamais son personnage, il reste « je ». Les nouveaux romanciers n'ont plus recours à l'analyse psychologique pour expliquer les actes de leur personnage, J-P. Toussaint non plus. Mais ils placent régulièrement le lecteur dans l'intériorité de leur personnage, sans pour autant évoquer sa subjectivité, ses sentiments. C'est cette position qui donne vie au personnage. Concernant son aspect imprévisible, ce critère est clairement présent chez les nouveaux romanciers. En effet, ils décrivent leur personnage en train de se construire dans l'ici-maintenant. J-P. Toussaint utilise également cette technique.

Ainsi, des trois techniques pointées par V. Jouve permettant de créer l'effet de vie, seule l'attribution d'un nom n'est pas utilisée par les nouveaux romanciers ni par J-P. Toussaint. Leurs personnages ne sont donc pas des supports sans vie, mais des entités qui paraissent plus authentiques que les personnages-types du roman traditionnel puisque les nouveaux romanciers rejettent la convention artificielle du nom attribué à leur personnage. Nous n'adhérons donc pas totalement à la théorie de V. Jouve puisque nous estimons que le fait de doter son personnage d'un nom n'est pas une condition nécessaire pour créer l'effet de vie.

¹¹² JOUVE (Vincent), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992, pp. 108-119.

4. Ellipses informatives

Nous avons déjà souligné le fait que les actes du « je » sont présentés sans aucune explication quant à leur cause. En effet, la psychologie du personnage n'est pas utilisée comme explication de son comportement. J-P. Toussaint parseme son texte d'ellipses informatives ; nous allons voir qu'il ne se limite pas à passer sous silence la conquête amoureuse et la montée des sentiments. Dans un premier temps, nous examinerons les textes de notre corpus pour déterminer quelles informations présentes habituellement dans le roman traditionnel sont absentes chez J-P. Toussaint. Nous déterminerons ensuite les raisons de ces ellipses d'informations (cf. Conclusion).

4.1. Les descriptions physiques et le statut du « je »

S'exprimant en « je », le narrateur ne facilite pas les descriptions externes de son physique, de son corps, de son visage ou de ses vêtements.

J-P. Toussaint recourt à l'expédient du miroir pour montrer le reflet que le « je » reçoit de lui-même. A plusieurs reprises (SDB, pp. 26, 55, 123 ; AP, pp. 51, 62), le personnage regarde son visage dans le miroir, mais cela renforce son anonymat car il décrit quelques détails de son visage sans qu'au final, le lecteur n'en sache plus sur lui ; le « je » explique : « mon visage ne laissait rien paraître. Jamais. » (SDB, p. 12).

Ces passages pourraient être l'endroit d'une description des caractéristiques de ce visage, ce qui n'est pas le cas. Dans *La télévision*, le « je » accentue cette imprécision : alors qu'il passe devant un miroir, il se décrit comme une « longue silhouette voûtée » (TV, p. 40), ce qui est une notation des plus floues (reprise à la page 102). En effet, elle renvoie à l'allure générale du « je » tout en restant une information imprécise, malgré les deux adjectifs qui encadrent le mot « silhouette ». Le lecteur est donc réduit à se faire une idée uniquement des contours du corps du « je », de son apparence, ce qui est on ne peut plus vague.

Les seules informations que le « je » dévoile sur son apparence corporelle se trouvent dans *La télévision* et se limitent à évoquer sa calvitie (TV, p. 29) : son « duvet de caneton » (TV, pp. 29, 111) et plus loin, il précise : « le minimalisme contraint de mon duvet de caneton » (TV p. 114). Lorsqu'il croise un homme dans le hall de son immeuble, celui-ci décrit le narrateur comme « Un chauve » (TV, p. 32) et le « je » explique qu'il peut gagner de la vitesse grâce « aux qualités naturellement aquadynamiques de [sa] coiffure (une petite brosse ultracourte et duveteuse) » (TV, p. 137). La distance avec laquelle le « je » donne ces indications est proche de l'objectivité dont il fait preuve lorsqu'il transmet ses sentiments face à une peinture ou une prostituée (cf. 3. Subjectivité ?, 3.3. Des sentiments ?).

Ainsi, le « je » n'évoque que très rarement son physique alors qu'il donne des informations sur sa tenue. Dans *La salle de bain*, il la décrit sobrement : « Je portais des vêtements simples. Un pantalon de toile beige, une chemise bleue et une cravate unie » (SDB, p. 14), « J'étais vêtu d'un costume sombre et d'un pardessus bleu. » (SDB, p. 53) ; plus loin, il parle de son « élégant manteau » (SDB, p. 54). Dans *La télévision*, alors qu'il décide d'aller se promener, il décrit sa tenue : « Je portais un pantalon de toile et une chemise blanche estivale, les pieds nus dans des chaussures de bateau légères, décorées d'un faux lacet de parure. » (TV, p. 47) et un « chapeau de paille » (TV, p. 48). Pour les nouveaux romanciers, la tenue vestimentaire ne donne aucune information sur la personnalité de son propriétaire, contrairement à ce que pensaient les romanciers traditionnels. C'est pour cette raison que J-P. Toussaint ne limite pas les indications concernant la tenue de son personnage.

Concernant les indications sur la profession ou plutôt l'activité sociale du « je », nous notons qu'elles se limitent à des allusions qui restent floues. De plus, ces indications ne correspondent pas aux activités, ou plutôt inactivités, du « je » qui reste oisif dans les trois romans.

Dans *La salle de bain*, sa compagne lui « facilite [...] la vie, subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art » (SDB, p. 11) et il explique : « Dans un passé récent, exerçant en quelque manière la profession de

chercheur, je fréquentais des historiens, des sociologues. » (SDB, p. 22) et plus loin il affirme : « je suis historien » (SDB, p. 107). Le « je » revendique donc son statut d'intellectuel mais son activité présente reste indéfinie. Il passe en effet son temps enfermé dans sa salle de bain, dans sa chambre d'hôtel à Venise ou à se promener dans un club de tennis sans jamais toucher une balle.

Dans *L'appareil-photo*, alors qu'il est à Milan, il évoque des rendez-vous (AP, p. 17), une conférence (AP, p. 22), un serveur qui l'appelle « dottore » (AP, p. 22). Ces allusions sont rares et évasives ; elles permettent uniquement de supposer que le « je » est un intellectuel, un universitaire spécialisé dans une discipline puisqu'on le surnomme « docteur », mais sa discipline restera mystérieuse. À Paris, cependant, les activités du « je » se limitent à peu de choses. Il passe ses journées à l'école de conduite ou à traverser la ville à la recherche d'une bonbonne de gaz.

Dans *La télévision*, le « je » explique qu'il doit rédiger une étude sur le Titien (TV, p. 14). Toutefois, il n'écrit pas une seule ligne, il se contente de réfléchir à sa thèse en se prélassant dans un parc ou en faisant des longueurs à la piscine.

Ces informations nous permettent uniquement d'avancer que le « je » est un intellectuel. Les références culturelles faites tout au long des romans confirment cette supposition. Dans *La salle de bain*, le « je » cite Mondrian (SDB, pp. 15, 90), Soutine (SDB, p. 25), Raphaël, Van Gogh, Hartung et Pollock (SDB, p. 27), le Titien et Véronèse (SDB, p. 58), Sebastiano del Piombo (SDB, p. 84), Mozart et Chopin (SDB, p. 89), Pascal (SDB, pp. 88, 93), Jasper Johns (SDB, p. 90). Il ne cite qu'une référence culturelle dans *L'appareil-photo* : Rothko (AP, p. 93). Dans *La télévision*, il évoque les portraits de Charles Quint peint par le Titien (TV, p. 15) et Amberger (TV, p. 44). Une jeune femme nue qu'il voit dans l'appartement en face du sien lui fait penser à une Vénus ou Lucrèce du peintre Cranach (TV, p. 38). Il fait allusion aux lectures qu'il a faites en vue de son étude : Victor Basch, Erwin Panofsky (TV, p. 42) Jean Babelon, Alfred de Musset (TV, pp. 42, 64). Il évoque Michel-Ange (TV, p. 74), Jackson Pollock (TV, p. 97), Van Eyck (TV, p. 101), le style Biedermeier (TV, p. 109), Fragonard et Edward Kienholz (TV, p. 123), *L'Ecole d'Athènes* de Raphaël et le *Saint Jean-Baptiste*

de Léonard de Vinci (TV, p. 135), la Joconde (TV, p. 183), *La fontaine de jouvence* de Cranach (TV, p. 200), Paik et Vostell (TV, p. 216). Il fait également allusion à une lecture de Proust à laquelle il assiste (TV, p. 106) et à un musée dans lequel il a l'habitude de se rendre (TV, pp. 183-197) ainsi qu'aux tableaux et sculptures qu'il y voit. Si ces allusions précises à l'art nous permettent de connaître les goûts du « je », elles ne nous informent pas sur ses activités professionnelles ni même sur ses actes en général.

4.2. Descriptions physiques et statuts des autres personnages

Alors que les romanciers traditionnels créent une galerie de personnages-types définis par leur caractère et leur nom, les nouveaux romanciers se concentrent sur un nombre limité de personnages indéfinis. Chaque roman de J-P. Toussaint est centré sur un seul personnage. Les personnages périphériques sont décrits à travers le regard de ce « je » et donc uniquement lorsqu'ils entrent en contact avec lui.

De cette manière, de nombreuses personnes anonymes¹¹³, inconnues, ou ayant une fonction limitée dans l'intrigue, croisent le chemin du « je ». Elles ne sont pas caractérisées par une personnalité originale et frappante ; elles se limitent à passer dans la vie du personnage principal. Leur profession est liée aux services qu'elles rendent au « je », elles semblent donc n'avoir d'existence que lorsqu'il a besoin d'elles et sont réduites à des entités fonctionnelles¹¹⁴. Cette technique est liée à l'attachement de

¹¹³ Des gens ou des personnes (SDB, pp. 32, 53, 69, 74, 104, 124 ; AP, pp. 29, 97 ; TV, pp. 50, 52, 58, 65, 72, 113, 114, 140, 142, 163, 192), des passants (SDB, p. 53 ; TV, pp. 25, 180), des voyageurs ou des passagers (SDB, p. 53 ; AP, p. 107), une femme ou un homme (SDB, pp. 53, 60, 68, 75, 87, 103, 127 ; TV, p. 143), un couple (SDB, p. 58 ; TV, pp. 53, 182), quelqu'un (SDB, p. 96), un petit groupe de mères (AP, p. 16) à l'école, un type (AP, pp. 26, 52 ; TV, pp. 30, 172, 201), un ou une Asiatique (AP, p. 29 ; TV, p. 53), un Soviétique (SDB, p. 126), la foule (AP, p. 64), des jeunes scouts (AP, p. 68), du monde (AP, p. 69), des curieux (AP, p. 73), des consommateurs (AP, p. 75), deux silhouettes encapuchonnées (AP, p. 95), des corps sur le sol (AP, p. 98), un couple de punks (AP, p. 101), une nageuse ou des nageurs (TV, pp. 51, 140), des jeunes Turcs (TV, p. 51), un grand-père (TV, p. 60), un « clodo (TV, p. 72) », des Espagnols (TV, p. 115), un crawlleur (TV, p. 140), un garçon ou un enfant (TV, pp. 163, 179), des baigneurs (TV, p. 179), des touristes (TV, p. 184), un vieil esthète (TV, p. 193), un visiteur (TV, p. 195).

¹¹⁴ Un policier (SDB, p. 56 ; AP, p. 73), un pharmacien (SDB, p. 56), une femme de chambre (SDB, pp. 57, 63 ; TV, p. 10), un barman (SDB, pp. 62, 65, 66, 123), un réceptionniste (SDB, pp. 62, 69, 70, 124), un militaire (SDB, p. 73), un maître d'hôtel (SDB, p. 75 ; AP, p. 76), une vendeuse ou un vendeur (SDB,

J-P. Toussaint (mais également des nouveaux romanciers) au présent : les personnages se limitent à leur action, leur fonction dans l'immédiat.

4.3. Le passé du « je » de J-P. Toussaint et ses relations sociales

Seules de très rares allusions au passé familial du « je » sont glissées dans le corpus des romans étudiés. Dans *La salle de bain*, Edmondsson avertit les parents du « je » de son enfermement dans la salle de bain et sa « Maman » (SDB, p. 13) vient lui rendre visite. Dans *L'appareil-photo*, le « je » évoque des photos de son enfance (AP, p.10). Dans *La télévision*, le fils du « je » est présent ainsi que l'enfant que sa compagne porte (TV, pp. 8, 15, 85-86, 89), ses parents (TV, p. 44 et « maman », TV, p. 63). Il évoque également son émotion ressentie lors des retransmissions du Tour de France quand il était enfant (TV, p. 131). Mais les informations données quant à la relation que le « je » entretient avec ses compagnes sont elliptiques. Dans *La salle de bain* et *L'appareil-photo*, on ne sait s'ils sont fiancés ou mariés, ni depuis combien de temps ils vivent ensemble.

Conclusion

Les personnages qui entourent le « je » sont, pour la plupart, décrits essentiellement par leur profession, leur tenue vestimentaire¹¹⁵ et leur âge¹¹⁶, sans

p. 79 ; AP, p. 56 ; TV, p. 217), un infirmier ou une infirmière (SDB, pp. 95, 96, 97, 102, 104, 105, 114, 125), un médecin (SDB, pp. 102, etc.), une chef de service (SDB, pp. 105, 125), un jardinier (SDB, p. 118), un serveur (SDB, p. 121 ; AP, p. 22 ; TV, p. 114), une hôtesse (SDB, p. 127), une institutrice (AP, pp. 16, 82), un mécanicien (AP, p. 28), un caissier ou une caissière (AP, p. 30 ; TV, p. 48), un moniteur d'auto-école (AP, p. 33), un livreur (AP, p. 44), un gardien (AP, p. 80 ; TV, pp. 172, 184, 191), un portier (AP, p. 88), un balayeur (AP, p. 90), un documentaliste (TV, p. 65, 66), un chauffeur de taxi (TV, p. 98) ou d'autobus (TV, p. 112), une étudiante (TV, p. 106), une prostituée (TV, p. 119), un maître nageur (TV, pp. 136, 140), un employé de train (TV, p. 160).

¹¹⁵ Dans *La salle de bain*, Kabrowski, le polonais qui est censé peindre la cuisine du « je » est « en costume gris » (SDB, p. 16), un homme dans l'appartement d'en face porte « un pyjama en peluche » (SDB, p. 103), son médecin qui porte une chemise saumon (SDB, p. 122). Dans *L'appareil-photo*, le moniteur d'auto-école porte « un étroit tricot beige » (AP, p. 33), le père de Pascale est « coiffé d'une toque d'astrakan à oreillettes » (AP, p. 55), une réceptionniste vêtue d'une jupe grise et d'un chemisier « très blanc » (AP, p. 87), « un portier en habit d'apparat, redingote et gilet gris » (AP, p. 88), un employé

qu'aucune autre information soit donnée. Le « je » n'a pas de profession clairement définie, ce qui empêche de le classer dans une catégorie socioprofessionnelle. Les évocations de sa tenue vestimentaire ne sont pas nombreuses ; elles permettent au lecteur de se faire une idée du style général du personnage mais pas de sa catégorie sociale, de sa profession ou de son âge. Le « je » reste indéfini tout comme les autres personnages qui sont limités à une fonction sans incarner une personnalité : ils ne sont même pas nommés.

L'intérêt de J-P. Toussaint est donc tourné vers les actes du « je ». La technique du roman traditionnel, qui fait penser que la profession d'un personnage, sa tenue vestimentaire et son âge le définissent, est rejetée par les nouveaux romanciers et tournée en dérision par J-P. Toussaint grâce à deux techniques : soit il ne donne aucune information sur ces trois catégories, soit les informations qu'il donne sont limitées à ces catégories. Dans les deux cas, le personnage reste indéfini. Le « je » ne se décrit pas et se limite à ces trois catégories pour décrire les personnages qui l'entourent parce que le point de vue est le sien : il perçoit les autres personnages à travers son regard. Lorsqu'il rencontre une personne pour la première fois, il n'en connaît que ce qu'il en voit : son allure, les vêtements qu'elle porte et l'âge qu'elle paraît avoir.

Un autre type d'ellipse informative concerne le passé du « je » qui est très rarement évoqué parce que J-P. Toussaint se situe dans le présent immédiat. Cette technique permet de ne pas utiliser les informations sur le passé du personnage comme des traits définitoires de sa personnalité : J-P. Toussaint se limite en effet à les évoquer,

est vêtu d'« un pantalon noir et une chemise blanche » (AP, p. 100). Dans *La télévision*, Mechelius porte « une veste noire et un col roulé élégant, en fine laine grise » (TV, p. 58), un bibliothécaire porte « un pull-over sans manches sur une épaisse chemise de coton boutonnée jusqu'au col » (TV, p. 66) et son assistante « un pull marron et une jupe grise » (TV, p. 68), le frère d'Ursula (une connaissance qui l'emmène en avion) est « en survêtement, les pieds dans de grosses chaussettes grises » (TV, p. 163), Ursula porte « un pantalon de cuir noir et un petit haut blanc » (TV, p. 170).

¹¹⁶ Dans *La salle de bain*, l'un des Polonais a les cheveux blancs, l'autre est plus jeune (SDB, p. 16), un homme dans l'appartement d'en face a lui aussi les cheveux blancs (SDB, p. 103), son médecin a une quarantaine d'années (SDB, p. 107), un Soviétique rencontré à la gare a une cinquantaine d'années (SDB, p. 126). Dans *L'appareil-photo*, un moniteur d'auto-école est décrit comme « un type d'une quarantaine d'années » (AP, p. 26), le moniteur du « je » est un « quinquagénaire » (AP, p. 33). Dans *La télévision*, Mechelius est décrit comme pouvant avoir « une soixantaine d'années » (TV, p. 58), un bibliothécaire a « une cinquantaine d'années » (TV, p. 66) et son assistante « une soixantaine d'années » (TV, p. 68), le frère d'Ursula est « Un garçon de quatorze, quinze ans » (TV, p. 163) et Ursula peut avoir « une vingtaine d'années » (TV, p. 170).

sans les bannir et sans en tirer un parti explicatif. L'intérêt se porte sur les actes du « je », c'est pourquoi son passé et ses relations sociales ne sont qu'évoquées, ne sont que des allusions rares et succinctes.

Chapitre 2 : La temporalité

1. Les temps des verbes

En accord avec l'usage classique, J-P. Toussaint utilise essentiellement deux temps : le passé simple pour rapporter des événements « singulatifs » et l'imparfait pour des événements « itératifs » (selon la terminologie de G. Genette¹¹⁷) qui se répètent plusieurs fois, habituels ou duratifs. Dans *L'appareil-photo* et *La télévision*, les événements sont relatés essentiellement au passé simple. L'imparfait n'est utilisé que pour décrire des événements qui se sont prolongés. La bipartition entre passé simple et imparfait est au contraire très marquée dans *La salle de bain* car chaque fragment a son temps propre. L'imparfait et le passé simple sont utilisés dans chaque paragraphe invariablement ; mais chaque fragment s'attache à détailler des événements qui sont soit singulatifs, soit itératifs.

L'originalité de J-P. Toussaint ne se situe donc pas dans les temps qu'il utilise mais dans le sens qu'il leur attribue. En effet, il explique : « tout ce que j'écris c'est toujours le présent, l'instant¹¹⁸ », « Mes romans se basent sur une attention permanente à l'instant présent¹¹⁹ ». Bien qu'il utilise l'imparfait et le passé simple pour décrire les actions de son « je », il ne narre pas les faits a posteriori mais en train de se dérouler. Son passé a donc une valeur de « présent dans le passé¹²⁰ » : les événements semblent se dérouler au moment où J-P. Toussaint écrit, comme si son écriture créait les faits dans le présent immédiat.

¹¹⁷ GENETTE, *Figures III, op. cit.*, p. 145.

¹¹⁸ JOURDE (Michel), « Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Inrockuptibles*, printemps 1992.

¹¹⁹ DETIFFE, *op. cit.*, p. 26.

¹²⁰ JOURDE, *op. cit.*

2. La chronologie

Au niveau de la chronologie, les nouveaux romanciers sont adeptes du désordre tandis que chez J-P. Toussaint nous parlerons plutôt d'absence d'ordre, à la suite de L. Demoulin¹²¹. Alors que les nouveaux romanciers cherchent à rendre compte de leur incompréhension du monde en donnant à lire des romans incompréhensibles, J-P. Toussaint tourne en dérision la lisibilité simpliste du roman traditionnel en jouant avec ses conventions. L'une de ces conventions est la présentation chronologique des événements qui, chez J-P. Toussaint, semble brisée par la présentation en fragments. Cependant, les liens entre chacun d'eux ne sont pas complètement incompréhensibles. J-P. Toussaint joue en effet avec l'expression : il n'utilise pas toujours de liens clairs et précis entre les fragments, il insère des ellipses ou introduit des passages qui représentent des prolepses ou des analepses. Mais malgré cela, une certaine chronologie est identifiable.

Nous allons d'abord nous pencher sur cette écriture par fragments pour ensuite examiner ce qui lie les paragraphes et découvrir quelle est la chronologie présente dans les trois romans de J-P. Toussaint.

2.1. L'écriture par fragments

Certains nouveaux romanciers utilisent des « artifices typographiques¹²² » pour dénoncer l'arbitraire des conventions typographiques traditionnelles en les remplaçant par d'autres, et pour donner à lire un texte qui est tout aussi incompréhensible que le monde. Par exemple, certains passages de l'écriture de C. Simon sont marqués par l'absence de point terminant les phrases, délimitées l'une l'autre par la présence de majuscules au début de chacune d'elles ; il supprime également à certains endroits les

¹²¹ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français*, op. cit., p. 83.

¹²² WOLF, op. cit., p. 82.

guillemets ouvrant sur un dialogue¹²³. N. Sarraute quant à elle utilise les points de suspension et les tirets pour marquer la discontinuité des monologues intérieurs qu'elle retranscrit¹²⁴. Le découpage en fragments est un autre exemple d'artifice typographique.

C'est à ce propos que N. Leclair utilise le terme « (dis)continuité¹²⁵ » pour parler des fragments de J-P. Toussaint. Ceux-ci brisent la continuité narrative par les blancs qui les séparent mais, en même temps, se suivent dans un ordre lié à la progression de l'intrigue et à la présence d'un personnage central. Dans *La salle de bain*, la numérotation des fragments permet de matérialiser la continuité qui lie les fragments, tout en rappelant que chacun d'eux est autonome. Bien qu'il permette d'introduire des ellipses entre les fragments, le blanc textuel représente une continuité de sens et non une rupture¹²⁶, il est donc différent de l'interligne ordinaire qui ne présente pas cette fonction. En voici un exemple :

17) Lorsque que je sortais de l'hôtel, je m'éloignais rarement. Je restais dans les rues avoisinantes. Une fois, cependant, il me fallut retourner au grand magasin Standa [...]. Au rayon des jouets, j'achetai un jeu de fléchettes.

18) De retour dans ma chambre, je vidai le sachet, déchirai l'emballage en plastique qui recouvrait le jeu. Un disque d'une grande sobriété, strié de cercles concentriques, accompagnait six fléchettes dont l'empenne, arrondie, était décorée de plumes. (SDB, p. 64).

Ainsi, dans le premier fragment de cet extrait, le « je » évoque l'acquisition dans un grand magasin d'un jeu de fléchettes qu'il décrit dans le fragment suivant. La continuité est donc claire entre ces deux fragments, J-P. Toussaint ne passe pas à un sujet différent. Une continuité implicite de sens permet d'associer l'idée de magasin à celle de sachet où l'on range ses achats. Cependant, la continuité de sens entre les fragments n'est pas

¹²³ Voici un exemple : « sa petite moustache remua de nouveau tandis qu'il disait Ne lui en veuillez pas Il est tout à fait normal qu'une mère Elle a bien fait Pour ma part je suis très content d'avoir l'occasion si jamais vous avez besoin de, et moi Merci mon capitaine, et lui Si quelque chose ne va pas n'hésitez pas à venir me, et moi Oui mon capitaine » (SIMON (Claude), *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960, p. 10).

¹²⁴ Voici un exemple : « Mais quel danger, quelle folie de choisir sur des échantillons, dire qu'il s'en est fallu d'un cheveu – et comme c'est délicieux maintenant d'y repenser – qu'elle ne prenne le vert amande. Ou pire que ça, l'autre, qui tirait sur l'émeraude... Ce serait du joli, ce vert bleuté sur ce mur beige... » (SARRAUTE (Nathalie), *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959, p. 7).

¹²⁵ LECLEIR (Nathalie), *L'esthétique du fragment chez Jean-Philippe Toussaint*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licenciée en Langues et Littératures romanes, Liège, 2002, p. 51.

¹²⁶ LECLEIR, *op. cit.*, p. 25.

toujours claire. Par exemple, lorsque le « je » de *L'appareil-photo* fume une cigarette à l'école de conduite de sa compagne pour ensuite se retrouver dans un avion qui décolle au fragment suivant (AP, p. 111). Cette impression de discontinuité est due à l'introduction d'une importante ellipse temporelle entre les fragments.

J-P. Toussaint confirme cette fonction de (dis)continuité lorsqu'il explique qu'il cherche à « avancer par fragments, tout en travaillant les transitions¹²⁷ ». Ainsi, les fragments sont travaillés indépendamment pour que « chaque fragment ait son autonomie, qu'il soit bref et se concentre sur la description d'une image¹²⁸ », tout en restant une partie d'un tout.

Tout en étant lié à ce qui précède et à ce qui suit par une continuité de sens, chaque fragment est un petit tableau descriptif autonome qui se limite à l'instant présent. Le « je » décrit ce qu'il voit dans l'immédiat. Les descriptions ne sont pas abondantes chez J-P. Toussaint ; elles se font à partir du regard du « je », comme nous l'avons vu précédemment lors de l'étude de la focalisation (cf. Deuxième partie, chapitre 1 : Les personnages, 3.1. La focalisation). L'utilisation de « l'adjectif optique¹²⁹ » (essentiellement l'adjectif de couleur) implique la présence d'un regard, celui du « je ».

Le narrateur décrit des scènes : le peintre polonais qui décortique un poulpe (SDB, p. 28) en costume gris (SDB, p. 16) et chemise blanche sous des bretelles grises (SDB, p. 28), la rue aux trottoirs « sombres » (SDB, p. 32), le ciel bleu et les nuages blancs ou l'aube bleutée aux teintes lumineuses et transparentes (AP, pp. 111-112, 126). Il décrit aussi des personnes : un Soviétique à la « petite moustache blonde » (SDB, p. 126), un joueur de billard roux à la télévision (AP, p. 71), une punk aux cheveux verts (TV, p. 52). Des objets sont également décrits : un pull aux « losanges blancs et beiges » (SDB, p. 47), la radiographie de son crâne aux yeux « immensément blancs » (SDB, p. 105), le verrou d'une porte grise de toilette (AP, p. 48), le pyjama bleu marine

¹²⁷ JOURDE, *op. cit.*

¹²⁸ DE DECKER (Jacques), *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, s. l., Luce Wilquin, 1999, p. 195.

¹²⁹ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 27.

à liseré blanc de Pascale (AP, p. 85), des photos de l'appareil volé où l'homme porte un K-way jaune et la femme un chemisier rose (AP, p. 119), une cabine téléphonique grise « presque argentée » (AP, p. 124), sa télévision noire (TV, p. 8), les appartements de l'immeuble en face du sien qui baignent dans une clarté « laiteuse » (TV, p. 37), des « tabourets de camping en toile multicolore » (TV, p. 51), ses lunettes de nage « en caoutchouc bleu » (TV, p. 136), un service à café hétéroclite composé de tasses en plastique rouge et crème et d'un bol blanc en porcelaine (TV, p. 165), le portrait de Charles Quint au visage « pâle, presque blanc » (TV, p. 196), l'emballage d'un magnétoscope noir avec une inscription en « bleu mauve » (TV, p. 207).

Ces petits tableaux descriptifs sont englobés dans les fragments dont la forme évolue tout au long des œuvres du corpus étudié. En effet, *La salle de bain* est faite de fragments numérotés et courts qui contrastent avec les fragments de *L'appareil-photo* et *La télévision* qui ne sont pas numérotés et sont plus longs ; ils présentent une continuité de sens plus claire que dans *La salle de bain* bien qu'aucun mot lien ne soit utilisé¹³⁰. Nous avons donc affaire à des paragraphes plutôt qu'à des fragments.

2.2. La chronologie

Nous avons déjà remarqué qu'une première lecture des textes nous donne à penser qu'il n'y a pas de chronologie ; elle semble en effet brisée par la présentation en fragments. Mais les fragments se suivent de manière chronologique, bien qu'analepses et prolepses parsèment les textes et que quelques ellipses brisent le passage d'un fragment à l'autre.

M. Lemesle démontre qu'une chronologie est présente dans les textes de J-P. Toussaint. Il explique que l'auteur utilise des marquages temporels qui, bien qu'ils soient discrets, ne se contredisent pas et ne sont pas éludés. Il n'utilise pas d'indication précise telle une date mais des indications floues : « le lendemain », « un matin »,

¹³⁰ J-P. Toussaint explique : « *La salle de bain* a encore un côté raide [...] les phrases sont souvent fermées sur elles-mêmes. Dans *L'appareil-photo*, j'ai plus cherché la souplesse, un flux, un rythme plus coulant » (JOURDE, *op. cit.*).

« Dans les jours qui suivirent »... Celles-ci ne se contredisent pas en ce sens qu'elles se suivent de manière chronologique. Ainsi, « La cohérence “chrono-logique” n'est pas remise en cause¹³¹ », comme nous allons le voir dans la suite.

2.2.1. La chronologie dans *La salle de bain*

Dans ce roman, les événements s'enchaînent le plus souvent de journée en journée (cf. « Le lendemain », SDB, pp. 16, 50, 58...). À l'intérieur de ces séquences utilisant le passé simple sont présents des événements relatés à l'imparfait, avec une valeur durative ou itérative : « Je commençais à bien connaître l'hôtel. » (SDB, p. 62), « Lorsque je sortais de l'hôtel. » (SDB, p. 64), « Les après-midi s'écoulaient paisiblement. » (SDB, p. 65)...

Cependant, à plusieurs endroits du texte, la chronologie est brisée par un retour en arrière, une anticipation sur l'avenir ou une réflexion au présent qui suspend le temps. Lorsqu'il évoque ses anciens locataires, le « je » fait une digression sur leur rencontre. Cette analepse est introduite de manière claire grâce à la précision temporelle « la veille de notre installation » (SDB, p. 39). Le plus-que-parfait est utilisé au début du passage, marquant un retour en arrière par rapport à l'imparfait. Alors que le « je » relate l'arrivée du train à la gare à Venise et son installation dans sa chambre d'hôtel, il fait un retour en arrière pour raconter sa nuit dans le train (SDB, pp. 55-56). Cette analepse est introduite par une phrase utilisant le plus-que-parfait.

Assis dans sa cuisine, le « je » imagine (SDB, pp. 29-31) le déroulement de la soirée à l'ambassade à laquelle il hésite à se rendre. Il imagine le discours que pourrait présenter l'ambassadeur et le poursuit plus loin (SDB, pp. 34-35) sans l'introduire et après avoir inséré plusieurs fragments. Mais ces passages ne sont pas de réelles prolepses car ce ne sont que des suppositions du « je » au conditionnel.

¹³¹ LEMESLE (Marc), « Jean-Philippe Toussaint : Le retour du récit ? », dans *Œuvres et critiques*, t. I-n° 23, 1998, p. 107.

Une réflexion au présent sur la façon de regarder la pluie à travers une fenêtre s'étale sur tout un fragment (SDB, pp. 37-38). Alors qu'il aperçoit un écran de télévision allumé sans le son, le « je » réfléchit sur la force que peut avoir un son pour transmettre l'horreur (SDB, pp. 60-61). Plus loin, il introduit une pensée sur l'art de Mondrian (SDB, p. 90). Toutes ces réflexions sont au présent de l'indicatif. Le « je » brise également la chronologie lorsqu'il introduit un fragment entier de l'œuvre de Pascal (SDB, p. 93). Ce fragment est clairement identifié comme ne faisant pas partie de la chronologie du reste du texte car il est en anglais.

De ce fait, malgré tous ces jeux sur la chronologie, le lecteur n'est pas embrouillé : la logique des jours est respectée. Les fluctuations sont introduites par une précision temporelle et l'emploi de verbes conjugués à d'autres temps que le passé simple et l'imparfait. Il nous semble utile de préciser que la lecture qui suit la linéarité du roman n'est pas la seule possible. La deuxième partie intitulée « L'hypoténuse » peut en effet être lue en premier, suivie de la troisième partie pour finir avec la première. Cette hypothèse est celle de L. Demoulin¹³² qui donne des arguments pour chacune de ces lectures sans en privilégier aucune. Nous ne reprendrons pas ici cette analyse parce que notre démonstration, prouvant que la cohérence chrono-logique n'est pas altérée, s'applique à chacune des deux lectures.

2.2.2. La chronologie dans *L'appareil-photo*

Les journées sont ici présentées l'une à la suite de l'autre selon une chronologie claire et chaque journée est fractionnée de manière nette. Ainsi, par exemple, le premier jour est divisé en : « un matin » (AP, p. 8), « la journée » (AP, p. 8), « Le soir même » (AP, p. 9) ; J-P. Toussaint enchaîne ensuite avec « le lendemain matin » (AP, p. 11) et ainsi de suite. M. Lemesle démontre qu'une chronologie claire découpe le roman en huit journées : deux jours à Paris, deux jours à Milan, un jour à Paris, deux jours et une nuit à Londres, le retour à Paris le lundi matin et quelques jours dans cette ville.

¹³² DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, pp. 16-20.

Durant les deux premières journées à Paris, le « je » traîne dans l'auto-école et accompagne Pascale qui conduit son fils à l'école le deuxième jour, « Vers onze heures » (AP, p. 14). Il passe ensuite deux jours à Milan (AP, pp. 17-24). De retour à Paris, il part à la recherche d'une bonbonne de gaz pour Pascale. Dans les toilettes d'une station-service, le « je » se plonge dans ses pensées. Suite à cette réflexion, une analepse (AP, pp. 33-48) est introduite qui relate les cours de conduite que le narrateur a reçus dix ans auparavant. Après, il rejoint Pascale et rentre avec elle à l'auto-école « en milieu d'après-midi » (AP, 55). Le père de Pascale les emmène alors en voiture à Créteil où ils prennent livraison de la bouteille de gaz (AP, p. 57) avant que la voiture ne tombe en panne, les obligeant à prendre le métro (AP, pp. 68-70).

Ensuite, une ellipse importante, marquée par un blanc plus large entre les paragraphes, fait passer le lecteur du moment où le couple (qui n'en est pas encore un) rentre de sa quête de la bonbonne à un soir au restaurant indien (AP, p. 70). C'est seulement à la page suivante que le « je » explique qu'ils sont arrivés à Londres l'après-midi même ; il procède alors à une analepse pour relater cet après-midi. Une prolepse est ensuite introduite : le lundi matin à Paris est raconté (AP, pp. 78-83, séparé par des blancs plus grands) alors que le « je » et Pascale sont toujours à Londres et que leur nuit et leur dernier jour n'est raconté (AP, pp. 83-89) qu'après cette prolepse. Comme ils prennent le train jusque Newhaven, une ellipse fait passer le lecteur de la cabine d'un photomaton au départ du ferry (AP, p. 95). Le retour et l'arrivée à Paris sont relatés (AP, pp. 95-106) : « Le bateau accosta vers cinq heures du matin. » (AP, p. 106). Après une ellipse importante, le « je » se retrouve dans un avion (AP, pp. 111-113) avant de passer quelques jours à Paris. Une nouvelle ellipse est introduite, suivie d'une promenade nocturne du « je » (AP, pp. 116-127).

Ainsi, malgré d'importantes coupures (une analepse pp. 33-48, des ellipses pp. 70, 111, 116 et une prolepse pp. 78-83), un fil chronologique traverse tout le texte.

2.2.3. La chronologie dans *La télévision*

Le « je » ouvre ce roman en disant qu'il a arrêté de regarder la télévision « il y a un peu plus de six mois » (TV, p. 7). Il explique alors que le téléviseur est toujours dans le salon mais éteint. Tout le roman est une analepse par rapport à cet état initial, un retour en arrière de plus de six mois.

De cette manière, alors que le « je » range son bureau (TV, pp. 16-18), ses voisins, les Drescher, viennent le solliciter car ils partent en vacances et désirent lui confier leurs plantes (TV, pp. 23-28). Le « je » insère ensuite une ellipse de trois semaines (TV, pp. 28-39) où il raconte qu'il arrose les plantes pour la première fois. Le lendemain (TV, p. 39), il explique qu'il essaye de se mettre au travail mais que depuis trois semaines, il n'y parvient pas (TV, pp. 50-64 et 73-84). Il introduit une analepse pour raconter la première fois qu'il a entendu parler de Musset (TV, pp. 64-73) et comment il a cherché un de ses textes dans une bibliothèque de Paris. Cet épisode est présent à cet endroit parce qu'il est en train de relire cette nouvelle de Musset dans le parc à Berlin (TV, p. 73). Vers 17h (TV, p. 95), il lave les vitres de son appartement (TV, pp. 96-100) et aux environs de 20h, il appelle John (TV, p. 105) ; occasion pour lui d'introduire une analepse relatant les circonstances de leur rencontre (TV, pp. 106-111). Le « je » retrouve son ami dans un café vers 21h (TV, p. 115). Il rentre chez lui vers 2h du matin (TV, p. 122). « Dans les jours qui suivirent » (TV, p. 136), il retourne à la piscine et les Drescher rentrent de vacances (TV, p. 146). « Quelques semaines plus tard » (TV, p. 158), il est invité par John à une balade en avion le lendemain, dimanche (TV, p. 161), vers 9h (TV, p. 168). Une semaine après (TV, p. 183), il visite un musée puis se rend à la piscine (TV, p. 197). « Au début du mois de septembre » (TV, p. 206), sa compagne et son fils reviennent de leur séjour. Le « je » prend un bain en soirée (TV, p. 212) et, le lendemain (TV, p. 213), il va conduire son fils à l'école. Le soir (TV, p. 218), il tente de se concentrer sur sa thèse avant de se mettre au lit (TV, p. 223).

Mises à part quelques réflexions au présent sur la télévision (TV, pp. 12-14, 22, 94-95), une ellipse et le fait que tout le roman constitue une analepse par rapport à

l'incipit, ce roman respecte donc une chronologie bien établie qui morcelle certains jours en différents moments.

Contrairement aux nouveaux romanciers qui brouillent la chronologie en faisant de leur narration un monologue intérieur, J-P. Toussaint respecte une chronologie logique, bien qu'il insère quelques analepses et prolepses dans ses récits ainsi que des ellipses.

Chapitre 3 : L'originalité de Jean-Philippe Toussaint

1. Des intrigues suspendues

Plutôt qu'une quelconque suite d'évènements, J-P. Toussaint raconte le mode de vie de son personnage, et lorsqu'il décrit ses actions, ce sont celles du quotidien (nous y reviendrons au point 2). De plus, lorsque le « je » semble amorcer le récit d'un évènement, ce récit n'est jamais mené à son terme : il constitue ce que L. Demoulin nomme une « fausse anecdote¹³³ ». J-P. Toussaint ne rejette donc pas catégoriquement l'intrigue traditionnelle comme le font les nouveaux romanciers mais il la parodie en la réduisant à une « fable suspendue¹³⁴ » qui n'évolue pas. Les attentes romanesques du lecteur sont déçues : un récit qui pourrait être développé se limite à être esquissé. Pour notre part, nous utiliserons le terme d'intrigue suspendue. Le terme « fable » nous semble trop attaché au genre littéraire du même nom, tandis que le terme « anecdote » possède une connotation de récit étonnant alors que les intrigues suspendues de J-P. Toussaint ont la particularité d'être au contraire banales. L'adjectif « faux », quant à lui, ne reprend pas l'idée que des récits sont amorcés mais jamais menés à terme.

Ces intrigues suspendues donnent donc l'impression que les textes de J-P. Toussaint ne racontent rien. En effet, il n'y a pas de réelle intrigue dans *La salle de bain*, ce qui est raconté est le passage d'un homme en différents endroits où il fait toujours la même chose : rien. Il médite dans sa salle de bain, puis dans une chambre d'hôtel et dans un lit d'hôpital avant de se retrouver à nouveau dans sa salle de bain. Les actions du « je » dans *L'appareil-photo* se limitent à chercher une bonbonne de gaz et à accomplir un séjour à Londres. La rencontre avec Pascale passe au second plan : elle

¹³³ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, p. 57.

¹³⁴ HUGLO (Marie-Pascale), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007, p. 95.

n'est pas racontée comme une rencontre amoureuse chargée d'un riche potentiel romanesque. Les occupations du « je » dans *La télévision* se limitent à une activité principale : réfléchir à son étude sur le Titien, sans jamais l'entamer. Cette activité l'accapare tellement qu'il n'a plus le temps de regarder la télévision. Ce que ces trois romans racontent est donc très réduit.

Les intrigues suspendues que les textes de J-P. Toussaint renferment rompent « avec la monotonie de la narration ou plus précisément en évite[nt] le risque¹³⁵ ». En effet, J-P. Toussaint sait « créer l'attente¹³⁶ » : il joue avec le lecteur en lui faisant croire qu'il va lui raconter un événement pour finalement embrayer sur tout autre chose. Il offre au lecteur « l'illusion d'une histoire¹³⁷ » ou plutôt de plusieurs histoires qui aiguissent son attention. J-P. Toussaint ne raconte pas, mais il ne se contente pas non plus de ne pas raconter, il fait semblant de raconter. J-P. Toussaint ne se limite pas à suspendre des intrigues à peine esquissées, il utilise la technique de l'ellipse informative qui lui permet de faire l'impasse sur ses sentiments mais également sur la conquête amoureuse, la montée des sentiments, et donc sur tout ce qui est romanesque (cf. Deuxième partie, chapitre 1 : Les personnages, 3.4. De l'amour ?).

De cette manière, J-P. Toussaint ne veut pas tout donner dans les moindres détails, il désire que le lecteur laisse son imagination vagabonder, il veut « donner de l'air, du blanc, de l'incertitude, un os pour le lecteur¹³⁸ ». C'est pourquoi il amorce des intrigues sans les mener à terme. Tout n'est pas dévoilé parce que J-P. Toussaint ne veut pas d'un lecteur passif à qui l'on donne sur un plateau un spectacle à regarder, la lecture est un travail de création à travers l'imagination, comme chez les nouveaux romanciers.

Dans *La salle de bain*, plusieurs aventures pourraient donner lieu au développement d'une intrigue mais elles ne sont qu'esquissées et ne débouchent donc sur aucune transformation. Le « je » évoque une réception à l'ambassade d'Autriche (SDB, pp. 15, 21-22, 29, 34, 130) mais se limite à en imaginer le déroulement (SDB,

¹³⁵ GODARD, *op. cit.*, p. 167.

¹³⁶ GODARD, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁷ GODARD, *op. cit.*, p. 272.

¹³⁸ GODARD, *op. cit.*, p. 176.

pp. 29-31, 34-35). Le lecteur ne saura pas si les peintres polonais ont pu peindre la cuisine. À l'hôtel à Venise, le « je » demande au réceptionniste où il peut jouer au tennis alors qu'il ne s'y rendra jamais (SDB, p. 69-70). La première communication qu'il a avec Edmondsson depuis son départ inopiné pour Venise se réduit à « une longue conversation » (SDB, p. 70), dont le contenu ni même les sentiments du « je » ne sont dévoilés.

Dans *L'appareil-photo*, des deux événements évoqués dès l'incipit et qui auraient pu donner lieu à une intrigue, seul le premier (apprendre à conduire) sera utilisé mais ne sera pas mené à son terme ni même amorcé. En effet, le dossier qui doit être rempli manquera jusqu'à la fin de photos. Le deuxième événement annoncé dès l'incipit (l'annonce par courrier du mariage d'un ami) n'est quant à lui abordé qu'à cet endroit. J-P. Toussaint évoque toute une série d'événements dont le développement est avorté. En route vers le centre commercial avec Pascale et son père, le « je » commente simplement : « (quelle journée en perspective, là aussi, doux seigneur) » (AP, p. 83), sans relater cette journée. Il décrit le décollage d'un avion (AP, pp. 111-113) sans donner aucune information sur la direction, ni la raison de ce départ. Le dernier épisode du roman (AP, pp. 116-127) se déroule après un souper qui n'est pas relaté et dont les « hôtes » (AP, p. 116) restent inconnus.

Dans *La télévision* également, plusieurs intrigues brisées sont insérées. Ainsi, lorsque le « je » surprend un homme en pleine nuit dans les escaliers de son immeuble, il le prend pour un voleur mais le laisse passer (TV, p. 30). Pourtant, cet événement aurait pu être riche en rebondissements. Lors de leur retour de vacances, les Drescher n'expriment pas leur déception ou même leur colère face à l'état lamentable de leurs plantes dont le « je » n'a pas su prendre soin.

Ces trois textes présentent donc des semblants d'intrigues qui ne sont qu'esquissées et jamais développées. Mais J-P. Toussaint ne se limite pas à cela, il tourne également en dérision la notion d'intrigue lorsque, dans *La salle de bain*, le suspense d'une balade nocturne se réduit à dérober une cuisse de poulet dans le frigo de l'hôtel (SDB, pp. 67-68). J-P. Toussaint s'attarde en effet sur cet événement qui est tout

à fait futile. Au contraire des nouveaux romanciers qui rejetaient toute forme d'intrigue, J-P. Toussaint donne à lire des intrigues suspendues.

1.1. Le schéma ternaire classique

Comme nous l'avons vu (cf. Première partie, chapitre 2 : L'intrigue, 2.1. Raconter une histoire), l'intrigue classique se dévoile en trois temps, qui, selon la terminologie de C. Bremond¹³⁹, sont les suivants : l'origine (qui ouvre sur une possibilité), le développement (qui réalise la virtualité de départ) et l'achèvement. Chaque roman combine généralement plusieurs schémas ternaires. Nous allons examiner les trois romans de notre corpus pour déterminer si ce schéma leur est applicable.

La salle de bain est divisé en trois parties dont la première présente une situation qui n'est pas une situation d'ordre mais de désordre où le « je » est cloîtré dans sa salle de bain. Dans la deuxième partie, une rupture brutale apparaît lorsque le « je » plante une fléchette dans le front de sa compagne. La situation de désordre de la première partie se rétablit : le « je » s'enferme à nouveau dans sa salle de bain sans qu'aucun changement psychologique ou autre ne l'ait affecté. Cependant, ce schéma ne peut être considéré comme une évolution puisque la situation initiale est en tous points identique à la situation finale : les épisodes ne sont pas portés vers une fin¹⁴⁰. Ce roman est donc caractérisé par l'absence de toute intrigue centrale et par la présence de plusieurs intrigues secondaires évoquées pour être immédiatement brisées.

Le schéma en trois temps de l'intrigue traditionnelle peut être appliqué à un élément de *L'appareil-photo* : la recherche de la bonbonne de gaz. L'exposition de cette intrigue se fait lorsque le « je » explique que Pascale a froid et désire utiliser un chauffage d'appoint mais que la bouteille de gaz est vide (AP, p. 25). Le nœud est représenté par l'aventure de la recherche d'une bonbonne, qui se dénoue lors de l'acquisition d'une bouteille (AP, 57). Ainsi, la situation initiale d'ordre est présente

¹³⁹ BREMOND, *op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁴⁰ ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, *op. cit.*, p. 37.

lorsque le problème de la bouteille vide ne s'est pas encore rencontré. Le désordre apparaît au moment où Pascale constate qu'il lui faut une nouvelle bouteille de gaz, désordre rétabli lors de l'achat de cette bouteille. Cependant, cette aventure n'est qu'une partie de l'œuvre qui, elle, ne présente pas un réel nœud. L'intrigue amoureuse pourrait en effet aussi constituer un nœud mais elle reste une toile de fond. Plusieurs intrigues amorcées sont donc noyées dans le flux du roman sans que l'une de ces aventures constitue le nœud central.

Aucun des éléments de *La télévision* ne présente la structure en trois temps de l'intrigue traditionnelle. La seule situation qui aurait pu donner lieu à une évolution est la thèse que le « je » tente d'écrire, mais le lecteur ne saura pas s'il y parvient.

De cette manière, aucune intrigue centrale n'est présente dans ces trois romans de J-P. Toussaint qui ne présentent pas la structure ternaire traditionnelle et qui ne se clôturent pas sur une fin. L'auteur dénonce donc l'arbitraire de cette technique, en parsemant son texte d'esquisses d'intrigues, ou la tourne en dérision, en la réduisant à des futilités insignifiantes dont l'exemple le plus marquant est cette préoccupation du « je » pour l'arrosage des plantes de ses voisins dans *La télévision*.

Conclusion

Selon M. Lemesle¹⁴¹, trois conditions sont nécessaires pour qu'il y ait histoire, au sens de « contenu narratif ¹⁴² » (c'est-à-dire une succession d'événements racontés). Ces exigences sont la progression chronologique, la succession causale et la transformation d'un état à un autre (dont les étapes sont l'exposition, les péripéties, le nœud et le dénouement).

Il y a bien une continuité chronologique dans les romans étudiés mais elle ne sert aucune progression dramatique de l'intrigue. En effet, les repères diffus de *La salle de*

¹⁴¹ LEMESLE, *op. cit.*, pp. 105-120.

¹⁴² GENETTE, *Figures III*, *op. cit.*, p. 72.

bain et les journées clairement temporalisées de *L'appareil-photo* et *La télévision* se limitent à évoquer une chronologie du quotidien.

Au niveau de la successivité causale, les trois romans ne présentent aucun commentaire du narrateur, aucune explication quant à ses actes. Ne sont présents que quelques commentaires ironiques entre parenthèses ou de brèves remarques sans profondeur et surtout sans conséquence. Les faits semblent ne s'enchaîner que selon un principe de temporalité, sans lien de cause à effet entre eux. M. Lemesle parle d'« écriture de la juxtaposition¹⁴³ ». Cela est lié à l'objectivité avec laquelle le « je » relate les événements. Des ellipses narratives remplacent les explications qui auraient pu être données.

Les trois romans étudiés ne présentent aucune transformation. L'intrigue de *La salle de bain* se clôt là où elle avait commencé : dans la salle de bain, sans qu'aucun changement psychologique ou autre concernant le « je » soit évoqué. Dans *L'appareil-photo*, le narrateur fait la rencontre d'une jeune femme dans une auto-école mais cette transformation est englobée dans l'ensemble du texte, qui ne présente pas de noeud central puisqu'il ne fait que juxtaposer des événements sans autre progression que la chronologie. Dans *La télévision*, aucune transformation n'est décrite, le « je » passe son temps à ne rien faire et ne parvient pas à se mettre au travail.

M. Lemesle estime donc que les romans de J-P. Toussaint ne présentent pas une intrigue à proprement parler. J-P. Toussaint utilise des notations temporelles, mais elles ne permettent pas de développer une quelconque intrigue : elles ne sont que de simples accessoires qui permettent uniquement de faire évoluer le texte selon un ordre « chrono-logique¹⁴⁴ ». J-P. Toussaint ne cherche pas à brouiller inutilement son récit, c'est pourquoi il utilise des notations temporelles dont la seule fonction est de donner des repères au lecteur. Il réduit en effet la causalité à une simple successivité temporelle des événements, parfois même elliptique. Il n'écrit pas sur rien comme le voudraient les nouveaux romanciers, mais sur « presque rien, préférant l'anecdotique à l'événementiel,

¹⁴³ LEMESLE, *op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁴⁴ LEMESLE, *op. cit.*, p. 107.

forme de réactivation postmoderne du récit¹⁴⁵ ». Il n'opère donc pas un retour à la narration mais une transformation du récit en le réduisant, sans l'annihiler.

2. Le quotidien

J-P. Toussaint ne se limite pas à esquisser des intrigues sans jamais les développer, il réduit le contenu de celles-ci à des sujets, qui, du point de vue de leur intérêt dramatique, paraissent insignifiants. Il décrit en effet des objets et des endroits de tous les jours, tout comme il narre des événements quotidiens. M. Lemesle définit la temporalité utilisée par J-P. Toussaint comme étant une « chronologie du quotidien, sans événements majeurs, ni temps forts singuliers, une chronologie inessentielle¹⁴⁶ ». Aucun événement dramatique ne se déroule.

Ce qui est raconté est limité à des événements qui semblent insignifiants parce que banals, vécus régulièrement par tout homme, tout comme les paroles rapportées sont celles du quotidien (cf. Chapitre 1 : Les personnages, 3.2. La parole). L. Demoulin explique que la description des objets dans le nouveau roman est transformée dans les romans de la « génération Toussaint » en description des « petits mouvements humains¹⁴⁷ », tel le rasage masculin. Mais ces scènes sont insignifiantes, elles ne permettent ni de mieux comprendre le personnage ni de donner du piment à l'action : elles ne présentent aucun potentiel dramatique. J-P. Toussaint joue donc avec les conventions du roman traditionnel en réduisant le « cœur romantique des choses », dénoncé par A. Robbe-Grillet, à une totale insignifiance. Cependant, alors que les nouveaux romanciers présentent des objets qui ne dévoilent pas un quelconque aspect de la personnalité des personnages, J-P. Toussaint va encore plus loin : les actes de son personnage sont réduits à être des actes sans portée. Il décrit les événements pour eux-mêmes et non pas pour les réutiliser dans son récit. Ces événements ne sont pas révélateurs de la personnalité du « je » ni d'un autre événement à venir dans la suite du texte.

¹⁴⁵ LEMESLE, *op. cit.*, p. 119.

¹⁴⁶ LEMESLE, *op. cit.*, p. 107.

¹⁴⁷ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, p. 67.

Cette remarque s'applique également aux paroles des personnages de J-P. Toussaint qui ne sont pas insignifiantes pour elles-mêmes, mais par rapport à la fonction dramatique de l'intrigue car ces paroles sont banales, elles sont celles du quotidien. R. Barthes distingue les indices des informants : « Les indices ont [...] toujours des signifiés implicites ; les informants, au contraire, n'en ont pas, du moins au niveau de l'histoire : ce sont des données pures, immédiatement signifiantes¹⁴⁸ ». Notons qu'il précise que c'est au niveau de l'histoire que les informants ne révèlent pas un sens second. Les paroles et les actes du « je » de J-P. Toussaint ne sont donc pas finalisés, ils ne révèlent pas une signification seconde mais sont significatifs pour eux-mêmes.

De cette manière, le « je » écoute la radio (SDB, p. 13), se rase (SDB, p. 26 ; AP, p. 62), fume (SDB, pp. 28, 62, 71, 81, 88 ; AP, pp. 47, 109), regarde tomber la pluie (SDB, p. 37), prend le bus (SDB, p. 53), se lave les mains (SDB, p. 55), fait ses courses (SDB, pp. 56, 64 ; AP, p. 57 ; TV, p. 48), achète le journal (SDB, p. 65) ou des cigarettes (SDB, p. 104), envoie un télégramme (SDB, p. 69), lit une revue ou le journal (SDB, p. 72 ; AP, pp. 11, 17, 24, 69, 90 ; TV, pp. 28, 54), boit des bières (SDB, p. 126 ; AP, p. 75), lave les vitres (TV, p. 96), regarde la télévision (TV, p. 103), met de la crème sur ses coups de soleil (TV, p. 111). Le « je » accomplit chacun de ces gestes sans qu'aucun d'eux n'ait d'impact.

Une autre particularité de J-P. Toussaint est de traiter de la contemporanéité¹⁴⁹ : la télévision, les supermarchés, les gobelets en plastique, l'auto-école, les ordinateurs, l'art contemporain, le sport. M-P. Huglo utilise le terme d'« épopée[s] contemporaine[s]¹⁵⁰ » pour parler des événements vécus par le « je ». L'expression nous semble inappropriée parce que les actions du « je » n'ont rien d'héroïque, elles sont justement banales. Cependant, l'adjectif « contemporain » permet de réduire ce côté extraordinaire pour ne garder que la première partie de la définition du terme « épopée » comme une « suite d'actions ou d'évènements ».

¹⁴⁸ BARTHES, *Introduction à l'analyse structurale des récits*, op. cit., pp. 10-11.

¹⁴⁹ DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint. De *La salle de bain* à *Fuir* », op. cit., pp. 22-23.

¹⁵⁰ HUGLO, op. cit., p. 104.

Dans *La salle de bain*, devant une grande surface fermée, le « je » demande à travers la vitre à une vendeuse à quelle heure ouvre le magasin (SDB, p. 79). Dans *L'appareil-photo*, une altercation surgit entre le « je » et un homme qui refuse de lui reprendre sa bonbonne de gaz parce que sa marque est primagaz et pas thermogaz (AP, pp. 52-53). Alors que le « je » et Pascale arrivent au restaurant où ils ont réservé une table, le maître d'hôtel leur dit que c'est complet. Sur les injonctions de Pascale, le « je » insiste et finit par être installé à une table (AP, pp. 76-77). Dans *La télévision*, il essaie de traverser la chaussée mais n'y parvient pas en raison de la forte circulation (TV, pp. 49-50). Lorsqu'il va à la bibliothèque à la recherche d'un article, un bibliothécaire l'aide dans ses recherches (TV, pp. 65-73).

Certains actes quotidiens du « je » sont marqués par des malentendus, l'incompréhension de la part des autres personnages qu'il rencontre. Dans *La salle de bain*, il doit mimer une brosse à dents et un rasoir à un pharmacien qui ne le comprend pas (SDB, p. 56). Pour réserver une chambre d'hôpital, il doit se faire aider par un homme qui traduit sa requête, l'infirmière ne comprenant pas le français (SDB, pp. 102-103). Dans *L'appareil-photo*, un caissier d'une station-service ne comprend pas tout de suite que le « je » désire lui payer un paquet de chips (AP, p. 30). Dans *La télévision*, le « je » demande des mouchoirs en papier au magasin et la vendeuse ne le comprend pas parce qu'il n'emploie pas le terme correct en allemand (TV, p. 48). Ce thème de la difficulté à communiquer est lié à la volonté des nouveaux romanciers de donner à lire des romans incompréhensibles qui miment leur incompréhension face à une réalité totalement brouillée.

Les situations énumérées représentent les seuls rebondissements de l'action, réduits à des épisodes banals parce que quotidiens. J-P. Toussaint décrit donc des choses sans les embellir, sans les transformer pour les besoins de l'intrigue ; et ce recours à un sujet contemporain participe à l'effet de réalisme¹⁵¹. Mais J-P. Toussaint opère un nouveau pacte réaliste¹⁵² : le lecteur n'est pas dupe de son histoire, il sait que le roman qu'il lit est fictif mais il perçoit des correspondances entre certains éléments des textes

¹⁵¹ SAINT-JACQUES (Denis), « Impossible réalisme », dans *Etudes littéraires*, t. III-n° 1, 1970, p. 12.

¹⁵² DEMOULIN, « La salle de bain aujourd'hui », *op. cit.*, p. 4.

de J-P. Toussaint et le réel. Les nouveaux romanciers, quant à eux, veulent un lecteur qui ne soit dupe d'aucun détail de leur production.

2.1. Le décor quotidien

J-P. Toussaint se contente de décrire le décor au minimum : ce décor semble être une simple toile de fond, l'intérêt étant plutôt porté sur les actions du « je ». Toutefois, dans sa théorie de l'espace romanesque, Roland Bourneuf¹⁵³ oppose deux types d'espaces : l'« espace-décor » ou « espace-cadre », qui n'a pas d'influence sur les actes des personnages, et l'« espace-sujet » ou « espace-acteur », qui au contraire conditionne leurs actes. Le décor n'est donc pas toujours une simple toile de fond. Nous allons dans un premier temps examiner les espaces-décorés présents chez J-P. Toussaint pour en déterminer les caractéristiques.

Les lieux évoqués sont ceux du quotidien¹⁵⁴, J-P. Toussaint parle de « lieux (ou de non-lieux) du monde contemporain, salle de bain, salle d'attente, supermarchés, cabine téléphonique, aéroports, etc. [...] une dimension a-géographique et universelle¹⁵⁵ ». J-P. Toussaint pousse cette description de lieux quotidiens jusqu'à évoquer des endroits excessivement communs telles les toilettes d'une station-service (AP, p. 30).

Dans *La télévision*, à la recherche de l'appartement d'Ursula avec son ami John, le « je » décrit la « zone urbaine » faite de « terrains vagues bosselés » et « d'immeubles uniformément gris » (TV, p. 160), de « blocs de béton identiques » (TV, p. 161) abritant « des flaques louches d'urine et de bière » (TV, p. 162) ainsi que des boîtes aux lettres arrachées. Ces décors sont donc ceux du quotidien, de la contemporanéité. Par exemple,

¹⁵³ BOURNEUF, *op. cit.*, pp. 92-93.

¹⁵⁴ Une gare (SDB, pp. 54, 101), un hôtel (SDB, pp. 55, 60, 101 ; AP, pp. 72, 88), un supermarché (SDB, pp. 64, 79), un bureau de poste (SDB, p. 69), un restaurant (SDB, pp. 74, 88 ; AP, pp. 22, 76, 100), un café (SDB, pp. 85, 115 ; AP, p. 42), un hôpital (SDB, pp. 96, 125), un club de tennis (SDB, p. 116), un aéroport (SDB, pp. 126, 128), une auto-école (AP, pp. 8, 109), un cabinet de pédicure (AP, p. 19), une station-service (AP, p. 60), un centre commercial (AP, pp. 64-65), une école maternelle (AP, p. 81), un parc (AP, p. 84), une cabine de photomaton (AP, p. 92), un carrefour de plusieurs routes (AP, pp. 121, 122).

¹⁵⁵ TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », dans *Constructif*, n° 15, octobre 2006, p. 7.

un lac dans *L'appareil-photo* se situe à côté d'une zone industrielle, au milieu de « cet espace aride et bétonné » (AP, p. 66).

Concernant les espaces-acteurs, nous remarquons que certains lieux chez J-P. Toussaint sont le point de départ de la pensée et de la réflexion du narrateur, leur déclencheur. Ils ne sont donc pas de simples toiles de décor. Ainsi, alors que le « je » décrit sa salle de bain, il aperçoit une fissure dans le mur et explique : « Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès » (SDB, p. 12). Cela lui permet de réfléchir à l'écoulement du temps qui paraît immobile, un thème récurrent dans chacun des trois romans étudiés. À l'hôtel, il aperçoit une télévision allumée sans son, ce qui déclenche une pensée sur la force avec laquelle l'horreur peut être exprimée à l'aide des sons (SDB, pp. 60-61). Le décor peut également être le déclencheur d'une sensation particulière. Ainsi, décrivant sa cuisine envahie par les Polonais, le « je » s'aperçoit qu'elle lui semble inconnue (SDB, p. 33). L'odeur d'éther de l'hôpital lui fait penser à la mort et lui fait « mal » (SDB, p. 96). Le décor a donc une fonction : il ne conditionne pas les actes du « je » mais bien ses pensées et ses sensations.

Dans *La télévision*, le « je » se trouve dans la chambre à coucher des Drescher, son regard est alors attiré par les plantes et il se rend compte que la fougère n'a pas été assez arrosée, il met donc le pot à tremper (TV, pp. 35-36). Lorsqu'il décrit la lumière qui s'étale sur le parquet de son salon, il repense avec mélancolie aux parties de hockey qu'il a disputées sur ce sol avec son fils (TV, pp. 91-92). Dans l'appartement d'Ursula, le « je » attend patiemment en regardant les téléviseurs allumés dans les appartements en face. Il laisse alors vagabonder ses pensées et fait le constat que la télévision ne sollicite que deux de nos sens : la vue et l'ouïe. Le décor est acteur dans ces trois situations : il pousse le « je » à agir, il ne le laisse pas indifférent et lui rappelle des souvenirs ou bien il est le point de départ de sa réflexion.

Dans les trois textes étudiés, J-P. Toussaint mêle donc les deux types d'espaces de R. Bourneuf : l'espace-acteur et l'espace-décor. Dans les deux cas, l'espace n'est pas

finalisé pour les besoins de l'intrigue, tout comme les paroles et les actes du « je ». L'espace est significatif pour lui-même et ne révèle pas un sens second.

3. L'incongruité

3.1. Un comportement incongru

L'adjectif « incongru » est repris ici pour désigner l'inadéquation du comportement du « je » par rapport aux règles de la bienséance, comme le dévoilent plusieurs passages des romans. Dans *La salle de bain*, lorsqu'il fait visiter son appartement à ses invités, il n'hésite pas à leur présenter la toilette où il parvient « à faire entrer tous les deux » (SDB, p. 45). Au restaurant, il pense que la dame du vestiaire veut s'emparer de son manteau et il tente alors de le « mettre à l'abri » (SDB, p. 75). Au dessert, il met son manteau sans avoir l'intention de partir et il offre une montre à sa compagne avec tout le cérémonial qui accompagne habituellement une demande en mariage (SDB, pp. 75-76). Alors qu'une dame regarde le même plan de ville que lui sur un panneau mural et qu'elle suit avec son doigt le tracé d'une rue, il lui donne « des petites claques sur la main » (SDB, p. 87). Lorsque son médecin l'accueille chez lui et s'assoit sur un fauteuil où sa femme vient le rejoindre, le narrateur hésite à s'asseoir entre eux (SDB, p. 109). À l'atterrissage de l'avion, il panique et explique : je « serrai de toutes mes forces la main de ma voisine, une dame italienne, élégante, qui me souriait avec gêne » (SDB, p. 127). Le sommet de ce comportement incongru est atteint dans la volonté du personnage de rester cloîtré dans sa salle de bain ou dans une chambre d'hôtel vénitien ; ou encore au moment où il plante une fléchette dans le front de sa compagne (SDB, p. 94). Dans *La télévision*, le « je » est au bord d'une piscine avec Mechelius, président de la fondation qui lui a accordé sa bourse, qui lui raconte ses problèmes de santé ; le « je » plonge alors au fond du bassin sans prévenir (TV, p. 203). Il explique qu'il était en train de travailler (c'est-à-dire de réfléchir à sa thèse) quand Mechelius est arrivé et qu'il lui était pénible de supporter sa mélancolie. Seules les règles sociales condamnent un tel comportement.

Le comportement du « je » se révèle donc parfois inadapté. De plus, certaines allusions aux sentiments ou à son état d'esprit sont détournées ou parodiées. Ainsi, il se dit « bien malheureux » (AP, p. 18) à cause de ses cors aux pieds alors que le mal est plutôt physique. Plus loin, il se dit « tout attendri » (AP, p. 27) par un frottis de sa future compagne, ce sentiment n'étant pas adapté à la situation puisqu'il ne porte pas sur l'objet en lui-même, mais sur l'intimité qu'il évoque. Lorsqu'il ne peut s'arrêter de regarder la télévision, il explique cela par le fait qu'il recherche maladivement encore plus de « tristesse » (TV, p. 19). Il se prend de « sympathie » (TV, p. 34) pour une plante qui a toute son estime (TV, p. 34). Or ces deux sentiments d'estime et de sympathie ne sont utilisés que pour des rapports humains ; ils sont donc incongrus dans ce contexte puisqu'ils s'appliquent à une plante. Plus loin, le « je » se souvient que, enfant, il était ému lorsqu'il attendait la retransmission du Tour de France (TV, p. 131), comme il l'est en regardant un match de football (SDB, p. 61). L'effet de cette inadaptation des sentiments par rapport à la situation est la dérision. L. Demoulin parle à ce propos de « mots dans un contexte qui ne les appelle pas d'ordinaire¹⁵⁶ ».

Au niveau de la communication, les réponses données par le « je » sont parfois atypiques. Ainsi, quand son médecin l'invite à dîner et lui demande s'il aime les rognons, le « je » répond : « Oui, et vous ? » (SDB, p. 108). L'information implicite que véhicule cette question est que la femme du médecin a préparé des rognons et donc qu'elle les apprécie et son mari également, la question du « je » n'a donc pas sa place ici. Au moment où son ancien locataire lui confie qu'il n'aime pas le bordeaux, le « je » lui répond que lui n'aime pas la façon dont il est habillé (SDB, p. 40). Dans un tel contexte, la convention sociale veut que lorsque l'on dévoile ses goûts dans un domaine particulier, on ne s'attend pas à ce que l'autre fasse part de ses goûts en général, surtout de manière si impolie. Ce type de question fait donc partie des règles sociales. Le « je » de J-P. Toussaint reprend les phrases dans leur sens premier, sans tenir compte du contexte social dans lequel elles s'insèrent.

Son comportement est donc inadapté par rapport à la doxa commune, aux règles de comportement imposées par la société. Cependant, ses actes ne sont pas toujours

¹⁵⁶ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, p. 36.

décalés par rapport aux situations, même s'ils sont excessifs, ils traduisent son état d'esprit, ses sentiments : son énervement face à sa compagne (lorsqu'il lui plante une fléchette dans le front), son impatience face à la dame qui regarde le plan, sa peur de l'avion (où il serre la main d'une inconnue). Mais l'incongruité vient du fait que le lecteur n'a pas accès à cette explication des actes du personnage, sauf lorsque le « je » plonge tout à coup dans la piscine en face de Mechelius et qu'il explique : « ses problèmes de santé, ses idées de retraite et sa mélancolie, tout cela m'était assez pénible à supporter » (TV, p. 203). Dans les autres cas, J-P. Toussaint ne fait pas allusion aux sentiments du « je », il dévoile seulement au lecteur les actes de son personnage. Les comportements de celui-ci ne sont pas décalés par rapport aux situations mais par rapport à la doxa commune, au comportement attendu, à la norme sociale. Le « je » semble ne pas connaître les conventions d'usage ou s'en moquer, les remettant en question et dénonçant leur aspect arbitraire en les contournant.

Ainsi, ces actes ont une cause, sont adaptés au contexte qui produit chez le personnage de l'énervement ou de la peur. Ce sont ses sentiments qui sont inexpliqués : aucune explication n'est donnée de manière claire ; mais ils sont explicables car le lecteur comprend quelle en est la cause grâce aux allusions à l'état d'esprit du « je ».

3.2. Incongruité des lieux

Certains lieux ont « une fonction culturelle et sociale déterminée¹⁵⁷ ». Dans *La salle de bain*, cette pièce n'est pas utilisée dans sa fonction habituelle. Elle n'est plus un lieu où l'on se lave, où l'on prend soin de soi, mais un lieu de méditation. Cela est contraire aux usages habituels. En l'absence de toute explication ou analyse psychologique, le lecteur ne sait pas pour quelle raison le personnage choisit la salle de bain pour méditer. J-P. Toussaint prend au sens littéral une des caractéristiques de cet endroit et en prolonge le sens : « La salle de bain est un lieu intime [...] mais c'est aussi une pièce de refuge, où le personnage peut se retirer du monde¹⁵⁸ ». Il développe cette

¹⁵⁷ GROUPE μ, *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982, p. 194.

¹⁵⁸ HANSON, *op. cit.*

caractéristique indépendamment des autres. En réalité, la raison de l'intimité de cette pièce est strictement pratique : c'est l'endroit où l'on se déshabille.

L'incongruité se situe dans la position couchée adoptée par le « je » dans sa baignoire où sa compagne vient à son « chevet » (SDB, p. 11), terme spécifiquement appliqué au lit. Au bouleversement des fonctions propres à chaque pièce s'ajoute un mélange des lieux : le « je » est en position assise ou couchée dans sa baignoire vide comme il le serait dans un lit ou un fauteuil. Or cette pièce est habituellement appréhendée comme « un espace de transit [...] un sas entre le sommeil et la veille¹⁵⁹ » alors que le « je » y passe ses « après-midi » (SDB, p. 11), impliquant une longue durée et une régularité.

Tout comme dans *La salle de bain* où cette pièce est utilisée comme un bureau où le « je » entrepose sa bibliothèque, dans *L'appareil-photo* et *La télévision*, les endroits ne sont pas utilisés dans leur fonction habituelle. Ainsi, le « je » ne se rend pas à l'auto-école pour y suivre des cours mais s'y installe : il y lit son journal (AP, p. 11), y boit du café et y mange des croissants (AP, pp. 11-12). Le « je » se rase dans le bureau d'un garagiste en attendant avec Pascale et le père de celle-ci que leur voiture soit réparée (AP, pp. 61-62).

Dans *La télévision*, le « je » tente de se mettre au travail dans son bureau qu'il prépare à cet effet en y mettant de l'ordre (TV, pp. 16-18). Mais il ne parviendra jamais à s'y mettre (TV, p. 40). Il ne travaille pas non plus à la bibliothèque où il se rend simplement pour rechercher un ouvrage (TV, pp. 64-73). Ainsi, ne parvenant pas à travailler dans des lieux destinés à l'étude, il le fait dans des endroits réservés à la détente : dans l'eau d'un lac (TV, p. 62), dans un parc (TV, p. 73), à la piscine (TV, pp. 138, 203) ou encore dans un musée (TV, pp. 187-188).

Le comportement du « je » n'est pas exceptionnel : il lit son journal, se rase, réfléchit. L'incongruité se situe au niveau du détournement de la fonction des lieux. Or seule la convention sociale impose ces fonctions. Il est en effet parfaitement possible de

¹⁵⁹ DE DECKER, *op. cit.*, p. 193.

lire son journal dans une auto-école, de se raser devant n'importe quel évier, de trouver l'inspiration à la piscine ou dans un parc.

Conclusion générale

L'innovation des nouveaux romanciers par rapport au roman traditionnel est de rejeter les techniques classiques, principalement celle du personnage, affublé de tonnes d'attributs artificiels et anachroniques, et celle de l'intrigue, qui permet de raconter une histoire en trois temps. Les nouveaux romanciers refusent ces conventions parce que, pour eux, écrire un roman ne signifie pas traduire la réalité mais la dévoiler dans toute sa complexité et son aspect incompréhensible.

Nous nous sommes proposée dans ce travail de répondre à la question suivante : J-P. Toussaint est-il un « nouveau nouveau romancier » ? C'est pour cette raison que nous avons, dans un premier temps, déterminé les innovations des nouveaux romanciers par rapport au roman traditionnel pour ensuite confronter nos constatations à l'écriture de J-P. Toussaint.

L'héritage des nouveaux romanciers se retrouve chez J-P. Toussaint à plusieurs niveaux. Son personnage est réduit à un pronom à propos duquel de nombreuses informations présentes dans le roman traditionnel sont elliptiques. Ainsi, l'auteur fait l'impasse sur la description physique de son « je », son statut social, son passé et ses relations sociales. Tout comme les nouveaux romanciers, il se limite à un personnage principal entouré de quelques autres personnages périphériques qui restent des entités indéfinies, contrairement au roman traditionnel qui crée de nombreux personnages-types.

Au niveau de la focalisation, alors que les romanciers traditionnels sont des adeptes de la focalisation zéro, J-P. Toussaint et les nouveaux romanciers adoptent la focalisation interne. C'est pour cette raison que les paroles ne sont pas délimitées chez eux par des guillemets, des tirets ou d'autres artifices typographiques, mais intégrées à la narration. Les nouveaux romanciers traduisent ce point de vue par une écriture qui mime les aléas de la pensée en utilisant le monologue intérieur. J-P. Toussaint, quant à

lui, limite les questions intérieures que se pose son « je » et ne crée pas une écriture qui mime la confusion de la pensée.

Ainsi, alors que pour les romanciers traditionnels le contenu est la seule chose qui compte et que pour les nouveaux romanciers l'expression est plus importante que le fond qui peut être incompréhensible, J-P. Toussaint accorde autant d'importance au contenu qu'à l'expression.

Les nouveaux romanciers réduisent à néant l'intrigue traditionnelle alors que J-P. Toussaint la parodie en la brisant en une intrigue suspendue, esquissée mais jamais développée. Il ne refuse pas catégoriquement la narration mais donne à lire une apparence de récit. J-P. Toussaint et les nouveaux romanciers se retrouvent dans leur traitement du schéma ternaire de l'intrigue traditionnelle qu'ils réduisent à une absence d'évolution claire puisqu'ils situent leurs personnages dans un présent perpétuel.

Concernant la chronologie, le désordre est présent chez les nouveaux romanciers, tandis que chez J-P. Toussaint, il est plutôt question d'absence d'ordre. Une chronologie est présente chez lui puisqu'il suit la logique des jours, mais l'ordre est brisé par la présentation en fragments.

J-P. Toussaint joue avec les conventions traditionnelles, ne se contentant pas de les annihiler, comme les nouveaux romanciers. Il ne reprend pas telles quelles les innovations de ses aînés : il subit leur influence mais adapte cet héritage. Il explique : « Je suis en quelque sorte arrivé après la bataille. Quand j'ai commencé à écrire, le terrain avait été largement déblayé, la voie avait été ouverte, je n'avais plus besoin d'être radical, ou dogmatique, si j'avais envie de raconter un peu d'histoire, ou si j'avais envie de développer des personnages, je n'allais pas me gêner...¹⁶⁰ ». L. Demoulin¹⁶¹ montre toute l'ambiguïté de cette position : les nouveaux romanciers annihilent

¹⁶⁰ DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste ? », dans *La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 26.

¹⁶¹ DEMOULIN, « Génération Toussaint ». *Description de la nouvelle tendance du roman français, op. cit.*, pp. 54, 82-84.

complètement les conventions traditionnelles tandis que J-P. Toussaint les utilise pour les parodier.

Cette analyse comparative nous a permis de dégager les traits distinctifs de l'écriture de J-P. Toussaint qui font de lui un écrivain original.

Premièrement, Jean-Philippe Toussaint est un écrivain du quotidien. Une particularité qui lui est propre est de traiter de sujets insignifiants parce que quotidiens. Les événements qu'il relate n'ont pas d'intérêt dramatique pour l'intrigue. Ainsi, le « je » décrit ce que L. Demoulin nomme des « petits mouvements humains », tels le rasage matinal ou les emplettes dans une grande surface. En plus de décrire des actes sans portée, J-P. Toussaint traite de la contemporanéité : la télévision, l'auto-école...

De cette manière, la règle traditionnelle qui veut que ce qui est raconté soit riche en potentiel dramatique est brisée par J-P. Toussaint qui donne à lire des événements sans portée, c'est-à-dire qu'ils ne sont pas réutilisés dans la suite du texte.

Deuxièmement, Jean-Philippe Toussaint est un écrivain de l'incongruité. Il a développé un style qui lui est propre en insérant l'incongruité à plusieurs niveaux dans ses textes. Les ellipses informatives au niveau des sentiments du « je » créent cet effet : le « je » relate les événements de manière objective, sans incorporer ses sentiments à sa narration, ce qui donne au lecteur l'image d'un personnage au comportement incongru parce qu'inexpliqué. De plus, l'inadéquation de son attitude face aux situations se double d'une inadéquation des lieux avec leur fonction.

L'innovation de J-P. Toussaint est de jouer avec les ellipses qui, à travers son écriture par fragments et ses intrigues suspendues, font l'impasse sur les explications du comportement du « je » qui auraient rendu ce personnage plus conventionnel.

En conclusion, l'héritage du passé influence tout écrivain et est nécessaire pour que les créations ne s'enlisent pas et évoluent. Malgré cet héritage, l'originalité de J-P. Toussaint est certaine. Son jeu de transformation des techniques traditionnelles,

notamment par la réduction de l'intrigue en une intrigue suspendue, est tout à fait original. Son écriture en fragments innove totalement, tout comme son attachement aux sujets quotidiens et contemporains ainsi que l'incongruité qu'il répand dans ses textes au niveau du comportement de son personnage et du traitement des lieux.

Il n'est donc pas un nouveau romancier ni un nouveau « nouveau romancier » mais un écrivain qui a ses caractéristiques propres. Il a incontestablement subi l'influence des nouveaux romanciers mais il n'a pas suivi leur voie : il a découvert « un chemin buissonnier sur le côté, une petite porte dérobée¹⁶² ».

À l'intérieur même de notre corpus, nous remarquons une évolution dans l'écriture de J-P. Toussaint : son écriture est plus fluide dans *L'appareil-photo* que dans *La salle de bain* et elle l'est encore davantage dans *La télévision*. Il serait donc intéressant d'appliquer notre grille d'analyse à *Faire l'amour* et *Fuir* qui marquent un tournant dans l'écriture de J-P. Toussaint.

En effet, il innove totalement par rapport à sa façon d'écrire en introduisant dans ces deux textes les sentiments du personnage. Son comportement n'est donc plus incongru, il s'explique par la souffrance due à la rupture qui se profile avec sa compagne, bien que la raison de cette séparation ne soit pas évoquée. J-P. Toussaint introduit des thèmes universels : l'amour et la mort mais aussi la tromperie et la douleur de la rupture. Ainsi, ce diptyque a plus de portée dramatique et paraît plus référentiel. L'attachement de J-P. Toussaint au quotidien est toujours présent mais les actes du « je » ne sont plus sans portée, ils révèlent sa tristesse.

Ces deux derniers romans de l'auteur présentent donc une réelle innovation par rapport aux trois romans analysés dans ce travail. J-P. Toussaint semble vouloir créer une nouvelle technique d'écriture dont l'évolution débute avec *Faire l'amour* et *Fuir* et peut laisser présager de nouvelles innovations dans ses probables romans futurs.

¹⁶² DEMOULIN, « Jean-Philippe Toussaint. De *La salle de bain* à *Fuir* », *op. cit.*, p. 14.

Bibliographie

1. Sources primaires

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *L'appareil-photo*, Paris, Minuit, 2007.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La salle de bain*, Paris, Minuit, 2005.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La télévision*, Paris, Minuit, 2002.

2. Sources secondaires

ASTIER (Pierre), *La crise du roman français et le nouveau réalisme*, Paris, Nouvelles éditions DePRESSE, 1968.

BARRERE (Jean-Bertrand), *La cure d'amaigrissement du roman*, Paris, Albin Michel, 1964.

BARTHES (Roland), *Introduction à l'analyse structurale des récits*, dans *Communications*, n°8, 1966.

BARTHES (Roland), *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.

BENVENISTE (Emile), *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966.

BLOCH-MICHEL (Jean), *Le présent de l'indicatif. Essai sur le nouveau roman*, Paris, Gallimard, 1963.

BOURNEUF (Roland), « L'organisation de l'espace dans le roman », dans *Etudes littéraires*, t. III-n° 1, 1970.

BREMOND (Claude), « Le message narratif », dans *Communications*, n° 4, 1964.

DE DECKER (Jacques), *La brosse à relire. Littérature belge d'aujourd'hui*, s. 1., Luce Wilquin, 1999.

DELON (Michel), MELONIO (Françoise), MARCHAL (Bertrand), NOIRAY (Jacques) et COMPAGNON (Antoine), *La littérature française : dynamique et histoire II*, Paris, Gallimard, coll. « folio essais », 2007.

DEMOULIN (Laurent), « La salle de bain aujourd'hui », dans *La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005, p. 4.

DEMOULIN (Laurent), « Un roman minimaliste ? », dans *La salle de bain. Revue de presse*, Paris, Minuit, 2005.

DENIS (Benoît) et KLINKENBERG (Jean-Marie), *La littérature belge. Précis d'histoire sociale*, Bruxelles, Labor, 2005.

DETIFFE (Loïc), « Entretien avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Indications. La revue des romans*, n° 5, novembre-décembre 2005.

DUGAST-PORTES (Francine), *Le nouveau roman. Une césure dans l'histoire du récit*, Paris, Nathan, 2001.

GENETTE (Gérard), *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.

GENETTE (Gérard), « Frontières du récit », dans *Communications*, n° 8, 1966.

GODARD (Roger), *Itinéraires du roman contemporain*, Paris, Armand Colin, 2006.

GOLDENSTEIN (Jean-Pierre), *Pour lire le roman. Initiation à une lecture méthodique de la fiction narrative*, Bruxelles, De Boeck, 1980.

GROUPE μ , *Rhétorique générale*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1982.

HUGLO (Marie-Pascale), *Le sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2007.

JAKOBSON (Roman), *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963.

JANVIER (Ludovic), *Une parole exigeante. Le nouveau roman*, Paris, Minuit, 1964.

JOUVE (Vincent), *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, Presses Universitaires de France, 1992.

LAFON (Henri), « Sur la description dans le roman du XVIII^e siècle », dans *Poétique*, n° 50, 1982.

LEJEUNE (Philippe), « Le pacte autobiographique », dans *Poétique*, n° 14, 1973.

LEMESLE (Marc), « Jean-Philippe Toussaint : Le retour du récit ? », dans *Œuvres et critiques*, t. I-n° 23, 1998.

MORRISSETTE (Bruce), *Les romans de Robbe-Grillet*, Paris, Minuit, 1963.

RICARDOU (Jean), *Pour une théorie du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1971.

RICARDOU (Jean), *Problèmes du nouveau roman*, Paris, Seuil, 1967.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Pour un nouveau roman*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1963.

ROBBE-GRILLET (Alain), *Préface à une vie d'écrivain*, Paris, Seuil, 2005.

SAINT-JACQUES (Denis), « Impossible réalisme », dans *Etudes littéraires*, t. III-n° 1, 1970.

SARRAUTE (Nathalie), *L'ère du soupçon*, Paris, Gallimard, coll. « idées », 1956.

SARRAUTE (Nathalie), « Nouveau roman et réalité », dans *Revue de l'institut de sociologie*, t. II, Bruxelles, Presses Universitaires de Bruxelles, 1963.

TODOROV (Tzvetan), « Les catégories du récit littéraire », dans *Communications*, n° 8, 1966.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), « You're leaving the american sector », Colloque *Gli scrittori della nuova Europa*, Rome, 23-26 février 2005.

VAN ROSSUM-GUYON (Françoise), *Critique du roman. Essai sur « La Modification » de Michel Butor*, Paris, Gallimard, 1970.

WOLF (Nelly), *Une littérature sans histoire. Essai sur le Nouveau Roman*, Genève, Droz, 1995.

2.1. Mémoires et thèses

ALDENHOFF (Ingrid), *Le dilemme du porc-épic. Les thématiques récurrentes dans les romans de Jean-Philippe Toussaint*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licenciée en Philologie romane, Liège, 1999.

BAJOMEE (Danielle), *Vingt ans après... Essai de situation du Nouveau Roman*, thèse (inédite) présentée pour l'obtention du grade de docteur en Philosophie et Lettres, Liège, 1973.

DEMOULIN (Laurent), « *Génération Toussaint* ». *Description de la nouvelle tendance du roman français*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licencié en Philologie romane, Liège, 1990.

LECLEIR (Nathalie), *L'esthétique du fragment chez Jean-Philippe Toussaint*, mémoire (inédit) présenté pour l'obtention du grade de Licenciée en Langues et Littératures romanes, Liège, 2002.

2.2. Périodiques

BRADFER (Fabienne), « Le monde réinventé de Toussaint », dans *Le Soir*, 7 juillet 1993.

DEMOULIN (Laurent), « Jean-Philippe Toussaint. De *La salle de bain* à *Fuir* », dans *Indications. La revue des romans*, n° 5, novembre-décembre 2005.

GABRIEL (Fabrice) et BOURNEAU (Sylvain), « La résolution du bonheur », dans *Les Inrockuptibles*, n° 86, 29 janvier-4 février 1997.

HONOREZ (Luc), « Jean-Philippe Toussaint : le style c'est l'artiste », dans *Le Soir*, 11 janvier 1990.

JOURDE (Michel), « Monsieur s'amuse. Interview avec Jean-Philippe Toussaint », dans *Les Inrockuptibles*, printemps 1992.

SMETS (Joëlle), « Jean-Philippe Toussaint ou le temps de lire », dans *Le Soir Illustré*, 14 janvier 1998.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Comment j'ai construit certains de mes hôtels », dans *Constructif*, n° 15, octobre 2006.

2.3. Sites internet

HANSON (Laurent), « Interview de Jean-Philippe Toussaint. Le 19 janvier 1998, Institut franco-japonais de Tokyo », sur *Berlol*. URL : <http://www.berlol.net/foire/fle98to.htm>.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), « Le jour où j'ai retrouvé chez moi quelques photos de quand j'étais petit », sur *Bon-à-tirer*, 10 mai 2004 (Numéro 10). URL : <http://www.bon-a-tirer.com/volume10/jpt.html>.

2.4. Corpus romanesque consulté

SARRAUTE (Nathalie), *Le planétarium*, Paris, Gallimard, 1959.

SIMON (Claude), *La route des Flandres*, Paris, Minuit, 1960.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Faire l'amour*, Paris, Minuit, 2002.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *Fuir*, Paris, Minuit, 2005.

TOUSSAINT (Jean-Philippe), *La réticence*, Paris, Minuit, 1991.

Table des matières

Remerciements	3
Introduction	6
Première partie : Roman traditionnel et nouveau roman	10
<i>Chapitre 1 : Les personnages</i>	14
1. Les personnages	14
1.1. Les types traditionnels	14
1.2. Le personnage dans le nouveau roman	15
1.2.1. Des supports vides	17
A. L'ère du pronominal	17
B. La psychologie	19
C. Des actants	20
1.2.2. Des supports sans forme	21
A. La description physique du personnage	21
B. L'âge du personnage et sa profession	21
C. Le langage du personnage	22
D. Le passé du personnage et ses relations humaines	22
2. La focalisation	23
2.1. La focalisation dans le roman traditionnel	23
2.2. La focalisation dans le nouveau roman	23
2.2.1. Les autres personnages	26
<i>Chapitre 2 : L'intrigue</i>	28
1. Les descriptions	28
1.1. Le cœur romantique des choses	28
1.2. La description objective	29
2. L'intrigue	31
2.1. Raconter une histoire	31
2.2. L'intrigue du nouveau roman	32
2.2.1. La complexité de cette intrigue	34
3. Les temps des verbes	35
3.1. Les temps dans le roman traditionnel	35
3.2. Les temps dans le nouveau roman	35
4. Contenu et expression	37
4.1. Le contenu du roman traditionnel	37
4.2. L'expression dans le nouveau roman	37
<i>Chapitre 3 : La discontinuité</i>	40
1. La chronologie	40
1.1. La chronologie traditionnelle	40
1.2. Le temps pensé ou la chronologie brisée	40
2. La parole	41
2.1. La parole révélatrice	41
2.2. Le monologue intérieur	41

Seconde partie : Chez Jean-Philippe Toussaint	44
<i>Chapitre 1 : Les personnages</i>	48
1. Roman du roman	48
2. Autobiographie ?	49
3. Subjectivité ?	52
3.1. La focalisation	52
3.2. La parole	54
3.3. Des sentiments ?	56
3.4. De l'amour ?	59
4. Ellipses informatives	63
4.1. Les descriptions physiques et le statut du « je »	63
4.2. Descriptions physiques et statuts des autres personnages	66
4.3. Le passé du « je » de J-P. Toussaint et ses relations sociales	67
<i>Chapitre 2 : La temporalité</i>	70
1. Les temps des verbes	70
2. La chronologie	71
2.1. L'écriture par fragments	71
2.2. La chronologie	74
2.2.1. La chronologie dans <i>La salle de bain</i>	75
2.2.2. La chronologie dans <i>L'appareil-photo</i>	76
2.2.3. La chronologie dans <i>La télévision</i>	78
<i>Chapitre 3 : L'originalité de Jean-Philippe Toussaint</i>	80
1. Des intrigues suspendues	80
1.1. Le schéma ternaire classique	83
2. Le quotidien	86
2.1. Le décor quotidien	89
3. L'incongruité	91
3.1. Un comportement incongru	91
3.2. Incongruité des lieux	93
Conclusion générale	96
Bibliographie	100
Table des matières	106