

Bruno MER

ESPACE et MOUVEMENT

dans les

TROIS PREMIERS ROMANS

de

J.P. TOUSSAINT

Etude linguistique et poétique

Sous la direction de

Monsieur D. DELAS

Je tiens à adresser tous mes remerciements à Monsieur DELAS et Madame LECOINTRE pour toute l'attention qu'ils ont bien voulu me prêter ainsi que pour la qualité de leur enseignement, dont j'ai pu profiter pendant plusieurs années et sans lequel ce mémoire n'aurait pu voir le jour.

A mon père

INTRODUCTION

La critique universitaire doit-elle — ou peut-elle — s'attacher à des œuvres contemporaines ? La question n'est pas triviale, elle se pose fréquemment dans la recherche historique qui s'intéresse au XX^e siècle. La contemporanéité de la période fait courir le risque aux études littéraires qui accordent une place prépondérante au contexte de n'avoir accès qu'à des travaux erronés, partiels, voire partiels, qui fausseraient leur approche du texte. Les œuvres étudiées devraient dans ces conditions n'appartenir qu'à un passé révolu et certain. Les approches plus immanentes se heurtent à un second problème qui est celui de l'inachèvement de l'œuvre qui va continuer de croître, de développer les réponses aux questions qu'elle pose à elle-même. Est-il légitime de vouloir figer ce qui est encore en mouvement ?

La question est plus cruciale encore s'agissant d'un auteur dont le premier roman n'a été publié qu'en 1985. Huit années nous sépare en effet

de la *Salle de Bain*, sept du roman suivant, *Monsieur*, et seulement cinq de l'*Appareil-Photo* (1988). C'est peu, mais la publication du quatrième roman de Jean-Philippe Toussaint, *La Réticence*, par la rupture tant stylistique que thématique, laisse penser que les trois précédents forment une première « période » indépendante. De plus, alors que le temps séparant leur publication n'est pas supérieure à deux ans, le quatrième roman paraît en 1991, soit trois ans après l'*Appareil-Photo*.

De la *Salle de Bain* à l'*Appareil-Photo*, Toussaint parcourt toutes les directions d'une même thématique, étroitement liée à la problématique de l'écriture, qui surgit déjà dans le titre du premier roman. Car l'espace que pose et décrit une fiction n'est pas autre chose qu'un espace de papier dans lequel les mots et les yeux se meuvent seuls. L'écriture donne son mouvement à la fiction, lui imprime un rythme ; pourtant les mots sont fixés sur la page, immobiles. L'espace de l'écriture se révèle lieu d'une tension entre deux principes contradictoires : le mouvement et l'immobilité.

Avec l'ouverture progressive de l'espace, presque hermétiquement clos dans la *Salle de Bain* et largement ouvert dans l'*Appareil-Photo*, la dialectique du mouvement s'actualise différemment. Aussi faut-il examiner d'abord les relations entre configuration de l'espace fictionnel et construction narrative pour mettre ensuite en lumière le lien privilégié qui unit la notion de clôture de l'espace à la recherche d'immobilité. Mais les trois romans organisent un parcours ; le texte se met peu à peu en mouvement jusqu'à favoriser largement les espaces mobiles. D'où la nécessité de déterminer non seulement les facteurs qui président à cette évolution, mais aussi ses incidences sur l'écriture.

CHAPITRE I

ESPACE NARRATIF et ESPACE FICTIONNEL

Que La Bruyère numérote chaque caractère ou La Rochefoucauld chaque maxime n'est pas pour étonner puisque cela offre à la fois une circulation plus aisée au sein du livre et une référence précise ; le chiffre qui ouvre ainsi chaque segment de texte constitue sa carte d'identité et désigne sa complétude et son autonomie. La numérotation semble ainsi liée à un type de discours particulier qui n'appelle pas nécessairement une lecture linéaire ; deux conditions discursives président ainsi à un tel phénomène textuel : il doit s'agir non seulement d'un discours théorique, mais aussi d'un discours fragmenté, qu'il ait vocation littéraire, morale ou pédagogique.

La narration, qu'elle soit récit, roman ou conte, ne satisfait aucune de ces deux conditions. Elle impose — au moins en première lecture —

une lecture linéaire et ne se construit pas à partir de fragments isolés et indépendants¹. Phrases, paragraphes, chapitres, parties se présentent au lecteur² dans un ordre logique, chronologique ou autre, qui convient au projet de l'auteur et impose son mode de lecture.

La *Salle de Bain* adopte pourtant la numérotation des paragraphes. Est-ce à dire que ce livre demande un parcours non linéaire ? Certainement pas puisqu'il se déclare roman sur la couverture. Le chiffre 1 est le premier signe qui s'offre à l'attention, avant même tout caractère alphabétique, tout mot. Que s'ajoute à cela son caractère inhabituel dans ce type de discours et c'est le *pacte narratif*³ entre l'œuvre et le lecteur qui se transforme. Il faut en effet considérer que, si chaque roman impose un contrat de lecture propre, les traits qui caractérisent le genre romanesque ont rendu inévitable la référence à un contrat-type. Celui-ci est bousculé à tel point dès le premier signe, à la faveur de l'étonnement, de la surprise, que le lecteur virtuel se doit d'abandonner tout *a priori* avant de pénétrer plus avant dans le roman.

Que recèle alors ce chiffre arabe ? Quel pacte a-t-il pour vocation d'instaurer ? Selon J. Ricardou, « deux dangers symétriques guettent [le récit] : le défaut et l'excès. Par le défaut, c'est sa détérioration qui le montre ; par l'excès, son exhibition qui le trahit. Or, l'excès est nécessairement ce qui tente le récit. Car, si le naturel fait que l'on croit, l'artificiel fait que l'on s'intéresse (...) ce qui a caractérisé plusieurs des premiers Nouveaux Romains, c'est une construction très agressive »⁴. Il faut entendre le terme *récit* au sens que lui donne en premier lieu G. Genette, c'est-à-dire comme « l'énoncé narratif, le discours oral ou écrit qui assume la relation d'un événement ou d'une série d'événements »⁵. Si

1 On peut noter deux exemples intéressants de ce point de vue. Il s'agit du roman de P.J. Rémy, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de ce siècle*, ed. Gallimard, 1974, et celui de R. Pinget, *L'Inquisiteur*, ed. de Minuit, 1954. Tous deux présentent une fragmentation de leur structure. Mais loin d'appeler une lecture non linéaire, ils demandent au lecteur de reconstituer le puzzle à mesure qu'avance le récit.

2 Il s'agira chaque fois du lecteur virtuel.

3 Expression utilisée par R. Bourneuf et R. Ouellet, *L'Univers du Roman*, p. 76.

4 J. Ricardou, *Le Nouveau Roman*, ed. Le Seuil, coll. *Ecrivains de toujours*, 1973, pp. 31-32.

5 G. Genette, *Figures III*, ed. Le Seuil, coll. *Poétique*, 1972, p. 71.

on lui préfère celui de *narration*, plus commode à opposer à celui de *fiction*, il faut comprendre que le « défaut » opère une focalisation sur la fiction, l'« excès » sur la narration.

Or, la marque qui précède chaque paragraphe s'apparentant aux mathématiques, elle oblige à déplacer le regard de la fiction vers la narration. La *Salle de Bain* met ainsi en avant sa construction propre, son signifiant plus que son signifié⁶. J.P. Toussaint hérite des conceptions de M. Butor : « tout au long de cet engendrement, il y a réflexion et donc *formalisation au sens musical et mathématique* (...) Je ne puis commencer à rédiger un roman qu'après en avoir étudié pendant des mois l'agencement (...) »⁷. Le thème de l'espace hante l'œuvre de Butor : dans la *Modification*, le personnage voyage en train de Paris à Rome et se remémore tous ses trajets antérieurs ; dans *Passage de Milan*, toute l'action se déroule à l'intérieur d'un immeuble parisien qui compose un vaste quadrillage. Ces deux romans montrent combien la relation qu'entretiennent structure narrative et espace fictionnel est intime — de l'ordre de la *mimésis*. L'immeuble de *Passage de Milan* se divise, par exemple, en douze cases, de même que le tableau inachevé de Martin de Vere ; l'action enfin se déroule sur douze heures et le roman est segmenté en douze chapitres.

La construction du roman détermine un *espace narratif* qui reçoit la matière fictionnelle comme l'on coule du bronze pour lui donner forme. Il est donc particulièrement intéressant et éclairant d'étudier la relation entre espace narratif et espace fictionnel. Deux raisons à cela : tout d'abord et assez simplement parce que les caractéristiques narratives des trois romans mettront en lumière celles des espaces décrits dans la fiction ainsi que leur fonction ; parce qu'ensuite il semble bien que dans chaque roman la fiction désigne, au point ultime d'interprétation, le livre lui-même.

La *Salle de Bain* débute ainsi :

⁶ Ce qui ne veut pas dire que ce dernier soit sans importance, mais que le signifiant, macro- et microstructural, se pose comme mode privilégié d'accès au signifié

⁷ M. Butor, « Intervention à Royaumont », in *Essais sur le Roman*, ed. Gall., coll. Tel, 1964, pp. 18-19. Souligné par nous.

1) Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions. (...)

Ces quelques lignes du premier paragraphe proposent un personnage s'installant dans un nouvel espace dans lequel il se sent bien. Mais plusieurs éléments obligent à dépasser la simple paraphrase. *Plus serein* suppose une antériorité et un ailleurs que l'absence de complément du comparatif ne permet pas de déterminer à première vue. Cependant, le verbe *commencer* qui inaugure le roman peut fonctionner aux deux niveaux de la fiction et de la narration : au premier, il désigne le personnage fictif appartenant tout entier à l'univers du roman ; au second, en revanche, le pronom personnel *je* est susceptible de référer non seulement au narrateur, mais aussi, en qualité d'embrayeur, au temps de l'écriture et au temps de la lecture, à l'auteur et au lecteur. D'autant plus que le lexème *salle de bain* opère lui aussi aux deux niveaux : il désigne aussi bien l'espace de la fiction que le livre dont il est le titre. Que ce soit l'un ou l'autre, deux traits communs sont mis en avant. *Salle de bain* et *baignoire* appellent la couleur blanche qui domine dans le livre-objet aux lignes très aérées et aux marges importantes. Le verbe *couler* enfin, objet d'un glissement sémantique qui le met en relief, entre en relation paradigmatique avec *eau* et avec *encre* dont il sera question en fin de première partie.

De plus, le paragraphe se poursuit sur des notations d'ordre géométrique : « (...) Je parlais avec de grands gestes, estimant que les baignoires les plus pratiques étaient celles à bords parallèles, avec dossier incliné, et un fond droit », notations qui pourraient être interprétées comme l'énoncé du mode de fonctionnement du livre.

La *Salle de Bain* s'ouvre ainsi sur la définition d'un espace ; plus exactement sur l'investissement par le personnage principal d'un espace. De même dans *Monsieur*, à la différence qu'il s'agit cette fois non d'un espace privé, intime qui appelle l'isolement, mais d'un bureau dans une tour :

Le jour où, voici trois ans, Monsieur entra dans ses nouvelles fonctions, on lui attribua un bureau personnel, jusqu'à présent c'était parfait, au seizième étage, tour Léonard-de-Vinci. La pièce était spacieuse, assez haute de plafond. Une grande baie vitrée, en verre bleuté, dominait la ville. La table de travail, située à portée de main de deux armoires métalliques, identiques, comptait six tiroirs, de part et d'autre, et était recouverte d'une plaque épaisse, en verre fumé. Le fauteuil, Monsieur s'en assura négligemment, pivotait.

Contrairement à la salle de bain, le bureau est situé dans un ensemble vitré, transparent qui assure son ouverture. Mais ce qui importe surtout, c'est la description du mobilier qui place la chaise pivotante comme axe de symétrie autour duquel se situent armoires et tiroirs.

Bien que les paragraphes ne soient pas assortis d'un numéro, il paraît probable que ce second roman s'organise selon une construction rigoureuse fondée sur la symétrie — l'espace défini dans la fiction désignant le *principe de narration* de l'espace que constitue le livre.

En revanche, le troisième roman, *l'appareil-Photo*, commence non par la description d'un espace mais par la survenance de deux événements : la décision d'apprendre à conduire et le mariage d'un ami perdu de vue⁸. Ce n'est que dans le second paragraphe qu'intervient l'introduction dans un nouvel espace : le bureau de l'école de conduite, qu'il faut considérer comme *espace initial* du récit :

Ainsi, un matin, me suis-je présenté aux bureaux d'une école de conduite. C'était un local assez grand, presque sombre, dans le fond duquel plusieurs rangées de chaises se trouvaient disposées en face d'un écran de projection. Sur les murs étaient toutes sortes de panneaux d'indications, quelques affiches bleu pâle ici et là, décolorées et datées. La jeune femme qui me reçut ...

Ce qui frappe tout d'abord, c'est, à la différence de la salle de bain dominée par la blancheur et du bureau où règnent la transparence et la

⁸ Originalité du roman, seul le premier donnera lieu à un récit ; le second événement reste sans développement et paraît à première vue inutile. Il faut sans doute voir là une contestation des règles du roman.

lumière, le caractère *sombre* du lieu, qualité soulignée par la fréquence des sons [õ] sous l'accent et [o].

Il ne semble pas que la description de l'école de conduite puisse être lue comme *principe de narration*, à l'inverse du bureau de *Monsieur*. Mais il existe un trait commun aux trois espaces que sont la salle de bain, le bureau et l'école : ils sont marqués comme origine du récit, du roman. Même si la description de l'école n'intervient qu'au second paragraphe de l'*Appareil-Photo*, même si la décision d'apprendre à conduire est l'« événement » qui conduit le personnage jusqu'à l'école, c'est bien l'espace qui constitue le point d'origine du récit.

Chaque espace est alors l'objet d'un procès d'appropriation. L'école de conduite, lieu anonyme et ouvert, est posé à distance ; le mouvement de la description ci-dessus, qui suit celui du regard, va du plus éloigné au plus proche, dans une perspective inverse : le fond d'abord avec les chaises et l'écran, puis le long des murs couverts de panneaux et d'affiches jusqu'à la jeune femme qui l'accueille. Le formulaire d'inscription qui établirait un premier lien entre le personnage et le lieu est repoussé sans qu'y soit même jeté un « coup d'œil »⁹. Rejeter le document hors d'atteinte du regard ne montre pas seulement l'importance accordée à la vue ; c'est chercher plus encore à dissocier l'espace et sa fonction.

Dans chacun des trois romans, l'espace initial subit une telle dissociation. Ce qui prévaut dans l'espace nouveau, ce n'est pas sa fonction même, mais sa capacité à faire corps avec le personnage. Ainsi l'école devient-elle lieu de vie, espace d'une rencontre. Le personnage commence à se divertir, en compagnie de la jeune employée, avec le témoin sonore de la porte d'entrée¹⁰, puis, sans y être invité expressément, à « déplacer des objets du bout des doigts sur son [de la jeune fille] bureau » et à « feuilleter quelque registre »¹¹. Le lendemain, il « demeure seul dans l'école de conduite et, pour ne pas être dérangé, [il relève] les

⁹ *AP*, p. 8

¹⁰ *AP*, p. 9

¹¹ *AP*, p. 10

crochets de la porte vitrée pour la cadenasser »¹² ; le jeune homme qui tente d'entrer est proprement éconduit :

(...) J'avais repris la lecture de mon journal quand j'entendis derrière moi de mignons petits coups de poing sur le carreau. Je relevai la tête, tout dolent, et la tournai pour apercevoir, non pas la jeune femme, mais un jeune homme, vilain comme tout en plus, qui portait une manière d'imper vert et des chaussettes blanches dans des mocassins. Je refermai mon journal et finis par me lever pour aller ouvrir, il allait être bien reçu celui-là. qu'est-ce que vous voulez, dis-je. Je viens d'avoir dix-huit ans, dit-il (s'il croyait m'impressionner). C'est fermé, dis-je.

L'école devient lieu clos dans lequel ne peut pénétrer que le seul objet du désir du personnage : la jeune femme – non sans quelque réticence néanmoins, comme l'atteste l'adjectif *dolent*. La répétition du verbe *fermer/refermer*, la proposition, qui appartient au registre familier et mime l'oralité, séparée seulement du verbe *ouvrir* par une virgule en nie la valeur et insiste sur la fermeture. Plus encore, les propos du personnage principal sont secs et n'appellent nulle réplique, en particulier l'interrogative qui n'est pas assortie d'une point d'interrogation. L'opposition entre la jeune femme et le jeune homme est marquée tant par le lexique employé que par la syntaxe. Autour du nœud de l'opposition que constitue la structure *non pas... mais*, deux phrases présentent des similitudes :

*Je relevai la tête, tout dolent, et la tournai pour apercevoir
non pas la jeune femme, mais un jeune homme
Je refermai mon journal et finis par me lever pour aller ouvrir*

Mais la seconde est suivie d'une indépendante dont, outre le registre familier¹³, le démonstratif *celui-là*, déictique fortement péjoratif, implique une mise à distance de celui auquel il réfère.

¹² *AP*, p. 12

¹³ Voir chap. IV. qui traite plus avant le rôle de l'oralité et des registres de langues dans le troisième roman.

La jeune femme revenue, l'école devient salle à manger dans laquelle ils prennent un petit déjeuner : « Pendant le petit déjeuner que nous prîmes peu après devant l'écran de projection, la jeune femme et moi, ayant disposé une chaise devant nous et déchiré le sachet de croissants pour l'ouvrir dans sa longueur, nous bavardâmes de choses et d'autres, entreprîmes de lier davantage connaissance »¹⁴. C'est l'aboutissement du procès de transformation en même temps que d'appropriation — qui correspond exactement non seulement à une modification de la relation avec la jeune femme, qui perd son statut d'employée de l'école, mais aussi à la fin de la séquence, puisque le paragraphe suivant, séparé de plusieurs lignes du précédent, montre un changement de lieu.

Mais auparavant, un discours théorique assumé par le personnage au style indirect libre vient expliciter tout le mouvement précédent :

Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas que tout mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable où, quand les choses me paraîtraient mûres, je pourrais cartonner (AP, p. 14).

Il faut noter l'ambiguïté de ce passage dont le destinataire n'est pas clairement identifié ; l'absence de verbe introducteur interdit de considérer la jeune femme, de manière univoque, comme narrataire¹⁵. Une telle ambiguïté favorise donc l'hypothèse du lecteur virtuel comme destinataire du discours. Ce qui a été dénommé plus haut *procès de transformation/ appropriation* trouve ici son équivalent dans le syntagme *fatiguer la réalité*. Le verbe *heurter* implique, tant par son signifié que par ses sonorités âpres, deux espaces distincts, l'espace immédiat, voire intérieur du personnage, et celui qui l'entoure, extérieur, qui ne communiquent

¹⁴ AP, p. 13

¹⁵ Ce terme est employé dans le sens que lui donne G. Genette, *Figures III*, *loc. cit.* p. 227, c'est-à-dire comme destinataire du récit.

aucunement. La comparaison « donne à voir » l'insertion dans un espace transformé ; mais ses termes, l'olive piqué par une fourchette, ainsi que l'adjectif *mûres* qui poursuit la comparaison et le verbe *cartonner*, appartenant à un autre registre que le reste du discours, semblent exemplifier¹⁶ métaphoriquement le signifié du discours : placés au centre et à la fin de l'exposé de la « méthode », ils figurent l'insertion d'une réalité dans une autre distincte qui la transforme — l'énoncé sort du cadre strict du « discours théorique ».

Dans les deux autres romans, la transformation s'opère plus rapidement et avec des différences notables. Cela tient principalement à la nature première des lieux, la salle de bain par définition intime et le bureau personnel, propice à leur appropriation. Le bureau, froid et impersonnel dans le premier paragraphe de *Monsieur*, devient peu à peu à l'image du personnage. La première opération consiste à effacer toute trace, dès le second paragraphe, du prédécesseur de Monsieur :

Les jours qui suivirent, Monsieur passa l'essentiel de ses matinées à mettre de l'ordre dans le bureau. Il vida les armoires, les unes après les autres, renversa les tiroirs sur la moquette. Ensuite, méthodiquement, triant au fur et à mesure les papiers, il commença d'entreposer sur le palier, derrière sa porte, des sacs en plastique remplis de vieux journaux, de piles entières de revues. Les livres de son prédécesseurs, il les mit dans des caisses et les remplaça sur les rayonnages par ses propres dossiers. (*MS*, p.7-8).

Dans la *Salle de Bain*, il faut attendre le quatrième paragraphe :

4) Un matin, j'ai arraché la corde à linge. J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. Ayant entassé les produits de toilette dans un grand sacpoubelle, j'ai commencé à déménager une partie de ma bibliothèque (...). (*SB*, p. 12).

¹⁶ Nous reprenons ici les termes de Goodman cités par G. Genette, *Fiction et diction*, Le seuil, coll. Poétique, Paris 199 1, p. 111 sq., à la différence que nous l'envisageons non plus seulement au niveau du signe linguistique, mais aussi au niveau de la construction du discours.

S'il y a identité de composition — ancrage temporel, retirer les éléments anciens, les remplacer par des effets personnels —, et une même dominante phonétique qui privilégie les voyelles ouvertes, il existe cependant des différences d'ordre lexical et syntaxique. Dans chacun des extraits, trois verbes transitifs décrivent l'action de débarrasser : *vider*, *renverser* et *mettre* dans le premier ; *arracher*, *vider* et *débarrasser* dans le second. Le même verbe *vider* est présent dans les deux passages, mais il se trouve en seconde position seulement dans la *Salle de Bain*, précédé d'un verbe impliquant violence et absence de soins. De fait, les verbes utilisés dans *Monsieur* ont un sémantisme plus neutre, soutenus en cela par la syntaxe. Chaque verbe est complété par un complément d'objet et un complément circonstanciel, ce dernier, notamment « les unes après les autres », ayant pour fonction de décomposer les gestes du personnage ; le rejet du dernier verbe, *mettre*, en fin de paragraphe vient renforcer l'idée d'articulation de l'action.

A l'inverse, les trois propositions se suivent dans un rythme cadencé¹⁷ (4/4, 3/4, 4/4) et rapide puisque chaque verbe n'est assorti que d'un complément d'objet. L'absence de sujet dans la dernière indépendante contribue néanmoins à marquer une accélération. L'action se déroule en un même mouvement qui ne subit pas d'arrêt. Le participe présent apposé qui poursuit et achève l'opération n'a pas le même aspect dans les deux textes ; progressif (*triant*) dans *Monsieur*, il prolonge l'action dans le temps ; accompli (*ayant entassé*) dans la *Salle de Bain*, il interrompt brusquement le procès et en souligne la rapidité. A tel point que le paragraphe se poursuit ainsi : « Lorsque Edmondsson rentra, je l'accueillis un livre à la main, allongé, les pieds croisés sur le robinet ». Or, il faut attendre le paragraphe suivant dans *Monsieur* pour que s'achève l'entreprise de transformation et la mention à des visiteurs :

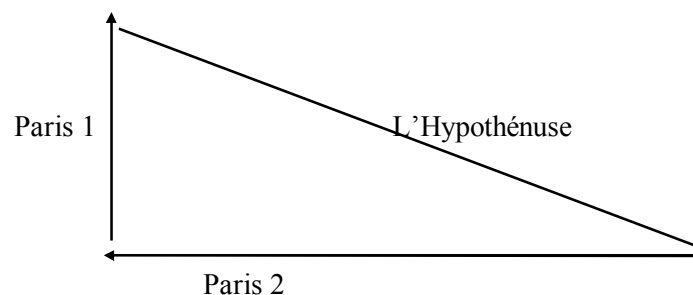
Peu à peu, il s'installait. Dès le lendemain, il apporta une cafetière électrique, qu'il brancha à l'unique prise de terre de la pièce, sise dans un angle

¹⁷ Selon la définition de Morier donnée par B. Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, Paris 1984, p. 101 : « rythme entièrement formé de nombres répétés ou symétriques ».

du mur, derrière la porte-manteau, et que, provisoirement, il laissa sur une caisse de vieux livres. Elle faisait du très bon café, sa cafetière, le gardait au chaud en permanence. Il en buvait tous les matins une ou deux tasses, ne manquait pas d'en offrir à ses visiteurs. (*MS*, p. 8).

Il a fallu s'attacher aussi longuement à la définition de l'espace initial et à sa transformation pour deux raisons. De telles ressemblances dans l'ouverture des trois romans montrent parfaitement leur unité — et justifient pleinement leur étude conjointe. Les textes présentent néanmoins certaines différences. Il paraît évident que la *Salle de Bain* et *Monsieur* entretiennent une relation fort étroite, tandis que l'*Appareil-Photo* manifeste une autonomie plus grande à l'égard de ses prédécesseurs. Ceux-ci se distinguent essentiellement par des différences d'ordre stylistique ; ils se distinguent à leur tour du dernier de façon bien plus nette par des différences d'ordre narratif. Il n'est pas pour étonner dès lors que les deux premiers romans s'apparentent dans leur structure narrative.

La *Salle de Bain* est composée de trois parties distinctes pourvues chacune d'un titre et comprenant respectivement 40, 80 et 50 paragraphes numérotés. La première partie porte un nom identique à celui de la dernière : *Paris* ; elles entourent ainsi la partie centrale intitulée *L'Hypoténuse*, qui rappelle le théorème de Pythagore en exergue : « Le carré de l'hypoténuse est égal à la somme des carrés des deux autres côtés ». Le roman est donc fondé sur une construction triangulaire ; en accord avec l'exergue, il devrait s'agir plus précisément d'un triangle rectangle dont les deux côtés formant angle droit seraient les parties intitulées *Paris*. Le roman se déroulerait selon le schéma :



qui présente un fonctionnement clos. De fait, il y a circularité puisque les cinq derniers paragraphes rejoignent les tout premiers :

I, 1	→	III,46
I, 2	→	III,47
I, 9	→	III,48
I, 10	→	III,49
I, 11	→	III,50

par la reprise de certaines phrases. Par exemple, du I,1 au III,46 la proposition à valeur temporelle placée en tête et le terme *non* sont identiques :

1) *Lorsque j'ai commencé à passer mes après-midi dans la salle de bain, je ne comptais pas m'y installer ; non, je coulais là des heures agréables, méditant dans la baignoire, parfois habillé, tantôt nu. Edmondsson, qui se plaisait à mon chevet, me trouvait plus serein ; il m'arrivait de plaisanter, nous riions.*

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

Les modifications apportent un changement de point de vue : c'est le propos d'Edmondsson rapporté par le discours indirect libre qui motive au début du roman l'installation du personnage dans la salle de bain, tandis que la fin du roman présente une motivation par le narrateur homodiégétique. De plus, il présente à peu près le parcours de la première partie entre la chambre et la cuisine et, surtout, son aboutissement à la fenêtre.

Le paragraphe III,47 apporte lui aussi des informations par rapport au I,2. Les deux passages concernent le travail d'Edmondsson dans une galerie. Mais alors qu'il s'agit dans la première partie de justifier l'oisiveté du personnage principal (« cela ne l'empêchait pas [Edmondsson] de me

faciliter la vie, subvenant aux besoins du foyer en travaillant à mi-temps dans une galerie d'art. »), la fonction du paragraphe correspondant est d'assurer circularité et achèvement du récit :

47) Edmondsson, après son travail, venait me rejoindre et me racontait sa journée, parlait des peintres exposés dans sa galerie. Sa blessure finissait de se cicatriser. L'hématome qui bleussait son front ajoutait à son charme, me semblait-il, mais j'éprouvais des scrupules à le lui faire remarquer.

La circularité est assurée par la première phrase qui réfère, tout comme en I,2 au travail d'Edmondsson dans la galerie ; la seconde phrase marque, elle, l'achèvement en référant à la blessure de la jeune femme causée par une fléchette en II,75.

La relation suivante explicite les raisons de la circularité en mettant en relief le verbe *pivoter* :

9) (...) Et j'étais sur le point de m'endormir lorsque Edmondsson entra dans la salle de bain, *pivota* et me tendit deux lettres. L'une d'elles provenait de l'ambassade d'Autriche.

48) (...) Ainsi, un jour, fit-elle irruption dans la pièce et, sans me laisser le temps de me redresser, *pivota* et me tendit deux lettres. L'une d'elle provenait de l'ambassade d'Autriche.

qui dénote le basculement hors de la réalité, souligné par le syntagme *sur le point de m'endormir*. Si bien que la phrase inachevée que l'on trouve à la fois en I,10 et en III,49, et toujours en fin de paragraphe, manifeste non le moment du passage d'un monde à l'autre, mais bien plutôt l'ignorance du but à atteindre en sortant de la pièce : « Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, le risque de compromettre la quiétude de ma vie abstraite pour. Je ne terminais pas ma phrase. »¹⁸. Car le paragraphe III,49 a ceci de particulier qu'il reprend non seulement le I,10 *in extenso*, mais aussi une partie du I,25 en le paraphrasant :

¹⁸ *SdB*, pp. 15 ; 123

25) (...) je me demandais si je devais me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche. Que pouvais-je en attendre ?

49) Devais-je, commençais-je à me demander, et pour en attendre quoi, me rendre à la réception de l'ambassade d'Autriche ?

Or, le premier énoncé intervient alors que le personnage se trouve dans la cuisine en compagnie de deux peintres polonais. C'est marquer ainsi qu'il n'y a pas changement d'espace : il se trouve toujours dans la salle de bain, la cuisine appartenant à une autre *dimension*¹⁹.

Sans doute ces deux questions peuvent-elles être glosées par : dois-je sortir de la salle de bain ? Les paragraphes I,11 et III,50 apportent alors la réponse :

1) Le lendemain, je sortis de la salle de bain.

50) Le lendemain, je sortais de la salle de bain.

Seul change le temps : le verbe *sortir* est au passé simple dans le premier, à l'imparfait dans le second. Or, comme l'exprime fort justement R. Barthes, « par son passé simple le verbe fait implicitement partie d'une chaîne causale, il participe à un ensemble d'actions solidaires et dirigées. »²⁰ A l'inverse, l'imparfait ne peut s'inscrire dans une chronologie que si lui est adjoint un repère par un temps perfectif du passé. Si le passé simple est limité à droite et à gauche sur la chaîne du récit, l'imparfait est totalement ou partiellement illimité, ouvert²¹ ; le paragraphe I,11 laisse donc attendre un récit qui le poursuit, tandis que le III,50, en l'absence de repère narratif, crée un vide narratif, suspend le temps pour un temps illimité.

En même temps, ce dernier paragraphe entretient une relation fort étroite avec le paragraphe initial du roman puisque l'un réfère à l'entrée

¹⁹ Voir à ce sujet le chapitre III qui traite du partage de l'espace.

²⁰ Roland Barthes, *Le Degré Zéro de l'Écriture*, Gonthier, 1965, p. 30

²¹ Il est possible d'exprimer cette distinction par des schémas :

limite droite et gauche	[—]	= passé simple
absence de limite	←→	= imparfait
limite droite ou gauche	←-] ou [-→	= imparfait

dans l'espace, l'autre à la sortie. La circularité de la structure narrative dénote en conséquence non pas une boucle sans fin, mais une clôture. Quitter la salle de bain, c'est aussi quitter le roman.

A l'intérieur de l'espace clos que constitue la narration, qui mime l'espace fictionnel de la salle de bain dont le personnage ne sort finalement jamais qu'au tout dernier paragraphe, se tisse tout un réseau de relations.

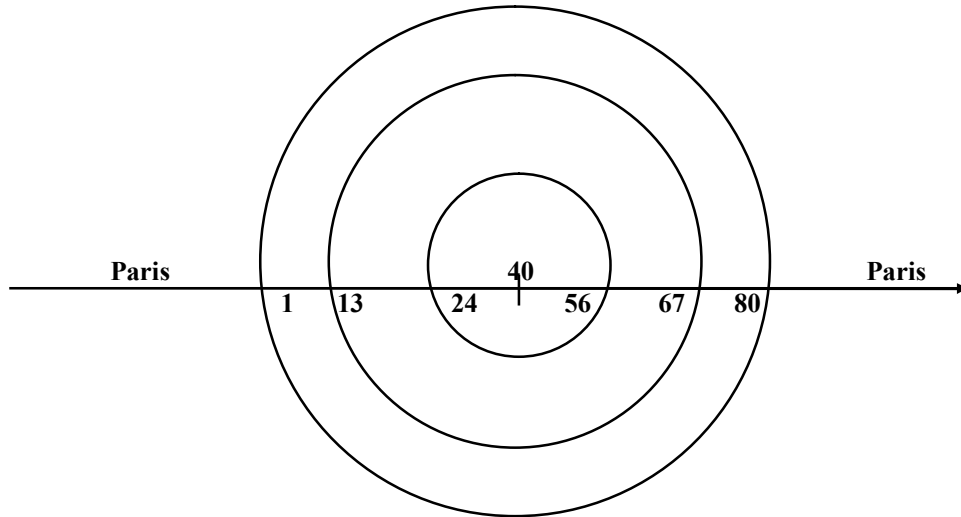
Chaque partie peut être découpée en plusieurs séquences :

Paris 1		L'Hypoténuse		Paris 2	
La salle de bain	(11)	Installation dans l'hôtel	(13)	L'hôpital	(12)
Les polonais	(8)	Vie à l'hôtel	(10)	Le médecin	(6)
Les poulpes	(10)	Le téléphone	(10)	Le tennis	(13)
Le pull	(7)	L'arrivée d'Edmondsson	(13)	Retour à Paris	(6)
L'encre	(1)	La séparation	(24)	La salle de bain	(10)
		La blessure	(6)		

Le tableau fait apparaître un grand équilibre entre les deux parties extrêmes qui alternent séquences longues et courtes ainsi qu'une identité entre les séquences extrêmes. Mais il faut ajouter d'une part que la première partie opère un élargissement progressif de l'espace, au contraire de la dernière qui se distingue par un mouvement inverse de rétrécissement ; que d'autre part à l'hôtel dans les couloirs duquel se perd le narrateur au début de la seconde partie, correspond le labyrinthe des couloirs de l'hôpital à la fin.

La seconde partie fait aussi apparaître des paragraphes symétriques. Les deux premiers relatent une rencontre de football opposant les deux mêmes équipes : au paragraphe II,13, le match aller ; le match retour au paragraphe II,67. Les deux autres entrent en relation par le paragraphe I,9 qui établit une analogie entre le poulet et le dessert la dame blanche ; or, en II,24, le personnage se rend de nuit dans la cuisine de l'hôtel pour manger du poulet; et en II,56, il se trouve en compagnie d'Edmondsson dans un salon de thé où il commande une dame blanche. Ils apparaissent

placés à égale distance des extrémités de l'*Hypoténuse* et désignent le paragraphe II,40 comme centre. Soit la figure :



qui fait apparaître une série de cercles concentriques identiques à ceux des cauchemars du narrateur : « Mes cauchemars étaient rigides, géométriques. Leur argument était sommaire, toujours lancinant : un tourbillon qui m'englobe et m'emporte en son centre » ; identiques aussi à ceux qui forment la cible du jeu de fléchette qu'achète le personnage²².

Mais les cauchemars du narrateur sont parfois emplis de « lignes droites placées devant [ses] yeux dont [il] tâche infiniment de modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin pour les épurer »²³. De fait, les relations entre les parties sont multiples, qui tracent des droites d'un côté à l'autre du triangle. Il serait vain de toutes les relever tant elles sont nombreuses, mais quelques exemples semblent nécessaires pour éclairer le fonctionnement du roman.

Il peut s'agir de relations simplement syntaxiques comme entre le II,51 d'une part et III,39 et III,41 d'autre part qui débutent tous par la même construction : *L'église — Saint-Marc — / A l'aéroport — Marco*

²² *SdB*, pp. 15 ; 123

²³ *SdB*, II,65, p. 84

Polo / A l'aéroport — Orly —. Il apparaît même des relations d'ordre purement lexical dues à la seule récurrence d'un mot. Ainsi du *chandail* au sujet duquel le narrateur et Edmondsson se querellent, voulant tous deux le revêtir après l'avoir sorti de la valise, en I,37, qui survient de nouveau en II,36, alors que le narrateur attend Edmondsson à la gare de Venise, mais cette fois dans les mains d'une vieille dame qui le range avec soin dans son sac à dos. Exemple révélateur, qui montre l'*Hypoténuse* comme une inversion de la première partie, ce que confirment certaines relations analogiques. En I,40, par exemple, le peintre polonais Kabrowinski perce la poche d'encre du poulpe, dénommé parfois *céphalopode*, qui s'écoule sur la planche à découper. Répétition ? en II,75-76, le narrateur envoie une fléchette dans le front d'Edmondsson dont le sang coule alors.

Mais l'exemple le plus intéressant est celui de la poste que le narrateur aperçoit d'abord de l'extérieur, par la fenêtre de son appartement : « Les gens traversaient la rue rapidement, entraient et sortaient de la poste dont l'immeuble moderne me faisait face »²⁴ ; « Les gens s'étaient réfugiés devant l'entrée de la poste et, groupés les uns contre les autres, attendaient l'accalmie sur le perron étroit »²⁵. Dans la seconde partie, le narrateur décrit cette fois une poste de l'intérieur :

« C'était un bureau de poste moderne, avec un comptoir en bois, des cabines téléphoniques. Quelques personnes s'affairaient le long d'un pupitre où se trouvaient des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes. »
(*SdB*, II,25, p. 64)

Mais existe-t-il un système qui structure le réseau de toutes ces relations ? A tracer des droites les figurant d'un côté du triangle rectangle à l'autre, on ne ressent que désordre. Il faut se rappeler le cauchemar : le personnage se voit « modifier la structure, remplaçant un segment par un autre, procédant à des corrections sans fin ». En fait, il semble que la structure narrative cherche à allier des principes contradictoires. Le narrateur ne dit pas autre chose lorsqu'il parle de Mondrian, voyant dans

²⁴ *SdB*, I,26, p. 30

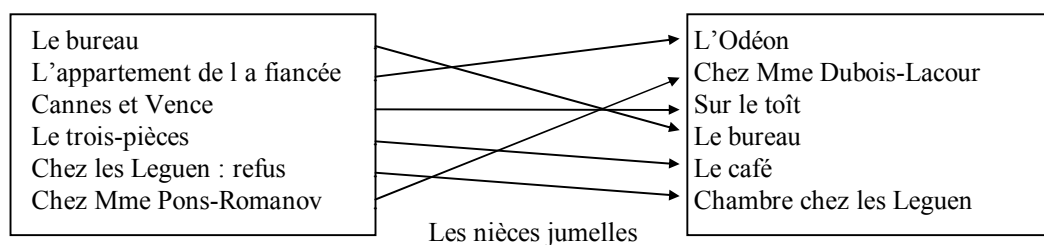
²⁵ *SdB*, I,34, p. 36

« le chocolat onctueux sur la vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité », dans l'union du « *déséquilibre et de la rigueur* »²⁶ la perfection.

Voici tracées les grandes lignes du *principe de construction* de la *Salle de Bain*. Quelques mots suffisent à la caractériser : circularité et clôture, ordre et désordre, rigidité et souplesse. Le roman fonctionne avec fort peu de motifs qui se répètent, s'inversent, se font écho. En cela, il peut être qualifié de *minimaliste*. Une étude plus approfondie montrera que les espaces fonctionnent de la même manière et que leur typologie est fort restreinte. Ce qu'il faut retenir dans l'immédiat, c'est la similitude de l'espace d'origine avec la structure narrative : à un lieu clos correspond une structure elle-même dominée par la notion de clôture.

Qu'en est-il alors dans *Monsieur* où l'espace initial est plus ouvert ? Certes, le bureau subit lui aussi une transformation qui permet son appropriation par le personnage. Mais il reste un lieu social et non plus intime ; un espace ouvert que l'on doit quitter chaque soir pour s'y rendre de nouveau le lendemain.

Le roman est composé d'une partie unique dont les 159 paragraphes, non numérotés, restent comme dans la *Salle de Bain* séparés les uns des autres par deux lignes vierges. Son articulation en séquences distinctes, au nombre de treize, suit les déplacements de Monsieur d'un espace l'autre :



Autour du centre constitué par les scènes qui font intervenir les nièces de Monsieur, « des jumelles de six ans et six ans »²⁷, six séquences

²⁶ C'est nous qui soulignons.

s'organisent selon une symétrie quasi parfaite qui rappelle celle du bureau dans le tout premier paragraphe — où apparaissait déjà le chiffre six.

Les flèches désignent les relations implicites entre les séquences. Celles qui se déroulent au bureau entretiennent le rapport le plus évident. Comme en un miroir²⁸, la seconde suit un parcours inverse de la première :

I Bureau → Hall → Cafétéria → Ascenseur → Réunion
II Cafétéria → Hall → Ascenseur → Bureau → Réunion

La symétrie, qui reflète celle de l'ensemble, est accentuée encore par les deux épisodes de l'ascenseur :

Lorsque, en remontant dans son bureau, Monsieur se trouvait dans l'ascenseur avec le directeur général, il lui demandait à quel étage il devait se rendre, de manière à pouvoir lui appuyer sur le bouton correspondant. (p.10-11)

Monsieur arrivait maintenant (...) à remonter dans son bureau sans ôter ses mains de ses poches. (...) Il entra le premier dans la cabine et se plaça à rendre, tout au fond (...) Là, adoptant un profil bas, il attendait qu'on lui demande à quel étage il désirait se rendre (...) (p. 90)

Alors que dans la première séquence le parcours s'effectue du haut vers le bas (Monsieur se posant de plus en plus comme inférieur et déférant), la direction s'inverse dans la seconde pour devenir ascendante (Monsieur manifestant alors par son jeu sa supériorité).

L'ascension se poursuit jusqu'au toit d'où il observe les étoiles. Cette séquence est à mettre en rapport avec son voyage à Cannes puis à Vence chez l'un de ses amis. Là aussi, il suit un itinéraire ascendant ; il « remonte vers Vence » puis vers « les hauteurs de Vence »²⁹ où se situe la maison

²⁷ MS, p. 69

²⁸ Le motif du miroir s'avère récurrent dans les trois romans, où il s'actualise avec quelques différences qui dénotent toujours une évolution dans le traitement de l'espace. Voir à ce sujet les chapitres II et III.

²⁹ MS, p. 26

de son ami. Mais une inversion peut là encore être constatée ; le retour de Cannes donne lieu à une rupture entre Monsieur et sa fiancée ; en descendant du toit en revanche, « Monsieur, se rendant dans sa chambre, téléphona à Anna Bruckhardt pour lui dire qu'il avait envie de dîner avec elle »³⁰. A la rupture s'oppose la rencontre.

Hormis la description initiale du bureau, des indices de la construction du roman se trouvent dans certains paragraphes théoriques relatifs à la cristallographie. Lorsqu'il s'installe dans le trois pièces, un voisin, Kaltz, s'immisce dans la vie de Monsieur et lui fait part de son projet de livre. Monsieur, qui ne sait rien refuser, accepte de le taper à la machine sous la dictée de Kaltz.

Plusieurs paragraphes interrompent ainsi la narration. Ils sont au nombre de six — la répétition du chiffre ne pouvant être involontaire — et se répartissent en deux groupes :

p.36	Naissance de la cristallographie	p.65	symétrie d'orientation du cristal
p.38	Béryl et grenats	p.72	L'or natif
p.39	L'or natif	p.75	Termes grecs

qui s'organisent symétriquement (36/65 : cristal ; 38/75 : forme géométrique ; 39/72 : or natif). Chacun de ces paragraphes, isolés de ceux qui précèdent et suivent, présente un discours théorique ; le dernier seul présente une marque d'énonciation entre tirets qui permet de reconnaître explicitement le locuteur (« — oho, tu m'écoutes — ») ; l'absence de signe énonciatif dans les cinq premiers paragraphes, celle de toute introduction du discours incite à y voir non seulement quelques pages du traité de Kaltz que Monsieur prend sous la dictée, mais aussi l'énoncé des *principes de construction*. Le quatrième insiste sur la symétrie :

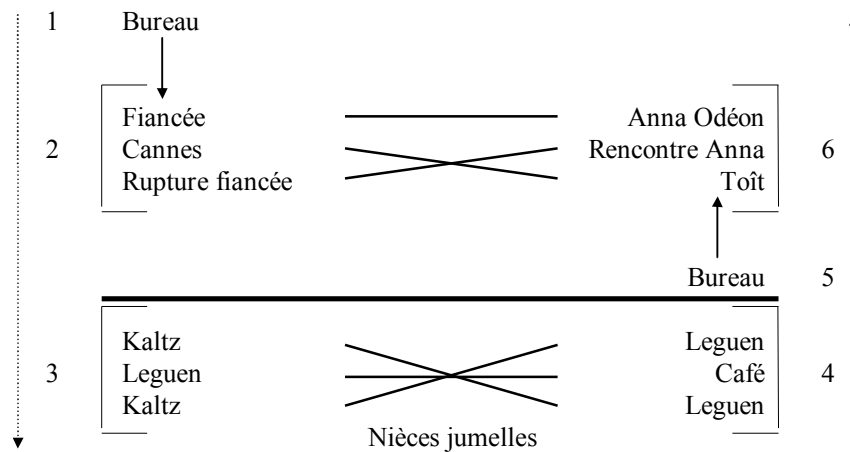
A partir de ces quelques données fondamentales, il est maintenant nécessaire de revenir à la symétrie d'orientation du cristal qui, étant celle que l'on peut déduire à l'échelle de la maille, est également celle d'une figure formée par l'ensemble des demi-droites issues d'un même point arbitraire qui sont

³⁰ MS, p. 98

parallèles aux directions suivant lesquelles une propriété donnée du milieu est identique, ceci se vérifiant pour toutes les propriétés, la symétrie du milieu étant la symétrie commune à toutes les propriétés.

déjà rencontrée plus haut. Le cristal devient métaphore du roman. Plus particulièrement, en raison de son analogie avec le livre-objet, le cristal de forme cubique dont il est question à propos des grenats « silicates doubles d'aluminium et de calcium, magnésium, fer, manganèse ou chrome, sont utilisés en joaillerie *pour leur forme cubique* »³¹. La position du syntagme en rhème propre, sous l'accent terminal, souligne son importance et invite à reconsidérer la structure du roman. Si l'on regroupe certaines des treize séquences, le texte s'organise selon le système suivant :

³¹ Souligné par nous.



qui montre deux parcours parallèles, descendant d'une part, ascendant de l'autre, de même que celui étudié dans les séquences du bureau. De part et d'autre de la séquence des nièces, six groupes, comme les six faces d'un cube, se reflètent.

Un exemple révélateur montrera le parallélisme de la construction. Dans les groupes deux et six, un incident survient alors que Monsieur va rejoindre sa fiancée dans le second, Anna dans le sixième :

Monsieur n'aimait pas tellement tout ce qui, de près ou de loin, lui ressemblait. Non. Le soir où il s'était foulé le poignet, par exemple, il lisait le journal en attendant *l'autobus*, son *sac de sport à ses pieds*. Un monsieur, à côté de lui, essayait de *lui demander quelque chose*. Comme Monsieur ne répondait pas, terminant la lecture de son article, le monsieur, souriant prudemment, crut bon de lui répéter sa question. Monsieur baissa le journal et le considéra rêveusement de haut en bas. Le monsieur s'approcha de lui et, brutalement, *le bouscula*. Déséquilibré, Monsieur heurta de plein fouet l'arête métallique de l'abri-bus. (p. 15)

N'ayant pas trouvé de taxi, Monsieur était arrivé au *métro* au rendez-vous. Un jeune homme, à la station Francklin-Roosevelt, était monté dans son compartiment, qui *lui demanda immédiatement*, assez nerveux, si le strapontin voisin du sien était libre ; Monsieur regarda ledit strapontin, qui était libre en effet, il était difficile de la nier. (...) Le métro pénétra dans un tunnel, et ils voyagèrent côte à côte, Monsieur regardant par la vitre, et lui par terre, les chaussures neuves de Monsieur. A la station suivante, le jeune homme descendit précipitamment, en laissant *sa valise*, qu'un voyageur aussitôt, *bousculant presque Monsieur*,

| s'empressa de jeter sur le quai. (p. 101)

dont les ressemblances sont frappantes³². Certains éléments subissent un retournement :

Texte 1		Texte 2
Autobus	→	Métro
Extérieur	→	Intérieur
demande non satisfaite	→	demande satisfaite
sac de sport de Monsieur	→	valise du jeune homme
bousculé et blessé	→	presque bousculé

Tout comme dans la *Salle de Bain*, la structure symétrique met en évidence une évolution du personnage et de son rapport au monde. Or, l'un des passages théoriques parle de « l'or natif » qui « passe à l'état cristallin dans le système cubique » et ajoute que cette matière eut de tous temps une valeur symbolique :

l'or est le métal parfait, dont la symbolique est inépuisable : symbole de la connaissance pour les brahamana, peau neuve de la terre pour les aztèques. Une signification plus spirituelle s'observe chez les Dogons, pour qui l'or est la quintessence du cuivre rouge, symbole également du feu purificateur et de l'illumination, comme l'indique le mot sanuya, que l'on peut traduire par Reinheit, pureté en français (...). (p. 3 9)

Illumination ; c'est bien la lumière qui baigne toute la fin du roman à partir de la rencontre d'Anna, à qui Monsieur confie « qu'aux mots il préfère la lumière (c'était peut-être là son côté ouvert, oui, tourné vers la vie). »³³ Les derniers paragraphes du roman relatent leur promenade nocturne dans Paris sous la lumière du ciel « intact, maintenant, loin des lumières parasites de la ville »³⁴, dans un espace totalement ouvert, qui

³² Les éléments soulignés dans les deux paragraphes le sont par nous pour mettre en relief les analogies entre les deux passages.

³³ *MS*, p. 102

³⁴ *MS*, p. 109

s'oppose à celui du bureau, partiellement clos. Le roman s'ouvre. Ce n'est plus la construction circulaire de la *Salle de Bain* ; la promenade avec Anna semble un rai lumineux qui fuse du roman de cristal.

Qu'attendre alors de la construction de l'*Appareil-Photo* ? Le premier roman, à structure circulaire, posait comme espace initial un espace clos lui aussi ; le second, dont la fin est marquée par une ouverture, définissait un espace initial à la fois clos et ouvert. L'*Appareil-Photo*, débutant par un espace plus ouvert encore devrait donc se définir par une composition elle-même plus ouverte.

L'organisation des paragraphes montre de profondes différences avec les deux romans précédents. L'*Appareil-Photo* est composé de 49 paragraphes découpés en 13 séquences, chacune séparée par six lignes vierges, regroupant de un à neuf paragraphes. Que des éléments métatextuels distinguent ainsi les séquences laisse augurer d'une construction rigide. De fait, deux symétries apparaissent rapidement. Tout d'abord, les séquences III et V se situent dans le même espace mais proposent un mouvement inverse ; en III, le personnage arrive dans une station-service et se rend aux toilettes, tandis qu'en V il se trouve dans les toilettes et se rend ensuite dans la station-service. Second jeu de symétrie, entre les séquences II et VIII, qui proposent une inversion semblable. Accompagnée du narrateur, la jeune femme employée de l'école de conduite va d'abord chercher son fils Petit Pierre devant son école ; dans la séquence VIII, à l'inverse, ils vont l'y déposer — et l'accompagnent jusque dans sa classe.

Ce qui apparaît alors, c'est le rôle du temps dans la construction du récit. La seule date précise se trouve au début de la séquence VIII qui précise que « de retour à Paris, *très tôt le lundi matin*, nous allâmes récupérer petit Pierre chez le père de Pascale »³⁵. Le premier paragraphe du roman ne posait aucune date ; le second indiquait simplement « un matin »³⁶ ; les suivants, enfin, se contentaient de définir le moment par rapport à cette origine. Fait significatif, qui souligne encore l'importance

³⁵ *AP*, p. 78. Souligné par nous.

³⁶ *AP*, p. 8

du temps, ces mentions sont le plus souvent placées à la même position : en incise en seconde position de la première phrase du paragraphe :

- Ainsi, un matin, (p. 8)
- Je passai la journée chez moi, ensuite, (p. 8)
- Lorsque, le lendemain matin, (p. 10)
- La matinée, ensuite, (p. 14)
- Au moment de prendre l'avion, le lendemain matin, (p. 24)
- De retour à l'école de conduite, en milieu d'après-midi (p. 55)
- A la gare, où nous arrivâmes en début de soirée, (p. 89)

Ces indications imprécises permettent, à la lumière de la mention au *lundi*, de reconstituer le calendrier du récit. Le narrateur se présente à l'école de conduite pour la première fois un lundi matin. Et c'est le lundi suivant que le narrateur et la jeune femme déposent son fils à l'école. Si bien que les deux épisodes de Petit Pierre isolent une semaine exactement dans le récit.

Après un premier paragraphe d'introduction, dont le temps est indéterminé, le récit se déroule sur une semaine pour s'achever sur les séquences XII et XIII qui racontent des événements postérieurs sans en donner la date :

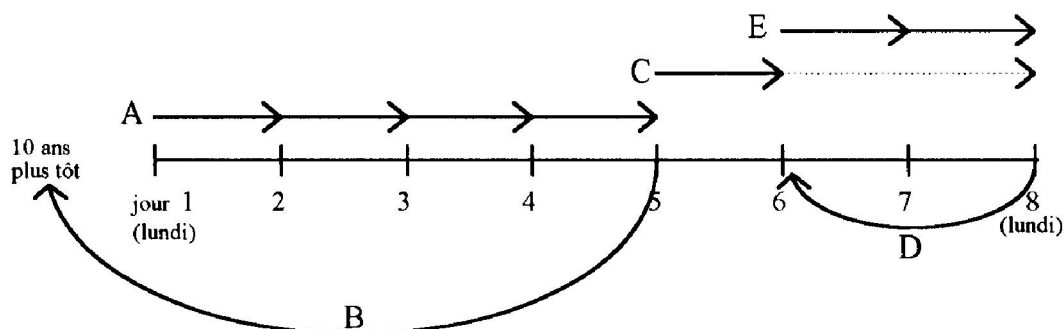
Moment indéterminé → une semaine → Moment indéterminé

L'analyse de la seconde partie montre qu'elle est elle-même divisée en sous-ensembles. En effet, les deux groupes de séquences symétriques (la station-service ; Petit Pierre) mettent chaque fois en relief une analepse interne. Les deux premières entourent la séquence IV qui expose les premières leçons de conduite prises dix ans auparavant : « J'ai tiré peu d'enseignements du reste de la première série de leçons de conduite que je pris quelque dix ans plus tôt »³⁷. Les deux suivantes se placent respectivement après la définition de l'espace initial et avant une nouvelle

³⁷ AP, p. 33

analepse, nettement plus longue que la précédente puisqu'elle couvre les séquences IX à XI, qui raconte le voyage de retour à Paris.

Le schéma suivant figure la structure narrative de la semaine :



Les lettres capitales donnent l'ordre d'exposition du récit. Les cinq premiers jours s'ordonnent linéairement (A) jusqu'à l'analepse qui expose les premières leçons de conduite (B). Le récit reprend, après cette longue séquence composée d'un unique paragraphe, au cinquième jour et relate le sixième avant de sauter au huitième (C). Nouvelle analepse pour revenir au sixième jour et raconter la nuit à Londres et le voyage de retour.

Le nombre et la longueur des paragraphes dans chaque séquence semblent hétérogènes et former un ensemble déséquilibré :

Séquence	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII	IX	X	XI	XII	XIII
Nbre de §	5	4	2	1	1	4	2	1	6	8	3	3	9

Mais si l'on prend en compte le nombre de paragraphes relatifs à chaque journée, on constate un meilleur équilibre :

	jour 1	jour 2	j. 3-4	jour 5	jour 6	jour 7	jour 8
Séquences	I	I-II	II	III-V-VI	VII-IX	IX à XI	VIII-XI
Premiers §	2-3-4	5-6	7-8-9	10-11	18-19	22-35	36-37
Analepses					21		20
Reprises				13-17			

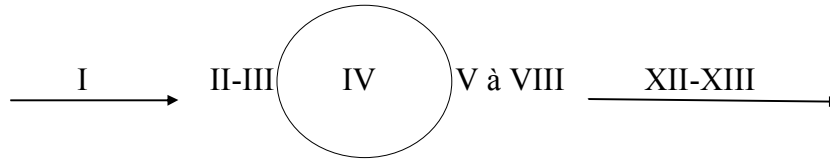
Nbre de §	3	2	3	2+5	3	14	3
------------------	---	---	---	-----	---	----	---

Ce second tableau met en lumière deux parties dans le récit de la semaine. Jusqu'au cinquième jour, coupé par une longue analepse interne (§ 12), il y a alternance de deux et de trois paragraphes par journée ; le récit s'étoffe ensuite et propose une alternance de paragraphes peu et plus nombreux (5/3/14/3), s'organisant symétriquement par rapport au premier groupe. Le septième jour se détache nettement par sa taille importante. De fait, il se situe juste après le second épisode de Petit Pierre qui vient terminer la relation de la première partie de la semaine. Elle se décompose alors en deux sous-ensembles : les jours ouvrables, du lundi au vendredi, où l'action se déroule essentiellement de jour ; le week-end à Londres, dominé par la nuit, et le retour le lundi matin très tôt. On a donc le parcours symétrique :

Date indéterminée → jours ouvrables → week-end → jours ouvrables → date indéterminée

L'examen des moyens de locomotion en jeu montre que durant les jours ouvrables, juste avant le second épisode de Petit Pierre et après le week-end, ils sont exclusivement en voiture et à pied³⁸, tandis qu'ils sont ferroviaires et aériens durant le week-end. Mais surtout, cela permet de mettre au jour les différences entre les séquences à date indéterminée : C'est d'abord un espace fixe qui ouvre le récit ; en revanche, il se termine sur deux séquences où le narrateur se déplace (avion/voiture/marche). Celles-ci se détache ainsi du reste du récit non seulement par l'indétermination de la date mais aussi par les moyens de locomotion; il y a certes circularité, mais les séquences XII et XIII ne sont pas inscrites dans le cercle et ouvrent le récit :

³⁸ Concernant le voyage à Milan, les trajets aller et retour en avion ne sont que mentionnés ; l'essentiel de cet épisode consiste en la relation des promenades du narrateur et son passage au cabinet de la pédicure. C'est donc les trajets pédestres qui sont mis en relief.



Il faut préciser cependant qu'à la différence de *Monsieur*, dont la fin s'ouvre sur la lumière, l'*Appareil-Photo* connaît une fin d'abord plus sombre, à l'image des photos prises sur le bateau, entre New-Haven et Dieppe, « uniformément sous-exposées, avec çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de mon absence »³⁹. C'est la fin de l'avant-dernière séquence ; la suivante est elle aussi marquée par la pénombre : « il n'y avait aucune lumière au loin, uniquement une route déserte qui se prolongeait dans la nuit ».

La lumière que Monsieur ne découvre que grâce à Anna, le narrateur du troisième roman la trouve en lui-même, dans le flux de sa propre pensée qui « simule une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle (...), mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine, une vie détachée » (p. 125). Et le roman de S'achever sur un paragraphe extrêmement court qui ne dit que ceci : « Vivant »⁴⁰.

Trois romans donc, mais un unique parcours vers la découverte du vaste espace du « ciel intérieur » (Breton). En même temps que la narration, d'un roman l'autre, acquiert plus de mouvement et d'ampleur, la relation de trajets occupe une place plus grande dans le récit. C'est essentiellement l'immobilité qui caractérise la *Salle de Bain* et *Monsieur* ; les espaces, définis avec précision, semblent accolés les uns aux autres. L'*Appareil-Photo* n'est rien autre que le récit de trajets continuels ; l'espace primordial est celui qui se déplace.

³⁹ AP, p. 116

⁴⁰ AP, p. 127

CHAPITRE II

L'ESPACE D'UN REGARD : ESPACE CLOS ET IMMOBILITE

Poser un espace nécessite de la part du romancier plusieurs opérations successives. La première consiste à le désigner. La description permet ensuite de lui donner sens par la focalisation qu'elle met en jeu ; par le mode de construction de l'espace ; par le choix et l'organisation des éléments qui le composent.

La première phrase de la *Salle de bain* manifeste, comme il a déjà été signalé au chapitre précédent, l'entrée à la fois dans l'espace fictionnel et dans l'espace narratif. Le syntagme « la salle de bain » peut donc s'interpréter à deux niveaux distincts. Il désigne le livre en tant qu'objet ; l'espace est alors identifié dès le titre figurant sur la couverture ; l'usage de l'article défini *la* se justifie pleinement. Mais il désigne aussi l'espace fictionnel ; le syntagme en question semble à ce niveau transgresser les règles linguistiques qui gouvernent la répartition des déterminants, qui

voudraient que la première référence à un lieu, un personnage, un objet se fît grâce à un groupe nominal indéfini. Seule sa reprise par anaphore « fidèle »⁴¹ pourra faire intervenir un groupe nominal défini. La forte énonciation présente dans cette première phrase — le pronom personnel *je*, le passé composé qui appartient au système verbal du présent — laisse attendre non pas l'article indéfini *un* mais plutôt le déterminant possessif *ma*.

L'emploi de l'article défini pose donc une ambiguïté : s'agit-il de l'appartement du narrateur ou celui du personnage qui vient à son « chevet »⁴² ? Le nom de celui-ci suscite à son tour plusieurs questions : Edmondsson, dont la dernière syllabe signifie « fils » en anglais, réfère-t-il à un être masculin ou féminin ? Quelle est la nature de leur relation ? La réponse à la première question est donnée dès le paragraphe suivant qui parle de « foyer ». En revanche, le texte ne fournit aucun indice grammatical (accord adjectival ou participial, pronominalisation) sur le sexe d'Edmondsson avant la dernière phrase du paragraphe 13 qui énonce qu'« elle voulait faire l'amour »⁴³.

Plus encore que l'ambiguïté, il apparaît fort rare que la désignation d'un espace fasse intervenir un déterminant possessif dans la *Salle de bain*. Le paragraphe I,12 en présente deux : « ma cuisine » d'abord, puis « mon appartement »⁴⁴. Ils dénotent manifestement la possession des lieux par le narrateur qui se trouve face à deux inconnus, les peintres polonais engagés par Edmondsson, et accentue le sentiment d'intrusion ressenti par le narrateur.

Les seuls autres possessifs de la première partie déterminent le substantif *chambre* en alternance avec l'article défini. Conformément aux règles linguistiques, celui-ci est employé lorsque le narrateur se trouve dans la pièce désignée. Dans tous les autres cas, il se rend vers la pièce ;

⁴¹ D. Maingueneau, *Eléments de Linguistique pour le Texte Littéraire*, ed. Bordas 1990, p. 153 entend par anaphore fidèle la répétition d'une unité lexicale coréférente du groupe nominal anaphorisé précédé du déterminant non indéfini. Ex : *Un + N* → *Le/ce + N*.

⁴² *SdB*, I,2 p. 8

⁴³ *SdB*, I,13 p. 17

⁴⁴ *SdB*, I,12 p. 16

si les deux déterminants sont alors autorisés, seul est utilisé un possessif. Mais curieusement, alors que la chambre est partagée par le couple, on trouve toujours la forme *ma* et non *notre*. Même lorsque le narrateur fait visiter l'appartement aux amis d'Edmondsson — et que le cotexte interdirait toute ambiguïté référentielle —, il lui est préféré le déterminant défini *la* : « Ensuite, je leur fis voir la chambre à coucher. »⁴⁵. La seule exception est fournie par un discours rapporté du peintre polonais Kabrowinsky qui « pour étayer sa question, (...) ajouta qu'il avait aperçu deux pots de cela dans *notre débarras* »⁴⁶ ; l'usage du discours indirect indique bien que le narrateur n'assume pas les propos du peintre, ce qui intensifie le contraste et souligne le refus de l'instance narrative d'user du possessif pluriel.

Le phénomène s'intensifie dans la seconde partie de la *Salle de Bain*, qui permet son articulation en trois segments. Tout d'abord, Le narrateur s'installe seul dans un hôtel (§ I,40). La répartition des déterminants suit la précédente : lorsqu'il y a mouvement vers la chambre, indiqué par des verbes comme *mener à* (§ II,6) et *remonter dans* (§ II,10), le déterminant du groupe nominal est possessif (*ma*) ; en revanche, l'absence de mouvement entre deux espaces distincts discrimine le déterminant défini (*la*), sauf dans les deux phrases suivantes :

- Après avoir rôdé quelque temps en pyjama dans ma chambre, je revêtis mon pardessus et sortis dans le couloir, pieds nus, les bras tendus devant moi. (II,24)
- En fin d'après-midi, alors que je jouais aux fléchettes dans ma chambre, le réceptionniste vint m'annoncer que l'on me demandait au téléphone. (II, 27)

dans lesquelles le syntagme désignant l'espace de la chambre complète chaque fois le verbe d'une subordonnée temporelle, dont la proposition principale contient un verbe de mouvement, qu'il soit en direction de l'extérieur (*sortir*) ou de l'intérieur (*venir*).

⁴⁵ *SdB*, I,36 p. 43

⁴⁶ *SdB*, I,16 p. 18. Souligné par nous.

Alors que le déterminant possessif se trouvait nettement majoritaire (7 occurrences contre 3 seulement pour *la*), dans le second segment, dont l'arrivée d'Edmondsson à l'hôtel marque l'ouverture, la proportion se renverse : il n'y a plus alors aucune occurrence du possessif contre 7 pour le déterminant défini. Plus, certaines constructions dans lesquelles apparaissaient le possessif, parce que dénotant un mouvement en direction du lieu, se forment maintenant avec le défini comme le révèlent les confrontations suivantes :

Il n'insista pas. Je payai le café et remontai dans ma chambre. (II,22)

De retour dans ma chambre, je vidai le sachet, déchirai l'emballage en plastique qui recouvrait le jeu. (II, 18)

Nous étions remonté dans la chambre et, assis de chaque côté du lit, nous ne disions plus rien. (II,50)

De retour dans la chambre, je refermai tout doucement la porte derrière moi et, posant la boîte de balles sur l'édredon, grimpai sans bruit sur le lit pour aller rejoindre Edmondsson. (II,47)

De retour dans la chambre, je me couchai sur le lit sans prendre la peine d'enlever mon manteau. (II,59)

qui manifestent assez combien l'introduction d'un être dans l'espace clos et intime du narrateur bouleverse sa relation à l'espace — qui ne peut être partagé.

Ce qui assure de cette valeur sémantique du possessif, c'est qu'après la rupture entre les deux personnages, dénotée symboliquement par leur position de chaque côté du lit (II,50 ci-dessus), le troisième segment voit de nouveau une forte fréquence du possessif singulier (3 occurrences sur 6). La chambre redevient l'espace propre du narrateur :

Ensuite, je remontais dans ma chambre et Edmondsson disparaissait jusqu'en fin d'après-midi. (II,61)

loin du monde et de son mouvement angoissant, lieu de paix et de sécurité où il s'enferme lorsqu'il n'a plus envie de parler⁴⁷, lorsqu'il veut s'isoler ou simplement se soustraire au regard d'autrui :

Lorsque nous prenions nos repas dans la salle à manger de l'hôtel, je sentais sur moi le regard d'Edmondsson. Je continuais à manger en silence. Mais j'avais envie de remonter dans ma chambre, de m'isoler. Je ne voulais plus sentir de regard posé sur moi. Je ne voulais plus être vu. (II,73)

La chambre d'hôpital, dans la troisième partie de la *Salle de Bain*, confirme le sens du lieu clos. Il se situe davantage à l'écart, confiné « au fond d'un couloir »⁴⁸. La chambre est d'abord désignée par un groupe nominal indéfini ; ce n'est qu'après qu'elle « porte la marque de [sa] présence » que le substantif ne se voit plus déterminé que par le possessif *ma*. Lieu clos, où nul ne doit s'immiscer : lorsque le second lit sera finalement occupé par un malade, le narrateur quittera la chambre et rentrera à Paris.

Dans *Monsieur*, le personnage principal est constamment à la recherche d'un lieu propre. Il habitait chez son frère avant d'emménager chez sa fiancée pour s'installer ensuite dans un trois-pièces. Mais il doit le quitter bientôt et prend une chambre chez les Leguen — qui ne lui offre pas non plus le repos et la solitude souhaités. Si le récit hétérodiégétique empêche le même jeu sur la désignation des lieux, certaines restent néanmoins fort significatives.

La mobilité du personnage est dénoncée par la récurrence du syntagme *nouvel appartement* qui se trouve toujours dans la première phrase du paragraphe :

- Le *nouvel appartement* de Monsieur, qui comptait trois grandes pièces, était quasiment vide et sentait la peinture. (p. 32)
- Et, ce soir-là encore, dans son *nouvel appartement*, Monsieur resta en l'état pendant des heures, ... (p. 33)

⁴⁷ *SdB*, II,74 p. 88

⁴⁸ *SdB*, III,6 p. 97

- Dubois-Lacour proposa de l'accompagner pour aller visiter le *nouvel appartement* qu'elle lui avait trouvé ; (p. 40)

Il n'occupe cependant pas la même position syntaxique : sujet, puis complément de lieu antéposé au verbe, complément d'objet postposé enfin. Le syntagme chemine dans la phrase comme le personnage lui-même d'un lieu l'autre. Il faut ajouter qu'une correction est immédiatement apportée par épanorthose dans la dernière phrase, précisant qu'il s'agit d'« une chambre, en réalité, chez des particuliers », qui anticipe sans doute le refus de Monsieur et contribue à relancer le mouvement.

Celui-ci est motivé par l'impossibilité de trouver un espace isolé où nul ne s'introduirait. Kaltz a accaparé Monsieur et lui dicte son ouvrage de cristallographie :

Ainsi, tous les week-ends (pendant la semaine, Monsieur travaillait), Kaltz lui dictait-il son ouvrage. Tournant dans sa chambre avec une chemise de documents divers, ou parfois simplement installé sur le lit de Monsieur, les lunettes relevées, sérieux et concentré, ses divers documents répartis sur l'édredon, il progressait dans son travail à un rythme soutenu.

Où se déroule la séance de travail ? La première phrase ne le dit pas, qui se contente de la placer dans le temps et d'annoncer un sommaire à l'imparfait itératif. Le référent du possessif qui apparaît à la suite du participe présent reste ainsi indéterminé et il faut attendre le complément de détermination de *lit* pour que l'ambiguïté soit levée. La révélation brutale du référent insiste sur la prise de possession des lieux par Kaltz. La chambre est-elle encore celle de Monsieur ? Et le lit ? Mensonge du complément de détermination qui dénote une possession illusoire, comme lorsqu'il se rend pour la première fois chez les Leguen. A la fin du paragraphe, le mari propose à Monsieur de « lui faire voir la chambre » ; le suivant, alors que la chambre n'est pas encore louée, s'ouvre sur sa description : « Il régnait, *dans la chambre de Monsieur*, une odeur de cire mêlée de sperme sec »⁴⁹. Il refuse d'abord et n'emménage finalement que

⁴⁹ MS, p. 44. Souligné par nous.

bien plus tard. Le jeu sur la désignation du lieu s'accroît alors par une anadiplose : le groupe prépositionnel *dans sa chambre* achève le paragraphe 103 et ouvre le suivant :

(...) Il ne parut pas enchanté par l'idée, Ludovic, mais suivant Monsieur de mauvaise grâce dans les escaliers, désinvolte et distant, il aida le chauffeur à décharger le taxi et monta ses valises en deux fois, qu'il alla déposer *dans sa chambre*.

Dans sa chambre, Monsieur ôta le couvre-lit en dentelle ajourée, le plia en deux, et s'allongea de tout son long sur les couvertures, dénoua sa cravate. (p. 75)

Sa chambre ? L'entrée de la grand-mère Leguen dans la pièce sera l'occasion d'une nouvelle ambiguïté : elle recherche son châle qu'elle a égaré et se permet « de venir voir si, par hasard, il n'était pas resté dans sa chambre »⁵⁰. Le référent du possessif ne paraît d'abord pas ambigu et anaphorise vraisemblablement Monsieur. Mais elle avoue ensuite « que cela avait été très pénible pour elle de devoir quitter sa chambre ». La première désignation, inscrite dans un discours indirect, qui interdit l'emploi d'un possessif explicite, peut donc recevoir deux interprétations : l'une, syntaxique, autorise la paraphrase « la chambre *de Monsieur* » ; la seconde, sémantique, « la chambre *de la vieille femme* ».

Le lieu clos, refuge du narrateur, est toujours un espace appartenant à un ensemble plus vaste qui peut être partagé. Il en est ainsi, dans la *Salle de Bain*, de l'hôtel, composé par définition d'espaces communs et d'espaces individuels, et dans une certaine mesure de l'hôpital. De même, l'appartement que le narrateur partage avec Edmondsson :

37) Nous avons fait le tour de l'appartement vide. Nous avons bu du bordeaux assis sur le parquet. Nous avons vidé les caisses, défilé les cartons, défait les valises. Nous avons ouvert les fenêtres pour faire disparaître l'odeur des anciens locataires. Nous étions chez nous; (*SdB*, p. 41)

⁵⁰ *MS*, p. 85

La première personne du pluriel n'apparaît qu'alors et se trouve en relation étroite avec l'espace de l'appartement qui constitue l'unique référence spatiale de ce paragraphe. Il faut au narrateur un espace plus restreint, qui lui appartient en propre pour qu'il se sente « plus serein »⁵¹.

Des trois pièces du premier appartement de Monsieur, seule la chambre contient quelques meubles et se trouve occupée par le personnage, assis durant des heures dans un transatlantique. La chambre investie par Kaltz, Monsieur ne s'y sent plus à son aise et doit la quitter. On comprend alors que celle qu'il prend chez les Leguen ne puisse convenir : il y a conflit, exprimé et renforcé par l'ambiguïté référentielle qui frappe les possessifs, entre Monsieur et la vieille femme ; conflit qui empêche Monsieur d'y trouver la paix et la sérénité. Il n'en est pas le légitime possesseur et doit la quitter.

L'étude des désignations spatiales met ainsi au jour une poétique de l'ambiguïté fondée principalement sur l'amphibologie, destinée à révéler plutôt qu'à masquer. L'ambiguïté est soutenue par l'ellipse et le retardement qui masquent pour mieux révéler. La seconde partie de la *Salle de Bain* indique : « je partis brusquement, et sans prévenir personne »⁵² ; le second paragraphe débute par une phrase simple fort courte qui précise simplement que « le lendemain, le train arriva »⁵³. Dans les deux cas, une précision est apportée par adjonction (a) dénotant la manière ou à l'aide d'un complément de verbe antéposé (b) à valeur temporelle. Mais aucun ne fournit quelque indication spatiale que ce soit. Si le phénomène n'a rien de curieux s'agissant de la première phrase — qui pose un point d'origine implicite —, il fait naître un sentiment de manque dans la seconde, car le verbe, dont le contenu sémantique implique un point d'arrivée, laisse attendre un complément de lieu.

Si bien qu'il est nécessaire pour le lecteur de fournir un effort de repérage et de décodage des informations susceptibles d'apporter réponse à son attente. La suite du texte alterne ainsi éléments implicites —

⁵¹ *SdB*, I,1 p. 11

⁵² *SdB*, II,1 p. 49

⁵³ *SdB*, II,2 p. 50

stéréotypes et jeux de mots — et explicites qui resserrent à mesure l'espace possible. Par exemple, le narrateur parle « en faisant de grands gestes »⁵³ ; cette notation s'interprète d'abord simplement comme la volonté de se faire comprendre. Mais il est bientôt question d'un « policier italien »⁵⁴ qui permet de considérer les grands gestes comme l'appel au stéréotype de l'italien qui parle avec les mains. Un second élément du même type conforte une telle lecture. La référence à l'Italie a permis de restreindre le champ de l'espace possible. Reste à déterminer la ville. Ce n'est qu'au paragraphe II,30 qu'est désignée explicitement Venise. Auparavant, les connaissances géographiques du lecteur virtuel étaient suscitées par la référence au Palais des Doges et aux vaporette⁵⁵. Autre moyen de transport typique de Venise, la gondole, évoquée bien plus tôt dans une description : « Les murs de la salle de bain [de l'hôtel] étaient vert clair, la peinture *gondolait* par endroits. »⁵⁶. Que ce jeu de mot se place au début de paragraphe non seulement lui confère plus de force, mais assure aussi de sa valeur d'*indice* — qui ne s'éclaire que par le dialogue qui s'instaure *a posteriori* avec les autres, de plus en plus explicites, dont la position, toujours en fin de paragraphe, tend à focaliser l'attention sur eux.

Celer ainsi la situation de l'hôtel ne semble pas avoir pour seule fonction de susciter un acte de lecture qui tient du déchiffrement. Il s'agit de situer le lieu de séjour du narrateur dans un ailleurs indéfini et d'annuler toute notion de distance. La chambre d'hôtel, la chambre d'hôpital, voire l'appartement vide de Monsieur se définissent comme des lieux clos et impersonnels — dans l'attente d'un occupant qui leur imprimera sa marque — et quasi universels dans la mesure où ils peuvent se rencontrer n'importe où. L'absence de référence à un lieu d'origine contribue ainsi non seulement à restreindre l'espace à l'univers immédiat du narrateur, mais aussi à accentuer la circularité et désigner le lieu clos

⁵⁴ *SdB*, II,4 p. 51

⁵⁵ *SdB*, II,26 p. 65

⁵⁶ *SdB*, II,9 p. 54. Souligné par nous.

comme centre — d'attraction : « Lorsque je sortais de l'hôtel, je m'éloignais rarement. Je restais dans les rues avoisinantes »⁵⁷.

La mention explicite à Venise n'apparaît qu'après qu'il a fini « par donner de [ses] nouvelles à Edmondsson »⁵⁸. L'univers du narrateur s'élargit subitement sous l'influence du désir. La notion de manque, étroitement liée à celle de désir, fait naître une « distance intérieure » (entre le désir et sa réalisation) qui se projette en une distance extérieure. L'objet du désir se trouve à Paris, le sujet à Venise.

Le mouvement initial de réduction de la distance est réalisé par le personnage principal :

Le lendemain, je finis par donner de mes nouvelles à Edmondsson (...) On me tendis un imprimé. Je rédigeai un texte bref, notai l'adresse et le numéro de téléphone de l'hôtel. Edmondsson allai recevoir de mes nouvelles aujourd'hui même (j'avais envie de la revoir). (*SdB*, II,25 p. 63-64)

La circularité du paragraphe, dont on n'a donné que le début et la fin, marquée par la symétrie des verbes *donner* et *recevoir* qui permettent l'inversion de la position syntaxique de *je* (sujet puis complément par le possessif *mes*) et d'Edmondsson (complément puis sujet), semble clore le procès et conférer au mouvement initial un aspect statique. La répétition du syntagme prépositionnel *de mes nouvelles*, qui vient en quelque sorte masquer le *je* initial, insiste sur le refus de quitter l'espace clos. Le désir de revoir la jeune femme n'a pas la force suffisante pour entraîner un mouvement plus ample chez le narrateur. Les parenthèses⁵⁹ finales tracent une limite qui enferme le désir.

C'est toujours Edmondsson qui téléphone ensuite. Elle tente de le convaincre de revenir : « Mais nous restions sur nos positions : Edmondsson me demandait de rentrer à Paris, je lui proposais plutôt de

⁵⁷ *SdB*, II,17 p. 59

⁵⁸ *SdB*, II,25 p. 63

⁵⁹ Les parenthèses, extrêmement importantes dans les trois romans, feront l'objet d'une analyse globale ultérieure (voir Chapitre IV).

venir me rejoindre. »⁶⁰ Le narrateur préfère l'immobilité de l'attente ; le mouvement est lancé, qui doit s'accomplir hors de lui :

Je ne faisais rien. J'attendais constamment les coups de téléphone d'Edmondsson. Je ne quittais plus l'hôtel de peur d'en manquer un. Je ne faisais plus de sieste, ne m'attardais plus dans la salle de bain. Souvent, je m'asseyais sur une chaise dans l'entrée, et j'attendais en face du réceptionniste (j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson). (II,32 p. 67)

L'imparfait itératif, appuyé par l'adverbe *souvent* ; la répétition du verbe *attendre*, qui une fois de plus trace un cercle qui enferme le mouvement, associée à celle du verbe *faire* toujours assorti d'une négation ; la progression à thème constant, ou « répartition des rôles »⁶¹, qui suspend la progression du récit ; tout concourt à marquer l'immobilité du personnage dans un espace qui se fige. La cadence majeure (5/10/17/23/12) et la disparition des phrases négatives après *souvent* traduisent l'imminence du coup de téléphone.

La proposition inscrite entre les parenthèses conserve la même construction syntaxique que celle qui terminait le II,25 :

(j'avais envie de la revoir)
(j'avais besoin de me sentir proche d'Edmondsson)

mais présente des différences lexicales qui dénotent la progression des sentiments de *je*. Le terme *besoin* implique maintenant une nécessité qui appelle l'amplitude plus grande du complément. Mais il dénote aussi l'aboutissement d'un procès qui n'est cependant pas celui que laissait attendre le verbe *revoir* qui implique une réduction maximale de la distance. L'adjectif *proche* réfère plutôt à une réduction minimale que le verbe pronominal *se sentir*, par sa réflexivité, ainsi que les parenthèses, intériorisent.

⁶⁰ *SdB*, II,28 p. 65

⁶¹ M. Filliolet, séminaire de maîtrise 1992-93, Paris X Nanterre

Si bien que c'est toujours autrui qui achève le procès engagé. Le verbe *finir* suivi de la préposition *par*, dont la fréquence révèle l'importance, est caractéristique. Dans la *Salle de Bain*, il se rencontre dix fois : quatre dans la première et la seconde partie, deux dans la dernière :

Première partie		Seconde partie		Troisième partie	
No	SUJET	No	SUJET	No	SUJET
5	Edmondsson	6	narrateur	13	narrateur
21	Edmondsson	25	narrateur	15	médecin
36	Anc. locataires	35	Edmondsson		
38	Edmondsson	76	Infirmiers		

Le narrateur est rarement sujet de la locution *finir par*. En fait, la seule occurrence qui dénote un mouvement de la part du narrateur est celle qui a été vue plus haut (§ II,25). En II,6, il est perdu dans le labyrinthe des couloirs de l'hôtel alors qu'il cherche à regagner sa chambre ; en III,13, le verbe est au mode subjonctif et s'inscrit dans une subordonnée :

13) Bien qu'il semblât nullement s'inquiéter de mon état de santé (une sinusite, pour lui, n'avait rien que de banal), avec une réelle gentillesse, il *paraissait craindre que je finisse par m'ennuyer, seul toute la journée dans cet hôpital*, et un après-midi, presque timidement, il vint m'annoncer que sa femme et lui seraient heureux de me recevoir à dîner.

et c'est en réalité le médecin qui apparaît comme l'actant qui conduit le narrateur à quitter le lieu clos que représente l'hôpital et dans lequel il se confîne.

Les deux plus importants présentent, à la différence des autres, un verbe au passé composé :

- Edmondsson a fini par avertir mes parents. (I,5 p. 12)
- Edmondsson a fini par venir me chercher. (II,35 p. 68)

ayant toujours pour sujet *Edmondsson*. Ils rompent ainsi brutalement la temporalité du récit et soulignent l'accomplissement du procès attendu par le personnage immobile. Mais ces deux phrases impliquent la volonté de faire sortir le narrateur de l'espace dans lequel il se trouve. *Avertir* présuppose un danger auquel il faut mettre fin — le narrateur vient de s'installer dans la salle de bain — ; *venir me chercher* exprime un retour envisagé. En même temps, le verbe *finir* constate l'immobilité du personnage, voire son absence :

- Ils parlaient avec enthousiasme, tâchaient d'être persuasifs, finirent par me donner des conseils. (I,36 p. 39)
- Ils ressortirent au plus vite et, à pas lents, regardant à droite et à gauche, reprirent le chemin du salon. Edmondsson finit par nous rejoindre. (I,38 p. 43)
- Tandis que l'on sonnait pour la troisième fois, elle finit par m'avouer qu'elle n'avait pas le courage de se lever pour aller ouvrir. (I,21 p. 22)
- Les infirmiers finirent par arriver. (II,76 p. 89)
- Sans me retourner, je suivais l'évolution de sa silhouette en reflet sur la vitre. Il finit par aller s'asseoir, sa femme prit place à côté de lui. Il restait encore une petite place pour moi entre eux dans le canapé, mais au dernier moment, renonçant à la prendre, j'allai m'asseoir sur une chaise à l'écart. (III, 15 p. 102)

Le même phénomène apparaît dans *Monsieur* à plusieurs reprises. Si le personnage principal devient plus régulièrement sujet du verbe, l'interprétation sémantique de la phrase le présente cependant toujours comme patient d'une action qu'il accomplit malgré lui. Que le docteur Douvres ne se déplace pas oblige Monsieur à se résigner à se rendre à son cabinet⁶². De même lorsque Kaltz demande à Monsieur de servir le champagne :

(...) Tu pourrais peut-être ouvrir le champagne, non, lui dit Kaltz. Un rollmops ? ajouta-t-il, prévenant, à l'adresse de Mme Pons-Romanov en avançant la main vers l'assiette pour l'inviter à se servir.

⁶² MS, p. 22

Monsieur, finissant par se lever d'assez mauvaise grâce, prit la serviette de l'avant-bras de Kaltz et, la déployant, sortit du seau à glace une bouteille non pas de champagne mais de mousseux, que, faisant mine de ne rien remarquer, il déboucha à la rémoise, sur le petit côté, le goulot précautionneusement penché vers Kaltz, qui gardait un œil sur lui pour le regarder faire. (p. 53)

Résignation encore, face à l'attitude distante de Kaltz qui, après sa « demande », se retourne vers la femme sans plus se préoccuper de Monsieur. Le passage à un nouveau paragraphe et la ligne vierge manifestent la difficulté de Monsieur à « obtempérer ».

Tous les week-end, Kaltz continue de lui dicter son manuscrit. Devant une telle agression, une telle violation de son espace intime, « Monsieur finit par en référer à Mme Dubois-Lacour »⁶³, phrase constituant à elle seule un paragraphe. Et c'est elle qui trouve la chambre chez les Leguen. Comme c'était déjà Mme Parrain, la mère de son ancienne fiancée, qui lui avait trouvé le trois-pièces :

*Les Parrain, par exemple, qui, sans chercher à comprendre ses raisons, avaient très bien admis que Monsieur ne tenait pas à retourner habiter chez son frère, ne ménageaient aucun effort pour l'encourager à trouver un nouvel appartement. Le matin, lorsque après sa douche, il venait prendre le petit déjeuner avec eux en peignoir de bain, ils ne manquaient jamais de s'inquiéter de l'état de ses recherches, et ce fut même Mme Parrain, vraiment très gentiment, qui, prenant un jour les choses en main, finit par lui trouver un trois-pièces dans le quartier.*⁶⁴

L'Appareil-Photo, qui comporte de nombreux passages plus théoriques, exprime — enfin ? — les motivations d'un tel attentisme :

je lui dis [à la jeune femme] que j'allais sans doute essayer de m'occuper des photos. Elle avait repris place derrière son bureau et, occupée à classer quelques papiers, me dit en bâillant qu'à ce rythme-là je n'arriverais jamais à constituer le dossier. Personnellement, je n'en étais pas aussi sûr. Elle se méprenait en effet sur ma méthode, à mon avis, ne comprenant pas *que tout*

⁶³ MS, p. 38

⁶⁴ MS, p. 31-32. Souligné par nous.

*mon jeu d'approche, assez obscur en apparence, avait en quelque sorte pour effet de fatiguer la réalité à laquelle je me heurtais, comme on peut fatiguer une olive par exemple, avant de la piquer avec succès dans sa fourchette, et que ma propension à ne jamais rien brusquer, bien loin de m'être néfaste, me préparait en vérité un terrain favorable.*⁶⁵

Le syntagme *mon jeu d'approche* met en avant l'idée de distance, qui sépare le personnage de la « réalité à laquelle il se heurte ».

Et, de tous les sens, c'est la vue que la distance sollicite le plus. Un relevé exhaustif des termes qui y réfèrent explicitement montre son importance :

	<i>regard</i>	<i>regarder</i>	<i>voir/vision</i>	<i>observer</i>	<i>yeux</i>	<i>autres</i>	TOTAL
<i>Salle de Bain</i>	18	58	33	5	40	12	166
<i>Monsieur</i>	13	36	18	6	22	16	111
<i>Appareil-Ph.</i>	9	78	30	3	32	42	194

Le tableau fait apparaître que les deux romans qui présentent le plus d'occurrences sont la *Salle de Bain* et l'*Appareil-Photo*. Sans doute cela tient-il à la nature du narrateur, homodiégétique dans ces deux romans, hétérodiégétique dans *Monsieur*. Néanmoins, la focalisation interne qui s'observe dans *Monsieur* fait que, comme dans les deux autres romans, l'espace est toujours appréhendé à travers le personnage principal.

Cependant, ses yeux sont souvent baissés, voire fermés. Dans la *Salle de Bain*, il les garde baissés à plusieurs reprises et exprime ainsi soit la réflexion :

Je devais prendre un risque, disais-je les yeux baissés, en caressant l'émail de la baignoire, (p. 15, 123)

soit la gêne :

⁶⁵ AP, p. 13-14. Souligné par nous.

- Nous étions tous les quatre debout dans le vestibule, les bras croisés, les yeux baissés ; Edmondsson regardait les tableaux. (p.38)
- Assis au fond de la cuisine, la tête baissée, je tirai sur les manches de mon pull pour essayer de me recouvrir une partie des poignets. (p. 45)
- Nous étions sortis du café, et nous rentrions à l'hôtel. Les mains dans les poches de mon pardessus, je marchais la tête baissée (p. 81)

L'absence n'est manifestée de la sorte qu'une seule fois dans ce premier roman :

Comme je gardais la tête baissée, elle déposa le carton sur la page que je lisais. (p. 21)

alors qu'elle est privilégiée dans *Monsieur*, qui met en avant la passivité du personnage. Il se contente alors le plus souvent d'écouter :

- Bien que demeurant réservé avec ses collègues, il ne négligeait pas, à l'occasion, de se mêler à quelque conversation de couloir où, les yeux baissés, il les écoutait débattre de telle ou telle question. (pp. 8-9)
- Pendant que Monsieur, lui, les yeux baissés, appréciait discrètement la qualité du cuir de ses chaussures, dont, en croisant les jambes, il avait réussi à mettre une en évidence sous une lampe, M. Romanov, bien calé dans son fauteuil, un verre de whisky à la main, expliquait au secrétaire d'Etat qui n'en croyait pas ses yeux que (p. 58-59)

Dans ces deux énoncés, le syntagme *les yeux baissés* est souligné par sa position en incise. Plus important, il opère dans le premier énoncé une transition entre le complément infinitif *se mêler à quelque conversation de couloir*, qui implique une participation du sujet du verbe, et le verbe *écouter* qui restreint cette participation à une simple écoute. L'acte de parole est implicitement contredit par la portée du regard. Refuser son regard, c'est non seulement s'interdire la prise de parole, mais aussi empêcher l'autre de la donner. La scène de l'ambassade, dans la *Salle de Bain*, et celle de la réunion de travail, dans *Monsieur*, l'illustrent parfaitement :

Derrière un groupe d'invités, je m'immobiliserais. Un ambassadeur parlerait. Notre pays est en bonne santé, dirait-il. (...) Désormais, les exigences qui s'expriment sont qualitativement nouvelles ; elles ont pour nom : réalisme dans les objectifs, conjugaison de toutes les capacités, rigueur dans la gestion. Rigueur. *Le mot me ferait sourire ; je tâcherais de ne pas sourire,* je ferais demi-tour, marcherais dans les salons, une main dans la poche. (SdB, I,25 pp. 27-28)

Monsieur s'asseyait à la dix-septième place en partant de la gauche, celle où, par expérience, il avait remarqué que la présence passait le plus inaperçue, à côté de Mme Dubois-Lacour, qui, supervisant une grande partie de ses activités, répondait à la plupart des questions qui lui étaient posées, et, tout au long de la réunion, fumant tranquillement sa cigarette, Monsieur veillait scrupuleusement à rester dans l'axe de son corps, reculant lorsqu'elle reculait, avançant lorsqu'elle se penchait en avant, *de manière à n'être pas trop directement exposé.* (MS, p. 11-12)

Bien que jamais les substantifs *yeux* ou *regard* ne soient jamais énoncés, ces extraits traitent tous deux de la relation regard/parole. Le participe passé *exposé*, dans le second, laisse deviner le complément implicite *aux regards du directeur*. Dans le premier, la position du personnage « derrière un groupe d'invités » lui permet d'échapper au regard à la fois du conférencier et des invités. Position en retrait qui a pour but essentiel de ne pas provoquer l'échange de parole. De même, le sourire qui, s'il n'était masqué, pourrait conduire à la demande d'une explication.

Tous ces passages ont en commun de situer le personnage dans un espace fortement socialisé : les salons d'une ambassade et celui de Mme Pons-Romanov lors de réceptions, les couloirs d'une société, une salle de réunion. Avec Anna Bruckhardt, objet du désir de Monsieur, c'est l'espace qui détermine la fonction du regard baissé. Ainsi, lorsqu'arrive l'addition dans le restaurant où ils finissent de dîner :

Parfait. Dans ce cas-là, c'était devenu tout à fait insoluble. Qu'est-ce qu'on fait, alors ? dit Monsieur et, baissant la tête, il se plongea dans la contemplation de ses doigts dans l'obscurité. Anna Bruckhardt, qui commençait à sourire de sa perplexité, lui répéta que c'était vraiment comme il voulait. (pp. 107-108)

La question de Monsieur, qui traduit son embarras, est aussitôt suivie du syntagme *baissant la tête*, toujours en incise. Il trahit son refus de prendre position et confie ainsi la réponse à Anna.

Dans un espace moins social, plus intime, les yeux baissés reflètent plutôt la volonté de ne pas modifier la situation :

Regardant discrètement la main d'Anna Bruckhardt pendant quelques instants, Monsieur, les yeux baissés, finit par lui soulever un doigt, prudemment, puis un deuxième, et finalement lui prit la main entière. (p. 110)

Ne pas porter son regard sur le visage d'Anna, le concentrer tout entier sur sa main amoindrit les réactions possibles de la jeune femme. Plus exactement, c'est conserver l'image de celle-ci « intacte », c'est-à-dire dans l'état dans lequel elle se trouvait auparavant. Finalement, il s'agit toujours de conserver à une situation son état initial, de la fixer dans son immobilité.

Ce que confirme la position syntaxique du syntagme *la tête/les yeux baissé(e/s)*, mis en relief par sa place en incise toujours antéposée au verbe et le plus souvent postposée au sujet. Il perturbe ainsi la relation sujet/verbe : le sujet tend à s'effacer, d'actant il devient patient.

L'importance du regard dans le parcours des personnages des romans de Toussaint est soulignée dans *Monsieur* par deux passages théoriques — qui semblent encadrer le récit par leur position en tête et en fin de récit — relatant plusieurs expériences scientifiques et faisant appel aux mathématiques. Dans le premier⁶⁶, Monsieur résume à son ami Louis l'expérience de Schrödinger sur un chat placé dans une pièce avec une fiole de cyanure et un atome potentiellement radioactif. Au cas où celui-ci deviendrait effectivement radioactif, la fiole de poison se briserait et tuerait le chat. Question : « soixante minutes plus tard, le chat était-il mort ou vivant ? ». La réponse apportée par l'école de Copenhague intéresse notre sujet puisqu'elle accorde au regard une importance majeure :

⁶⁶ MS, pp. 26-27

(...) une fois l'heure passée, le chat était dans les limbes, avec cinquante chances sur cent d'être vivant et autant d'être mort. On pouvait toujours jeter un petit coup d'œil pour se rendre compte, tu me diras, le coup d'œil ne risquant pas de le tuer, ni de lui rendre la vie s'il était mort. Cependant, toujours selon l'interprétation de Copenhague, le simple fait de le regarder altérait de façon radicale la description mathématique de son état, le faisant passer de l'état de limbes à un nouvel état, où il était soit positivement en vie, soit positivement mort, c'était selon.

C'est donc le regard porté sur le monde qui le façonne, fait parvenir à l'existence l'objet regardé ; l'univers n'existe pas en soi, mais uniquement en fonction de l'être regardant et de ce qu'il y projette de lui-même. Car, comme l'explique le second passage théorique y référant, le regard n'est rien autre qu'

Une vue de l'esprit, dit Monsieur au bout d'un moment, une vue de l'esprit. Pardon ? dit Anna Bruckhardt, un peu surprise par sa soudaine loquacité. Non, rien, dit Monsieur. Mais si, mais si, dit Anna Bruckhardt. Le regard, dit Monsieur. Une vue de l'esprit, oui. De l'avis de la science, du moins ajouta-t-il par honnêteté, incluant d'un geste vague de la main l'interprétation de Copenhague et *tutti quanta*. Selon Prigogine, en effet, la théorie des quanta détruit la conviction que la description physique est réaliste et que son langage peut représenter les propriétés d'un système indépendamment des conditions d'observation. (*MS*, pp. 109-110)

Ce dernier passage fait intervenir deux termes nouveaux qui déplacent la portée de la théorie de la fiction à la narration comme il y a entre les deux extraits déplacement de la « description mathématique » à la « description physique ». Les termes *réaliste*, *représenter*, *langage* — que l'on retrouve de façon récurrente dans les théories littéraires et stylistiques — posent la question obsédante de la relation entre littérature et réalité : le langage permet-il de représenter la réalité ?

Les romans d'Alain Robbe-Grillet s'inscrivaient dans cette problématique ; ses descriptions nombreuses et extrêmement détaillées,

quasi mathématiques⁶⁷, aboutissaient selon R. Barthes à une « désymbolisation de l'objet » — mais on pourrait de même parler de désymbolisation de l'espace — que les positions théoriques de Robbe-Grillet ne contredisent nullement :

A la place de cet univers des « significations » (psychologiques, sociales, fonctionnelles), il faudrait essayer de construire un monde plus solide, plus immédiat. Que ce soit d'abord par leur *présence* que les objets et les gestes s'imposent, et que cette présence continue ensuite à dominer, par dessus toute théorie explicative qui tenterait de les enfermer dans un quelconque système de référence, sentimental, sociologique, freudien, métaphysique ou autre.

Dans les constructions romanesques futures, gestes et objets seront là avant *d'être quelque chose*.⁶⁸

Robbe-Grillet appelait de ses vœux la fondation d'une « école » du Nouveau Regard. *Le Voyeur, La Jalousie, Instantanés* : autant de titres qui impliquent le regard ; et le passage de cet auteur au cinéma ne peut surprendre dans la mesure où « son esthétique romanesque avaient été maintes fois présentée comme l'esquisse d'une cinématographie »⁶⁹, qui permet à l'objet de jouir d'une « *intense autonomie* ».

Si la place accordée au regard est aussi grande dans l'œuvre de Toussaint, si son premier roman a été adapté au cinéma et si lui même a porté à l'écran les deux suivants⁷⁰, ce n'est pas en vertu d'une poétique similaire. Les deux discours théoriques de *Monsieur* relatifs au regard contestent manifestement les théories de Robbe-Grillet. Tandis que celui-ci privilégie focalisation externe et modalisation, les trois romans de Toussaint s'appuient sur focalisation interne et/ou homodiégéticité tout en évacuant autant que possible les éléments modalisants.

⁶⁷ Un exemple parmi tant d'autres tiré de *le Jalousie* le montre clairement : « Devant lui, sur l'autre rive, s'étend une pièce en trapèze, curviligne du côté de l'eau, dont tous les bananiers ont été récoltés à une date plus ou moins récente. », ed. de Minuit, 1957, p. 80.

⁶⁸ A. Robbe-Grillet, *Pour un Nouveau Roman*, ed. de Minuit, 1963, p. 20.

⁶⁹ J. Ricardou, *Problèmes du Nouveau Roman*, ed. du Seuil, coll. Tel Quel, 1967, p. 69.

⁷⁰ *La Salle de Bain*, réalisé par L'volf ; *Monsieur* et dernièrement *La Sévillane* (d'après *L'Appareil-Photo*) réalisés par J-P. Toussaint.

Pourtant, le texte joue sans cesse sur un compromis sur les deux systèmes de repérages spatiaux : déictique et non-déictique. Ainsi, il n'est pas rare de trouver dans la *Salle de Bain* des descriptions « évacuant » tout élément déictique :

C'était un bureau de poste moderne, avec un comptoir en bois lisse, des cabines téléphoniques. Quelques personnes s'affairaient le long d'un pupitre où se trouvaient des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes. (II,25, p. 64)

Hormis le démonstratif du présentatif inaugural, sur lequel il faudra revenir, il n'y a dans ce passage presque aucun repère subjectif ou objectif organisant l'espace. La première phrase en pose clairement le cadre (*bureau de poste*) dont le régime de la préposition *avec* définit, implicitement, les limites (*comptoir, cabines téléphoniques*), mais sans les disposer l'un par rapport à l'autre. Le phénomène se reproduit s'agissant des objets qui reposent sur le pupitre : les syntagmes *des formulaires en pile* et *des stylos* ne sont reliés que par une virgule. L'effacement des organisateurs spatiaux est courant dès qu'il s'agit de présenter un espace nouveau :

6) C'était une chambre à deux lits. Les murs étaient blancs, les lits étaient blancs. Une porte entrouverte donnait sur un petit cabinet de toilette où se trouvait une baignoire sabot, à bords parallèles, avec siège plat, rehaussé. Le deuxième lit de la chambre, dénué de couvertures, était inoccupé ; deux volumineux oreillers trônaient au-dessus des draps. (III,6 p. 97)

Une fois de plus, le cadre est posé tout d'abord (*chambre*), suivi de ses limites. Chose nouvelle, celles-ci sont repoussées par la mention à la porte qui donne l'occasion d'une description fort détaillée de la baignoire. Ce sont enfin les éléments qui composent l'espace qui sont abordés (*lits*). L'unique organisateur spatial est constitué par la locution prépositive *au-dessus* qui marque une verticalité. Déjà, dans le passage précédent, n'apparaissait que la locution *le long* qui dénotait une horizontalité. La troisième dimension, la profondeur reste constamment implicite, voire

absente, non seulement parce que la porte n'est pas située dans l'espace, mais plus encore parce que la description très détaillée de la baignoire, mise en valeur par la seule subordonnée relative, nie toute perspective. La récurrence du chiffre deux, qui cerne la description (*deux lits* → *deux oreillers*), qui marque la syntaxe des deux extraits soit par la juxtaposition de deux syntagmes ou deux propositions :

- Les murs étaient blancs, les lits étaient blancs
- avec un comptoir en bois lisse, des cabines téléphoniques.
- des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes.

soit par la figure du chiasme qui oblige à une répétition :

- C'était une chambre à deux lits.
- Le deuxième lit de la chambre

contribue, avec les locutions *au-dessus* et *le long* à dessiner un espace à deux dimensions. L'impression est accrue pour la chambre par la récurrence du verbe *être* et la présence de *se trouver*, tous deux caractérisés par un défaut de volume. Les éléments qui composent l'espace apparaissent ainsi posés les uns à côtés des autres hors de toute perspective.

Il semble que la fréquence de ces verbes soit proportionnelle à la blancheur et la lumière qui baignent la pièce. Ils sont en effet moins nombreux dans la description du bureau de poste ; en revanche, la saturation que met en place la description de la chambre est concomitante d'une multiplication du verbe *être* qui annule tout relief.

Cette hypothèse se vérifie lors de la description d'un salon de thé de Venise qui, en même temps qu'elle pose une faible quantité de lumière — qui devrait gêner la vue et, conséquemment, interdire une description détaillée —, présentent des verbes plus précis :

C'était un établissement décoré de boiseries. Dans la salle sombre, assises sur des chaises en velours, des vieilles dames mangeaient des sorbets avec de longues cuillères, buvaient du thé, des chocolats. (II,55 p. 80)

Plus que la dualité syntaxique (*mangeaient, buvaient ; du thé, du chocolat*), ce qui frappe ici, c'est bien le contraste que forme l'absence de lumière dénotée par l'adjectif initial *sombre* et l'extrême précision des détails apportée par les substantifs eux-mêmes (type de boisson) ou par les éléments les déterminant (CdN, Adj.) dont l'appartenance au même paradigme de la matière engage au moins autant la vue (distance) que le toucher (proximité) : *velours* dans le salon de thé ; *bois lisse* dans le bureau de poste.

La trop grande exactitude associée à l'absence de déictiques spatiaux dans cette dernière description, ainsi que l'inversion proportionnelle entre précision des verbe et quantité de lumière interdisent de considérer l'organisation de ces espaces par rapport au regard du personnage. Et cela malgré la phrase précédant toujours la description qui dénote l'entrée du personnage dans l'espace :

- a) Je trouvai facilement. (p. 64)
- b) Pour finir, je fus conduit dans une chambre au fond d'un couloir. (p. 97)
- c) Nous entrâmes dans un café. (p. 80)

Le sujet *je* y apparaît toujours comme thème propre, le lieu dans lequel il pénètre comme élément thématique explicite (b) *dans une chambre ; c) dans un café*) ou implicite en (a) par l'usage absolu du verbe *trouver*. Mais au lieu d'une progression linéaire, où le rhème de la phrase précédente devient le thème de la suivante (Rh → Th), apparaît le présentatif *c'était*. Il établit, par le démonstratif déictique *c'*, comme une frontière entre fiction et narration qui marque l'entrée dans l'énonciation descriptive.

Le narrateur, par ce « geste », constitue moins un espace de choses qu'un espace de mots. Car le langage s'organise comme l'espace décrit selon les deux dimensions de l'horizontalité et de la verticalité. Les paragraphes de *Monsieur* ou de la *Salle de Bain*, distincts les uns des autres par une ligne blanche et/ou un chiffre, tracent autant de tableaux successifs, qui figent une scène. Ce n'est pas un hasard si chaque

description s'ouvre sur la définition d'un cadre, car il concourt à distinguer davantage chaque paragraphe. Mais on rencontre aussi des figures plus complexes comme le triptyque dont l'unité est assurée par un espace commun aux trois volets.

Ainsi, la gare de Venise est l'objet de trois courts paragraphes. Dans le premier, le personnage, immobile sur le perron, attend Edmondsson dans le froid (II,36). Arrive le train et la gare s'anime (II,37). Enfin, après qu'ils se sont retrouvés, Edmondsson et le narrateur quittent la gare enlacés (II,38).

Autre exemple, l'espace de l'appartement, dans la première partie, considéré dans sa totalité et non plus dans ses parties, est l'objet de trois tableaux successifs :

- I,36 Les anciens locataires
- I,37 Installation dans l'appartement
- I,38 Pendaïson de la crémaillère

dont le volet central, très court, forme l'axe de symétrie autour duquel s'organisent les volets extérieurs, de longueur presque égale. Ils campent tous deux un couple (les anciens locataires ; les amis d'Edmondsson) qui s'opposent par l'âge et par la situation. Si la conversation s'engage assez aisément entre le couple âgé et *je*, les jeunes ne se préoccupent pas de lui. Les paragraphes comportent en outre tous deux un passage descriptif de l'appartement de longueur sensiblement égale :

Anciens locataires

Nous nous mîmes en marche. Ils nous précédaient dans les pièces, nous décrivaient ce qu'on voyait. Nous faisons le tour des chambres de la manière dont on visite un musée, les mains derrière le dos, avec un détachement intéressé. Dans la salle de bain, ils insistèrent sur le fait que la plomberie avait été entière-

Crémaillère

Nos amis refermèrent leurs journaux et, se donnant le bras, me suivirent dans le couloir étroitement enlacés. Nous commençâmes par la salle de bain. Je m'assis sur le rebord de la baignoire, leur laissant tout loisir d'admirer à leur aise. Ensuite, je leur fis voir la chambre à coucher. Ils s'attardèrent devant la

ment refaite à leurs frais, que le miroir mural était neuf, ils avaient la facture, et que le carrelage avait moins de deux mois. La moquette de la chambre à coucher leur avait coûté cinquante-six francs le mètre. Les porte-manteaux du couloir, dont les patères étaient en merisier, valaient plus de six cents francs pièce. Le lustre du vestibule était d'époque, on pouvait évaluer sa valeur à près de trois mille francs. (p. 40)

bibliothèque, retiraient des livres des rayons, les remettaient en place. Je les attendis dans le couloir. Lorsque nous passâmes devant les toilettes, j'ouvris la porte et, avançant vers eux, maniant le bras pour les diriger dans la direction souhaitée, parvins à les faire entrer tous les deux. Ils ressortirent au plus vite et, à pas lents, regardant à droite et à gauche, reprirent le chemin du salon. (p. 43)

qui retracent un parcours presque identique. Bien que le second texte organise la visite à l'aide d'éléments temporels (*commencer, ensuite, lorsque*), aucun repère spatial objectif ou déictique ne permet de déterminer la disposition des pièces.

A cette séquence dans laquelle figure le terme *musée*, correspond la visite de l'église Saint Marc dans la deuxième partie :

51) L'église — Saint-Marc — était sombre. Je suivais Edmondsson de mauvaise grâce, les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus, faisant glisser mes semelles sur le dallage de marbre, qui gondolait. Çà et là, sur le sol, étaient des mosaïques. Je laissai Edmondsson partir de l'avant, à grands pas, vers les dorures et, en l'attendant, pris appui sur une colonne, regardant les arcades au-dessus de moi. (...) Les murs étaient couverts d'armoires vitrées, dans lesquelles étaient exposées des armes, des poteries. Dans une cage de verre, au centre de la chapelle, d'autres trésors reposaient. (II,51 p. 77)

L'église est composée comme l'appartement de plusieurs parties, la nef centrale et la chapelle. En revanche, « de mauvaise grâce » s'oppose à « avec un détachement intéressé », de même que « les mains enfoncées dans les poches de mon pardessus » aux « mains derrière le dos ». Les descriptions mettent en œuvre des procédés similaires à ceux utilisés pour la poste ou le café. On note tout d'abord un usage limité des déictiques spatiaux qui impliquent horizontalité (*çà et là*) et verticalité (*au-dessus*), la profondeur étant suggérée par la proposition *aller de l'avant* et la

préposition *vers*, non pour construire l'espace mais manifester la distance qui sépare les deux personnages. Il y a ensuite l'emploi répété du verbe *être*, avec notamment l'archaïsme de *étaient des mosaïques*. Une fois de plus, l'espace est posé à plat, à l'image d'un tableau moderne.

Nombreuses sont d'ailleurs les références à la peinture. En premier lieu, par la galerie d'art où travaille Edmondsson (I,2 ; I,24 ; II,29) et la profession des deux artistes Polonais. L'établissement de la relation entre espace et peinture s'opère par leur intermédiaire, qui doivent « repeindre la cuisine »⁷¹.

Les références directes à des peintres modernes précisent ensuite dans quelle ligne picturale est construit le texte. Piet Mondrian apparaît très tôt :

J'étais allongé, détendu, les yeux fermés. Je songeais à la dame blanche, le dessert, boule de glace à la vanille sur laquelle on épanche une nappe de chocolat brûlant. Depuis quelques semaines, j'y réfléchissais. D'un point de vue scientifique (je ne suis pas gourmand), je voyais dans ce mélange un aperçu de la perfection. Un Mondrian. Le chocolat onctueux sur le vanille glacée, le chaud et le froid, la consistance et la fluidité. Déséquilibre et rigueur, exactitude. Le poulet, malgré toute la tendresse que je lui voue, ne soutient pas la comparaison. Non. (I,9 p. 15)

L'aspect humoristique de cet extrait, qui unit dans un même rapport des éléments hétérogènes (dessert/peinture/poulet ; science/art) ne doit pas conduire à en négliger l'importance théorique ; la dernière opposition, « déséquilibre et rigueur », fait surgir une esthétique qui gouvernait déjà la construction du roman⁷². Le *Néoplasticisme*, théorie esthétique élaborée par Mondrian dès 1917 qui sera développée et appliquée par le groupe *De Stijl*, se définit par « la rigueur des moyens d'expression » : « opposition des couleurs (primaires : rouge, bleu, jaune) et des non-couleurs (noir,

⁷¹ *SdB*, I, 12 p. 16

⁷² Voir chapitre I.

gris, blanc), opposition de l'horizontal et du vertical, opposition des dimensions »⁷³ qui permettent d'obtenir un équilibre rythmique des plans.

Cette dernière opposition est mise en évidence dans les trois descriptions de la chambre, du bureau de poste et du salon de thé, au sujet desquels on avait noté la présence d'une dualité syntaxique. Mais il faut aller plus loin. Car accorder un même traitement syntaxique à des termes aux référents si différents, désigner un objet de petite dimension à l'aide d'un syntagme plus long (*comptoir en bois lisse* : 5 syllabes ; *stylos accrochés à des chaînettes* : 9 syllabes) — c'est adapter au langage la théorie du *néoplasticisme* de Mondrian qui préconise une opposition de dimensions dont l'effet est la subversion de la perspective.

Dans la *Salle de Bain*, l'opposition des couleurs et des non-couleurs s'opère principalement entre espace d'une part, dominé par les non-couleurs, et personnages ou objets d'autre part, qui apportent une touche de couleurs primaires : la serviette jaune dans la salle de bain blanche⁷⁴, la chemise bleue du narrateur dans la baignoire⁷⁵ ou bien encore les repas servis dans la chambre d'hôpital entièrement blanche :

12) Les repas étaient apportés dans ma chambre à heure fixe, je n'y touchais pas. Je regardais ce qu'il y avait dans le plateau par curiosité ; les purées ne variaient que par la couleur, jaune pâle, orange. (III,12 p. 100)

Parfois, c'est le visage même du personnage principal qui est le lieu d'une opposition de couleurs. Un tel déplacement est motivé par un des tous premiers paragraphes qui établit une claire analogie entre visage et murs :

Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. Une fissure semblait gagner du terrain. Pendant des heures, je guettais ses extrémités, essayant vainement de surprendre un progrès. Parfois je tentais d'autres

⁷³ *Grand Dictionnaire Encyclopédique*, articles « Néoplasticisme » et « Mondrian », T.10 p. 7328 et 7038, Larousse 1984.

⁷⁴ *SdB*, I,8 p. 14

⁷⁵ *SdB*, I,9 p. 14

expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais. (I,3 p. 9)

Le verbe *surveiller* appartient au même champ sémantique que *guetter*. Or, tandis que le premier reçoit comme complément direct *la surface de mon visage*, le second s'applique à la surface du mur. De même, le contenu sémantique de l'adverbe *vainement* est identique à celui de la proposition *ne laissait rien paraître*.

Que le visage puisse devenir une représentation analogique de l'espace autorise l'établissement d'une relation similaire entre le passage suivant :

Sans quitter mon visage des yeux, j'enduisais mon blaireau de savon à barbe ; je répartissais la crème sur mes joues sur mon cou. Déplaçant lentement le rasoir, je retirais des rectangles de mousse, et la peau réapparaissait dans le miroir, tendue, légèrement rougie. (I,23 p. 25)

qui met en relief la figure géométrique du rectangle et la couleur rouge, et les « courts de tennis en terre battue »⁷⁶, dans la troisième partie, aux qualités identiques : rouges et rectangulaires. D'autant plus que l'analogie est soutenue par un paragraphe qui pose le personnage dans une situation presque identique à celle du I,23 ci-dessus. Quittant la terrasse du restaurant du club, il se rend aux toilettes :

32) Debout devant le miroir rectangulaire des toilettes, je regardais mon visage, qu'éclairait une lampe jaune derrière moi. Une partie des yeux était dans l'ombre. Je regardais mon visage ainsi divisé par la lumière, (III,32 p. 116)

Dans les deux cas, non seulement la position du personnage est identique, debout devant un miroir, mais son visage est divisé. Seule change la couleur, blanche et rouge en I,23, jaune et noir en III,32. Les deux

⁷⁶ *SdB*, III,27 p. 112

paragraphes se reflètent, comme en un miroir qui inverse les chiffres qui les précèdent : 23/32.

Opposée à l'esthétique de Mondrian, celle de la peinture italienne du début du XVI^e siècle. Dans la première partie, il est seulement fait référence à Raphaël : « Edmondsson (...) s'étonnait que l'exposition Raphaël ne fût pas prolongée »⁷⁷. Mais le jugement de valeur énoncé par la jeune femme non seulement n'est pas cautionné par le narrateur qui se contente de rapporter son discours, mais de plus immédiatement suivi d'une péjoration, au moyen d'une litote, assumée par Kabrowinski qui « trouvait que ce n'était pas mal, Raphaël », mais lui préférait Van Gogh, Hartung et Pollock. Edmondsson et le narrateur représentent donc chacun une conception divergente de la peinture, voire de l'espace. C'est encore elle qui, dans un restaurant vénitien, « avait sorti de son sac un livre de peinture italienne »⁷⁸, ne prêtant plus ainsi attention à son compagnon ; qui, à la sortie de l'église Saint Marc exprime le désir, tout en feuilletant « son livre de peinture italienne »⁷⁹, de continuer les visites. Le possessif, dont il a été vu plus haut qu'il pouvait être saturé de sens, manifeste la rupture qui s'opère entre les deux personnages. Car, plus que deux conceptions de la peinture, ce sont deux visions de l'espace et de la vie qui s'affrontent. Edmondsson représente le mouvement et, avec lui, la notion de perspective — étrangère au narrateur :

64) Ce qui me plaît dans la peinture de Mondrian, c'est son immobilité. Aucun peintre n'a voisiné d'aussi près l'immobilité. L'immobilité n'est pas l'absence de mouvement, *mais l'absence de toute perspective de mouvement*, elle est morte. La peinture, en général, n'est jamais immobile.

Il n'est pas étonnant dès lors que la grande majorité des descriptions débute par la définition d'un cadre rigide qui figure les limites — à la fois de l'espace décrit et de l'espace textuel — ; que le regard du narrateur soit attiré par les murs qui l'entourent ; qu'enfin, le texte propose de

⁷⁷ *SdB*, I, 24 pp. 26-27

⁷⁸ *SdB*, II, 49 p. 76

⁷⁹ *SdB*, II, 53 p. 78

nombreuses occurrences de la préposition *devant* (54) et des locutions faisant intervenir *face* (substantif : *faire face* ; loc. prep. : *en face de* + *X* ; loc. adv. : *en face*). Il arrive en outre que le substantif *mur* soit sujet de la locution verbale *faire face* :

Le mur qui me faisait face, parsemé de grumeaux, présentait des craquelures ; des cratères çà et là trouaient la peinture terne. (I,3 p. 12)

Le lieu clos, qu'il soit salle de bain, chambre ou cuisine, condamne par définition tout horizon, toute idée de perspective. La figure même de la fenêtre, qui devrait supposer une ouverture, se voit fréquemment corrompue :

Les gens traversaient la rue rapidement, entraient et sortaient de la poste dont l'immeuble moderne me faisait face. Un peu de vapeur commençait à recouvrir ma vitre. (I,26 p. 30)

Non seulement la vitre tend à devenir opaque, à perdre sa qualité de transparence, mais elle donne sur un horizon lui aussi obstrué. L'espace se restreint de proposition en proposition, de la façade de l'immeuble d'abord à la buée qui recouvre la vitre. Le regard est alors forcé de se reporter sur l'espace intérieur :

Les vitres étaient couvertes de pluie. Deux personnes se trouvaient en face de moi, une dame, un homme qui lisait le journal. (II,1 p. 49)

Et lorsque l'horizon semble s'ouvrir enfin, ça n'est que sur un vertige :

Sur les murs d'en face, des fenêtres donnaient sur d'autres chambres.(III,6 p. 97)

car l'espace clos donne sur lui-même et la fenêtre devient miroir :

7) Il ne se passait pratiquement rien dans la cour. De temps en temps, en face de moi, un homme se déplaçait dans une chambre. C'était un homme âgé,

aux cheveux blancs, qui portait un pyjama en peluche. Parfois, il s'immobilisait devant sa vitre, et nous nous faisons face, nous nous fixions. Aucun de nous ne voulait baisser les yeux. (III,7 p. 97)

dans lequel le narrateur peut fixer les marques du temps sur son corps et son visage. La relation du miroir au temps est corroborée par deux paragraphes de la première partie de la *Salle de Bain*. Tous deux associent les substantifs *montre* et *miroir* :

Parfois je tentais d'autres expériences. Je surveillais la surface de mon visage dans un miroir de poche et, parallèlement, les déplacements de l'aiguille de ma montre. Mais mon visage ne laissait rien paraître. Jamais. (I,3 p. 12)

23) Debout en face du miroir, je regardais mon visage avec attention. J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. A chaque tour, une minute s'écoulait. C'était lent et agréable. Sans quitter mon visage des yeux, j'enduisais mon blaireau de savon à barbe ; (...) Lorsque ce fut terminé, je renouai ma montre autour de mon poignet. (I,23 p. 25)

On remarquera l'identité de construction qui, ajoutée à la paraphrase (*surveiller = regarder avec attention ; les déplacements de l'aiguille de ma montre = La trotteuse tournait autour du cadran*), marque le caractère essentiel et obsessionnel du motif

Il tend pourtant à disparaître dans *Monsieur* et voit ses propriétés modifiées dans *l'Appareil-Photo*. Dans le premier, il n'apparaît explicitement que dans la chambre louée chez les Leguen où « contre le mur se trouvait un meuble à miroir, très ancien, creusé d'une cuvette. »⁸⁰ Mais le regard glisse sur les autres objets qui décoorent la pièce, un crucifix et des photos dans des cadres ciselés. Il ne se retrouve que par l'intermédiaire d'associations paradigmatiques :

⁸⁰ MS, p. 44

Miroir → spéculaire → spéculation

Or, à l'origine *spéculer* signifiait observer le ciel et les mouvements relatifs des étoiles, de même que *considérer* dont on trouve 10 occurrences. Le regard de Monsieur est de plus en plus attiré par le ciel nocturne à mesure qu'avance le roman. D'abord chez Mme Pons-Romanov, à la campagne, « regardant le ciel », il « tâche vainement de se représenter des satellites artificiels »⁸¹. La syllabe [sjɛl] placée deux fois sous l'accent dans la même phrase souligne l'importance de l'espace sidéral. Il est en fait révélateur. Monsieur monte régulièrement sur le toit de son immeuble et emporte finalement une chaise⁸² :

Posant sa chaise au bord de la corniche, il sortit son briquet de sa poche et, levant la tête en allumant une cigarette, considéra le ciel au hasard, pur et dégagé par l'averse, dans les parages d'Orion. Debout à côté de la chaise, Monsieur resta longtemps ainsi à regarder le ciel, et, à mesure qu'il s'en pénétrait, ne distinguant plus maintenant qu'un réseau de points et les lignes des constellations, le ciel devint dans son esprit un gigantesque plan de métro illuminant la nuit. (p. 93)

Le verbe *considérer* ouvre la description du ciel, dont le nom est répété trois fois. A l'absence de perspective — qui exclue le cliché de la profondeur des cieux —, marquée par des substantifs n'impliquant que deux dimensions (*points* et *lignes*, *plan*), correspond un retournement : le ciel devient miroir qui reflète l'espace souterrain du métropolitain. La suite du texte propose une « syntaxe du reflet » :

Alors il s'assit et, partant de Sirius qu'il repérait sans peine, il évolua du regard vers Montparnasse-Bienvenue, descendit jusqu'à Sèvres-Babylone et, s'attardant un instant sur Betelgeuse, arriva à l'Odéon, où il voulait en venir.

⁸¹ MS, p. 59

⁸² Il faut ici signaler une profonde analogie avec le rocking-chair de Murphy, dans le roman de S. Beckett du même nom, qu'il transporte inlassablement, jusqu'au grenier, lieu le plus haut de l'hôpital où il se trouve.

A l'intérieur d'un cadre délimité par les premières et dernières propositions au sujet exprimé *il* — car il s'agit d'un procès tout intérieur qui se déroule « dans son esprit » —, quatre propositions font alterner en position de complément de lieu, chaque fois introduit par une préposition différente (*vers, jusqu'à, sur, à*), des substantifs référant à une étoile et à une station de métro.

L'union du haut et du bas s'opère dans l'avant-dernier paragraphe, alors qu'il se trouve avec Anna:

Et ce fut la nuit même sur la place de l'Odéon. S'arrêtant sur la place, Monsieur, la tête levée, tendit le bras en direction du ciel et suivit lentement du doigt la ligne Sirius-Aldébaran en expliquant à Anna Bruckhardt que l'Odéon dans son esprit était cet astre là, Aldébaran. (p. 111)

La première phrase, par la reprise du nom *Odéon*, assure une continuité, à la fois narrative et « psychologique » : là s'achève le parcours intérieur de Monsieur, qui dépasse enfin la perception contradictoire des contraires (Breton). En un même syntagme, *la ligne Sirius-Aldébaran*, s'unissent l'espace souterrain, qui métaphorise l'intériorité de Monsieur, désigné par le terme *ligne* qui appelle l'expression *ligne de métro*, et l'espace extérieur dénoté par les noms d'étoiles. C'est enfin une métaphore qui conclut le parcours narratif en établissant une identité entre *Odéon* et *étoile*.

CHAPITRE III

L'ESPACE PARTAGÉ

Monsieur s'achève donc sur une synthèse des contraires, sur l'union des espaces primordiaux opposés (ciel et terre), sur la rencontre enfin du désir et de sa réalisation. Mais auparavant, le texte n'a de cesse de poser une réalité fractionnée qui métaphorise la position du personnage par rapport au monde qui l'environne, sa distance. La récurrence de certains faits lexicaux et syntaxiques en est un signe. Mais ils ne prennent véritablement sens qu'à la lumière de plusieurs motifs qui organisent l'espace : le comptoir d'une part, le glissement progressif du miroir à la vitre transparente d'autre part. Enfin, les techniques narratives différentes mises en œuvre dans les trois romans, la *Salle de Bain* et l'*Appareil-Photo* étant à la première personne et *Monsieur* à la troisième, obligent à

étudier la relation qui s'instaure entre le narrateur et son personnage dans ce dernier roman.

Lexique et syntaxe fournissent des signes de ce fractionnement. Il est frappant de remarquer, après avoir établi une liste exhaustive des noms propres, combien dominant les formes composés. Le phénomène apparaît déjà dans la *Salle de Bain*, mais s'amplifie dans le roman suivant :

<i>Salle de Bain</i>	<i>Monsieur</i>	
Jean-Marie	Jean-Marc	Fiat-France
Pierre-Etienne	Dubois-Lacour	Cagnes-sur-mer
Saint-Marc	Pons-Romanov	Eure-et-Loire
Marco Polo		Francklin-Roosevelt
		Montparnasse-Bienvenue
		Sèvres-Babylone
		Saint-Sulpice
		Saint-Germain
		Croix-Rouge
		Léonard-de-Vinci

Ce tableau appelle deux remarques. Tout d'abord, les noms de personnes se répartissent en deux catégories : les noms de famille et les prénoms. Ceux-ci désignent toujours des hommes (*Jean-Marie* et *Pierre-Etienne*, *Jean-Marc*), tandis que ceux-là réfèrent à des femmes (*Mme Dubois-Lacour* et *Mme Pons-Romanov*). Il faut noter de plus que tous ces êtres ainsi désignés soit n'entretiennent pas de bonnes relations avec le personnage principal, soit s'inscrivent dans des rapports strictement professionnels.

En effet, Jean-Marie ne parle jamais avec le *je* de la *Salle de Bain*, Pierre-Etienne, l'amie d'Edmondsson, est la cible de l'ironie du narrateur et Jean-Marc, dans *Monsieur*, ne « cesse de brouter »⁸³ le personnage éponyme. Même chose concernant les femmes, puisque Mme Dubois-

⁸³ *MS*, p. 64

Lacour est le supérieur hiérarchique de Monsieur, qui refuse les avances de Mme Pons-Romanov. A l'inverse, non seulement Anna est désignée par son prénom, mais de plus celui-ci n'a pas une forme composée ; or, c'est elle qui est l'objet du désir de Monsieur. Edmondsson a un statut particulier que son nom reflète : elle vit et fait l'amour (pulsions de vie) avec le personnage, mais celui-ci lui plante une fléchette dans le front (pulsions de mort) ; de même, son nom tient à la fois de la forme composée (*Edmonds + son* en anglais) et non composée (les deux lexèmes ne sont pas reliés par un trait d'union).

Le trait d'union est parfois employé dans des mots qui ne le laisseraient pourtant pas attendre. Il en est ainsi dans les dénominations *Léonard-de-Vinci* et *Fiat-France* qui désignent toutes deux l'espace de travail de Monsieur duquel il s'échappe rapidement. Il semble qu'il faille les opposer, ainsi que les autres désignations de lieu, aux noms d'étoiles, toujours simples, et à *Odéon* où Monsieur « voulait en venir » et où s'achève le roman. Or, c'est à l'Odéon que se réalisent la fusion des contraires et le désir de personnage. Le trait d'union se retrouve de façon plus inattendue encore dans des noms communs comme *porte-manteau*⁸⁴ et *abri-bus*⁸⁵, que les dictionnaires donnent tous deux sans trait d'union entre les morphèmes.

Il semble donc que ce signe dénote le fractionnement. Cette hypothèse contredit pourtant ce que laisse entendre sa dénomination : la réunion de deux réalités distinctes. Elle demande par conséquent une confirmation que certains faits syntaxiques lui apporte.

Il faut pour cela reprendre les trois passages descriptifs commentés auparavant⁸⁶, ceux du bureau de poste, du salon de thé et de la chapelle, afin de pousser plus avant l'interprétation de phénomènes syntaxiques particuliers :

- C'était un bureau de poste moderne, avec un comptoir en bois lisse, des cabines téléphoniques. Quelques personnes s'affairaient le long d'un pupitre où

⁸⁴ MS, p. 8

⁸⁵ MS, p. 15

⁸⁶ Voir le Chapitre II

se trouvaient des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes. (*SdB*, II,25, p. 64)

- Les murs étaient couverts d'armoires vitrées, dans lesquelles étaient exposées des armes, des poteries. Dans une cage de verre, au centre de la chapelle, d'autres trésors reposaient. (*SdB*, II,51 p. 77)
- C'était un établissement décoré de boiseries. Dans la salle sombre, assises sur des chaises en velours, des vieilles dames mangeaient des sorbets avec de longues cuillères, buvaient du thé, des chocolats. (*SdB*, II,55 p. 80)

Ces exemples ont ceci de commun qu'il font intervenir de manière similaire des éléments syntaxiques descriptifs juxtaposés et non coordonnés : les vieilles dames du salon de thé « mangeaient (...), buvaient » (propositions juxtaposées) « du thé, du chocolat » ; le bureau de poste avait « un comptoir en bois lisse, des cabines téléphoniques » et sur le pupitre se trouvaient « des formulaires en pile, des stylos accrochés à des chaînettes », dans les armoires vitrées de la chapelle, enfin, reposaient « des armes, des poteries ». L'absence de coordination modifie le rythme de la phrase, la divise en segments nettement distincts pour connoter le mouvement saccadé du regard. Les éléments syntagmatiques qui assignent généralement le substantif, qu'il s'agisse d'un adjectif (*téléphoniques*), d'un groupe prépositionnel (*en pile*) ou adjectival (*accrochés à...*), ou d'une subordonnée relative, montrent le regard qui suspend sa course, comme arrêté par une invisible limite qui sépare chaque segment.

Ce procédé de l'asyndète s'avère tout aussi fréquent dans *Monsieur*. Mais il semble s'enrichir :

- Monsieur hocha la tête, continuant de regarder pensivement les murs, où pendaient *des masques nègres, des boucliers*. (*MS*, p. 51-52)
- Dans sa chambre seule se trouvaient *un ou deux meubles, quelques sièges de camping*. Toutes les autres pièces étaient désertes, à l'exception du vestibule, où il avait entreposé ses valises, ainsi que *deux caisses de revues, une machine à écrire portative*. (*MS*, p. 32)
- Monsieur, debout sur le trottoir, regarda s'éloigner la voiture de Simone. Lorsqu'elle eut disparu, il fit quelques pas dans la ruelle. Elle était *déserte, silencieuse*. (*MS*, p. 41)

- La façade, terne et propre, venait d'être repeinte. Les fenêtres du deuxième étage, où il devait se rendre, *étaient fermées, des volets métalliques barraient deux d'entre elles.* (MS, p. 41)
- Puis, un peu indécis, il s'engagea dans les escaliers. Les marches étaient *larges, recouvertes de moquette fixée par de fines tiges dorées.* (MS, p. 42)
- Dans le salon où Kaltz les introduisit, le grand ménage venait apparemment d'avoir été fait, ne laissant subsister qu'un désordre plausible, *un étui à lunettes abandonné sur une table basse par exemple, tel livre ouvert sur le bras d'un fauteuil.* (MS, p. 51)

Dans le second exemple, le verbe *entreposer* est assorti de trois syntagmes nominaux directs. Mais alors que l'on attendrait la conjonction de coordination *et* entre le second et le troisième, manifestant de la sorte la fin de l'énumération, apparaît la locution conjonctive *ainsi que* entre le premier et le second. Le troisième exemple montre que le phénomène s'étend aux adjectifs. Les deux suivants ont pour particularité de resserrer le champ de vision, à la manière d'un zoom avant. Le dernier exemple, enfin, ajoute l'expression *par exemple* qui modifie le sens de la juxtaposition qui implique une liste non exhaustive.

Mais il reste que l'absence de coordination, plus qu'elle ne rend brutale l'achèvement de la phrase, tend à disjoindre les syntagmes, à saccader le rythme de la phrase, et finalement à segmenter la réalité décrite, que celle-ci soit perçue par l'ouïe ou par la vue.

Autre procédé récurrent, l'hyperbate, qui se caractérise par l'ajout, à la suite d'une phrase qui paraît finie, d'un syntagme qui se trouve ainsi, selon B. Dupriez, « fortement mis en évidence ». Dans les romans de Toussaint, ce procédé rhétorique affecte généralement une relative postposée au verbe principal dont le sujet est l'antécédent. Deux énoncés semblent donner raison à B. Dupriez :

- Edmondsson en doutait, qui expliquait que ce n'était pas orange, mais beige vif (SdB, I,24 p. 25)
- Kabrowinski n'en croyait rien, qui disait que c'était le foie et, pour le prouver, d'un coup sec, il enfonça l'opinel dans l'organe. (SdB, I,40 p. 45)

Ils se caractérisent par un verbe principal d'opinion (*croire, douter*), impliquant un discours qu'introduit justement la relative. La structure syntaxique mise en place renverse la chronologie en plaçant l'interprétation du sens du discours perçu avant l'énoncé de celui-ci. Si bien que c'est moins la relative disjointe qui est mise en valeur, que la perception du discours et son interprétation. De plus, ces phrases posent deux espaces discrets dans lesquels sont isolés d'une part la voix narrative, d'autre part les personnages.

Les autres cas sont plus simples. Il s'agit parfois de distinguer deux moments comme dans cet énoncé :

71) Après la sieste, je ne me levais pas tout de suite. Non, je préférerais attendre. L'impulsion venait tôt ou tard, qui me permettait de me mouvoir dans l'ignorance de mon corps, avec l'aisance des gestes que l'on ne délibère pas. (*SdB*, II,71 p. 87)

dans lequel la relative disjointe permet en outre, parce qu'elle relance la phrase, d'exemplifier l'« impulsion ». Ou bien encore les deux suivants :

- Un jeune homme, à la station Franklin-Roosevelt, était monté dans son compartiment, qui lui demanda immédiatement, assez nerveux, si le strapontin voisin du sien était libre (*MS*, p. 100)
- Une voiture, aussi, passait de temps à autre, dont les phares traçaient de longues traînées obliques sur le sol. (*MS*, p. 107)

qui délimitent des perceptions successives : dans le premier, elle est d'abord visuelle avec le jeune homme qui pénètre dans le wagon, puis auditive ; dans le second, elle est à l'inverse auditive d'abord (percevoir le bruit du moteur dans la nuit), puis visuelle.

Enfin, trois énoncés montrent le rétrécissement du champ de vision :

- Lorsque, son coup de fil donné, Monsieur reparut dans la cuisine, sa fiancée était là, en pyjama, qui fumait une cigarette devant une tasse de thé. (*MS*, p. 21)

- et je m'étonnais de trouver tout ce merdier à l'intérieur, qui avait dû appartenir aux anciens locataires, des sybarites, à en juger par l'élégance des estampes. (*SdB*, I, 35 p. 37)
- Le sol semblait sombre, dont le linoléum se décollait par endroits. (*MS*, p. 32)

Une perception immédiate est énoncée dans le premier segment de la phrase (*sa fiancée en pyjama, le merdier, le sol*), tandis que le second offre une description plus affinée, plus détaillée qui décompose la vision première par l'association d'éléments contigus ou inclus de moindre dimension.

Le système que mettent en lumière les trois derniers énoncés est identique dans certaines descriptions d'espaces :

A côté de la grande baie vitrée, dans un renforcement, se trouvaient les locaux du Syndicat d'initiative. Je regardai les photos, les affiches. Derrière le comptoir, une demoiselle téléphonait, prenait des notes de la main droite. (*SdB*, II,2 p. 50)

La description donnée des locaux du syndicat d'initiative apparaît plutôt succincte. Après la dénomination du lieu, sous l'accent terminal, vient une phrase simple courte — avec encore une asyndète — qui pose indirectement les limites de l'espace (affiches et photos recouvrent les murs).

Enfin, survient en tête de phrase, le *comptoir* qui partage le local en deux parties. Souvent introduit par la préposition *derrière*, ce substantif se rencontre quinze fois dans la *Salle de Bain*, ce qui, pour un roman aussi court, est important. Au-delà du simple partage de l'espace, il dénote une séparation entre le *je* du roman et ce qui l'entourne. Elle peut trouver sa source dans la barrière de la langue :

Les bras chargés de sachets, je fis une dernière halte dans une pharmacie. La porte d'entrée grinçait. Le pharmacien ne comprenait pas très bien où je voulais en venir. Je dus déposer mes paquets sur le comptoir pour lui mimer la brosse à dents, les rasoirs, le savon à barbe. (*SdB*, II,5 p. 52)

Dans cet exemple, deux notations seulement définissent l'espace, l'une auditive avec le grincement de la porte, l'autre visuelle avec le comptoir. L'économie descriptive que révèle cet énoncé contribue à focaliser l'attention sur la notion de limite qu'implique chacune de ces notations : entre espace extérieur et espace intérieur, d'une part ; entre l'espace du pharmacien et celui réservé au *je*, d'autre part, soulignée par l'impossibilité d'une communication linguistique.

Plus loin, un autre exemple l'illustre par le silence :

20) Les après-midi s'écoulaient paisiblement. Quand je faisais la sieste, je me réveillais de mauvaise humeur, les mâchoires engourdies. Boutonnant mon pardessus, je descendais au bar qui, à cette heure, était particulièrement désert. Dès qu'il me voyait arriver, le barman quittait son fauteuil et, à pas lents, me précédait jusqu'au comptoir. Sans que j'eusse besoin de dire quoi que ce soit, il vissait sèchement un filtre dans le percolateur, déposait une soucoupe devant moi. Lorsqu'il m'avait servi, il avançait le sucrier jusqu'à ma tasse, s'essuyait les mains et, reprenant son journal, allait se rasseoir dans le fauteuil. (II,20 p. 61)

Les deux personnages n'échangent aucune parole. Presque mécaniquement, le barman assume sa tâche et se désintéresse totalement de son client. Tous deux se montrent prisonniers de leur fonction qui trace une limite, invisible mais forte, entre eux.

La figure du comptoir tend à disparaître dans les deux romans suivants. *Monsieur* ne la fait apparaître qu'une seule fois avec les « quelques hôtes d'accueil » qui « se servaient du téléphone derrière un comptoir circulaire. »⁸⁷ Dans l'*Appareil-Photo*, le terme *comptoir* ne désigne plus une partition de l'espace puisque le personnage principal « contourne le comptoir »⁸⁸ ; de plus, certains types de lieux qui l'appelaient régulièrement dans la *Salle de Bain*, comme les magasins ou les hôtels, ne la font plus intervenir dans ce roman. Ainsi, les descriptions

⁸⁷ MS, p. 89

⁸⁸ AP, p. 30

de l'école de conduite ne font jamais référence à quelque limite que ce soit au début :

Sur les murs étaient toutes sortes de panneaux d'indications, quelques affiches bleu pâle ici et là, décolorées et datées. La jeune femme qui me reçut me présenta la liste des documents que j'avais à fournir pour l'inscription (...) (*AP*, p. 8)

Cette description conserve les traits de celle du syndicat d'initiative citée plus haut ; le regard du personnage se focalise sur les limites de l'espace en s'attachant aux murs et à ce qui les recouvre. Mais alors qu'auparavant la phrase suivante débutait sur la mention au comptoir, elle s'ouvre ici directement sur la jeune femme — comme si nulle limite ne séparait les deux personnages.

Les paragraphes suivants montrent la même caractéristique. Le narrateur revient plusieurs fois à l'école et jamais la syntaxe ne pose de limite entre eux par l'antéposition d'un complément. Bien au contraire, la limite que pourrait impliquer la ponctuation forte qu'est le point semble disparaître :

(...) il se trouva que je repassai devant les bureaux de l'école de conduite. J'en profitai pour pousser la porte, et la jeune femme, me voyant entrer, crut qu'en réalité je revenais déjà pour l'inscription. (*AP*, p. 8-9)

La virgule se substitue au point pour unir deux propositions coordonnées, dont la première a pour sujet *je* et la seconde *la jeune femme*. Les deux personnages se rapprochent encore par identité de fonction.

Mais la dernière description de l'école, vers la fin du roman, propose de nouveau une limite partageant l'espace. La jeune femme et le narrateur reviennent à peine de leur week-end à Londres. Les panneaux d'indication sont décrits avec plus de minutie, qui sont « de formes diverses, triangulaires et ronds, dans les rouges et dans les blancs, parfois jaunes barrés de noir, avec des idéogrammes évocateurs de passages à niveau, et

de chutes de pierre »⁸⁹. Les syntagmes juxtaposés évoluent vers l'évocation toujours plus précise d'une limite. Il y a d'abord deux adjectifs coordonnés puis deux groupes prépositionnels de construction identique dont le second répète la préposition *dans* alors qu'elle eût pu être omise ; suivent de nouveau deux couleurs, mais cette fois l'une « barre » l'autre, la divise ; c'est enfin le passage à niveau qui explicite ce qui ne restait que sous-entendu jusqu'alors : une limite. Limite entre les deux personnages qui restent chacun d'un côté de la pièce, la jeune femme examinant le courrier, le narrateur allant regarder dehors par la vitre. Intervient alors le bureau, à la fonction identique à celle du comptoir, à côté duquel se trouve Pascale debout tandis que le narrateur est assis par terre au fond de la pièce.

Le bureau avait été défini comme limite dans un passage précédent. La jeune femme, son père et le narrateur poussent leur voiture en panne jusqu'à une station-service. Le pompiste « les invite à patienter dans sa cabine »⁹⁰ et prend place « à son bureau » tandis qu'ils attendent en face de lui. Comme dans la *Salle de Bain*, il n'y aucune communication possible, le pompiste, silencieux devant son jeu de mikado, ne s'occupe pas d'eux.

Dans *Monsieur*, un secrétaire rempli le même office que le bureau :

Ils longèrent plusieurs couloirs, coupèrent à travers une vaste salle à manger, où dînait une vieille dame, bonsoir madame, et gagnèrent l'autre aile de l'appartement pour rejoindre son bureau. Là, prenant place derrière un petit secrétaire, M. Leguen lui posa un certain nombre de questions, voulut savoir son âge — vingt-neuf ans. (*MS*, pp. 42-43)

Seul élément descriptif, le substantif *secrétaire* est introduit par la préposition *derrière*, comme dans le premier roman. De part et d'autre du secrétaire, les personnages sont figés dans leur fonction propre — M. Leguen comme propriétaire de la chambre, Monsieur comme candidat à la location. Le jeu des questions-réponses ne constitue pas véritablement

⁸⁹ *AP*, p. 110

⁹⁰ *AP*, p. 60

une communication dans le sens où il suit un schéma extérieur aux deux personnages. Et la distance qui les sépare se voit soulignée en fin de phrase par le tiret qui isole la question de la réponse.

Mais ce motif se révèle rare dans *Monsieur et l'Appareil-Photo*, tandis qu'il domine la *Salle de Bain*. Ce dernier roman diverge aussi des deux premiers par un phénomène concomitant qui appuie la notion de limite. Dans la première partie, il est clair que la cuisine devient le domaine des deux artistes peintre polonais. Le narrateur refuse de partager la salle de bain et la chambre, mais les laisse s'approprier la cuisine ; il dit à Kabrowinski qui désire se laver les mains qu'il a « besoin de la salle de bain, mais que l'évier était à sa disposition »⁹¹. Les peintres ne quittent d'ailleurs pas la cuisine⁹² devant laquelle le narrateur se sent comme devant un lieu inconnu :

28) La table couverte d'une toile cirée blanche, le meuble de cuisine, ses tiroirs et ses étagères, la fenêtre et son rebord. Je ne connaissais rien de cet évier qui me faisait face, de cette pile de vaisselle, de cette cuisinière. Le sol semblait sombre, dont le linoléum se décollait par endroits. Deux balais étaient déposés contre le mur. Je voyais les détails, regardais sans me décider à entrer. Debout dans l'embrasure de la porte, j'avais le sentiment de me trouver devant un lieu inconnu. Qui étaient ces hommes ? Que faisaient-ils chez moi ? (*SdB*, I,28 pp. 31-32)

Les phrases nominales, rares dans les trois romans, l'asyndète de la première phrase, les démonstratifs déictiques *cet/cette*, l'hyperbate portant sur la relative introduite par *dont*, les questions enfin, courtes et presque brutales, insistent sur la distance entre le personnage et l'espace qu'il regarde. Il reste dans l'embrasure sans se décider à entrer tant le sentiment de « confiscation » lui procure un sentiment *d'étrangeté*.

Les peintres font figure d'intrus. Et c'est un nouveau motif récurrent qui caractérise Kabrowinski et marque tout à la fois l'évolution du narrateur à son égard. Il passe d'abord régulièrement « la tête dans

⁹¹ *SdB*, I,22 p. 24

⁹² *SdB*, I, 13 p. 16

l'entrebâillement » de la porte de la chambre pour poser des questions au narrateur⁹³ ; puis, alors qu'il quitte l'appartement le premier soir, « glisse le manche de son parapluie dans l'interstice » de la porte qui se ferme. Le second jour, il ouvre un pot de peinture « avec un opinel »⁹⁴ en introduisant donc la lame dans l'interstice du couvercle ; puis il essaie de faire de même avec un pot de confiture ; il tente enfin de préparer les poulpes et tente d'abord « de glisser la pointe d'un couteau dans la chair gluante »⁹⁵, « enfonce ça et là la pointe de son couteau »⁹⁶, pour finalement « enfoncer l'opinel dans l'organe » qui contenait l'encre⁹⁷.

Intrusion, introduction : les deux substantifs se rejoignent par leur appartenance au même paradigme et une paronymie partielle. De la tête au manche de parapluie, de l'opinel à la pointe, ce qui est introduit par l'entrebâillement s'affine sans cesse — jusqu'à blesser. Les gestes de Kabrowinski mettent en abyme ce qu'il est dans l'espace du narrateur. Et celui-ci, à son tour, enfoncera la pointe d'une fléchette dans le front d'Edmondsson qui viole son espace⁹⁸.

La séparation entre les espaces n'est pas aussi forte dans les deux romans suivants. Aux murs et aux miroirs se substituent les surfaces transparentes qui délimitent les espaces en même temps qu'elles les ouvrent.

Car le regard s'y porte davantage sur l'autre que sur soi. Le miroir devient alors surface transparente qui ouvre à la connaissance de l'autre. La vitre même qui pouvait devenir réfléchissante par le jeu des lumières n'a plus que rarement cette qualité dans *Monsieur*. Lorsque c'est néanmoins le cas, elle est plutôt utilisée par un personnage secondaire et non par Monsieur. Par exemple, Mme Pons-Romanov, la cartographe invitée par Kaltz, se place devant la fenêtre du salon de celui-ci ; Monsieur « finit alors par s'apercevoir qu'elle était en train de le regarder,

⁹³ *SdB*, I, 13 p. 16

⁹⁴ *SdB*, I, 17 p. 19

⁹⁵ *SdB*, I, 25 p. 27

⁹⁶ *SdB*, I, 29 p. 32

⁹⁷ *SdB*, I, 40 p. 45

⁹⁸ *SdB*, II, 75 p. 88

lui, (...) sur la vitre »⁹⁹ et en ressent de la gêne. Il cherche au contraire à échapper à son propre reflet et porter son regard au-delà de la surface miroitante. Dans le restaurant où il se trouve avec Anna, après que les lumières se sont éteintes :

Monsieur, le visage collé contre la vitre, tâchait de distinguer quelque chose dehors. Tout, pourtant, demeurait noir, les façades restaient sombres, dressées d'un seul bloc dans la nuit. (MS, p. 107)

Ces deux phrases organisent dans leur syntaxe un parcours de l'intérieur vers l'extérieur. Le sujet implique l'intérieur du restaurant dans lequel il se trouve, puis la proposition participiale le rapproche de la limite séparant les deux espaces. L'adverbe *dehors* clôt enfin le mouvement qui permet à la phrase suivante de s'ouvrir sur la description de l'espace extérieur.

Dans l'*Appareil-Photo*, le narrateur emprunte un miroir de poche à la jeune femme et entreprend de se raser dans la cabine du pompiste :

Dans l'angle supérieur du petit miroir, j'apercevais Pascale qui regardait par la vitre tandis que son père, sur le pliant en toile, s'était rapproché du bureau pour faire des commentaires désobligeants sur la partie de mikado, insistant à l'occasion avec un doigt courroucé pour que l'homme s'attaque plutôt à telle baguette qu'à telle autre. L'homme, quant à lui, que j'apercevais en contrebas pendant que je continuais de faire aller et venir le rasoir sur mes joues, paraissait très réticent et ne semblait plus décidé à s'attaquer à la moindre baguette. (AP, p. 62)

Le miroir n'a plus pour fonction d'offrir son reflet au narrateur. La vue se déplace du premier-plan au second, le champ du regard s'étend. Le miroir donne une vue indirecte sur les autres et leurs relations sans qu'ils s'en aperçoivent. Ils se dévoilent ainsi librement, le narrateur traverse les apparences et le miroir se mue en instrument de la transparence.

Transparence présente dans la *Salle de Bain* avec la radio du crâne que le narrateur contemple régulièrement dans la troisième partie. Mais

⁹⁹ MS, p. 51

elle n'est en fait que reflet et non découverte de l'autre. Dans *Monsieur*, le personnage éponyme se refuse à faire radiographier son poignet blessé¹⁰⁰. Le regard doit se porter non plus sur soi mais sur l'autre, comme en témoigne la chemise de nuit de la mère de sa fiancée à travers laquelle il aperçoit « un foisonnement matinal de bon aloi »¹⁰¹.

Dès le premier paragraphe de *Monsieur*, l'attention du lecteur est attirée par la prédominance des surfaces vitrées qui a pour conséquence la définition d'un espace plus vaste. Ce n'est plus une simple fenêtre, mais une « grande baie vitrée, en verre bleuté » qui « domine la ville » ; et la table de travail est « recouverte d'une plaque épaisse, en verre fumé. »¹⁰² La ponctuation accentue le syntagme prépositionnel, insistant ainsi tant sur la matière que sur sa couleur. Un peu plus loin encore, Monsieur descend au rez-de-chaussée de la tour et « s'attarde dans le grand hall de verre »¹⁰³ ; le substantif désignant la matière transparente est cette fois en fin de phrase, placé sous l'accent terminal, en rhème propre (Rhp). Il est « repris » en thème propre (Thp) et toujours sous l'accent, lorsqu'il est de nouveau question du bureau vers la fin du roman. Il déclenche alors une description :

En face de lui dans le grand hall de verre, çà et là, étaient des jardinières de plantes vertes, benjamins ou papyrus ; quelques hôtesse d'accueil, dans un autre genre, se servaient du téléphone derrière un comptoir circulaire. (MS, p. 89)

Si, de la *Salle de Bain* à *Monsieur*, les dimensions de l'espace s'accroissent, s'il n'est plus limité par une surface opaque, la perspective manque toujours. L'espace est vu de face, les éléments qu'il recèle — jardinières, comptoir et hôtesse —, sont disposés dans l'espace par l'expression *çà et là* déjà récurrente dans le premier roman, mais non organisés par des localisations déictiques ou objectives.

¹⁰⁰ MS, p. 19

¹⁰¹ MS, p. 17

¹⁰² MS, p. 7

¹⁰³ MS, p. 9

La perspective s'impose peu à peu, en même temps que le regard s'échappe davantage vers l'extérieur :

Dans sa chambre, après le dîner, Monsieur ne se coucha pas tout de suite. Non. Il éteignit la lumière, et se posta près de la fenêtre, pieds nus, regarda le jardin quelques instants, les allées régulières, les pelouses sombres s'échelonnant. (MS, p. 59)

mais toujours en l'absence de repérage spatial dénotant la profondeur. Seuls le substantif *allées* et le participe présent *s'échelonnant* font émerger l'idée d'une vue en perspective. A l'instar des « allées régulières » qui divisent l'espace en rectangles de pelouse, la juxtaposition de syntagmes, comme dans la *Salle de Bain*, semble découper l'espace.

Mais, comme le miroir voyait sa fonction se transformer dans l'*Appareil-Photo* pour permettre au regard du personnage de traverser les apparences et d'accéder au fond des êtres, la perspective y atteint à sa plénitude et offre l'accès au fond des choses. Déjà l'espace initial que constitue l'école de conduite donnait lieu à une description à trois dimensions : « C'était un local assez grand, presque sombre, dans le fond duquel plusieurs rangées de chaises se trouvaient disposées en face d'un écran de projection. »¹⁰⁴ Alors que, le cadre général posé, le regard ensuite court généralement le long des murs, il se porte ici dans le fond de la pièce. C'est la première fois. Et, en effet, le troisième roman se distingue beaucoup des deux précédents par les types de descriptions mises en jeu. Auparavant très courtes, elles prennent maintenant une grande ampleur. Témoin ce passage se situant vers le milieu du roman qui décrit longuement la ville nouvelle de Créteil :

En ressortant du centre commercial, hésitant un instant sur la voie à suivre, nous nous engageâmes dans une petite artère pavée de la ville nouvelle, avec une rangée de réverbères stylisés plantés là à intervalles réguliers comme autant d'accessoires dérisoires et apocryphes. Tout le quartier, du reste, dans son architecture impersonnelle et glaciale, donnait l'impression d'être une

¹⁰⁴ AP, p. 8

maquette démesurée dans laquelle il nous était loisible d'évoluer à notre échelle entre deux alignements d'immeubles. Des constructions de verre et de métal se dressaient à l'horizon tandis que, çà et là, nous longions un building isolé qui s'élevait infiniment dans le ciel, tout de fenêtres sombres et de vitres bleutées. Plus loin, tandis que nous nous étions apparemment égarés et que nous descendions une ruelle en pente qui n'en finissait pas, nous débouchâmes sur un immense lac artificiel, à l'horizon duquel s'étendait la grisaille d'une zone industrielle, avec des grues géantes et des cheminées d'usines qui soufflaient de longues colonnes de fumées noires dans le ciel (*AP*, p. 65-66)

Dominant nettement l'impersonnalité et l'immensité de l'architecture — tout aussi « artificielle » que le lac —, dénotée par les lignes de fuite infinies soulignées par les adjectifs *démesurée*, *immense*, *géantes* et *longues* ainsi que par l'adverbe *infiniment*. Ici, l'architecture inhumaine s'impose au regard, à l'esprit.

C'est protégé derrière une vitre, à distance, que l'esprit peut à son tour construire l'espace qui lui convient. Dans l'école de conduite, de retour de Londres, le narrateur va « regarder dehors derrière la vitre, commence à dessiner pensivement des rectangles superposés comme autant de cadrages différents de photos imaginaires » avec « un angle très large qui découpait dans l'espace la perspective des immeubles vis-à-vis »¹⁰⁵. La figure géométrique, ici le rectangle, perdure d'un roman l'autre. Mais le vocabulaire employé n'est plus celui de la peinture, comme dans la salle de bain, mais celui de la photo, voire du cinéma¹⁰⁶.

Il existe dans la *Salle de Bain* un passage presque identique :

Debout devant la fenêtre, je me frictionnais les bras, la poitrine. Avec mon doigt, je faisais des dessins sur le carreau, traçais des lignes dans la buée, des courbes interminables. (*SdB*, 1,32 p. 35)

La différence majeure se situe entre les cadrages (cinéma) du texte précédent et les lignes et les courbes (peinture) de celui-ci. Elles restent

¹⁰⁵ *AP*, p. 110

¹⁰⁶ Cinéma vers lequel s'oriente J.P. Toussaint puisqu'il a adapté *Monsieur* sous le même titre et l'*Appareil-Photo* sous celui de *La Sévillane* il y a peu.

totallement indépendantes de l'espace extérieur, en l'absence de toute perspective. La vitre couverte de buée n'est employé que comme support d'une toile. Comme si l'espace extérieur n'existait plus.

La raison apparaît quelques paragraphes auparavant lorsque le narrateur se trouvait devant la même fenêtre. Son regard se porte dans la rue :

(je) m'immobilisai *devant la fenêtre*. Il pleuvait. La rue était mouillée, les trottoirs étaient sombres. Des voitures se garaient. D'autres, en stationnement, étaient couvertes de pluie. Les gens traversaient la rue rapidement, entraient et sortaient de la poste dont l'immeuble moderne me faisait face. Un peu de vapeur commençait à recouvrir ma vitre. *Derrière la fine pellicule de buée*, j'observais les passants qui déposaient du courrier. La pluie leur donnait des airs de conspirateurs : s'immobilisant devant la boîte aux lettres, ils sortaient une enveloppe de leur manteau et très vite, pour ne pas la mouiller, la jetaient dans une fente en redressant le col pour affronter la pluie. J'approchai mon visage de la fenêtre et, *les yeux collés contre le verre, j'eus soudain l'impression que tous ces gens se trouvaient dans un aquarium*. Peut-être avaient-ils peur ? *L'aquarium lentement se remplissait*. (SdB, 1,26 p. 30-31)

En quatre étapes soulignées par nous, le texte conduit à un renversement de l'espace. Les deux premières mettent en 'eu des localisations spatiales. (1) *Devant la fenêtre* identifie clairement deux espaces : l'intérieur auquel appartient le narrateur, l'extérieur auquel la fenêtre lui donne accès. (2) Mais vient ensuite la préposition antonyme *derrière* qui semble en opposition avec la première. Il en résulte une certaine confusion des espaces qui permet (3) la comparaison avec *l'aquarium* de survenir et (4) d'accéder, finalement, à la réalité avec la dernière phrase qui déplace le substantif en position de sujet. La relation intérieur/extérieur s'est inversée. Plus, l'espace extérieur, par son intégration à l'espace intérieur, voit son existence niée .

La dialectique de l'espace que pose la surface transparente connaît un traitement plus complexe dans *Monsieur*. L'aquarium apparaît plus

fréquemment¹⁰⁷ et entretient une relation plus étroite avec les autres espaces. Monsieur s'immobilise devant l'aquarium pour regarder les poissons et ne se lasse pas de « contempler l'inaccessible pureté des trajectoires qu'ils traçaient avec indifférence. »¹⁰⁸ Or, Monsieur trace lui-même une trajectoire :

- Puis, s'excusant de devoir prendre congé, il tournait les talons et regagnait nonchalamment son bureau, laissant traîner une main derrière lui sur les murs du couloir. (MS p. 9)
- Les petites branches, et même les branches moyennes, ils les hissèrent sur leurs épaules et les traînèrent derrière eux. (MS p. 29)
- Après le déjeuner, Monsieur mit vingt et un quatre au ping-pong au secrétaire d'Etat ; puis, faisant le tour de la table d'un air absent en laissant traîner sa raquette derrière lui, (MS p. 61)
- Au bout d'un moment, commençant à avoir un peu froid peut-être, ce qui lui paraissait extravagant, il se résolut à se lever et, redressant le col de la veste, revint sur ses pas, songeur, en traînant sa chaise derrière lui sous la nuit. (MS p. 97)

Le verbe *traîner* n'est pas seul dans le roman à établir une relation avec la trajectoire des poissons dans l'aquarium. Il y a aussi le substantif *traînée* :

Une voiture, aussi, passait de temps à autre, dont les phares traçaient de longues traînées obliques sur le sol. (MS, p. 107)

associé au verbe *tracer* qui intervenait à propos des poissons. Il y a enfin le substantif *entraîneur* qui apparaît dans le paragraphe consacré au football en salle et dont le référent pousse Monsieur à se mouvoir sur le terrain. La relation s'avère moins directe, moins aisée à repérer, mais elle est assurée d'une part par le fait que le match a lieu dans une salle close, d'autre part grâce à la dizaine de jeunes filles qui observent les joueurs de la touche en les commentant, comme Monsieur devant les poissons de

¹⁰⁷ MS, pp. 10; 89; 90

¹⁰⁸ MS, p. 90

l'aquarium. Et les analogies entre espaces ne s'arrêtent pas là puisque dans le ciel aussi Monsieur tente de « se représenter des satellites artificiels, aux traînées qu'il imagine continues »¹⁰⁹. Les espaces s'imbriquent les uns dans les autres, de l'infiniment grand à l'infiniment petit. Le regard seul, parce que c'est une « vue de l'esprit » modifie la qualité de l'espace. Il n'a pas en soi de réalité intangible — non plus que toute chose.

La vitre devient dans cet optique un motif particulièrement riche. Car elle autorise la vue dans les deux sens. Le regardant peut devenir objet du regard d'autrui. Dans le restaurant où il se rend avec Anna, la table est « située dans une terrasse couverte isolée par des parois vitrées »¹¹⁰. Isolation factice que regrette Monsieur : « des passants, parfois, S'arrêtaient derrière la vitre pour le regarder manger. » Sous le regard des passants, ils sont comme ces échantillons de pierre, exposés sous verre dans une armoire vitrée de Kaltz¹¹¹, ou bien encore poissons dans un aquarium.

Le narrateur est comme le passant, qui regarde Monsieur et fixe sa trajectoire. Récit hétérodiégétique, *Monsieur* instaure une distance entre le personnage et le narrateur. Celui-ci semble rester derrière une vitre qui l'empêche d'intervenir dans le récit. Il délimite dans la phrase son espace propre. Parenthèses et paragraphes monophrastiques sont seuls à faire intervenir des énoncés ou des verbes évaluatifs¹¹², des adjectifs non-classifiants¹¹³, ou encore des phrases manifestant non une focalisation externe mais interne. Par exemple :

- Monsieur savait très bien qu'une radiographie était une opération courante, bénigne, et il s'y serait prêté sans trop d'appréhension si, pour la mener à bien, il n'avait dû se rendre à l'hôpital (Monsieur n'aimait pas tellement les hôpitaux). (MS, p. 19)

¹⁰⁹ MS, p. 59

¹¹⁰ MS, p. 104

¹¹¹ MS, p. 51

¹¹² Voir à ce sujet le tableau proposé par C. Kerbrat-Orecchioni, *L'Énonciation de la Subjectivité dans le Langage*, ed. A. Collin, 1980, p. 115.

¹¹³ J.C. Milner, *De la Syntaxe à l'Interprétation*, ed. Le Seuil 1978, p. 295.

- Monsieur, au bout d'un moment, se redressa sur son lit et, allumant une cigarette (à son avis, il était trop calme), demanda sur quoi portait l'interrogation et ce qu'il y avait à réviser. (*MS*, p. 76)
- Un chronomètre électronique plutôt, dit Ludovic. Va chercher ton père, s'il te plaît, dit Monsieur (Monsieur n'aimait pas tellement, non, qu'on le contredise). (*MS*, p. 85-86)
- Lorsque au travail, par exemple (le poste était bonnard), il épluchait une orange sur son bureau, son mouchoir froissé bien à plat sur la table, il faisait l'admiration des secrétaires. (*MS*, p. 89)

Le verbe *aimer* se rencontre aussi dans une phrase isolée, qui compose à elle seule un paragraphe, et dépourvue de parenthèses :

Monsieur n'aimait pas tellement le téléphone. (p. 20)

De la même façon, la phrase « les gens tout de même », qui énonce un jugement, apparaît sept fois dans le roman dont six entre parenthèses placées plus souvent en fin de paragraphe, et une seule isolée dans un paragraphe monophrastique sans parenthèses :

- il le toisa discrètement du regard pour évaluer mentalement s'il était, ou pas, plus grand que lui (les gens tout de même). (p. 23)
- le détecteur actionnerait un mécanisme qui briserait la fiole et tuerait le chat (les gens, tout de même).(pp. 26-27)
- C'était un homme qu'il ne connaissait pas, qui, de profil dans l'ombre du palier, lui apprit qu'ils étaient voisins, ce qui parut égayer ce type (les gens, tout de même). (p. 33)
- Monsieur, sans faire de bruit, sortit de la pièce et quitta l'appartement sur la pointe des pieds. Arrivé en bas, dans la ruelle, il alla se poster sur le trottoir d'en face et vit Ludovic derrière la vitre qui terminait de réciter sa leçon (les gens, tout de même). (p. 78)
- Là, entre deux bouchées, ils entreprirent de se raconter leurs vacances en Egypte, regrettant assez vite de ne pouvoir associer leurs diapositives aux descriptions qu'ils firent des paysages grandioses, parfois irréels (les gens, tout de même). (p. 96)

- Anna Bruckhardt et Monsieur échangeaient quelques considérations sur les conséquences de la panne, eurent une pensée amicale pour les gens coincés dans un ascenseur (les gens, tout de même). (p. 109)
- Les gens, tout de même. (p. 14)

L'averbalité de cette phrase récurrente, qui empêche l'apparition d'un sujet, rend ambigu instance et moment d'énonciation ; l'énoncé peut chaque fois être assumé par le personnage, le narrateur ou les deux. Les autres paragraphes constitués d'une phrase unique font apparaître souvent la même propriété :

- Monsieur, comme Paul Guth, une image du genre idéal. (p. 30)
- Que faire ? (p. 41)
- Non. (p. 45)
- Monsieur, oui, en toutes choses, son mol acharnement. (p. 60)

L'équivoque née de l'ellipse a pour conséquence une confusion des espaces temporels et syntaxiques propres au personnage et au narrateur. Ils se superposent en fin de roman. Anna et Monsieur dînent dans le restaurant de la place de l'Odéon quand toutes les lumières s'éteignent soudain :

Tiens. Monsieur releva la tête, tâcha de distinguer Anna Bruckhardt en face de lui dans la pénombre. dans la salle, les gens avait cessé de manger, certains se retournaient. Le médecin fut le seul à risquer quelques applaudissements, avec retenue certes, bien droit sur sa chaise, et enchaîna ensuite sur ses mères de substitution, poursuivant ses explications en baissant la voix toutefois, comme s'il était nécessaire de chuchoter sous prétexte qu'il fit sombre. De fait, il faisait très sombre. Non seulement toute la salle était plongée dans le noir, mais *dehors* il n'y avait plus une lumière. Seules quelques façades, sur la place, aux ombres prononcées, ressortaient quelque peu de l'obscurité. Dans la rue, *on* ne distinguait plus de passants, tous les réverbères étaient éteints. Bientôt, le maître d'hôtel, qui paraissait n'avoir rien remarquer, du reste, tant son attitude était demeurée égale, calme et posée, *vint* annoncer que l'on préparait des bougies. Puis, comme si cela ne suffisait pas, au bout d'un moment, il *revint* pour annoncer que l'on demandait M. Lacoste au téléphone. Une ombre, au fond de la salle, se leva à tâtons parmi les tables et, se guidant

dans le noir à la lueur de son briquet, *s'éloigna* vers les profondeurs du restaurant. (pp. 105-106)

Ce long paragraphe fait intervenir des éléments linguistiques, soulignés par nous, qui dénotent une superposition du récit et de l'énonciation. Il s'ouvre sur le verbe intransitif *tenir* au présent ; s'il sert à exprimer la surprise de Monsieur, sa position en tête de paragraphe et l'absence d'incise mettent en valeur le temps du présent. Le terme *dehors*, placé dans une phrase où nul personnage n'apparaît syntaxiquement, peut être interprété comme déictique, tout comme les verbes *venir* — répété deux fois et suivi chaque fois du verbe *annoncer* dépourvu de complément d'attribution — et *s'éloigner*. Même si l'origine temporelle ne disparaît pas tout à fait, l'origine par rapport à laquelle s'organisent les localisations spatiales n'est plus mentionnée.

Narrateur et personnage se rejoignent en un même temps et un même lieu. Plus rien ne les sépare, le narrateur a franchi la vitre qui le séparait de son récit. Car la vitre a disparu. L'extinction des lumières, à la fois à l'intérieur du restaurant et à l'extérieur, abolit la limite que posait la surface vitrée. Les espaces s'unissent enfin dans la pénombre.

CHAPITRE IV

DE L'IMMOBILITÉ AU MOUVEMENT

De la *Salle de Bain* à l'*Appareil-Photo*, de la peinture au cinéma, de l'immobilité au mouvement. Mondrian domine le premier roman ; mais en même temps, celui-ci annonce le mouvement qui, peu à peu, va se propager dans les suivants. Car le narrateur oppose Mondrian, dans l'œuvre duquel « l'immobilité est immobile », à la peinture en général ainsi qu'aux échecs : « La peinture, en général, n'est jamais immobile. Comme aux échecs, son immobilité est dynamique. Chaque pièce, puissance immobile, est un mouvement en puissance. »¹¹⁴ Or, Monsieur apprend à ses nièces à jouer aux échecs¹¹⁵ ; et dans l'*Appareil-Photo*, les références

¹¹⁴ *SdB*, II,64 p. 84

¹¹⁵ *MS*, pp. 70-71

sont nombreuses. D'abord par la comparaison, soulignée par une litote, du parcours des leçons de conduite et d'une combinaison :

Nous emprunions toujours le même itinéraire maintenant, à quelques nuances près, qui consistait en un parcours qui n'était pas le contraire de celui du cavalier dans la variante Breyer de l'espagnole fermée, soit un petit aller-retour dans le quartier, très lent et comme indécis, exécuté dans l'indifférence des autres pièces de l'échiquier (une variante intéressante que cette Breyer, tout en atermoiements apparents, dérobadés circonspectes, mais qui, mine de rien, jetait les fondations d'une position béton). (*AP*, p. 41)

Il en est encore question quelques pages plus loin, dans un long passage qu'il est nécessaire de citer *in extenso* :

Personne n'était venu me déranger jusqu'à présent, et je m'attardais là tranquillement, songeant à ce problème d'échecs qu'avait composé Breyer où toutes les pièces étaient en prises, ce qui tenait au fait que lors de cinquante derniers coups aucun n'avait été déplacé ni aucune pièce capturée. Ce problème (je ne voyais pas le problème, personnellement), qui m'occupait délicieusement l'esprit pour l'heure, représentait à mes yeux un *modus vivendi* des plus raffinés. Dans les parties officielles, du reste, Breyer faisait montre de la même courtoisie, confinant sagement toutes ses pièces derrière des lignes fermées et préparant des plans d'attaque à très long terme qui, dans un premier temps, consistaient simplement à accroître avec de minuscules raffinements infinis le degré du dynamisme potentiel de ses pièces (et dans un deuxième temps — à massacrer). Bien qu'elles aient été confirmées par de tels succès obtenus à l'épreuve de la réalité, les idées de Gyula Breyer suscitaient le scepticisme en général, voire une certaine suspicion, parfois, tant elles donnaient lieu à des lignes de jeu paradoxales, où les desseins poursuivis n'étaient jamais clairement définis et où les pièces, suivant une logique déroutante d'accumulation d'énergie mise sans fin en réserve, manquaient systématiquement à tous leurs devoirs de recherche d'espace et de liberté. (*AP*, pp. 48-50)

Le « dynamisme potentiel », l'« accumulation d'énergie » rappellent l'« immobilité dynamique » des échecs et le « mouvement en puissance » dont il était question dans le premier roman. Les échecs occupent maintenant l'esprit du narrateur — occupent le roman. L'expression clef

est sans doute la locution latine *modus vivendi* qui fait l'objet d'une remotivation. Elle garde son sens actuel d'« accord entre deux parties sans résoudre leur litige sur le fond » (Lexis), de compromis ; mais le texte paraît lui ajouter un sens issu de sa traduction littérale : manière de vivre, qu'appuie le substantif *courtoisie* dans la phrase suivante.

Mode d'écrire aussi. Le récit est homodiégétique, qui suppose une identité entre personnage et narrateur ; le problème de Breyer, qui parle de cinquante coups joués, est exposé dans le roman à la page 50 : le premier constitue une mise en abyme du second. De plus, le film tiré du roman et adapté par son auteur s'intitule *La Sévillane*, titre que rien ne justifie dans le texte hormis la « variante Breyer de l'espagnole fermée » à laquelle fait référence le premier extrait. Il faut signaler enfin que le père de la jeune femme se nomme Polougaïevski — comme le célèbre grand maître des années 60¹¹⁶.

Sa fille se prénomme quant à elle Pascale et conserve le nom de son père. On peut supposer que, comme le nom, le prénom sert d'indice auquel s'ajoute celui offert par la scène du témoin sonore : « C'était un système assez ingénieux, je dois dire, et nous nous divertîmes quelques instants avec, coupant puis remettant la sonnerie en marche »¹¹⁷. L'intertextualité qu'appelle le verbe *divertir* se manifeste pourtant moins dans ce dernier roman que dans la *Salle de Bain* dont la première partie fait intervenir le même « jeu intertextuel » : lorsque la mère du narrateur lui dit qu'il « devrait se distraire », il répond que « le besoin de divertissement lui paraissait suspect » et ajoute qu'il « ne craignait rien moins que les diversions »¹¹⁸. La construction triangulaire du roman, explicite grâce à la citation en exergue de Pythagore et à l'hypoténuse, titre de la seconde partie, fait penser au triangle de Pascal dont il lit les *Pensées* dans une édition de poche anglaise¹¹⁹ et dont il est même cité un passage révélateur¹²⁰ tiré justement de la section « Divertissement » :

¹¹⁶ Dont une longue interview a été diffusée sur Arte en septembre 1993.

¹¹⁷ *AP*, pp. 11-12

¹¹⁸ *SdB*, I,6 p. 13

¹¹⁹ *SdB*, II,60 p. 82

¹²⁰ *SdB*, II,70 p. 87

Mais quand j'ai pensé de plus près, et qu'après avoir trouvé la cause de tous nos malheurs, j'ai voulu en découvrir la raison, j'ai trouvé qu'il y en a une bien effective, qui consiste dans le malheur naturel de notre condition faible et mortelle, et si misérable, que rien ne peut nous consoler, lorsque nous y pensons de plus près.¹²¹

Précède immédiatement ce paragraphe l'énoncé de la cause de tous nos malheurs « qui est de ne savoir pas demeurer en repos, dans une chambre. » On reconnaît bien là le projet du personnage de la *Salle de Bain*. Mais la structure des romans s'ouvre peu à peu, la chambre close tend à faire place à un espace plus ouvert — comme le signale chaque fois l'espace initial¹²². Du reste, les références à Pascal sont absentes de *Monsieur* et rares dans l'*Appareil-Photo*, tandis que les échecs dominent toujours davantage. De la *Salle de Bain* à l'*Appareil-Photo*, on assiste donc à un parcours de Pascal aux échecs, le premier figurant l'immobilité, le second le mouvement en puissance. Parcours qui a pour objet d'épuiser la dialectique du mouvement, dont un paragraphe du premier roman donne une idée :

4) J'avais passé la nuit dans un compartiment de train, seul, la lumière éteinte. Immobile. Sensible au mouvement, uniquement au mouvement, au mouvement extérieur, manifeste, qui me déplaçait malgré mon immobilité, mais aussi au mouvement intérieur de mon corps qui se détruisait, mouvement imperceptible auquel je commençais à vouer une attention exclusive, qu'à toutes forces je voulais fixer. Mais comment le saisir ? Où le constater ? Les gestes les plus simples détournèrent l'attention. (*SdB*, II,4 p. 51)

La dernière phrase rappelle sans conteste Pascal. Le moindre geste divertit l'esprit de sa recherche d'immobilité. Le mouvement est double : extérieur et intérieur, qui s'opposent en ce que l'un est manifeste et l'autre imperceptible. Celui-ci s'oppose à son tour à l'immobilité apparente du

¹²¹ Pascal, *Pensées*, ed. GF, No 139 pp. 86-87. Est-ce un hasard si la pagination est identique entre les deux textes ? Il faudrait vérifier, pour s'en assurer, celle des autres éditions des *Pensées*

¹²² Voir le chapitre I

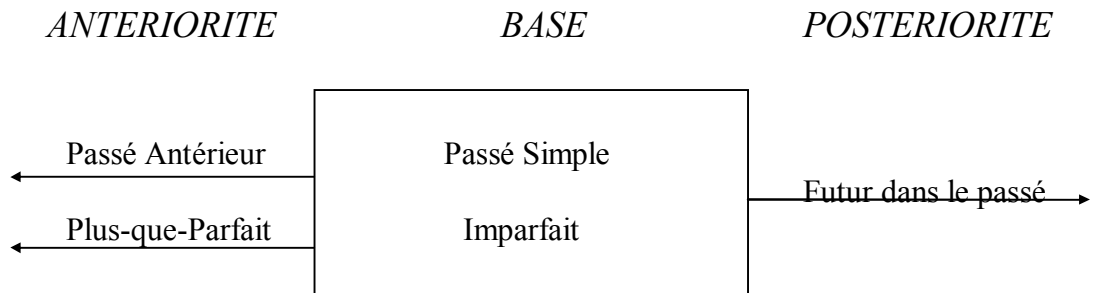
corps, qui n'est qu'illusion. Le personnage échoue constamment dans sa recherche, quels que soient les moyens mis en œuvre (le train, la musique, le jeu de fléchettes, la dame blanche). S'il tente de fixer le mouvement, d'atteindre en lui-même à l'« immobilité immobile », c'est le narrateur qui y parvient *a posteriori* par l'écriture qui fige la trajectoire, la *traîne* de son passé. De fait, l'écriture évolue sensiblement d'un roman l'autre, partant d'une écriture de l'immobilité à une écriture du mouvement.

C'est dans la notion de *progression du récit* que doivent être recherchés les facteurs caractéristiques d'une écriture mimétique de l'immobilité. Une telle notion complexe comprend bien des aspects : l'emploi des temps du récit, passé simple et imparfait la progression thématique, pour reprendre le terme de D. Maingueneau ; les phénomènes de répétition enfin, nombreux dans les trois romans.

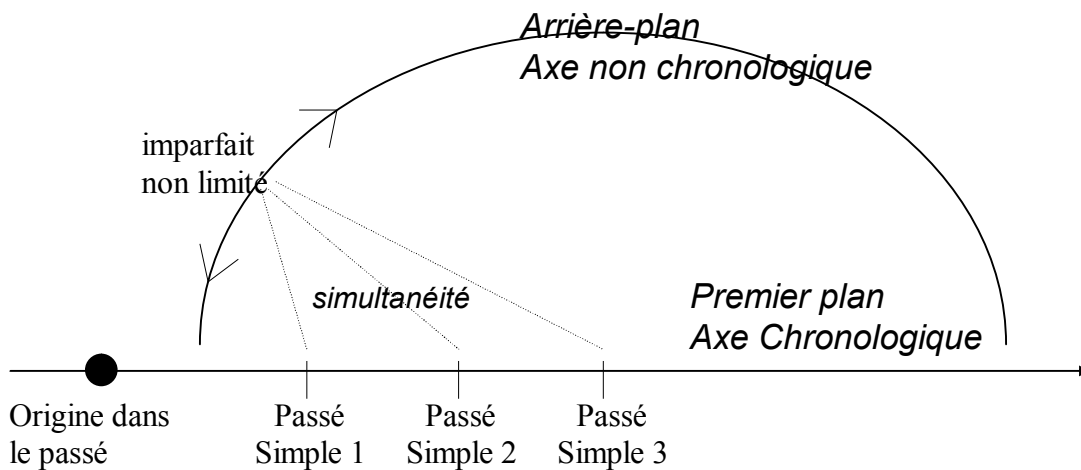
Mais il faut avant cela reprendre un instant la notion corrélative de spatialisation du texte, abordée en partie dans le premier chapitre. A feuilletter rapidement chacun des trois romans, il apparaît une spatialisation différente. Les deux premiers romans sont composés dans l'ensemble de paragraphes assez courts qui, à l'exception de deux ou trois, ne dépassent pas une page. Certains même ne sont constitués que d'une phrase unique, verbale ou nominale, parfois monosyllabique. A l'inverse, le troisième roman se compose de très longs paragraphes couvrant jusqu'à quinze pages. De même, les phrases s'allongent progressivement. S'il n'est pas rare qu'elles comprennent plusieurs propositions, elles restent courtes dans la *Salle de Bain*. Mais l'*Appareil-Photo* propose des phrases à structure plus complexe, voire hyperhypotaxique.

De cette première constatation naît une impression de plus grande immobilité dans le troisième roman. Un rapprochement avec l'œuvre de Cl. Simon, dont l'écriture amoncelant parenthèses, tirets et participes présent aboutit à une suspension du temps, paraît alors séduisant.

Cependant, l'étude de la répartition des temps et des verbes contredit cette impression. Tous trois récits au passé, ils organisent les temps verbaux selon le schéma suivant :



La base du système verbal du passé est constitué de deux temps (contre le seul présent dans le système verbal du présent). Il est de coutume de les distinguer en définissant l'imparfait comme désignant une action longue, le passé simple une action ponctuelle, subite. Il serait aisé de démontrer combien cette distinction est erronée. Car le premier s'oppose au second en ce qu'il est partiellement ou non limité, tandis que le second est limité. De là la capacité de l'imparfait à exprimer une habitude, par exemple, qui ne s'inscrit dans des limites temporelles précises. Mais certains auteurs ont préféré opposer ces deux temps à l'aide d'un vocabulaire plus pictural, désignant l'imparfait comme temps de l'arrière-plan et le passé simple, temps de premier-plan. Celui-ci reçoit les événements selon un ordre chronologique dans lequel ceux décrits à l'imparfait ne s'inscrivent pas. Passé simple et imparfait s'organisent selon le schéma suivant¹²³ :



¹²³ Filiollet, séminaire de maîtrise, Paris-X Nanterre, 1993.

L'imparfait situant ce qu'il décrit en dehors de la chronologie fixée par le passé simple, son emploi conduit à une suspension du récit. D. Maingueneau écrit que « dans la narration, *il s'agit de distinguer deux niveaux* : d'une part, les actions qui font progresser l'action, représentés par les formes au passé simple, de l'autre, à l'imparfait, le niveau des procès posés comme extérieurs à la dynamique narrative. »¹²⁴ Or, l'imparfait domine nettement dans la *Salle de Bain* et *Monsieur*. Dans l'exemple suivant :

16) Edmondsson se brûlait les lèvres en goûtant les pâtes. Assis sur une chaise de cuisine, Kabrowinski, le visage négligemment penché pour figurer la méditation, suçait pensivement l'extrémité de son fume-cigarette. Depuis qu'il savait pourquoi Edmondsson n'avait pas acheté la peinture (les drogueries étaient fermées) il ne cessait de déplorer que nous fussions lundi. Parallèlement, il tâchait de savoir si sa journée lui serait quand même payée. Edmondsson se montrait évasive. Elle avoua que de toute manière elle n'aurait pas acheté la peinture aujourd'hui, car elle n'avait pas encore arrêté le choix de la couleur, hésitant entre un beige dont elle craignait qu'il n'assombrit la pièce et un blanc — toujours salissant. Kabrowinski demanda à voix basse si elle avait l'intention de prendre une décision avant le lendemain. Elle le servit de pâtes, il remercia. A ceci près que des pétoncles remplaçaient les clams, nous mangions des spaghettis alle vongole. La bière était tiède, je la servais en penchant les verres. Kabrowinski mangeait lentement. Enroulant avec soin les spaghettis autour de sa fourchette, il estimait qu'il fallait commencer à peindre le plus tôt possible et, se tournant vers moi, d'un air mondain, me demanda ce que je pensais d'une laque glycéro bâtiment. Pour étayer sa question, il ajouta qu'il avait aperçu deux pots de cela dans notre débarras. Ne voulant pas m'exclure de la conversation, je répondis que, personnellement, je n'en pensais rien. Edmondsson, elle, était formellement contre. Les pots de laque en question, nous apprit-elle, outre le fait qu'ils étaient vides, appartenaient aux anciens locataires, ce qui lui semblait être une deuxième bonne raison pour ne pas s'en servir. (*SdB*, I, 16 pp. 17-18)

les verbes à l'imparfait sont plus nombreux. Il faut attendre le cinquième verbe pour voir apparaître le passé simple (*avoua*) qui dénote un acte de

¹²⁴ *Op.Cit.*, p. 54.

parole et non une action au sens étroit du terme. Le texte décrit une conversation mettant principalement en jeu deux personnages, Edmondsson et Kabrowinski. Les deux premières phrases les positionnent dans l'espace de la cuisine. Puis le texte alterne descriptions et discours indirects dont le verbe introducteur est toujours au passé simple. Un seul verbe dénotant un geste intervient (*servir*), qui clôt la première partie du texte (passage à *nous*). Il est repris ensuite à l'imparfait et désigne cette fois le narrateur auquel s'adresse ensuite Kabrowinski. La seconde partie connaît donc la même construction que la première : description — discours indirect — description, ce qui contribue à renforcer le sentiment d'immobilité.

Certains paragraphes montrent même une absence de passé simple :

19) Dans la salle de bain, la lumière était éteinte, une bougie éclairait Edmondsson par endroits. Des gouttes d'eau scintillaient sur son corps. elle était étendue dans la baignoire et, les mains à l'horizontale, donnait de petites claques sur la surface de l'eau. Je la regardais en silence, nous nous sourions. (*SdB*, I,19 p. 20)

L'ensemble des verbes à l'imparfait suspend le temps. Mais ils instaurent aussi une tension. Car l'imparfait ne situe pas un événement dans le passé, mais indique une contemporanéité par rapport à un autre événement qui pose, lui, un repère dans le passé. Si bien que l'imparfait, sauf peut-être dans son emploi itératif, fait attendre une forme perfective. Si ce paragraphe s'achève bien sur la résorption de la tension, ce n'est pas au moyen du verbe attendu au passé simple, mais par l'emploi d'une marque déictique (*je/nous*) dans une phrase courte qui contraste avec les deux précédentes, longues et dépourvues de tout déictique.

Lorsque le passé simple est au contraire employé, il entre en contradiction avec le sémantisme du verbe. Ainsi le début du paragraphe I,20 fait se succéder neuf phrases ne contenant que des verbes à l'imparfait (*circulait, classait, prenait, se relevait, etc.*). Une phrase fort courte rompt brutalement le mouvement lancinant instauré par l'imparfait :

« Elle s'immobilisa. » Alors que le verbe dénote une suspension de l'action, le temps employé l'inscrit dans la dynamique narrative.

Les paragraphes alternent souvent imparfait et passé simple qui marquent sa construction. Généralement, c'est l'imparfait qui ouvre et ferme le paragraphe. Entre les limites ainsi fixées, se déploie le passé simple. Mais ses formes réfèrent essentiellement à des propos tenus et rapportés ou à de menus gestes qui ne parviennent pas à masquer l'aspect statique du récit.

Les emplois itératifs nombreux de l'imparfait, notamment dans la seconde partie de la *Salle de Bain*, le renforce encore, bien que les verbes possèdent un contenu sémantique dénotant davantage le mouvement. Le paragraphe II,16, dont le premier syntagme est *tous les jours* ouvre une longue suite itérative qui s'étend jusqu'au II,23 dont la dernière phrase fait intervenir un passé simple : « Assis au bord du lit, j'aiguissai les pointes [des fléchettes] avec une lame de rasoir ». La dernière phrase du II,17 et le II,18 proposent néanmoins des verbes au passé simple qui concernent tous le jeu de fléchettes qu'achète le narrateur. L'imparfait qui les enveloppe les met en valeur par contraste. A ceci près néanmoins que tous ces verbes appartiennent au premier groupe et à la première personne du singulier ; seule leur graphie les distingue des autres ; ces huit paragraphes présentent phonétiquement une surface uniforme.

La relation entre valeur itérative de l'imparfait et immobilité apparaît plus clairement encore peu après dans une séquence de sept paragraphes¹²⁵. Il faut signaler la phrase d'ouverture qui présente une forme perfective : « Les jours suivants, nous nous téléphonâmes encore, souvent. » mais le pluriel du circonstanciel de temps antéposé ainsi que l'adverbe *souvent*, qui encadrent la phrase, viennent contester la valeur du temps employé qui acquiert lui aussi une valeur itérative. Toute la séquence associe l'imparfait à des termes impliquant la durée ou l'inaction, comme *attendre, ne rien faire, rester, le plus longtemps possible*. Enfin, la position du personnage est toujours identique : assis ou couché. Il ne

¹²⁵ *SdB*, II,28-34, pp.65-67

connaît que d'imperceptibles mouvements, reste suspendu au téléphone — comme le récit en suspens conduit insensiblement à sa conclusion.

Déjà présents dans la *Salle de Bain*, participe présent et gérondif jouent un rôle majeur dans *Monsieur* :

De retour dans le salon en poussant devant lui une desserte chargée, Kaltz, traversant la pièce d'un air détaché, demanda à Mme Pons-Romanov quand elle pensait pouvoir commencer la réalisation des cartes et, posant modestement le seau à glace sur la table basse, prit place dans le canapé, la serviette blanche destinée au champagne sur l'avant-bras. (*MS*, p. 52)

La phrase, assez longue, montre un premier gérondif et deux participes présent épithètes. Le gérondif placé en tête de phrase laisse attendre le sujet qui, lui-même, est séparé du verbe par un participe ; la conjonction *et* ouvre un second segment où la survenance du verbe au passé simple est encore retardée par un participe antéposé. Les formes verbales en *-ant*, par leur fréquence et leur position, sont liées aux notions de retard et d'attente. Les sonorités [ã] et [a] majoritaires dans cet extrait (notamment dans les propositions qui suivent la conjonction) accentuent l'effet de leur présence.

Les verbes aux temps de l'indicatif sont parfois noyés dans une surabondance de participes, qui les précèdent et les suivent :

Au bout d'un moment, commençant à avoir un peu froid peut-être, ce qui lui paraissait extravagant, il se résolut à se lever et, redressant le col de la veste, revint sur ses pas, songeur, en traînant sa chaise derrière lui sous la nuit. Arrivé à la trappe, il l'ouvrit et, s'agenouillant de mauvaise grâce sur le toit, il n'y avait guère d'autre solution, fit lentement descendre sa chaise à la verticale. Lorsqu'elle fut bien d'aplomb sur le sol, pivotant en gardant les mains en appui sur le rebord, Monsieur se laissa glisser dans le vide jusqu'à la chaise. Puis, refermant la trappe, il s'épousseta les manches, renoua sa cravate. (*MS*, p. 97)

Ici, le sujet n'est jamais séparé de son verbe. En revanche, on note une plus grande quantité de syntagmes ou de subordonnées en tête de phrase

qui ont toujours une valeur temporelle (*Au bout d'un moment, lorsqu'elle...*). La relation au temps devient explicite dans le passage suivant :

Monsieur, tôt le lendemain matin, tandis que Louis dormait encore, marcha longuement pieds nus sur la pelouse humide, prit seul le petit déjeuner en regardant au loin. Un hamac, dans le jardin de la propriété, objet de toutes les convoitises, pendait entre un platane et un mimosa mort. Insensiblement, Monsieur se laissa couler dans le hamac, porté par des brises légères, les jambes croisées, les yeux ouverts, suivant en pensée le rythme des balancements, ne les précédant pas, ne les provoquant pas. Parfois, posant une main derrière lui sur le tronc lisse du platane, il retenait un instant la poussée pour faire cesser le mouvement ; puis, redonnant une impulsion, il relançait le hamac, de gauche à droite, pendant des heures égales. (*MS*, pp. 28-29).

Les deux premières phrases opèrent une séparation entre le sujet et les verbes perfectifs ; leur similarité syntaxique (*Sujet, X1, X2, Vb...*) établit une identité entre Monsieur, sujet de la première phrase, et le hamac, sujet de la seconde. Les formes en *-ant* apparaissent ensuite progressivement pour devenir presque exclusives à la fin. Le hamac dans lequel s'est coulé Monsieur, par son mouvement de balancier, rythme avec lenteur le temps à la manière d'une horloge.

La *Salle de Bain* insiste de façon plus explicite sur le rapport du personnage au temps et distingue entre deux appréhensions de son écoulement. Le narrateur regarde souvent sa montre : « J'avais enlevé ma montre, qui reposait en face de moi sur la tablette du lavabo. La trotteuse tournait autour du cadran. Immobile. A chaque tour, une minute s'écoulait. C'était lent et agréable. »¹²⁶ La sensation positive que procure au personnage l'écoulement du temps est pourtant contredite peu après :

27) Assis dans mon lit, la tête dans les mains (toujours ces positions extrêmes), je me disais que les gens ne redoutaient pas la pluie ; certains, sortant de chez le coiffeur, la craignaient, mais nul n'avait vraiment peur qu'elle ne s'arrête plus jamais, écoulement continu faisant tout disparaître — abolissant tout. C'est moi qui, devant ma fenêtre, par une confusion que justifiait la crainte

¹²⁶ *SdB*, I, 23 p. 25

que m'avaient inspirés les divers mouvements qui se déroulaient devant mes yeux, pluie, déplacements des hommes et des voitures, avais eu soudain peur du mauvais temps, alors que c'était l'écoulement même du temps, une fois de plus, qui m'avait horrifié. (*SdB*, I,27 p. 37)

Passage important, qui associe mouvement et écoulement du temps. L'analogie entre la pluie, « mauvais temps », et la crainte devant l'écoulement du temps¹²⁷ prend appui sur le mouvement qui s'impose à l'esprit et rend sensible le caractère inéluctable du temps, la « condition faible et mortelle, et si misérable » dont parle Pascal à propos de l'homme. Regarder la pluie en suivant « des yeux la chute d'une seule goutte à la fois, depuis son intrusion dans le champ de vision jusqu'à la dispersion de son eau sur le sol » permet de se représenter que le « mouvement, aussi fulgurant soit-il en apparence, tend essentiellement vers (...) la mort, qui est immobilité » et qui inspire la crainte de l'anéantissement¹²⁸. Mais on peut aussi « maintenir son regard fixé sur un point quelconque de l'espace et voir la succession de pluie à l'endroit choisi » ; « cette manière, reposante pour l'esprit » donne l'illusion d'un ralentissement de l'écoulement du temps — qui rassure. C'est ainsi que le personnage regarde sa montre. C'est ainsi qu'il fixe son regard sur les personnages et en détaille les gestes les plus simples. Participes présent et gérondifs dénotent la fixité du regard, donnent au texte son extrême lenteur, fixent le temps.

Or, leur fréquence est bien moindre dans l'*Appareil-Photo* :

Au moment de prendre l'avion, le lendemain matin, je remerciai chaleureusement Il Signore Gambini de tout ce qu'il avait fait pour moi à Milan, et, dès mon retour à Paris, sans perdre de temps, j'allai retrouver la jeune femme aux bureaux de l'école de conduite (restez assise, dis-je en entrant, restez

¹²⁷ Il n'y a presque jamais de tropes dans les trois romans. En revanche, on trouve une abondance de « jeux de mot ». La relation au temps semble en être la raison principale. Les tropes sont en effet des figures micro-structurales qui s'inscrivent dans la phrase. Ainsi la métaphore *Richard a un cœur de lion* ou la comparaison *Richard est brave comme un lion* établissent une relation sémantique entre deux réalités distinctes à l'intérieur d'une phrase unique. Toussaint leur préfère les glissements sémantiques, qui se développent plus lentement dans un ensemble plus vaste.

¹²⁸ *SdB*, I,33 p. 35-36

assise). J'avais repris la lecture de mon journal devant l'écran de projection, et la jeune femme, à côté de moi, qui s'était recouvert les épaules de son manteau, avait sorti une pile de dossier de son tiroir et les ouvrait un par un pour les annoter. Parfois, tout en continuant à écrire elle frissonnait et, de la main, rattrapait de justesse son manteau qui commençait de glisser le long de son épaule. Comme elle avait vraiment très froid, elle finit par se lever, le manteau sur les épaules, et, écartant du bras un petit rideau de chintz, partit à la recherche d'un chauffage d'appoint. (AP, pp. 24-25).

Le nombre de verbes à l'imparfait ou au passé simple est manifestement plus important ici. L'attention aux gestes ne conduit plus à l'enchaînement de formes en *-ant*, mais de formes perfectives. De plus, le sémantisme des verbes employés implique davantage le mouvement, voire la vivacité comme *rattrapait de justesse*. Enfin, il est rare qu'un syntagme s'inscrive entre le verbe et son sujet. Reste néanmoins l'antéposition de syntagmes ou de propositions et la répétition de structures syntaxiques (X, et, Y).

Immobilité et mouvement s'allient dans les trois romans, mais selon des modalités différentes. Alors que leur spatialisation procure un sentiment de mouvement, de rapidité, les deux premiers mettent en place des procédés syntaxiques qui immobilisent la phrase ; celle du troisième implique une immobilité contredite par le mouvement des phrases, aux rythmes plus variés et au lexique plus dynamique.

Dans la *Salle de Bain*, le mouvement apparent issu de la spatialisation s'oppose constamment à la répétition de structures syntaxiques similaires. Ainsi, nombre de phrases suivent la construction :

Complément détaché	Principale(s) 1	et,	Complément détaché	Principale 2 sans sujet
-----------------------	-----------------	-----	-----------------------	----------------------------

Cette construction peut être illustrer par les exemples suivants, qui montrent en outre que la structure première subit d'infimes variations (nature/fonction des compléments détachés, nombre de propositions principales) qui ne la remettent cependant pas en question :

- Le corps renversé en arrière, il s'essuya la bouche avec satisfaction et, s'adressant à Edmondsson qui se trouvait déjà dans le vestibule, lui cria de ne pas oublier de téléphoner à l'atelier pour savoir si les lithographies étaient prêtes. (I,24 p. 26)
- Le poulpe avait été entièrement découpé, le corps en lamelles, les tentacules en rondelles et, décomposé, constituait l'amas en mouvement que Kabrowinski faisait dévaler au fond du récipient à l'aide de son couteau. (I,31 p.34)
- De retour dans la salle de séjour, ils nous firent asseoir, remplir nos verres et, avec de remarquables sourires embarrassés, nous suggérèrent de racheter toutes les installations fixes de l'appartement. (I,36 p. 41)
- Edmondsson, parfaite pour les questions d'argent, répondit immédiatement que nous n'avions pas besoin d'étagères et, pour ce qui était de la moquette, elle leur serait en effet reconnaissante de bien vouloir débarrasser le sol de la chambre pour qu'on pût y disposer notre tapis. (I,36 p. 41)
- Avec une éponge, il essuya la planche et, lorsque le poulpe rincé fut de nouveau en place il demanda à Jean-Marie Kovalskazinski de bien vouloir le rejoindre... (I,40 p. 46)
- Lorsqu'elle eut raccroché, j'entrai et, m'étant assuré qu'elle parlait français, lui demandai de me réserver une chambre d'hôtel. (II,2 p. 50)
- Je me dépêchai de descendre les dernières marches qui me séparaient d'eux, ralentis et, disposant au mieux ma serviette autour de ma taille, pris le tournant en affectant l'air le plus dégagé qui soit. (II,9 p. 54)
- Dès qu'il me voyait arriver, le barman quittait son fauteuil et, à pas lents, me précédait jusqu'au comptoir. (II,20 p. 60)
- Elle baissa la tête pour regarder (et, au bout d'un moment, tira légèrement sur les poils pour protester de sa bonne foi). (II,42 p.71)
- Nous étions passés au salon et, assis au fond d'un fauteuil, buvant une gorgée de cognac dans un verre rond, je regardais d'un œil distant le short de mon médecin (III, 18 p. 105)
- Pour finir, comme le monsieur insistait, mon médecin releva la tête et, d'un ton ferme, lui dit que nous étions dimanche et que le dimanche il ne travaillait pas. (III,21 p. 107)

Une autre construction fait appel à l'asyndète qui juxtapose deux propositions relativement courtes, dont les verbes ont un sujet commun omis par zeugme dans la seconde :

- J'ai vidé tous les placards, débarrassé les étagères. (I,4 p. 12)

- En tournant sur elle-même, Edmondsson lisait des lettres, classait des documents. (I,20 p. 20)
- Edmondsson feuilletait un magazine, s'étonnait que l'exposition Raphaël ne fût pas prolongée. (I,24 pp. 25-26)
- Edmondsson se recoiffait, nouait la ceinture de son manteau. (I,24 p. 26)
- Je ne parlerais pas, ne sourirais pas. Je marcherais très droit, m'approcherais de la fenêtre. (I,25 p. 28)
- Penché en avant dans le cagibi, je déplaçais des caisses, ouvrais des valises à la recherche d'un vêtement chaud. (I,34 p. 37)
- Ils s'installèrent dans le canapé, nettoyèrent leurs lunettes en soufflant sur les verres. (I,39 p. 41)
- A chaque arrêt, j'observais les gens qui montaient, surveillais les visages. (II, 1 p. 49)
- Je suivais des couloirs, montais des escaliers. (II,6 p. 52)

Cette construction quasi parataxique, qui n'explicite pas la relation qui unit les deux propositions se complexifie parfois par la répétition du phénomène dans la même phrase :

Il nous parla de ses goûts, nous confessa qu'il avait de l'estime pour Van Gogh, qu'il admirait Hartung, Pollock. (I,24 p. 26)

Chaque fois le « thème » de la proposition précédente est repris de manière sous-entendue, si bien que de proposition en proposition, l'apport d'informations est lent. Il semble que la structure de la phrase reprenne à son niveau la structure textuelle de progression à thème constant qui apparaît à plusieurs reprises :

37) Nous avons fait le tour de l'appartement vide. Nous avons bu du bordeaux assis sur le parquet. Nous avons vidé les caisses, déficelé les cartons, défait les valises. Nous avons ouvert les fenêtres pour faire disparaître l'odeur des anciens locataires. Nous étions chez nous ; il faisait froid, nous nous querellions au sujet d'un chandail que nous voulions tous les deux revêtir. (*SdB*, I,37 p. 41)

La progression de ce paragraphe suit un schéma rudimentaire où le même élément est repris en position thématique (Th1 → Rh1 / Th1 → Rh2 etc.). Sa relation à l'immobilité est explicite dans un passage ultérieur :

56) Je regardais la dame blanche fondre devant moi. Je regardais fondre imperceptiblement la vanille sous la nappe de chocolat brûlant. Je regardais la boule encore exactement ronde un instant plus tôt qui ruisselait lentement en filets réguliers blancs et bruns métissés. Je regardais le mouvement, immobile, les yeux fixés sur la soucoupe. Je ne bougeais pas. Les mains figées sur la table, j'essayais de toutes mes forces de garder l'immobilité, de la retenir, mais je sentais bien que, sur mon corps aussi, le mouvement s'écoulait. (II, 56 p. 80)

qui ajoute à la progression à thème constant l'anaphore du verbe *regarder* dans les quatre premières phrases. Les nombreux adverbes en *-ment*, liés au substantif *mouvement* par allitération et entrant dans une même isotopie, ralentissent le rythme des phrases qui s'allongent peu à peu. Mais la dernière constate l'échec du personnage, non seulement par son signifié, mais aussi par le rejet d'un complément en tête de phrase qui vient rompre ainsi la progression. Mais non pas échec du narrateur qui, par l'écriture, atteint à l'immobilité.

Ce procédé n'intervient pas dans l'*Appareil-Photo* et les phénomènes de répétition n'ont pas une telle fréquence. En revanche, la phrase perd de son « homogénéité » en raison de l'usage réitéré de mélanges de registres de langue et de propositions parenthétiques qui miment l'oralité. Un passage se situant dans les premières pages en donne une première idée :

Je relevai la tête, tout dolent, et la tournai pour apercevoir, non pas la jeune femme, mais un jeune homme, vilain comme tout en plus, qui portait une manière d'imper vert et des chaussettes blanches dans des mocassins. Je refermai mon journal et finis par me lever pour aller ouvrir, il allait être bien reçu celui-là. (AP, p. 12)

Les deux propositions *vilain comme tout en plus* et *il allait être bien reçu celui-là* appartiennent incontestablement à la langue orale en ce qu'elle impliquent fortement un narrataire présent dans l'espace du narrateur.

Associées à l'abréviation *imper* et à la tournure familière *une manière de* peu courante, elles dynamisent l'énoncé qui devient le lieu d'une tension par l'usage concomitant de structures linguistiques plus propres à la langue écrite comme le passé simple ou l'archaïsme *dolent*.

Le narrataire apparaît d'ailleurs explicitement un peu plus loin avec le pronom personnel *vous* : « Il Signore Gambini n'avait rien de grave, je vous rassure toute de suite, et, réconforté par la jeune femme, il put remettre sa chaussette (...) »¹²⁹

Les termes familiers apparaissent toujours dans un contexte particulièrement soutenu, qui les met davantage en valeur comme des « pointes » dans le récit, naissant du choc de deux « plaques linguistiques » :

Ma voisine, égarée et charmante, que l'exercice semblait emmerder au plus haut point, on eût dit une anglaise, jetait parfois de discrets coups d'œil sur mon cahier (...) Elle pompait la conscience tranquille, oui, avec un détachement qui l'honorait (...) (*AP*, p. 37)

Cette écriture nouvelle, toute en reliefs, s'inscrit dans la dialectique du mouvement. Le narrateur explicite la relation assez tôt. Se trouvant dans les toilettes d'une station service, le personnage commence à méditer :

Je refermai la porte derrière moi, la verrouillai et, rabattant le monocle en plastique du cabinet, je m'assis pour pisser (...) Assis là depuis depuis un moment déjà, le regard fixe, ma foi, je méditais tranquillement, idéalement pensif, pisser m'étant assez propice je dois dire, pour penser. Du moment que j'avais un siège, moi, du reste, il ne me fallait pas dix secondes pour que je m'éclipse dans le monde délicieusement flou et régulier que me proposait en permanence mon esprit, et quand, ainsi épaulé par mon corps au repos, je m'étais chaudement retranché dans mes pensées, pour parvenir à m'en extraire, bonjour. (*AP*, p. 31)

¹²⁹ *AP*, p. 21

Une fois de plus, le texte organise la rencontre des deux pôles antithétiques observés précédemment. Mais s'y ajoutent des allitérations proches parfois de la cacophonie (*Assis/pensif/pisser/propice/penser*). Le discours ne s'ordonne plus selon un plan préétabli, mais par la relation entre les mots qui s'engendrent eux-mêmes. *Mimesis* de la pensée en mouvement, écriture quasi automatique. La pensée, ajoute le narrateur, « est un flux auquel il est bon de foutre la paix afin qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement et continuer d'affleurer naturellement en d'innombrables ramifications qui finissent par converger mystérieusement vers un point immobile et fuyant. »¹³⁰

Il n'y a plus comme dans les romans précédents refus du mouvement, volonté de figer le temps par l'écriture. Pour « tendre vers la connaissance de ce qui est », ce point immobile et fuyant, les moyens mis en œuvre diffèrent entre les trois romans. On mesurera toute la distance parcourue de la *Salle de Bain* à l'*Appareil-Photo* en comparant deux passages qui dénotent une attitude opposée face à l'écoulement du temps. Dans le premier, cité plus haut, l'appréhension de l'écoulement horrifie le personnage ; dans le second en revanche, comparant le mouvement du bateau avançant irrésistiblement au temps, il montre une certaine résignation en disant : je me sentais avancer aussi, fendant la mer sans insister et sans forcer, comme si je mourais progressivement, comme si je vivais peut-être, je ne savais pas, c'était simple et je n'y pouvais rien (...) ¹³¹ Opposés aux espaces clos dans lesquels s'enfermaient le narrateur de la *Salle de Bain* et *Monsieur*, le troisième roman privilégie en effet les espaces en mouvement que constituent la voiture, le train, le bateau et l'avion. Ils ont comme particularité de permettre à un corps immobile de s'inscrire dans le mouvement. Le train apparaissait déjà dans le premier roman ; mais il laissait un goût amer dans la bouche du personnage parce qu'il désirait accorder une attention exclusive au mouvement intérieur sans parvenir à le fixer. Le hamac, dans *Monsieur*, rythmait lentement l'écoulement du temps ; mais parfois *Monsieur* l'immobilisait. Les moyens

¹³⁰ AP, p. 32

¹³¹ AP, p. 95

de locomotion sont seuls à atteindre à la synthèse du mouvement et de l'immobilité dans l'*Appareil-Photo*, non pas seulement parce qu'ils meuvent un corps immobile, mais surtout parce qu'ils effacent tout repère, tant spatial que temporel. Or, la durée ne peut être appréhendée qu'à l'aide d'un repère temporel qui en fixe l'origine¹³². Le bateau est ainsi « un lieu transitoire et continûment passager » dans lequel « plus aucun repère connu ne vient soutenir l'esprit ». Les informations temporelles se font extrêmement rares et ne sont jamais précis (*ensuite, plus tard*) ; apparaît de plus *maintenant* qui fixe un moment particulier sans le relier à des bornes antérieures ou postérieures. Dans le bateau règne le présent — sans cesse en mouvement. A la faveur de la nuit, « l'endroit où je me trouvais s'était peu à peu dissipé de ma conscience et je fus un instant idéalement nulle part, si ce n'est immobile, avec le lieu que je venais de quitter qui disparaissait lentement de ma mémoire et celui dont j'approchais qui était encore loin.»¹³³

Mais ce lieu de synthèse, où « les contraires cessent d'être perçus contradictoirement », ne peut durer qu'un instant. C'est cet instant qu'il faut tenter de fixer. C'est là qu'intervient l'appareil-photo qui offre à la fois la représentation la plus proche de la réalité (à la différence de la peinture) et la saisie du mouvement. C'est en courant sur le pont du bateau que le personnage prend les photos, fixe l'instant.

La photo a ceci de commun avec le langage qu'elle est limitée à deux dimensions pour en représenter trois. Or, vers la fin du roman, le narrateur évoque, alors qu'il se trouve dans un avion et regarde le ciel, une époque antérieure à l'origine du récit qui semble établir une relation entre photographie et écriture :

(...) songeant que si j'avais gardé l'appareil-photo, j'aurais pu prendre quelques photos du ciel à présent, cadrer de longs rectangles uniformément bleus, translucides et presque transparents, de cette transparence que j'avais tant recherchée quelques années plus tôt quand j'avais voulu essayer de faire une photo, une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait

¹³² MS, p. 77

¹³³ AP, p. 102

peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière.

Toutes les qualités recherchées dans la photo sont identiques aux caractéristiques des romans précédents : le bleu rappelle les surfaces bleutées des immeubles de *Monsieur*, roman construit de plus sur la transparence. L'absence de perspective est identique aux espaces décrits dans la *Salle de Bain*, et le jeu des lumières est commun aux deux romans. Si bien que l'on est conduit à postuler une identité entre les narrateurs des trois romans, le *je* du premier et du troisième, le narrateur extradiégétique en apparence de *Monsieur*, qui se superpose au personnage à la fin du roman. Le développement de cette photo que désire faire le narrateur passe par l'écriture.

CONCLUSION

L'Appareil-Photo achève ainsi le parcours initié avec la *Salle de Bain* et clôt, par l'évocation des tentatives passées, le champ de la recherche. Les isotopies récurrentes de la clôture, du mouvement et de l'espace donnent leur unité aux trois romans qui composent un vaste triptyque se reflétant dans les séquences ternaires internes à chacun.

Il n'est guère étonnant que ces textes soient le lieu d'une forte *interpicturalité*, puisque ces trois notions appartiennent tout autant à la peinture et au cinéma avec par exemple la problématique du cadre. La littérature rencontre les autres arts dans les romans de Toussaint, qui tire partie de toutes les ressources du médium littéraire, comme la spatialisation textuelle, que le genre du roman met rarement en œuvre, et la linéarité de la langue. La *représentation* littéraire aborde ainsi avec Toussaint une nouvelle dimension dans laquelle le signifiant joue un rôle

primordial. Comme le regard des personnages façonne le monde qui les environne, c'est le regard du lecteur qui d'abord construit le sens.

Le texte n'a plus ainsi vocation de simplement représenter le réel, mais de mettre en scène le langage, lequel façonne notre pensée et, partant, notre vision du monde. Il n'est pas de réalité hors de la langue. Regarder la langue, c'est contempler la réalité.

Une des raisons pour laquelle ces romans ne peuvent que constater l'impossibilité de l'immobilité tient au fait que le langage connaît un mouvement incessant, perpétuel, en raison de sa linéarité. Cette propriété est intimement liée à la notion de temps sur laquelle insiste Toussaint. Si le regard appréhende simultanément tous les aspects d'un tableau de Mondrian, sa transcription littérale appelle une succession qui impose son mode au regard. Il doit toujours aller de l'avant, en conservant la mémoire de ce qui précède. Si bien que le texte ne peut que limiter le mouvement qu'il implique en procédant à une composition de type pictural. C'est la spatialisation.

Ces recherches s'inscrivent dans la lignée du Nouveau Roman. Certaines analogies se laissent aisément deviner avec divers auteurs de cette « école », comme le rôle du regard (Robbe-Grillet), la chaise de Monsieur (Beckett avec le rocking-chair de Murphy qui allie mouvement et immobilité), le participe présent et les parenthèses (Cl. Simon), l'espace et les mathématiques (M. Butor). Mais les romans de Toussaint ne se contentent pas de se faire le réceptacle d'influences diverses. Celles-ci sont remodelées, ajustées à son propos particulier. L'économie des moyens employés (hypertrophie de la répétition, absence de figures rhétoriques complexes) ainsi que la simplicité diégétique (peu d'analepses ou de prolepses, pas de récits multiples) suffisent à distinguer J.P. Toussaint de ces auteurs.

Enfin, il est une dimension qui n'a pu être abordée dans le cadre de cette étude et qui, pourtant, tient une place fort importante : l'humour qui naît des nombreux jeux de mots et de certaines situations cocasses. Humour jamais absurde comme d'aucuns ont pu le laisser croire.

BIBLIOGRAPHIE

Textes littéraires cités :

- S. BECKETT, *Murphy*, Minuit, 1965
M. BUTOR, *La Modification*, Minuit, 1957
Passage de Milan, Minuit, 1954
PASCAL, *Pensées*, Garnier Flammarion, 1976
R. PINGET, *L'Inquisition*, Minuit, 1954
P.J. REMY, *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de ce siècle*, Gallimard, 1974
A. ROBBE-GRILLET, *Le voyeur*, Minuit, 1955
La jalousie, Minuit, 1957
J-P. TOUSSAINT, *La salle de bain*, Minuit, 1985
Monsieur, Minuit, 1986
L'appareil-photo, Minuit, 1988

Linguistique

- M. ARRIVE / F. GADET / M. GALMICHE, *La grammaire d'aujourd'hui*, Flammarion, 1986
BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, coll. Tel, 1966
O. DUCROT / T. TODOROV, *Dict. encyclopédique des sciences du langage*, Seuil, coll. Points, 1972
O. DUCROT, *Dire et ne pas dire*, Hermann, coll. Savoir, 1980
GREVISSE, *Le bon Usage*, Duculot, 1988
C. KERBRAT-ORECCHIONI, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, A. Collin, 1980
J.C. MILNER, *De la syntaxe à l'interprétation*, Seuil, 1978
F. de SAUSSURE, *cours de linguistique générale*, Payot, 1985

Poétique et littérature

- R. BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Gonthier, 1965
R. BOURNEUF / R. OUELLET, *L'univers du roman*, PUF
coll. Littératures modernes, 1972

BIBLIOGRAPHIE

- M. BUTOR, *Essais sur le roman*, Gallimard coll. Tel, 1992
B. DUPRIEZ, *Gradus, les procédés littéraires*, 10/18, 1984
G. GENETTE, *Fiction et diction*, Seuil, coll. Poétique, 1991
Figures I, Seuil, coll. Points, 1966
Figures II, Seuil, coll. Points, 1969
Figures III, Seuil coll. Poétique, 1972
D. MAINGUENEAU, *Eléments de linguistique pour le texte littéraire*, Bordas, 1990
J. RICARDOU, *Problèmes du nouveau roman*, Seuil, coll. Tel Quel, 1967
Le nouveau roman, Seuil, coll. Ecrivains de toujours, 1978
A. ROBBE-GRILLET, *Pour un nouveau roman*, Minuit, 1963

INDEX

—A—

Accent terminal 25; 71; 78
Actant 44; 49
Adjectif 12; 13; 43; 54; 68; 69; 73; 79; 83
Adjonction 40
Adverbe 42; 59; 77; 80; 94; 100
Allitération 100; 102
Ambiguïté 13; 34; 35; 38; 39; 40
Amphibologie 40
Anadiplose 38
Analepse 106
Analogie 20; 25; 58; 59; 63; 96
Anaphore 34; 39; 100
Antéposition 37; 40; 49; 73; 94; 95; 98
Apposition 15
Archaïsme 57; 101
Arrière-plan 91; 104
Asyndète 68; 71; 75; 99
Auteur 4; 7; 9; 51; 88

—B—

Barthes (Roland) 19; 51
Beckett (Samuel) 63; 106
Butor (Michel) 8; 106

—C—

Cacophonie 102
Cadence 43
Cadre 52; 55; 60; 63; 79; 105
Chiasme 53
Chronologie 19; 69; 91
Cinéma 51; 80; 86; 105
Circularité 16; 17; 19; 22; 28; 31; 41; 42

Comparaison 13; 81; 86; 96
Comparatif 9
Composition 14; 28; 106
Coordination 68; 69; 73; 95
Cotexte 35; 101

—D—

Déictique 12; 52; 54; 56; 75; 78; 85; 93
Déterminant 33; 35
 Défini 33; 35; 36
 Indéfini 34
 Possessif 34; 35
Diégèse 106
Discours
 Indirect 17; 35; 39; 60; 92; 93
 Indirect libre 17
Discours théorique 6; 13; 14; 25
discours théoriques 51
Distance 11; 12; 41; 42; 43; 46; 54; 57;
 65; 74; 75; 80; 83

—E—

Echecs (jeu d') 86; 87; 89
Ecriture 5; 9; 89; 90; 100; 102; 104
Effacement 52
Ellipse 40; 84
Embrayeur 9
Enonciation 25; 34; 54; 84; 85
Enumération 69
Epanorthose 38
Espace
 Construction (de l') 33; 52; 53; 57; 65
 Désignation (d'un) 34; 35
 Fictionnel 5; 8; 9; 19; 33
 Initial 10; 11; 15; 22; 28; 29; 79; 89

Narratif 8; 19; 33
 Espace de l'écriture 5
 Exemplification 13; 70
 Exergue 16; 88
 Extradiégétique 104

—F—

Fiction 5; 8; 9; 10; 50; 54
 Focalisation 8; 33; 47; 52; 83
 Formalisation 8
 Fragmentation 6

—G—

Genette (Gérard) 7; 13
 Géométrie 9; 20; 25; 59; 80
 Gérondif 94; 95; 97

—H—

Hétérodiégétique 37; 47; 83
 Homodiégétique 17; 47; 52; 88
 Horizontalité 53; 54; 56; 57
 Humour 106
 Hyperbate 69; 75
 Hyperhypotaxe 90

—I—

Imparfait 19; 38; 42; 90; 91; 92; 93; 94;
 97
 Incise 28; 48; 49; 85
 Indice 24; 34; 41; 88
 Interpicturalité 105
 Intertextualité 88
 Isotopie 100; 105
 Itération 38; 42; 93; 94

—J—

Jeu de mot 40; 41
 Juxtaposition 53; 68; 69; 73; 79; 99

—L—

La Bruyère 6
 La Rochefoucauld 6
 Langage 51; 54; 58; 104; 106
 Lecteur 7; 9; 13; 40; 41; 77; 105
 Lexème 9; 67
 Lexique 12; 66; 98
 Linéarité 6; 7; 54; 105; 106
 Livre-objet 9; 25

—M—

Mathématiques 8; 50; 51; 106
 Métaphore 13; 25; 64; 65; 96
 Mimésis 8; 90
 Minimalisme 22
 Mondrian (Piet) 22; 57; 58; 59; 60; 86;
 106
 Monophrastique 83; 84
 Monosyllabique 90

—N—

Narrataire 13; 101
 Narrateur 9; 17; 20; 21; 22; 28; 29; 31;
 32; 34; 35; 36; 37; 39; 40; 41; 42; 43;
 44; 47; 54; 55; 58; 60; 61; 65; 66; 73;
 74; 75; 76; 77; 80; 81; 83; 84; 85; 86;
 87; 88; 89; 92; 94; 96; 100; 101; 102;
 103; 104
 Narration 6; 7; 8; 9; 10; 19; 24; 32; 50;
 54; 91
 Néoplasticisme 57
 Nouveau Roman 7; 51; 106
 Numérotation 6; 7

—O—

Oral 7
 Oralité 12; 101
 Organisateurs spatiaux 52

—P—

Pacte narratif 7
 Paradigme 9; 54; 62; 76
 Parataxe 99
 Parenthèses 42; 43; 83; 84; 90; 106
 Paronymie 76
 Participe passé 48
 Participe présent 15; 38; 78; 90; 94; 95;
 97; 106
 Pascal 88; 89; 96
 Passé composé 34; 44
 Passé simple 19; 90; 91; 92; 93; 94; 95;
 97; 101
 Patient 45; 49
 Peinture 57; 59; 60; 80; 86; 103; 105
 Perspective 11; 53; 58; 60; 61; 63; 78; 79;
 80; 104
 Poétique 40; 51
 Postposition 37; 49; 69
 Premier Plan 91
 Préposition 43; 52; 57; 60; 63; 71; 73; 74;
 81
 Présent 85; 91; 103
 Présentatif 52; 54
 Principe de construction 25
 Principe de construction 22
 Principe de narration 10
 Progression 43; 54; 90; 100
 Prolepse 106
 Pronom 9; 34; 101
 Pronominalisation 34
 Pythagore 16; 88

—R—

Récit 6; 7; 10; 11; 13; 17; 19; 28; 29; 30;
 31; 32; 37; 43; 44; 49; 83; 85; 88; 90;
 91; 93; 94; 101; 104
 Récurrence 21; 37; 53; 65
 Registre 101
 Familier 12; 13; 101

Soutenu 101

Répartition des rôles 43
 Répétition 12; 24; 34; 42; 53; 90; 98; 101;
 106
 Représentation 59; 103; 105
 Retardement 40
 Rhème 25; 54; 78
 Rhétorique 69
 Ricardou (Jean) 7; 51
 Robbe-Grillet (Alain) 51; 52; 106
 Rythme 5; 15; 38; 46; 68; 69; 95; 96; 98;
 100

—S—

Sémantique
 Champ 59
 Contenu 36; 39; 40; 45; 59; 93
 Glissement 9
 Séquence 13; 19; 20; 23; 24; 25; 26; 28;
 29; 30; 31; 32; 56; 94; 105
 Signifiant 8; 105
 Signifié 8; 13; 100
 Simon (Claude) 90; 106
 Sonorités 13; 95
 Spatialisation 90; 98; 105; 106
 Stéréotype 40
 Substantif 34; 37; 48; 54; 60; 62; 63; 68;
 71; 74; 76; 78; 81; 82; 88; 100
 Symétrie 10; 20; 23; 24; 25; 27; 28; 31;
 42; 55
 Syntagme 13; 18; 25; 33; 35; 37; 42; 46;
 48; 49; 52; 53; 58; 64; 69; 73; 78; 79;
 94; 95; 97; 98
 Système verbal 34; 91

—T—

Thème 43; 54; 78; 100
 Tiret 25; 74; 90
 Trait d'union 67
 Triangle 16; 21; 22; 88
 Triptyque 55; 105

—V—

Verticalité 53; 54; 56

Vocabulaire *Voir* Lexique *Voir* Lexique

—Z—

Zeugme 99

TABLE des MATIERES

Introduction

Chapitre I : Espace Narratif et Espace Fictionnel

Numérotation des paragraphes	6
<i>Fiction et narration</i>	7
<i>L'espace narratif</i>	8
Espace initial et principe de narration.....	8
Salle de Bain : <i>espace clos</i>	9
Monsieur : <i>espace social</i>	9
Appareil-Photo : <i>espace ouvert</i>	10
<i>Procès d'appropriation et de transformation</i>	11
Structures narratives	15
<i>Clôture et circularité</i>	16
<i>Symétrie et ouverture finale</i>	22
<i>Ouverture dominante</i>	28

Chapitre II : L'espace d'un Regard : Espace Clos et Immobilité

Désignation de l'espace	33
<i>Ambiguïté du déterminant</i>	34
<i>Répartition des déterminants possessifs/définis</i>	34
<i>L'adjectif nouvel</i>	37
<i>Ambiguïté du déterminant sa</i>	38
<i>Lieu clos et possessif pluriel</i>	39
Localisation de l'espace.....	40
<i>Indices</i>	40
<i>Réduction de la distance</i>	42
<i>Locution finir par</i>	43

Le Regard.....	46
<i>Fréquence lexicale</i>	47
<i>Syntagme les yeux baissés</i>	47
<i>Deux discours théoriques</i>	50
<i>Regard du personnage ou du narrateur ?</i>	52
Espace et peinture.....	55
<i>Deux exemples de triptyques</i>	55
<i>Mondrian et Néoplasticisme</i>	57
<i>Refus de la peinture italienne et de la perspective</i>	60
Cadre et miroir.....	61
<i>De la fenêtre au miroir</i>	61
<i>Miroir et spéculation</i>	62

Chapitre III : L'Espace Partagé

Indices Lexicaux et syntaxiques	66
<i>Noms et traits d'union</i>	66
<i>Asyndète</i>	67
<i>Hyperbate : la relative disjointe</i>	69
Isotopie de la limite inteme	71
<i>Substantif comptoir et préposition</i>	71
<i>Les substantifs bureau et secrétaire</i>	73
<i>Limites spatiales et intrusion</i>	74
Isotopie de la transparence.....	76
<i>Du miroir à la vitre</i>	76
<i>Espace extérieur et perspective</i>	78
<i>Retournement de l'espace</i>	80
<i>Isotopie de la traîne et union des espaces</i>	81
Espace du narrateur, espace du personnage.....	83
<i>Parenthèses et paragraphes monoprastiques</i>	83
<i>Phrases nominales</i>	84
<i>Déictiques spatiaux et temporels</i>	84

Chapitre IV : De l'Immobilité au Mouvement

TABLE des MATIÈRES

Indices intertextuels.....	86
<i>Mondrian et Breyer : de la peinture aux échecs</i>	86
<i>Pascal : citations et jeux de mots</i>	88
Progression diégétique	90
<i>Spatialisation</i>	90
<i>Imparfait et passé simple</i>	90
<i>Participe présent et gérondif</i>	94
<i>Répétition de structures syntaxiques</i>	98
<i>Progression à thème constant</i>	100
Le mouvement final	101
<i>Oralité et registres de langue</i>	101
<i>Eclatement du discours</i>	102
<i>Les espaces mobiles</i>	103
La synthèse de l'écriture.....	104
Conclusion	105
Bibliographie	107
Index	109