

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
INTRODUCTION	1
PREMIER CHAPITRE - FUTURES, IMMOBILITÉS ET INSIGNIFIANCE DE LA RÉALITÉ DANS <i>L'APPAREIL-PHOTO</i> DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT.....	14
1.1 LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE	16
1.1.1 Un personnage à l'identité vaporeuse	16
1.1.2 Des relations hasardeuses.....	21
1.2 LE RAPPORT À L'AGIR.....	26
1.2.1 Incapacité d'agir, lassitude et indifférence	26
1.2.2 Immobilité et indétermination	30
1.2.3 Les déplacements : le semblant d'une action.....	34
1.3 LA POÉTIQUE NARRATIVE.....	37
1.3.1 La dislocation du récit	37
1.3.2 Une « dimension sensible ».....	46
DEUXIÈME CHAPITRE - PASSIVITÉ, FUTILITÉS ET PENSÉES EN DÉRIVE DANS <i>LA NOTAIRE</i> DE PATRICK NICOL.....	52
2.1 LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE	54
2.1.1 Passé dérisoire, présent énigmatique	54
2.1.2 Une relation étrange à l'autre	64

2.2	LE RAPPORT À L'AGIR.....	71
2.2.1	Indolence et déséquilibre	71
2.2.2	Fuite et inertie.....	76
2.3	LA POÉTIQUE NARRATIVE.....	82
2.3.1	Un récit dispersé.....	82
TROISIÈME CHAPITRE - ERRANCES, ISOLEMENT ET EXISTENCE FANTASMÉE DANS <i>PROMENADE</i> DE RÉGIS JAUFFRET		
3.1	LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE	89
3.1.1	Une identité imaginée.....	89
3.1.2	Des relations inventées, espérées, gaspillées	93
3.2	LE RAPPORT À L'AGIR.....	105
3.2.1	Inaptitude, ennui et dérèglement.....	105
3.2.2	Une mouvance aléatoire.....	114
3.3	POÉTIQUE NARRATIVE	117
3.3.1	Une construction passive	117
CONCLUSION		122
BIBLIOGRAPHIE.....		127
Corpus		127
Articles et ouvrages théoriques et critiques		127

INTRODUCTION

Depuis notamment le réalisme où les traits et gestes des protagonistes étaient expliqués par leur milieu, les critiques et théoriciens de la littérature considèrent l'inscription sociale du personnage comme une modalité interprétative incontournable. Au cours du XX^e siècle, de nombreux auteurs ont cherché à renouveler les formes littéraires habituelles avec des récits qui questionnent les conventions romanesques. Ainsi, les nouveaux romanciers s'écartent des normes en proposant notamment des œuvres sans intrigues, où les personnages ne sont pas décrits, considérés le plus souvent comme complètement inutiles, et semblent être dépourvus de tout lien avec le monde extérieur. Les sociologues, d'ailleurs, ont été un peu désarçonnés par cette façon de faire de plus en plus courante : comment, désormais, étudier le personnage, si on a accès à sa complexité intérieure, sans toutefois pouvoir l'expliquer par ce qui l'entoure ? Ce qui avait été jusque-là primordial chez la plupart des romanciers disparaît, modifiant alors plusieurs conventions de longue date. Dans les dernières années, il semble qu'on assiste à un retour au récit, bien qu'il opère de manière différente. En effet, le personnage retrouve sa place au cœur de l'histoire, et c'est à partir de lui que le lecteur cherche à trouver un lien entre les différents épisodes du roman. Néanmoins, bien qu'ils n'apparaissent plus comme totalement expérimentaux, «ces romans s'efforcent de mettre en place de nouveaux dispositifs de description et d'analyse [...] qui viennent, chacun à sa façon, d'une part défaire l'ancien

réalisme et d'autre part, proposer d'autres voies d'exploration»¹. Désormais, certains auteurs, tels Jean-Philippe Toussaint, Christian Oster, Régis Jauffret, Éric Chevillard, Jean Echenoz et Patrick Modiano, explorent plutôt les questions proprement liées à l'agir des personnages. En effet, si le récit a été traditionnellement conçu comme «la mise en scène de l'homme faisant» (Bres, 1994), on s'aperçoit que de nombreuses œuvres contemporaines mettent en scène des personnages dépourvus de détermination à agir et, conséquemment, présentent un récit dont l'organisation est inhabituelle, où les événements, souvent insignifiants, demeurent sans liens. C'est ce que je propose d'analyser dans ce mémoire à partir des trois œuvres suivantes : *L'Appareil-photo* (Éditions de Minuit, 1988) de Jean-Philippe Toussaint, *La notaire* (Éditions Leméac, 2007) de Patrick Nicol et *Promenade* (Éditions Verticales, 2001) de Régis Jauffret. Ces romans présentent des protagonistes dépourvus d'intention, qui n'agissent pas ou alors qui agissent de façon énigmatique. Souvent dépressifs, fatigués, passifs, impassibles, insaisissables, ces personnages à l'identité fragmentée deviennent les «héros » de ces romans contemporains. Figés dans un espace clos ou erratiques sans que le lecteur ne sache la raison véritable de leurs déplacements, les personnages, sans statut qui pourrait justifier leur façon d'être, évoluent dans un monde qui s'impose à eux et ne semblent pas vouloir y changer quoi que ce soit. Les différents épisodes romanesques se succèdent, sans pour autant être reliés de façon logique en fonction d'un but à atteindre par le personnage ou d'une téléologie narrative. En somme, la façon d'être des personnages principaux de *L'Appareil-photo*, de

¹BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2008), «La sociologie à l'école du roman français contemporain», *SociologieS* [En ligne], *Théories et recherches*, adresse URL : <http://sociologies.revues.org/index1523.html>, paragraphe 23.

La notaire et de *Promenade* les place au cœur d'un roman où l'action n'a plus une place centrale, ce qui, au final, oblige à penser autrement la construction même du récit.

Certes, l'histoire littéraire regorge d'exemples où l'on souhaite modifier, voire faire disparaître les paramètres habituels des œuvres. En fait, comme on le sait, chaque courant ou mouvement littéraire vient en réaction aux précédents, et c'est souvent même l'objectif premier de leur naissance. Il ne s'agit donc pas, dans ce mémoire, de voir en quoi ces romans révolutionnent le monde littéraire, mais plutôt de comparer la poétique narrative héritée de Ricoeur où prime une configuration narrative forte avec celle proposée dans les romans à l'étude. En effet, selon Ricoeur, « c'est vers la fin du récit que tendent toutes ses parties, c'est pour y conduire qu'elles sont disposées et organisées, et c'est cette fin qui, en retour, donne à chacune d'elles sa juste fonction et sa juste valeur dans l'architecture d'ensemble² », ce qui s'avère à être complètement différent chez les romans à l'étude dans ce mémoire. Il n'est donc pas question ici d'une problématique littéraire, mais bien d'une problématique de théorie du récit qui vise à questionner les paradigmes narratifs qui, de Bremond à Ricoeur, se sont imposés comme les normes en matière de récit. C'est dans cette optique que les œuvres analysées ici seront considérées comme non conventionnelles. Ainsi, les formulations telles « roman habituel », « récit traditionnellement conçu » ou « paramètres habituels » utilisées dans ce mémoire sont à prendre toutes comme référant à cette normativité narrative constituée par la théorie du récit et qui semble en l'occurrence

²XANTHOS, Nicolas (2009), «Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint», *Études françaises*, vol. 45, no. 1, p.76.

peu à même de rendre compte de configuration qui s'élaborent autrement, en fonction de personnages aux identités et intentions autrement définis.

Ce mémoire s'inscrit donc dans le champ des recherches sur la narrativité contemporaine. En effet, dans les dernières années, de nombreux chercheurs et théoriciens se sont penchés sur la question du personnage, de l'agir et de la poétique narrative dans différents récits contemporains. Le constat s'avère souvent le même : le lecteur est mis face à des personnages observateurs plutôt qu'acteurs³, en dérive, désenchantés, en rupture avec le reste du monde, énigmatiques, plats⁴ et qui errent sans objectifs précis. On remarque alors que les modalités habituelles de description des personnages sont mises de côté, ou alors jugées inessentiels. Ainsi, le physique du personnage, ses éléments biographiques, sa place dans la société, sa profession, ses goûts, son âge, sa famille, son état civil sont soit totalement omis, soit très peu pertinents pour la compréhension du récit⁵. Les personnages s'inscrivent dans des récits du quotidien où l'action n'a plus sa place, ce qui vient remettre en question les paramètres habituels de la poétique narrative. En d'autres mots, le personnage est placé non plus au cœur d'une intrigue où tout converge vers une cohérence, mais plutôt dans un flux de mouvements indéterminé, comme si rien, dans le monde, ne pouvait rendre compte exactement de sa façon d'être et de faire. On ne parcourt plus un

³VIART, Dominique et Bruno VERCIER (2008), *La littérature française au présent. Héritage, modernité, mutations*, 2e édition augmentée, avec la collaboration de Franck Evrard, Paris, Bordas, p. 358.

⁴ERMAN, Michel (2003), «À propos du personnage dans le roman français contemporain», dans *Études romanes de Brno*, p. 163.

⁵BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2008), «La sociologie à l'école du roman français contemporain», *SociologieS* [En ligne], *Théories et recherches*, adresse URL : <http://sociologies.revues.org/index1523.html>, p. 4.

récit avec un début, un milieu et une fin cohérents, suivant une logique actionnelle et chronologique. Il s'agit plutôt d'épisodes souvent épars, qui auraient pu se retrouver à n'importe quel endroit du récit. L'incipit, qui mettait d'ordinaire en place les différents éléments composant le personnage et son histoire, est désormais fréquemment le lieu de divagations peu utiles, qui ne permettent pas une compréhension nette de ce qui se passe. En ce qui a trait à la fin du récit, alors qu'on s'attend normalement à une situation finale surprenante, ou du moins liée directement aux différents épisodes de l'histoire, il n'en est rien la plupart du temps : le personnage est souvent le même qu'au tout début du récit, son état ayant à peine évolué. C'est ce que remarquent Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans leur étude sur le personnage contemporain :

Dans ces romans de la vie ordinaire, peu de transformations décisives ne viennent signer leur triomphe ou leur échec. C'est peu dire que parfois, il ne s'y passe grand-chose de décisif, ni pour le personnage, ni pour le reste du monde, et bien souvent, au fond, il ne s'y passe carrément rien. Certes, certains personnages vivent et meurent au cours des histoires, tombent amoureux et se quittent, et font face à un certain nombre d'événements. Mais la plupart d'entre eux sont souvent dans le même état à la fin du roman qu'au début ou en sortent seulement affectés de très légères métamorphoses.⁶

Les protagonistes de ces récits d'inaction, d'intentions morcelées, de faits divers, d'anecdotes et de parcours erratiques portent en eux des caractéristiques qui permettent de les inclure dans un corpus spécifique. Au cœur de plusieurs réflexions critiques sur les récits contemporains, Jean-Philippe Toussaint, écrivain belge dont les douze récits ont paru aux Éditions de Minuit, tient souvent lieu de figure emblématique. En effet, son apport est

⁶BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 62.

indéniable: toutes ses œuvres, jusqu'à présent, remettent en question le personnage et la construction même du récit. Dominique Viart et Bruno Vercier, dans leur ouvrage *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, considèrent d'ailleurs les personnages de Jean-Philippe Toussaint comme les «chefs de file des impassibles.⁷» Ainsi, plusieurs de ces théoriciens et critiques élaborent leurs études sur l'action, le personnage et la narrativité à partir des récits de Toussaint, qui bousculent les paramètres habituels des personnages littéraires en offrant au lecteur des héros qui n'ont plus l'intention d'agir, ou alors qui le font sans trop savoir pourquoi. C'est ainsi qu'on parcourt des récits, comme *La salle de bain*, qui reposent en grande partie sur les pensées et impressions déambulatoires du personnage principal, ses actions possibles demeurant inachevées, inexplicées. Ainsi, s'il fait quelque chose, le lecteur n'en connaît ni le but, ni la raison. Par exemple, le personnage commence, sans que lui-même sache pourquoi, à passer des journées entières dans son bain, immobile. On le voit également partir à Venise, sans motivations précises. Rendu à destination, il reste à l'hôtel pour jouer aux fléchettes, ou erre sans but dans les rues. Dans le récit *La télévision*, ce genre de situation survient également: au début du roman, un personnage se trouve à Berlin pour travailler sur un essai. Il décide, par le fait même, de cesser de regarder la télévision, affirmant qu'il n'en a plus le temps. Toutefois, il ne rédigera finalement jamais d'essai. Cela donnera lieu, pour la majeure partie du récit, à la description de son quotidien à Berlin, où il ne fait à peu près rien, et à l'étalement de ses états d'âme depuis qu'il a cessé de regarder la télévision, sans maintenant qu'il n'y ait de

⁷VERCIER, Bruno et Dominique VIART (2004), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, p. 8.

raison valable à cette décision. Lui qui affirmait le faire par manque de temps se retrouve désormais à ne presque rien faire d'autre que penser à des choses sans importance.

Par ailleurs, en ce qui a trait aux récits de l'auteur français Régis Jauffret, les différents articles concernant son œuvre qui totalise aujourd'hui près de vingt-cinq récits traitent certes de l'inaction bien présente, mais celle-ci est souvent accompagnée d'une folie inexplicée et d'une absence du goût de vivre chez le personnage principal :

L'intelligence des personnages se fait par le biais de fragments, sans aucune unité, d'où pourtant rejaillit un élément toujours unique qui leur donne leur coloration d'ensemble, une sorte d'état intérieur absolu, marqué par le sentiment que la vie est insupportable, et expliquant pourquoi les gens font des choses étranges, sans raisons, sans cohérence. L'écart est radical alors entre l'aventure romantique et la fuite sexuelle des personnages: la description épuisante d'une longue série de relations sans lendemain, sans plan, sans but, n'ayant d'autre signification qu'une forme de dégoût de soi, une sorte de suicide ordinaire toujours à portée de main, toujours renouvelable, le plus souvent dépourvu de conséquences graves. [...] La vie insupporte. Fuir permet de la supporter. La fuite est une sorte de pulsion. C'est dire à quel point elle excède la réalité même des déplacements, en se définissant plutôt comme un point essentiel de l'économie subjective des personnages.⁸

Cette fuite, également présente chez les personnages de Jean-Philippe Toussaint, semble elle aussi caractéristique de ce genre de récits contemporains. Pour ces personnages, elle apparaît comme un moyen d'agir, sans en être véritablement un⁹. Les études sur les textes de Régis Jauffret en viennent au même constat que ceux sur Jean-Philippe Toussaint :

[L]a lecture de ces [...] ouvrages nous confronte à une certaine impossibilité de les associer à une approche conventionnelle du roman et

⁸BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2005), «La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine», *Cahiers internationaux de sociologie*, no.118, p. 72.

⁹*Ibid.*, p. 70.

de la narratologie. Leur parcours narratif s'opère, en effet, par des récits multiples et discontinus qui ne convergent pas en une cohérence d'ensemble forte. [...] Du coup, ces récits se constituent de fragments qui ne sont pas liés les uns aux autres non par un rapport de signification mais par un lien de juxtaposition. C'est pourquoi nous ne constatons pas le déroulement d'une histoire vers un aboutissement édifiant [...]10.

On peut alors lire chez Jauffret des récits aussi déconcertants que ceux de Jean-Philippe Toussaint, comme *Univers, univers*, qui met en scène une femme attendant dans son appartement, du début à la fin du roman, que le gigot qu'elle a mis au four soit cuit. Le personnage principal, désigné par différents noms au cours du roman et plongé dans une foule de micro-histoires sans liens entre elles, devient donc, pour le lecteur, une femme à l'identité multiple, instable, variable, anonyme. Cela donne, finalement, un roman où se suivent des histoires possibles selon les différentes identités que prend la femme, ce qui, finalement, empêche la continuité, l'enchaînement logique et la chronologie du début à la fin du roman, qui, dès les premières pages, est présenté par le narrateur comme un récit sans but, dénué d'intérêt. Par ailleurs, un autre roman de Régis Jauffret, *Fragments de la vie des gens*, présente tour à tour des personnages racontant des tranches de vie sans importance. À travers cinquante-sept chapitres inégaux et numérotés, des gens inconnus, sans liens entre eux, font part des misères de leur existence. Cela donne, encore une fois, un recueil de micro-récits sans début ni fin logique, sans enchaînement entre les différentes parties, sans personnage principal. On s'intéresse alors à des gens qui n'ont finalement pas grand-chose à raconter, qui ont une existence sans but, ce qui, au final, en fait un récit qui,

¹⁰KAKISH, Shereen (2010), *L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, p. 3-4.

comme *Univers, univers*, n'a rien d'une construction narrative classique. En ce qui a trait aux œuvres de l'auteur québécois Patrick Nicol, la critique n'a pas approché ses textes par le biais narratif. Bien que son œuvre en entier soit plus hétérogène que celles de Jean-Philippe Toussaint et de Régis Jauffret, il n'en reste pas moins que *La notaire* se situe de plain-pied dans l'orbite des romans qui questionnent la narrativité et mérite d'être étudié dans la même perspective.

Dans ce mémoire, en ce qui concerne la théorie du personnage, les travaux des sociologues Anne Barrère et de Danilo Martuccelli (2008-2009) me serviront de base afin d'établir les modalités de présentation du protagoniste dans plusieurs romans français contemporains, dont ceux de mon corpus. Ces deux auteurs s'intéressent plus particulièrement à l'éclatement du personnage social traditionnel dont la description est mise de côté ou apparaît complètement énigmatique. L'article de Michel Biron (2005), «L'effacement du personnage contemporain», paru dans *Études françaises*, me permet de pousser encore plus loin cette réflexion. Si le personnage se présente comme déconstruit socialement, ce serait selon Biron pour faire écho à la situation de l'individu contemporain, qui n'arrive plus à mener un combat avec la société actuelle, qui voit le monde s'imposer à lui plutôt que le contraire. Je prendrai également appui sur les contributions de Françoise Revaz (2009), Bertrand Gervais (1990), Claude Bremond (1973), puis sur celles de Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino (2003) pour montrer que cette manière d'être des personnages détermine un rapport à l'agir spécifique, remettant en question les théories de l'action habituelles. En effet, Françoise Revaz s'intéresse précisément aux retournements de la poétique narrative qu'engendrent des textes comme ceux de Jean-Philippe Toussaint.

Elle fait le constat que récit et action vont normalement de pair, selon, notamment, les thèses de Paul Ricœur. Ainsi, elle s'attarde à plusieurs notions essentielles à la rédaction de ce mémoire, notamment en distinguant l'action et l'événement, le hasard et la causalité, l'intrigue et son absence. Dans ce genre de réflexions théoriques, le récit est conçu comme cette forme par laquelle on représente et on donne sens à l'action. Ainsi, si la conception de l'action ou des manières de la rendre signifiante se transforme, la forme narrative proprement dite va elle aussi se transformer. Françoise Revaz en vient à qualifier l'œuvre de Jean-Philippe Toussaint de récits à intrigue minimale, voire absente, où des personnages sans détermination n'agissent pas ou agissent sans mobiles, où l'histoire est organisée selon un principe de hasard et où le dénouement est sans importance. En ce qui concerne les ouvrages de Bertrand Gervais, Claude Bremond et Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, ceux-ci permettent surtout de saisir la conception conventionnelle de la narrativité et du personnage, pour comprendre en quoi les récits à l'étude s'en distinguent. Ces auteurs présentent le récit comme étroitement lié avec la représentation de l'action. Ainsi, reconstituer une histoire, c'est identifier les agissements des personnages et arriver à créer un lien entre eux afin d'établir un dénouement cohérent. Le récit rime donc avec une idée de progression logique, régie par les différentes actions d'un personnage qu'on apprend à connaître au fil des pages et qui est inséré dans un univers social bien défini, permettant de passer d'une situation initiale à une situation finale souvent inattendue, mais tout à fait logique et vraisemblable. Afin de comprendre en quoi tout cela crée une poétique narrative différente, je m'intéresserai aux réflexions de Paul Ricœur dans les deux premiers tomes de *Temps et récit* (1983-1985) pour voir dans quelle mesure les œuvres de mon corpus se

distinguent de ce qu'il présente, notamment en ce qui a trait à sa conception de la « mise en intrigue ». L'article de Frances Fortier et d'Andrée Mercier, « La narration du sensible dans le roman contemporain », tiré de l'ouvrage *La narrativité contemporaine au Québec - La littérature et ses enjeux narratifs* (2004), m'aidera à repérer ces différences et à voir que le récit peut représenter autre chose que l'action. Par ailleurs, j'appuierai ma réflexion sur plusieurs autres textes critiques portant sur les romans de mon corpus. D'abord, pour ce qui est de *L'Appareil-photo*, je ferai référence à l'article de Nicolas Xanthos publié dans *Études françaises*, « Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint » (2009). En effet, cet article traite directement de la poétique narrative dans différents récits de Jean-Philippe Toussaint en s'attardant à l'insignifiance, en ce qui concerne tant les personnages que la structure de l'intrigue. Je me référerai également au chapitre que Marie-Pascale Huglo consacre à *L'Appareil-photo* dans son ouvrage *Le Sens du récit - Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine* (2007). L'auteure s'intéresse d'abord à l'incipit pour voir en quoi le hasard entre les événements et l'absence de logique et de motivations chez le personnage principal peuvent être décelés dès les toutes premières lignes du roman. Celles-ci résument, finalement, à elles seules, toute la construction du récit et la manière d'être du personnage dans *L'Appareil-photo*. Je m'intéresserai également au chapitre portant sur Toussaint dans « *Passer en douce à la douane* » - *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint* de Fieke Schoots (1997). L'auteure évoque entre autres le revirement du personnage habituel dans les romans contemporains par rapport aux romans traditionnels, en utilisant des thèmes essentiels pour ma réflexion, comme la causalité, le hasard, la cohérence, la

mobilité, l'immobilité ou l'observation, notamment. Ensuite, pour ce qui est de Régis Jauffret, la thèse de Shereen Kakish, *L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme* (2010), me sera grandement utile, notamment parce qu'il s'agit d'une étude minutieuse et exhaustive de six romans de Régis Jauffret, dont *Promenade*. L'auteure veut montrer en quoi les textes de Jauffret ne répondent en rien à une logique causale, étant plutôt motivés par une logique passionnelle et potentielle. Ainsi, tout au long de son étude, Kakish s'intéresse à la façon conventionnelle de voir le récit et la narrativité, et montre en quoi elle est inopérante dans les romans de Jauffret, marqués, entre autres, par l'absence d'intrigue, de dénouement, et par la fragmentation. Finalement, l'article de Sarah Rocheville dans *Temps zéro* intitulé «Le quotidien à l'épreuve du virtuel: *Promenade* de Régis Jauffret » (2007) me sera plus particulièrement utile pour son analyse sur l'usage significatif du conditionnel dans *Promenade*. Selon l'auteure, l'utilisation de ce mode génère automatiquement un roman du sur-place, où toutes les actions ne deviennent que des possibilités sans jamais véritablement advenir. Ainsi, *Promenade* devient en grande partie un récit où l'on raconte ce qui n'arrive pas, ce qui, bien sûr, se détache complètement du roman traditionnel.

Chacun des chapitres du mémoire sera constitué de la même façon. D'abord, je détaillerai la manière d'être du personnage, notamment en ce qui a trait à son identité et aux relations qu'il développe avec les autres personnages. Ensuite, je m'intéresserai à l'agir, et verrai le rapport particulier du protagoniste à celui-ci, différent de celui du personnage de roman plus conventionnel. Finalement, je m'attarderai à la poétique narrative, pour voir en quoi ce rapport trouble à l'action génère une narrativité spécifique.

Plus précisément, dans le premier chapitre, l'analyse de *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint permettra de voir en quoi l'intériorité du personnage-narrateur de ce roman se définit par rapport à des dimensions affectives et perceptives particulières, qui le caractérisent en tant qu'être qui perçoit, éprouve et ressent plutôt que d'agir, faire et maîtriser. Le récit, de cette manière, est constitué non pas en fonction des actions et buts du personnage, mais selon ses sentiments et la façon dont il s'inscrit dans le monde, ce qui fait du roman une suite d'instantanés aléatoires, centrée sur des événements relevant de la banalité et de l'insignifiance.

Le deuxième chapitre portera sur *La notaire* de Patrick Nicol. L'intériorité du personnage-narrateur se définit surtout par rapport à des dimensions mémorielles et affectives qui montrent à quel point il n'a pas de maîtrise sur sa propre existence et n'est qu'un patient de sa propre vie. Porté par un univers intérieur en pleine dérive, le héros évolue dans un récit à l'image de ses pensées et souvenirs sans fondement, sans causalité, sans début ni fin logiques.

C'est finalement dans le troisième chapitre que sera étudié *Promenade* de Régis Jauffret, qui explore l'univers affectif, perceptif et cognitif de l'héroïne à travers ses déambulations dans les rues. On plonge directement dans les fantasmes et sensations d'une femme sans ambition, cloîtrée dans son imagination, qui tente d'échapper au flux continu d'une société qui l'ignore, qui se borne à attendre que la mort vienne d'elle-même, sans qu'elle n'ait à faire quoi que ce soit. Le récit, ainsi, se construit autour de la succession des pensées du personnage, autour de l'exploration des sentiments, d'états instables et transitoires.

PREMIER CHAPITRE - FUTURES, IMMOBILITÉS ET
INSIGNIFIANCE DE LA RÉALITÉ DANS *L'APPAREIL-PHOTO* DE
JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

FUITES, IMMOBILITÉS ET INSIGNIFIANCE DE LA RÉALITÉ DANS *L'APPAREIL-PHOTO* DE JEAN-PHILIPPE TOUSSAINT

Parmi les nombreux romanciers qui, dans les dernières années, ont exploré ou réinventé les questions liées à l'agir en tant que tel à même leurs récits, Jean-Philippe Toussaint est assurément une figure de proue. En effet, tous ses romans, particulièrement ceux écrits avant sa récente tétralogie (*Faire l'amour* [2002], *Fuir* [2005], *La vérité sur Marie* [2009], *Nue* [2013]) surprennent par le fait qu'ils sont à ce point centrés sur «l'insignifiant, sur le banal, le prosaïque, le "pas intéressant", le "pas édifiant", sur les temps morts, les événements en marge, qui normalement ne sont pas du domaine de la littérature, qui n'ont pas l'habitude d'être traités dans les livres.¹» Son troisième roman, *L'Appareil-photo*, publié en 1988, s'inscrit parfaitement dans cette lignée. Dès les premières pages, l'univers d'un narrateur-personnage tout particulier prend forme: nous sommes face à quelqu'un qui affirme être plongé dans une existence où il ne se passe pas grand-chose, pour qui rien ne presse, qui se plaît à occuper ses journées par de petits gestes quotidiens et qui semble se laisser guider par le hasard. C'est, effectivement, ce à quoi le lecteur sera confronté tout au long du récit, n'ayant, en plus, pas moyen de comprendre pourquoi il en est ainsi, les raisons de cette manière d'être du personnage demeurant obscures, voire inexistantes. Dans ce premier chapitre, je chercherai à voir en quoi le

¹TOUSSAINT, Jean-Philippe (1988), «Pour un roman infinitésimaliste : entretien réalisé par Laurent Demoulin à Bruxelles», dans *L'Appareil-photo*, Éditions de Minuit, Paris, p. 136.

narrateur-personnage de *L'Appareil-photo* est caractérisé en tant qu'être qui perçoit et ressent plutôt que comme un être qui agit. Les raisons de ses pensées et de son état, toutefois, demeurent inconnues, ce qui fait que le personnage se définit par rapport à une dimension sensible particulière. Le récit, de cette manière, est constitué non pas en fonction des actions et buts du personnage, mais selon une intériorité confuse et équivoque, ce qui fait du roman une suite d'instantanés aléatoires, centrés sur des événements relevant de la banalité et de l'insignifiance. Ma réflexion s'organisera en trois temps : je commencerai par analyser la manière d'être du personnage, puis je montrerai en quoi celle-ci révèle un rapport à l'agir particulier, et je terminerai avec la présentation de la poétique narrative que ce roman propose.

1.1 LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE

1.1.1 Un personnage à l'identité vaporeuse

Du début à la fin de *L'Appareil-photo*, l'identité du protagoniste demeure floue, nébuleuse, inexplorée. Les cent vingt-sept pages qui constituent le roman ne permettront pas, en effet, de dresser un portrait conventionnel du personnage principal : on ne connaîtra ni son nom, ni son âge, ni sa position sociale, ni son entourage, ni sa profession, ni ses désirs, ni son passé, ni son avenir, et son présent ne sera exploré qu'en surface, sans qu'on y ait accès véritablement. Pourtant, normalement, «au début d'un récit, un personnage est caractérisé par certains attributs, tels que le sexe, l'âge, la condition sociale, l'apparence physique, etc. [...] Raconter l'histoire de ce personnage revient à dire ce qu'il advient de

ces attributs, ou par ces attributs, dans la suite du texte.²» Si le roman conventionnel apporte tout naturellement les réponses à ces questions, il en va bien autrement ici. Le protagoniste n'est pas décrit, sans raison particulière, sans contraintes apparentes à même le récit qui pourraient motiver ce choix. Cela manifeste, pour les sociologues Anne Barrère et Danilo Martuccelli, un véritable éclatement du personnage social traditionnel³, en ceci qu'on omet de broser le portrait de celui qui fait partie intégrante du roman, ou alors qu'on le fait de manière énigmatique, ce qui ne permet pas d'en avoir une réelle compréhension :

[L]e principal parti pris est de décrire les personnages par un certain nombre de détails hautement singularisants, une obsession du petit fait significatif qui «sonne juste». [...] Mais cette liste interminable, plurielle, multiple, contradictoire, arbitraire de petits gestes, tics, habitudes, infimes détails vestimentaires... n'a en définitive de sens que rapportée au modèle du personnage social dont elle vise à signer la mort définitive.⁴

Certains endroits du roman présentent des moments où il aurait été tout à fait opportun, pour le narrateur, de s'inscrire dans une compréhension traditionnellement sociale du personnage où l'histoire personnelle et familiale et le milieu permettent l'intellection des motivations, des intentions et des identités actuelles. Par exemple, le narrateur mentionne l'existence de sa vie professionnelle en faisant part de sa venue à Milan pour un voyage d'affaires. Tout ce que le lecteur sait, c'est qu'il va à quelques rendez-vous, sans toutefois que le narrateur précise en quoi ils consistent, ne donnant, par le fait même, aucun indice

²BREMOND, Claude (1973), *Logique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, p. 137

³BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2008), «La sociologie à l'école du roman français contemporain», *SociologieS* [En ligne], *Théories et recherches*, adresse URL : <http://sociologies.revues.org/index1523.html>

⁴*Ibid*, paragraphe 32.

sur la nature de l'emploi qu'il occupe. Le narrateur s'attarde à l'anecdotique qui entoure ce déplacement plutôt que d'en profiter pour en dire davantage sur son identité :

Dans les jours qui suivirent, je dus faire un bref déplacement à Milan. Je passai là deux journées interminables, si je me souviens bien, où, entre deux rendez-vous, j'occupais mon temps à parcourir la ville à la recherche de journaux anglais et français, que je lisais à peu près intégralement dans divers parcs, passant de banc en banc pour suivre la progression du soleil. Un rayon capricieux venait me chatouiller agréablement la narine tandis que je feuilletais tranquillement le journal en éternuant sur mon banc, ma narine concevant en effet cette petite allergie réjouissante au contact des premiers rayons du soleil.⁵

Dans le même ordre d'idées, le narrateur évoque, à une reprise, sa famille. Au début de *L'Appareil-photo*, il doit rassembler quelques documents et pièces d'identité afin de s'inscrire à des cours de conduite. Alors qu'il est supposé chercher, dans sa maison, des photos de lui pour compléter son dossier, il tombe sur des clichés de son enfance. Il les garde dans ses poches de manteau, et en profite pour les montrer et les décrire à Pascale, la secrétaire de l'école de conduite, lorsqu'il retourne au bureau de la jeune femme :

Alors là, [...] je suis debout à côté de mon père et là c'est ma sœur, dans les bras de ma mère. Là, on est tous les deux avec ma sœur dans la piscine; derrière la bouée, c'est ma sœur oui, toute petite. [...] Voilà, [...] je pense que vous conviendrez que cela ne nous est pas d'une grande utilité (pour le dossier, dis-je).⁶

Ces passages reflètent le peu d'importance accordé, dans le roman, à la compréhension du personnage en général : les moments où il pourrait être approprié d'en savoir davantage sur

⁵TOUSSAINT, Jean-Philippe (1988), *L'Appareil-photo*, Éditions de Minuit, Paris, p. 17.

⁶*Ibid.*, p. 10-11.

son passé, son enfance, sa famille, son origine, son emploi, sont vite mis de côté pour faire place à l'insignifiant. Il s'agit d'occasions manquées, et ce, semble-t-il, délibérément : on tombe bien vite dans l'anecdotique sans donner sens conventionnellement au narrateur, ces passages devenant ainsi caractéristiques d'un refus de la signification identitaire habituelle, qui assigne aux personnages des romans des aspects physiques, moraux, socioprofessionnels et familiaux révélateurs. Dans *L'Appareil-photo*, soit ils sont absents, soit ils sont perçus comme inopérants pour le récit, et c'est le cas, également, pour tous les autres personnages qui gravitent autour du protagoniste.

À première vue, l'on peut croire que l'identité de Pascale est beaucoup moins voilée que celle du personnage principal : la secrétaire parle de son état civil, de son enfant et de son père qu'elle prend soin de nommer et de décrire quelque peu, au moment où, accompagnée du protagoniste, elle va chercher son fils à l'école. Ce n'est toutefois qu'à la page 54 que le narrateur dévoilera le nom de la jeune femme, ignoré jusque-là par lui comme par le lecteur. Alors qu'ils vont dans une station-service pour remplir une bouteille de gaz, Pascale connaît quelques problèmes avec l'employé lorsque le narrateur est aux toilettes. Une fois revenu, il fait semblant, pour que ses paroles aient plus d'impact, que Pascale est sa femme. C'est là qu'il apprend le nom de la secrétaire : « Au fait, dis-je, je lui ai dit que vous étiez ma femme. Vous avez bien fait, dit-elle. Vous vous appelez comment, à propos ? Pascale, elle s'appelait Pascale Polougaïevski.⁷ » On en apprend donc davantage sur elle que sur celui qui tient le rôle central, et c'est le cas pour plusieurs autres

⁷*Ibid.*, p. 54.

personnages secondaires du roman. Toutefois, malgré les informations émises sur eux, leur portrait restera, au final, assez flou, comme si la description n'avait pas pour objectif de rendre les personnages signifiants. Ce qu'on saura d'eux ne sera pas en fonction d'une volonté narrative de donner sens aux personnages de manière habituelle, mais devra tout aux hasards des journées qui passent.

Généralement, faire le portrait identitaire d'un personnage permet, entre autres, de donner une bonne idée de sa manière d'être et, donc, d'attribuer un sens à ses agissements, de mieux comprendre ses intentions. Dans *L'Appareil-photo*, l'absence d'un portrait au sens commun du terme renseigne sur le rapport à l'agir du personnage: son identité – conventionnellement sociale – demeure mystérieuse et, donc, tout un registre de signification actionnelle disparaît. Plus encore, le lecteur est face à un protagoniste qui n'agit pas, et qui semble ne pas être motivé à le faire. Tout au long du récit, le narrateur-personnage voit le monde s'imposer à lui plutôt que le contraire, comme s'il n'arrivait pas à s'inscrire dans le réel, comme s'il ne voulait devenir qu'une présence à peine supposée, un personnage en «état d'apesanteur, indifférent» à ce qui l'entoure⁸. Au lieu d'être acteur dans sa propre vie, il se présente comme un observateur, car «confronté à un monde indéchiffrable dans lequel [il] [n'est] pas capabl[e] d'intervenir, [le] personnag[e] [...] doi[t] se borner à l'observation.⁹» De surcroît, comme le soutiennent Frances Fortier et

⁸BIRON, Michel (2005), «L'effacement du personnage contemporain», *Études françaises*, vol. 41, no. 1, p. 30.

⁹SCHOOTS, Fieke (1997), «Passer en douce à la douane». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi (Faux-titres, no 131), p. 55.

Andrée Mercier, «l’observation du réel passe par la description de gestes dont on ne comprend pas la signification, par la fragmentation de l’espace, par la juxtaposition de sensations qui ne mènent à aucune conclusion¹⁰», ce qui fait que le statut d’observateur du narrateur-personnage semble avoir peu d’importance pour le déroulement du récit, le protagoniste n’appartenant pas, non plus, à une communauté spécifique qui pourrait justifier la façon dont il est présenté. Déjà, donc, son inaction est déconcertante, mais, en plus, elle demeure inexpliquée en raison de son identité vaporeuse et de celle des personnages qui l’entourent.

1.1.2 Des relations hasardeuses

Le narrateur-personnage de *L’Appareil-photo*, en plus d’avoir une identité obscure et une manière d’être surprenante, développe des relations superficielles avec ceux et celles qui gravitent autour de lui. Par exemple, lorsqu’il se retrouve devant sa voisine de classe après ses leçons de cours de conduite, «le silence [devient] pesant», et ils doivent faire de «grands efforts pour trouver quelque question à [se] poser.¹¹» Il se produit un peu la même chose avec Fulmar, son moniteur, à qui il a proposé de prendre l’habitude d’arrêter la séance une quinzaine de minutes pour aller boire une bière ou un café, afin d’échapper, ironiquement, à la «monotonie itérative de l’exercice¹²». Alors que cela aurait pu être le début d’une amitié, d’une certaine complicité entre le moniteur et son élève, d’une

¹⁰FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2004), «La narration du sensible dans le roman contemporain», dans René AUDET et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l’Université Laval, p. 186.

¹¹TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 41.

¹²*Ibid.*, p. 42.

découverte de l'autre, d'une transmission de savoir, d'une collaboration actionnelle ou encore, d'une confrontation de points de vue sur le monde, les deux hommes n'ont rien à se dire et ne font que passer le temps avec des gestes insignifiants :

[...] demeurant assez réservés l'un et l'autre, nous tournions nos cuillères en silence dans le café, mon moniteur se retournant parfois pour garder un œil sur la voiture-école qui était garée devant l'établissement et que, de notre table, c'était bien pratique, nous avions tout loisir de contempler. Il nous arrivait de boire une gorgée de temps à autre, de reposer la tasse dans la soucoupe. Nous regardions autour de nous tranquillement, un cartonnet à bière dans la main, que nous tapotions sur la table. Parfois, quelques mots étaient échangés, au sujet d'une marque de bière, par exemple [...]. Tuborg, faisait-il remarquer en hochant pensivement la tête. Eh oui, disais-je, Tuborg.¹³

Une situation semblable se produit à Milan, lors de son voyage d'affaires, où l'un de ses hôtes, Il Signore Gambini, l'invite à déjeuner. Plutôt que d'en profiter pour converser, il se concentre sur son assiette qui, pourtant, n'a rien d'intéressant :

J'avais pris une olive dans la soucoupe, pour ma part, une seule olive que j'avais posée dans mon assiette et que je regardais pensivement en l'écoutant, la travaillant lentement avec le dos de ma fourchette. Pour plus de confort, j'avais également retiré mes chaussures sous la table et frottais doucement mes pieds en chaussettes l'un contre l'autre. Je n'écoutais plus les propos d'Il Signore Gambini que d'une oreille distraite du reste, et, concentrant toute mon attention sur l'olive que je continuais de fatiguer nonchalamment dans mon assiette, lui imprimant de petites pressions régulières avec le dos de ma fourchette, je sentais presque physiquement la résistance de l'olive s'amenuiser.¹⁴

¹³*Ibid.*, p. 43.

¹⁴*Ibid.*, p.23.

Jusque-là, rien de trop alarmant : on voit bien que le narrateur-personnage a certes peu d'habiletés sociales, mais cela ne paraît pas pour autant l'affecter. Les longs moments de silence, les conversations anodines qu'on cherche normalement à éviter en présence de gens qu'on connaît plus ou moins, ne semblent pas générer chez lui de sentiment de malaise ou d'ennui. Plutôt que de chercher à créer le dialogue, de s'intéresser aux propos d'autrui, il s'attarde à ses petites obsessions. Il se plaît à décrire, longuement, ses pieds, ses chaussettes, une olive qu'il essaie difficilement de piquer avec sa fourchette¹⁵, et c'est là qu'il semble trouver une sorte de béatitude.

Toutefois, sa relation avec Pascale surprend un peu plus. En fait, au cours du roman, ils développent une relation amoureuse. Du moins, ce qu'ils font ensemble témoigne d'une intimité. Mais, malgré ce rapport plus concret, il y a, encore une fois, un étrange détachement :

Nous dormîmes encore un peu [...], serrés fragilement dans les bras l'un de l'autre, avec de temps à autre d'imperceptibles frissons du corps et de douces ardeurs qui pouvaient témoigner d'un sommeil agité. [Pascale] se réveilla la première, finalement, ouvrant un œil tout étonné lorsque j'éjaculai. [...] La chambre était baignée par la pénombre du jour gris, et nous traînâmes longtemps sous les draps, fîmes des projets en regardant tomber la pluie. Assise à côté de moi, Pascale avait sorti un horaire de chemin de fer de son sac et le feuilletait toute nue sur le lit, à part une chaussette blanche et ses lunettes de conduite. Je la regardais, allongé sur le dos, intrigué par la présence de cette chaussette (ce qui me chiffonnait surtout, en fait, c'était de savoir où était passée l'autre). [...] Elle était là, oui, la chaussette, en boule sur la moquette [...]. Ce qu'elle faisait là,

¹⁵Comme l'affirment Anne Barrère et Danilo Martuccelli dans *Le roman comme laboratoire : De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, si la préoccupation principale du personnage est « orienté[e] vers un élément noble, le surplus énergétique s'appelle passion, aventure, ou exploit », mais « aimantée par un but insignifiant, [elle] devient une obsession ridicule. » (p. 135)

mystère. J'en touchai un mot à Pascale qui, regardant ses pieds, les comparant, constata un instant la disparité et reprit l'étude des horaires sans y prêter plus de cas.¹⁶

Les deux personnages, pourtant, se retrouvent fréquemment dans des endroits propices aux échanges amoureux, tels une chambre d'hôtel ou une table de restaurant en tête à tête lors d'un voyage à Londres, mais plutôt que de profiter de leur intimité, ils regardent distraitemment des parties de billards à la télévision en bâillant, ou se contentent d'attendre le menu assis un en face de l'autre, avec «une douceur lasse dans les yeux¹⁷». Le narrateur-personnage, simplement, «savour[e] [...] la lenteur [...] [des] instant[s] et l'issue comme rassurante de ce[s] moment[s] d'attente¹⁸». Ainsi, comme avec de simples connaissances, collègues ou camarades, son rapport avec Pascale témoigne d'une évidence : lorsqu'il est en présence d'autrui, l'anecdotique et le phatique prennent le dessus sur ce qui pourrait unir les deux personnages. De plus, c'est sur le hasard que sont fondées ces relations : le protagoniste ne les provoque pas, et n'a pas non plus l'intention de le faire. Elles surviennent, simplement, lors de déplacements professionnels ou de rendez-vous, comme si elles étaient, en quelque sorte, imposées au personnage principal, sans qu'il cherche à les nourrir davantage. Tout au plus, il affirme, en parlant de la femme qu'il aime, qu'ils s'entendent assez bien, elle et lui.¹⁹

¹⁶TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 86-87.

¹⁷*Ibid.*, p. 78.

¹⁸*Loc. cit.*

¹⁹*Ibid.*, p. 28.

Habituellement, le dialogue renseigne sur l'état relationnel qui existe entre les personnages. Dans ce roman, toutefois, les conversations sont souvent vides et peu révélatrices en ce qui a trait à la psychologie ou à la philosophie des personnages. De plus, d'un point de vue formel, on fait en sorte que le dialogue se confonde avec le reste du texte, lui enlevant, par le fait même, son importance :

J'en ai pour une seconde, dit [Pascale]. Elle sortit, puis revint aussitôt, se penchant à ma vitre pour me demander de lui donner les clefs de l'école qui se trouvaient dans son sac à main. J'ouvris le sac sur mes genoux et commençai à chercher. C'est quoi, ça, dis-je en sortant une grande enveloppe. Laissez, c'est rien, dit-elle, c'est un frottis. Un petit frottis, dis-je, tout attendri. Mais vous devriez le poster, voyons, dis-je, il faut le poster. Vous êtes gentil, dit-elle. Ah oui, oui, dis-je, ça se poste, un frottis. Et il est là-dedans, dis-je, rêveur, en secouant l'enveloppe à côté de mon oreille. Oui, où voulez-vous qu'il soit, dit-elle. Je ne savais pas. Je remis l'enveloppe à sa place, sceptique, il devait pas être frais, le petit frottis, là-dedans, à mon avis, et me remis à la recherche des clefs.²⁰

Si l'une des fonctions d'un dialogue est également d'être le lieu d'une réflexion potentielle sur l'action, ici, il en est tout autrement : on ne la commente pas, on ne l'évalue pas, on ne l'organise pas, on n'en débat pas. Seule la monotonie qui se dégage des relations est mise à l'avant-plan. Le narrateur-personnage a une existence morne, n'ayant simplement rien à raconter d'intéressant, comme cela semble être le cas pour tous les autres personnages du récit. L'absence de rendement actionnel des personnages, de cette manière, contribue à rendre atypique la relation à l'autre d'un point de vue social, mais aussi littéraire. En fait, les stratégies narratives utilisées font en sorte que tout semble voué à contribuer à

²⁰ *Ibid.*, p. 26-27.

l'insignifiance, à ne pas se développer. Les phrases souvent longues semblent montrer cette volonté, chez le narrateur, de repousser le dénouement toujours plus loin; la diversité dans la longueur des paragraphes, qui durent plusieurs pages ou quelques lignes, évoque le désir de rompre avec l'enchaînement logique; les espaces blancs, qui s'accumulent vers la fin du récit, accentuent la rupture du récit, son interruption soudaine, son morcellement.²¹ Au fond, le narrateur-personnage se contente de vivre ces instants où il ne se passe rien, où l'on mise sur l'accessoire, où le silence remplace le dialogue, où l'on peut pleinement se concentrer sur les choses insignifiantes de la vie.

1.2 LE RAPPORT À L'AGIR

1.2.1 Incapacité d'agir, lassitude et indifférence

Le narrateur-personnage de *L'Appareil-photo* semble avoir perdu sa capacité d'agir, souffrant à la fois d'un manque de détermination définitif et d'une forte indifférence à ce qui se passe dans le réel. Cela va à l'encontre de ce à quoi on s'attend normalement à la lecture d'un texte narratif, dans la mesure où le récit est «[g]énéralement [...] considéré comme le mode privilégié de représentation de l'action ou de l'événement²²» et met en scène «des êtres agissants²³».

²¹XANTHOS, Nicolas, *op. cit.*, p. 76.

²²REVAZ, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck – Duculot, coll. «Champs linguistiques», p.75.

²³MOLINO Jean et Raphaël LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, p. 21.

L'objectif principal du narrateur-personnage, au début de *L'Appareil-photo*, semble être de réussir à rassembler toutes les pièces pour compléter son dossier afin d'apprendre à conduire. Si cela peut paraître simple et banal, il n'en reste pas moins que c'est son but initial et que, après une dizaine de pages à peine, on le voit se dissoudre :

[C]omme [Pascale] me demandait ce que je comptais faire aujourd'hui, je lui dis 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 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 [...].²⁴

«Fatiguer la réalité», voilà ce que le narrateur-personnage a l'air de faire pendant tout le récit. L'action en tant que telle semble être au-dessus de ses forces, comme s'il ne pouvait simplement pas agir, ni même plus en avoir l'intention, non pas par paresse ou par manque de volonté, mais par une sorte d'incapacité à s'inscrire dans le monde. Au final, jamais son dossier ne sera prêt, comme s'il était contraint de repousser l'acte toujours plus loin²⁵. D'ailleurs, quelque trente-cinq pages après le passage cité ci-dessus, l'état du narrateur-personnage n'a guère évolué. On le revoit dans une situation presque identique mais, cette fois-ci, il signale, en reprenant les mêmes mots, que « la réalité à laquelle [il] se heurtai[t] commençait peu à peu à manifester quelques signes de lassitude; elle commençait à fatiguer

²⁴TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁵REVAZ, Françoise, *op. cit.*, p.126.

et à mollir oui, et [...] [ses] assauts répétés, dans leur tranquille ténacité, finiraient peu à peu par épuiser la réalité, comme on peut épuiser une olive avec une fourchette [...].²⁶»

Comme l'affirme Bertrand Gervais dans son ouvrage *Récits et actions*:

Agir, c'est [...] intentionnellement provoquer ou empêcher un changement dans le monde.²⁷ [...] L'intention est l'élément régissant du schème interactif [de la représentation discursive de l'action]; elle est sa composante essentielle, sans laquelle il ne peut y avoir de représentation. [...] Henry James disait déjà en 1884 [...] : «Qu'est-ce qu'un personnage sinon la détermination de l'action?» [...]; et Todorov [de dire] : Il n'y a pas de personnage hors de l'action, ni d'action indépendamment du personnage.²⁸

À un moment, le protagoniste doit aller, avec Pascale et M. Polougaïevski, acheter une bouteille de gaz au centre commercial. Si cela peut se présenter comme un objectif, ou, du moins, une petite tâche à accomplir, la lassitude du personnage principal reprendra vite le dessus:

[T]andis que M. Polougaïevski roulait à fond la caisse au volant de sa triomphe sur le périphérique, je somnolais sur la banquette arrière en songeant que la réalité à laquelle je me heurtais, bien loin de marquer le moindre signe d'essoufflement, semblait s'être peu à peu durcie autour de moi et, me trouvant désormais dans l'incapacité de m'extraire de cette réalité de pierre qui m'entourait de toutes parts, je voyais à présent mon élan comme un surgissement de forces arrachantes à jamais prisonnier de la pierre. Je me serais bien bu un petit muscadet en attendant, voyez, et, demeurant immobile sur la banquette arrière de la voiture, impassible et assoupi, je jubilais in petto en laissant les choses suivre leur cours, n'ayant plus l'intention de lever le petit doigt dans cette affaire. Arrivés au centre commercial, M. Polougaïevski alla se renseigner pour la bouteille de gaz et, le laissant s'entretenir à l'accueil avec une vendeuse

²⁶TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 50.

²⁷GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, p.49.

²⁸*Ibid.*, p.92.

maussade [...], je m'éclipsai discrètement et allai musarder dans le magasin [...].²⁹

Ainsi, même lorsqu'il accomplit une action quelconque, banale et dérisoire, il n'y arrive simplement pas, n'en a pas l'intention, comme si sa fatigue était trop grande pour réaliser quelque chose d'un peu signifiant et concret. Il laisse les autres agir à sa place, préférant se retirer pour réfléchir, déambuler, être seul.

Plus tard, le narrateur-personnage posera un geste susceptible d'avoir un impact sur le reste du roman : sur le bateau qui le mène à Dieppe, il voit, «à côté de [lui], sur un siège vide, [...] un appareil-photo abandonné, un petit instamatic noir et argenté coincé dans un renforcement de la banquette³⁰», et décide de le prendre. Toutefois, si cela peut paraître être une action concrète et intentionnelle, il s'en départira rapidement, comme si tout cela ne tenait que d'une malchance, que d'un imprévu : «Je n'avais pas eu l'intention de le voler, non. Lorsque je l'avais ramassé, j'avais simplement eu dans l'idée d'aller le rapporter au caissier, mais au moment de lui remettre, comme il était occupé à rendre la monnaie, j'avais fait demi-tour et j'avais quitté la salle.³¹» D'ailleurs, les photos prises avec cet appareil ne seront, elles aussi, que le résultat du hasard, comme si le personnage principal était contraint à ne plus pouvoir se contrôler, à ne plus pouvoir revenir en arrière :

[P]ris de panique en entendant du bruit derrière moi, je commençai à faire des photos en toute hâte pour terminer la pellicule, des photos au hasard, des marches et de mes pieds, tout en courant dans les escaliers l'appareil à

²⁹ TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 56-57.

³⁰ *Ibid.*, p.102.

³¹ *Ibid.*, p. 102-103.

la main, appuyant sur déclencheur et réarmant aussitôt, appuyant et réarmant pour achever le plus vite possible le rouleau.³²

Ce roman, au fond, remet en question les théories de l'action habituelles par le biais d'un personnage affecté par le monde qui l'entoure, qui ne cherche plus à agir, mais qui attend, erre, observe, pense, comme s'il était incapable d'accomplir quoi que ce soit, comme si le hasard et la fatigue prenaient le dessus sur l'intention même d'agir.

1.2.2 Immobilité et indétermination

L'inaction du personnage principal, tout au long du roman, lui donne, pour reprendre les mots de Claude Bremond, un statut de patient plutôt que d'agent, que l'on peut décrire comme «toute personne que le récit présente comme affectée, d'une manière ou d'une autre, par le cours des événements racontés.³³» Du début à la fin du roman, le protagoniste ne semble pas vouloir modifier sa manière d'être afin de devenir un agent: en plus de ne rien faire, il n'a aucune volonté d'agir, et cette indétermination est menée à son paroxysme lorsqu'il s'isole dans des endroits clos où, assis, renfermé sur lui-même, il réfléchit, prend son temps. Lors de ces moments, il ne fait qu'affirmer qu'il est en train de penser, sans toutefois dévoiler le motif ou le contenu de ses réflexions, ne donnant pas accès, par le fait même, à son intériorité. C'est d'abord dans une cabine de toilette d'une station-service que l'on aperçoit le narrateur-personnage dans cet état obscur:

³²*Ibid.*, p.103.

³³BREMOND, Claude, *op. cit.*, p. 139.

Assis là depuis un bon 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. [...] Il n'y avait pas de raison de se hâter de mettre fin à cette entéléchie. La pensée, me semblait-il, est un flux auquel il est bon de foutre la paix pour qu'il puisse s'épanouir dans l'ignorance de son propre écoulement [...]. [M]ieux vaut laisser la pensée vaquer en paix à ses sereines occupations et, faisant mine de s'en désintéresser, se laisser doucement bercer par son murmure pour tendre sans bruit vers la connaissance de ce qui est.³⁴

Quelques pages plus loin, une situation semblable survient, cette fois-ci dans une cabine de photomaton. Le lieu est presque le même, son discours est sensiblement pareil et rien ne semble avoir changé :

J'étais assis dans la pénombre de la cabine depuis un moment déjà, [...] et je ne me pressais pas d'introduire les pièces dans la machine. Toutes les conditions étaient réunies maintenant, me semblait-il, – pour penser. [...] Que l'on tâche d'arrêter la pensée pour en exprimer le contenu au grand jour, on aura, comment dire, comment ne pas dire plutôt, pour préserver le tremblé ouvert des contours insaisissables, on n'aura rien, de l'eau entre les doigts, quelques gouttes vidées de grâce brûlées dans la lumière. C'était la nuit maintenant dans mon esprit, j'étais seul dans la pénombre de la cabine et je pensais, apaisé des tourments du dehors. Les conditions les plus douces pour penser, en effet, les moments où la pensée se laisse le plus volontiers couler dans les méandres réguliers de son cours, sont précisément les moments où, ayant provisoirement renoncé à se mesurer à une réalité qui semble inépuisable, les tensions commencent à décroître peu à peu, toutes les tensions accumulées pour se garder des menaces, [...] et que, seul dans un endroit clos, seul et suivant le cours de ses

³⁴TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 31-32.

pensées dans le soulagement naissant, on passe progressivement de la difficulté de vivre au désespoir d'être.³⁵

La toute fin du roman met elle aussi en scène l'écoulement des pensées du personnage principal, ce qui montre à quel point ce dernier n'évolue guère au cours du récit. À ce moment, c'est dans une cabine téléphonique qu'il se retire :

Assis dans l'obscurité de la cabine, mon manteau serré autour de moi, je ne bougeais plus et je pensais. Je pensais oui et, lorsque je pensais, les yeux fermés et le corps à l'abri, je simulais une autre vie, identique à la vie dans ses formes et son souffle, sa respiration et son rythme, une vie en tous points comparable à la vie, mais sans blessure imaginable, sans agression et sans douleur possible, lointaine, une vie détachée qui s'épanouissait dans les décombres exténués de la réalité extérieure, et où une réalité tout autre, intérieure et docile, prenait la mesure de la douceur de chaque instant qui passait, et ce n'était guère des mots qui me venait alors, ni des images, peu de sons si ce n'est le même murmure familier, mais des formes en mouvement qui suivaient leur cours dans mon esprit comme le mouvement même du temps, avec la même évidence infinie et sereine, formes tremblantes aux contours insaisissables que je laissais s'écouler en moi en silence dans le calme et la douceur d'un flux inutile et grandiose. [...] Les heures s'écoulaient dans une douceur égale et mes pensées continuaient d'entretenir entre elles un réseau de relations sensuelles et fluides comme si elles obéissaient en permanence à un jeu de forces mystérieuses et complexes qui venaient parfois les stabiliser en un point presque palpable de mon esprit et parfois les faisaient lutter un instant contre le courant pour reprendre aussitôt leur cours à l'infini dans le silence apaisé de mon esprit.³⁶

Ce que le narrateur-personnage cherche, dans ces moments de solitude, se présente comme une façon d'échapper à la réalité, aux «tourments du dehors». En fait, «si le narrateur s'extrait ainsi du réel, c'est non pas pour se retrouver, mais bien pour se perdre dans sa

³⁵*Ibid.*, p. 93-94.

³⁶*Ibid.*, p. 125-126.

pensée³⁷ ». Toutefois, normalement, « penser implique un objet : c'est toujours à quelque chose qu'on pense, un quelque chose qu'on peut nommer, saisir, identifier. Et c'est précisément une pensée sans objet, l'exercice de la pensée sans qu'elle ne se fixe sur quoi que ce soit qui est ici mis en scène³⁸ ». De plus, la pensée peut avoir pour fonction d'accompagner l'action : elle permet de lui donner sens, de la juger, de la comprendre, de l'évaluer. Dans *L'Appareil-photo*, il en va tout autrement. Il s'agit simplement d'une pensée qui défile, dont la profondeur échappe au lecteur et qui, par le fait même, ne permet pas de justifier l'inaction et l'absence d'intention du protagoniste. Ainsi, la pensée n'est plus qu'une façon, pour le personnage principal, de s'extraire du monde. Elle devient, de surcroît, une manière de s'extraire de l'agir. S'isoler représente un moyen, pour le personnage principal, de fuir ce qui l'entoure, de s'abriter pour ne plus avoir à affronter les tumultes de la réalité, d'échapper à toutes formes d'action, la fuite étant « un départ défensif répondant au sentiment d'envahissement qu'éprouvent des acteurs menacés par le monde, sa suractivité, l'emprise des autres ou tout simplement le vide ou l'ennui de la succession des jours.³⁹ » Au fond, pour le protagoniste, la seule manière de ne plus faire face au réel est, semble-t-il, de se restreindre à l'immobilité, la réclusion, l'inaction, comme s'il suffisait de dire : « je *pense*, donc je ne suis plus⁴⁰ », « je *pense*, donc je n'agis pas. »

³⁷XANTHOS, Nicolas, *op. cit.*, p. 76.

³⁸*Ibid.*, p. 83.

³⁹BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 142.

⁴⁰XANTHOS, Nicolas, *op. cit.*, p. 84.

1.2.3 Les déplacements : le semblant d'une action

Si le personnage principal, en effet, reste souvent là, sans bouger, à l'écart dans l'obscurité, il lui arrive également, parfois, de se déplacer. En fait, le déplacement prend une importance plus grande, dans le déroulement du récit, que la destination elle-même. Le protagoniste se retrouve la plupart du temps dans des endroits qui paraissent des entre-deux, qui ne sont que le passage obligé pour pouvoir, ensuite, aller ailleurs : la station d'essence, l'autoroute, l'aéroport, l'intérieur d'un taxi, d'un avion, d'un bateau, d'un train, d'un métro⁴¹. Il s'agit d'endroits «propices à une réflexion sur ces paradoxes de l'immobilité mouvante et du mouvement immobile⁴²», des lieux qui n'en sont pas vraiment, dont l'intérêt principal réside dans le simple fait de passer d'un emplacement à un autre, à l'image des romans de Jean-Philippe Toussaint, qui racontent des histoires qui, elles non plus, n'en ne sont pas vraiment, qui s'arrêtent sur le détail et l'apparemment inintéressant. D'ailleurs, le narrateur-personnage, au moment où il est sur un bateau, affirme ceci :

J'étais là, oui, dans le restaurant libre-service de ce bateau qui faisait route vers Dieppe, et j'avais une conscience particulièrement aiguë de cet instant comme il peut arriver quand, traversant des lieux transitoires et continûment passagers, plus aucun repère connu ne vient soutenir l'esprit. 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 dans mon

⁴¹BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2005), «La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine», *Cahiers internationaux de sociologie*, no.118, p. 65.

⁴²SCHOOTS, Fieke, *op. cit.*, p. 152.

esprit, avec le lieu que je venais de quitter qui disparaissait lentement de ma mémoire et celui qui approchait dont j'étais encore loin.⁴³

Ces moments semblent être, pour le personnage principal, d'autres occasions pour ne pas agir: il suffit de s'asseoir dans une voiture, d'attendre le train, de se laisser porter par l'avion, comme si le mouvement autour de lui était une autre raison, pour lui, de ne plus se mouvoir, et de se réfugier, encore une fois, dans ses pensées :

Le Boeing maintenant accélérât sur la piste et je ne bougeais plus sur mon siège, je me laissais entraîner par le mouvement arrachant de l'avion, tâchais de faire corps avec l'accélération irrésistible de l'appareil pour profiter de son élan et décoller moi-même – et je décollai très lentement, quittai à peine le sol et déjà me stabilisai dans les airs au-dessus d'Orly [...]. Nous volions depuis une demi-heure déjà et, par les hublots, je regardais le ciel bleu et ensoleillé au-dessus des nuages [...]. L'avion semblait immobile dans les airs, rien ne bougeait à proximité, et, penché à mon hublot, je noyais mes pensées dans ces masses d'air illisibles et accueillantes [...].⁴⁴

Il arrive également au protagoniste de se déplacer pour aller à l'étranger. Ces voyages sont motivés par des raisons professionnelles qui l'obligent à partir, sans jamais qu'on sache ce qu'il va véritablement faire là-bas : «[s]'esquisse ainsi un paradoxe majeur : la mobilité n'a que peu de prise sur [la] vie [du] personnage, tout en y étant [...] extrêmement présente.⁴⁵ » Alors qu'un départ vers une autre ville, voire un autre pays, aurait pu être l'occasion, pour le narrateur-personnage, de rencontrer des gens, de vivre de nouvelles expériences susceptibles de changer le cours de son existence ou, du moins, de modifier son état, il n'en

⁴³TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 101

⁴⁴*Ibid.*, p. 111-112.

⁴⁵BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI, « La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine », *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 118, p.64.

est rien. Plus encore, le protagoniste, rendu à destination, s'occupe de la même manière qu'à Paris, comme si les deux endroits pouvaient être interchangeables⁴⁶. Il ne fait rien d'intéressant, se promène sans but précis, s'assoit, flâne, boit, mange, comme c'est le cas lors de son séjour à Londres avec Pascale :

[C]omme nous passions devant un grand hôtel, je proposai à Pascale de nous y arrêter pour boire un café, ou même un thé si elle voulait, j'étais prêt à tout. À tout. [...] Je pris place dans un large fauteuil et regardai un instant autour de moi, songeur, les cheveux plaqués sur le crâne et les pommettes mouillées, une goutte de pluie glissant placidement sur ma joue. L'endroit était délicieux, je trouvais, il n'y avait presque personne [...]. Nous passâmes tout l'après-midi là, quittant le salon de temps à autre en laissant derrière nous notre plateau avec nos tasses vides et les restes de la petite collation que nous avions prise pour le déjeuner.⁴⁷

Son voyage à Milan, lui aussi, sera empreint de quotidienneté et d'insignifiance. En fait, ses seules sorties, mis à part ses rendez-vous professionnels, n'auront été que son dîner au restaurant avec Il Signore Gambini, parsemé de silences et de conversations anecdotiques, et, pire encore, sa visite dans un cabinet de pédicure afin de guérir ses durillons, causés par ses trop longues heures de promenade. Jamais, au final, l'Italie ne sera donnée à voir au lecteur. Les descriptions seront réservées à ses maux de pieds, son rendez-vous chez la podiatre étant, finalement, l'épisode le plus marquant de son voyage :

J'ôtai mes chaussures et mes longues chaussettes, que je rangeai avec soin contre le mur, et, tandis qu[e] [la femme] prenait place sur un tabouret, je m'assis en face d'elle et lovai délicieusement mon talon entre ses cuisses, dans le petit nid douillet et malléable d'une serviette-éponge des plus

⁴⁶*Ibid.*, p. 63.

⁴⁷*Ibid.*, p. 88-89.

mœlleuses. Elle s'empara précautionneusement d'un de mes pieds, me chatouillant la malléole au passage, et, retournant mon pied sans ménagement, examina la plante d'abord, puis les ongles, et enfin les orteils, un par un, qu'elle écarta du bout des doigts [...].⁴⁸

En s'attardant, encore une fois, sur l'accessoire, sur ce qui n'est pas significatif d'un point de vue diégétique et romanesque, on fait voir la destination comme un rendez-vous manqué avec l'agir. Pourtant, le personnage principal ne semble pas être dérangé par cette absence d'action, de découvertes, d'aventures lors de ces moments passés à l'étranger. En fait, il n'a pas manifesté l'intention, le désir, la volonté, l'envie de faire quoi que ce soit d'intéressant lors de ses voyages. Pascale, qui l'accompagne parfois, n'a pas l'air non plus de s'en soucier, elle qui plaît au protagoniste notamment parce qu'il «[s]'attendrissait à chaque fois de constater [qu'elle] [...] opposait [...] en permanence à la vie une fatigue aussi sensationnelle.⁴⁹» En somme, ce qui aurait pu être l'aventure du roman, le moment pour le protagoniste d'agir un tant soit peu, n'est plus qu'un amas de frivolités, d'endroits vains, d'épisodes inconsistants.

1.3 LA POÉTIQUE NARRATIVE

1.3.1 La dislocation du récit

C'est à la suite des réflexions d'Aristote dans la *Poétique* que Paul Ricœur, des siècles plus tard, confirme que, dans un récit, l'action doit être nécessaire, vraisemblable,

⁴⁸*Ibid.*, p. 19-20.

⁴⁹*Ibid.*, p.84.

puis partir d'un début logique pour mener à une fin logique. De cette manière, les différents épisodes visent à former un tout et à établir des liens de causalité entre eux, de sorte à conduire le lecteur de manière cohérente vers les dernières lignes du récit :

Le doute n'est plus permis : la sorte d'universalité que comporte l'intrigue dérive de son ordonnance, laquelle fait sa complétude et sa totalité. [...] Composer l'intrigue, c'est déjà faire surgir l'intelligible de l'accidentel, l'universel du singulier, le nécessaire ou le vraisemblable de l'épisodique. N'est-ce pas finalement ce que dit Aristote [...] : «[...] le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la représentation qu'il est poète, et que, ce qu'il représente, ce sont des actions [...]». Aristote ne dit rien contre les épisodes. Ce qu'il proscrit, ce sont, non les épisodes, mais la texture épisodique, l'intrigue où les épisodes se suivent au hasard. Les épisodes, contrôlés par l'intrigue, sont ce qui donne de l'ampleur à l'œuvre et par là même une «étendue».⁵⁰

Dans *L'Appareil-photo*, Jean-Philippe Toussaint développe une poétique spécifique, peu ou prou exempte de téléologie, qui s'éloigne grandement de la poétique narrative que Ricœur présente dans son ouvrage *Temps et récit*, notamment en ce qui a trait à sa conception de la «mise en intrigue», qu'il considère comme «l'agencement des faits [entre eux], [...] l'enchaînement des phases d'action⁵¹». Le roman, en quelque sorte, se présente comme un refus de faire une histoire qui mettrait «concrètement [en scène] une situation et des personnages d'un début à une fin», et en dégagerait «une "bonne forme" à la fois sur le plan de la consécution et sur celui de la configuration.⁵²» Manifestement, Toussaint veut faire

⁵⁰RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 85-87.

⁵¹*Ibid.*, p.112.

⁵²RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit, Tome II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, p. 84.

autre chose qu'un récit au sens traditionnel, allant jusqu'à affirmer ceci : «d'une façon générale, [...] je n'ai jamais eu le désir ou l'envie de raconter une histoire. Ce n'est pas ça qui m'intéresse dans le fait d'écrire. C'est plutôt quelque chose qui m'ennuie un peu.⁵³ » Cela se perçoit, déjà, à la première page de *L'Appareil-photo*⁵⁴, qui, à elle seule est représentative de l'entier du roman, tant en ce qui concerne l'intériorité morcelée du personnage que le rapport trouble à l'agir et la construction du récit :

C'est à peu près à la même époque de ma vie, vie calme où d'ordinaire rien n'advenait, que dans mon horizon immédiat coïncidèrent deux événements qui, pris séparément, ne présentaient guère d'intérêt, et qui, considérés ensemble, n'avaient malheureusement aucun rapport entre eux. Je venais en effet de prendre la décision d'apprendre à conduire, et j'avais à peine commencé de m'habituer à cette idée qu'une nouvelle me parvint par courrier : un ami perdu de vue, dans une lettre tapée à la machine, une assez vieille machine, me faisait part de son mariage. Or, s'il y a une chose dont j'ai horreur, personnellement, c'est bien les amis perdus de vue.⁵⁵

En quelques phrases, la poétique narrative est annoncée : il ne se passera pas grand-chose dans la vie du narrateur-personnage, et le peu d'événements qui feront partie intégrante du récit n'auront aucun lien causal entre eux, seront simplement le résultat du hasard⁵⁶. L'invitation à un mariage, qui aurait pu donner lieu à un véritable épisode romanesque, est aussitôt mise de côté et remplacée par une réflexion déroutante du narrateur-personnage. D'ailleurs, à ce propos, Jean-Philippe Toussaint admet ceci : «[c]'est très radical, comme *incipit*, c'est vraiment se foutre du monde. Je suis un écrivain de trente ans qui dit : "Ce que

⁵³TOUSSAINT, Jean-Philippe (1988), cité par Françoise REVAZ, *op. cit.*, p. 142.

⁵⁴HUGLO, Marie-Pascale, *op. cit.*, p. 96.

⁵⁵TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 7.

⁵⁶REVAZ, Françoise, *op. cit.*, p. 154.

je vais vous raconter n'a aucun intérêt." En d'autres termes : "Je vais me foutre de votre gueule." C'est très impertinent, comme début de roman.⁵⁷ » Le protagoniste est placé dans un univers où la succession des épisodes ainsi que leur terme, au final, demeurent arbitraires, sans fondement et sans lien avec la logique narrative. L'incapacité d'agir du narrateur-personnage et sa manière d'être créent un récit particulier, où l'intrigue est absente. Jean-Philippe Toussaint, de ce fait, écrit un roman où rien ne se passe comme Ricœur l'entend :

[S]uivre une histoire, c'est avancer au milieu de contingences et de péripéties sous la conduite d'une attente qui trouve son accomplissement dans la conclusion. Cette conclusion [...] donne à l'histoire un «point final», lequel, à son tour, fournit le point de vue d'où l'histoire peut être aperçue comme formant un tout. Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruante avec les épisodes rassemblés. [...] En outre, les épisodes constituent une série ouverte d'événements, qui permet d'ajouter au «alors-et-alors» un «et ainsi de suite». Finalement, les épisodes se suivent l'un l'autre en accord avec l'ordre irréversible du temps commun aux événements physiques et humains.⁵⁸

Dès lors, l'incipit de *L'Appareil-photo* annonce ce qui semble être le contraire de ce que Ricœur propose, et ces premières phrases sont à l'image de tout le reste du roman. Le personnage principal, en effet, qui chemine de manière aléatoire sans rien faire de significatif, qui n'a pas de désir particulier, fait entrer le lecteur dans un roman où soit l'action n'a plus sa place, soit, l'action à peine engagée, le narrateur-personnage affirmera,

⁵⁷TOUSSAINT, Jean-Philippe, « Pour un roman infinitésimaliste », *op. cit.*, p. 135.

⁵⁸RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 130.

ou fera sentir, que tout peut être remis à plus tard⁵⁹. Par le fait même, à l'image de ce protagoniste qui déambule, le récit, d'un point de vue diégétique, semble reposer sur le hasard et l'absence de péripéties. D'un point de vue formel, il s'agit d'épisodes futiles qui se suivent à travers de nombreuses ellipses, sans toutefois qu'on puisse les relier entre eux pour arriver à un dénouement cohérent, inattendu mais logique :

Les différents événements de ces romans ne sont liés entre eux selon un rapport de cause à effet. L'ordre y est avant tout consécutif: les événements se suivent sans que leurs rapports soient expliqués. L'intrigue ne conduit pas à un dénouement raisonné qui pourrait doter, après coup, tous les épisodes narrés d'un sens. Sans début et sans fin bien précis, les histoires prolifèrent, s'engagent dans des chemins détournés, se dissolvent en péripéties et rebondissements, souvent sans retourner au point de départ.⁶⁰

Si l'on regarde de plus près la façon dont est construit le roman, on se rend compte que les événements adviennent sans qu'il y ait un fil conducteur précis, malgré l'insistance de Ricœur sur «le rôle unificateur du récit, qui permet de rendre concordants et compréhensibles les "événements multiples et dispersés" de la vie⁶¹ ». En effet, au début du roman, le narrateur-personnage prend la décision d'apprendre à conduire. Un matin, donc, il se rend aux bureaux d'une école de conduite. La secrétaire lui tend ensuite un formulaire d'inscription, mais le protagoniste affirme vouloir le remplir plus tard parce que rien ne presse, simplement. Il retourne chez lui, lit le journal et son courrier, puis repasse, en après-midi, à l'école de conduite, afin d'aller porter à la secrétaire une photocopie de son

⁵⁹REVAZ, Françoise, *op. cit.*, p. 146.

⁶⁰SCHOOTS, Fieke, cité par Françoise REVAZ, *op. cit.*, p. 153.

⁶¹RICŒUR, Paul, cité par François REVAZ, *op. cit.*, p.14.

passport, puis y retourne le soir pour, cette fois-ci, remettre sa fiche d'état civil. Il passe un peu de temps avec la secrétaire, notamment pour lui montrer des photos qu'il a trouvées, chez lui, en cherchant ce dont il avait besoin pour compléter son dossier. Le lendemain matin, très tôt, il se présente, à nouveau, à l'école de conduite, sans toutefois avoir en main les pièces manquantes pour l'inscription. Il s'assoit, lit le journal, puis boit un café, mange des croissants et échange quelques généralités avec la secrétaire, qui, reprenant place «derrière son bureau [...], occupée à classer quelques papiers, [...] dit en bâillant qu'à ce rythme-là [il] n'arriverai[t] jamais à constituer le dossier.⁶²» Dans les jours qui suivent, le protagoniste se rend à Milan pour un déplacement professionnel. Là-bas, entre deux rendez-vous, il lit les journaux, déjeune avec l'un de ses hôtes, Il Signore Gambini, puis marche de longues heures dans les rues, ce qui lui cause des durillons aux pieds et l'amène à aller dans un cabinet de pédicure. Dès son retour à Paris, sans perdre de temps, il va à l'école de conduite pour retrouver la secrétaire. Comme il fait très froid dans l'immeuble, ils partent à la recherche d'un chauffage d'appoint et trouvent un petit foyer grillagé dont la bouteille de gaz est vide. Ils se rendent alors, en voiture, à une station-service afin de la remplir. Le protagoniste en profite, là-bas, pour aller se réfugier et penser dans une cabine de toilette. Une ellipse survient alors : le narrateur-personnage fait part de ses souvenirs concernant les cours de conduite qu'il a pris dix ans plus tôt. Désormais, chaque jour, il feuillette distraitemment et au hasard le code de la route afin de bien se préparer, puis le soir, parfois, il se rend à l'école de conduite pour s'exercer à faire l'examen théorique. Il participe

⁶²TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 13-14.

également à des séances de conduite avec un moniteur. La directrice lui fait part, à un moment, que des pièces sont toujours manquantes à son dossier, et le narrateur-personnage lui promet de lui apporter tout cela lors de sa prochaine leçon. C'est là que l'ellipse se termine : on retrouve le narrateur-personnage dans la cabine de toilette de la station-service. Il finit par en sortir, se rend compte que la secrétaire l'attend dans le stationnement, avec une bouteille toujours vide parce que la station-service n'offre pas la sorte de gaz dont ils ont besoin. C'est là qu'il apprend que la secrétaire se nomme Pascale Polougaïevski. En milieu d'après-midi, ils retournent à l'école de conduite, où se trouve le père de Pascale qui leur propose de les accompagner afin de chercher une bouteille de gaz avec eux. Ils se rendent au centre commercial pour se renseigner et, au moment où ils veulent partir, la voiture ne démarre plus et doivent, ainsi, la pousser jusqu'à la station-service. Pendant qu'un employé tente de réparer la voiture, le protagoniste va se raser, après avoir demandé si quelqu'un «[y] verrait un inconvénient à ce [qu'il] [fasse cela] en attendant, [il] n'avai[t] pas eu le temps [...] [de le faire] ce matin.⁶³» La voiture ne pouvant être réparée maintenant, Pascale, son père et le personnage principal marchent sous la pluie jusqu'à une station de métro, le prennent puis M. Polougaïevski repart de son côté. Le lendemain, Pascale et le protagoniste se rendent à Londres, regardent distraitement la télévision, se promènent dans les rues, boivent un café, soupent dans un restaurant puis dorment à l'hôtel. Ils retournent ensuite à Paris, le lendemain matin, puis vont porter à l'école le fils de Pascale avec M. Polougaïevski. On revient, désormais, dans le récit, aux détails du voyage à

⁶³*Ibid.*, p. 61.

Londres, où l'on apprend que le protagoniste se rend dans une cabine de photomaton à côté des bureaux de la douane pour aller penser. Pascale et lui prennent ensuite le bateau pour retourner à Paris, et c'est là que le protagoniste trouve, sur un siège vide, un appareil-photo abandonné, avec lequel il prendra des photos au hasard, avant de jeter l'appareil dans la mer, en conservant toutefois le boîtier avec lui. Dans les jours suivants, le protagoniste, arrivé à Paris, va retirer chez le photographe les épreuves des photos qu'il avait prises, et celles-ci s'avèrent toutes floues, avec «çà et là quelques ombres informes comme d'imperceptibles traces de [s]on absence.⁶⁴» On voit ensuite le protagoniste marcher dans Paris la nuit, au retour d'un voyage d'affaires, ayant préféré faire le chemin à pied plutôt que de se faire raccompagner en voiture par ses hôtes. Il se rend à la gare, apprend qu'il n'y a plus de train avant sept heures le lendemain matin, marche encore, puis trouve une cabine téléphonique pour appeler Pascale, et s'y cloître pour, encore une fois, penser. Tout compte fait, Jean-Philippe Toussaint impose, à même son roman, une «mathématisation du narratif⁶⁵», comme si tout, dans sa façon de raconter, participait à un refus de la narrativité traditionnelle, en utilisant, notamment, des «vides inhabituels⁶⁶» et inégaux pour séparer certains paragraphes entre eux, signalant «la relative autonomie des moments racontés, distants spatialement et narrativement les uns des autres, [...] plusieurs segments

⁶⁴*Ibid.*, p. 116.

⁶⁵XANTHOS, Nicolas, *op. cit.*, p. 74.

⁶⁶*Ibid.*, p.78.

commençant sans lien spatial, temporel, actionnel ou thématique avec le précédent.⁶⁷ »

Selon Nicolas Xanthos, la mathématisation propre à Toussaint engendre :

[...] une désorientation et une dé-hiérarchisation du matériau narratif par sa neutralisation. Cette indifférenciation est le pendant formel de l'insignifiance dramatique [...] : en plus de présenter des aventures de peu de relief, la poétique de l'insignifiant les présente sans relief, c'est-à-dire en les structurant de façon à ce que l'absence de poids conféré aux diverses parties les prive d'une fonction définie dans l'intrigue — ou plus exactement, en les structurant hors du paradigme hiérarchisant de la mise en intrigue conventionnelle. [...] [L]a mathématisation opérée par Toussaint contribue à un changement décisif dans la logique narrative : on passe d'une logique téléologique à une logique de la succession. L'intrigue ne mène plus à un point précis qui en ordonne les éléments : elle devient une suite de moments qui n'ont pas pour sens, fonction ni valeur de participer à une totalité.⁶⁸

En plus de ne pas réaliser son objectif d'apprendre à conduire, le narrateur-personnage n'en fera tout simplement plus part, la fin du roman, qui n'en est pas vraiment une, qui « arrive tout simplement au milieu de nulle part, [qui] s'arrête en pleine attente⁶⁹ », n'apportant pas d'explication ou de conclusion satisfaisante. L'état du narrateur-personnage n'a pas évolué, et la dernière phrase aurait bien pu se trouver à n'importe quel autre endroit dans le livre. Il est là, entre quatre vitres, assis, immobile, en train d'observer et de penser :

[...] assis derrière les vitres de cette cabine téléphonique complètement isolée dans la campagne déserte, je regardais le jour se lever et songeais simplement au présent, à l'instant présent, tâchant de fixer encore une fois

⁶⁷ *Loc. cit.*

⁶⁸ *Loc. cit.*

⁶⁹ HUGLO, Marie-Pascale *op. cit.*, p. 98.

sa fugitive grâce – comme on immobiliserait l’extrémité d’une aiguille dans le corps d’un papillon vivant. Vivant.⁷⁰

En somme, Jean-Philippe Toussaint va à l’encontre de tout ce qui, normalement, constitue le récit au sens où l’entend Ricœur, au niveau tant de la composition hasardeuse des différents épisodes que de l’absence de cohérence entre les événements, si on peut les appeler ainsi, et d’un refus téléologique qui oblige à terminer le roman comme il a commencé, c’est-à-dire sans dénouement, conclusion ou aboutissement, comme si le statut de patient du personnage principal obligeait à repenser la construction même du récit. Le protagoniste, qui n’est caractérisé ni par son identité, ni par ses intentions, ni par ses actions, ni par ses pensées, mais plutôt par leur absence et leur insignifiance, semble contraint de s’inscrire dans un roman où l’intrigue, la cohésion, l’unité et la complétude n’ont plus leur place.

1.3.2 Une «dimension sensible»

Les discours critique et scientifique s’entendent pour dire que Jean-Philippe Toussaint, dans ses romans, favorise la «contingence» à la «causalité», l’indétermination à la détermination, la «discontinuité» à la linéarité, la «fragmentation» à la «cohérence⁷¹». Il s’agit d’explorer la narrativité autrement, déplaçant la configuration du récit vers ce qu’on appelle une dimension sensible :

⁷⁰TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 126-127.

⁷¹SCHOOTS, Fieke, *op. cit.*, p. 114.

Caractérisé par une mise en jeu des paramètres usuels de la narration – pensons ici aux personnages qui sont rarement décrits, à l’absence d’intrigue, à l’inachèvement de l’histoire –, ce qu’on pourrait appeler le minimalisme narratif, le récit nous semble le plus souvent ordonné à la saisie impressive. Il se présente comme une suite de hic et nunc qui abolissent la distanciation temporelle au profit d’un rapport spatial immédiat : « moi, ici, maintenant, je ressens cela. »⁷²

À la suite de Fontanille, Frances Fortier et Andrée Mercier défont le lien jusque-là intrinsèque entre narrativité et action et proposent que le récit peut être autre chose que représentations d’action : « [...] derrière son impuissance ou son opposition apparente à raconter, le récit cache d’autres préoccupations, davantage associées à une rationalité affective.⁷³ » Ainsi, la configuration narrative se déplace vers l’intériorité du personnage, et la logique causale fait place à la succession, à la juxtaposition, et elle « ne constitue pas un obstacle à l’élan narratif [du] [récit] : elle serait même, en fait, constitutive de [sa] narrativité.⁷⁴ » Analysé sous l’angle de l’action, le personnage, alors, est considéré comme un patient. Toutefois, il est possible de se concentrer non pas sur les conséquences narratives de l’absence de l’action, mais sur le personnage en tant que tel, qu’on ne doit pas nécessairement opposer au terme d’agent et à ce qu’il comporte, le récit de Jean-Philippe Toussaint étant l’un de ceux qui :

met en scène des événements dont la banalité est affirmée, peu soutenus par une logique de causalité, soumis à une importante fragmentation, confinés à l’inachèvement, traversés par l’acte de parler, [et donc] semblent mettre en doute la pertinence d’une logique narrative. [Il s’agit

⁷²FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p.174.

⁷³*Loc.cit.*

⁷⁴*Loc.cit.*

peut-être] d'une incapacité narrative, mais aussi [d'un] désir un peu vain de coordonner les événements et de leur donner quelque sens.⁷⁵

En cela, on peut estimer que l'auteur, plutôt que de raconter une histoire à proprement parler, «raconte le sensible⁷⁶». Ainsi, chez Toussaint, il s'agit d'essayer de traduire une manière d'être, sans jamais chercher à la rendre logique et cohérente par des relations de cause à effet. Désormais, ce qui constitue « l'événement » est déterminé non plus par l'action, mais par les états d'âme, sans toutefois être « le résultat ou la motivation d'une trame narrative finalisée : au principe même de la narration, ils en constituent littéralement l'événement.⁷⁷ » Il s'agit plutôt d'une manière d'être inexplicite, nébuleuse, irraisonnée, ce qui rend souvent les réactions des personnages insignifiantes, dérisoires, voire saugrenues, comme c'est le cas pour les moments où le protagoniste de *L'Appareil-photo* s'enferme dans une cabine de toilettes, de téléphone ou de photomaton pour penser. C'est, la plupart du temps, à travers de longues descriptions de l'environnement du narrateur-personnage que l'on arrive à percevoir son intériorité, celle-ci n'étant cependant montrée qu'en surface :

La mer était sombre, presque noire, et le ciel semblait la rejoindre à l'horizon, sans étoiles et sans issue. [...] Nous avançons irrésistiblement, et 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, je me laissais entraîner par le mouvement du bateau dans la nuit et, regardant fixement l'écume qui giclait contre la coque dans un bruit de clapotement qui avait la

⁷⁵*Ibid.*, p. 174.

⁷⁶*Loc.cit.*

⁷⁷*Ibid.*, p. 182.

qualité du silence, sa douleur et son ampleur, ma vie allait de l'avant, oui, dans un renouvellement constant d'écumes identiques.⁷⁸

On peut reprendre, pour *L'Appareil-photo*, ces propos de Fortier et Mercier sur la dimension sensible dans certains récits québécois, qui affirment que, dans ces œuvres, «il s'agit moins de comprendre le monde que de le donner à voir.⁷⁹» Plus encore, le protagoniste est plongé dans un univers flou, brumeux, vaporeux, ce qui donne au lecteur une vision nébuleuse, confuse, incertaine de l'intériorité des personnages et du monde autour d'eux. À un moment, le narrateur-personnage affirme vouloir se prendre lui-même en photo. Si l'on peut croire qu'il sera enfin possible d'avoir accès à un portrait fixe et immobile du protagoniste, ou de ce qui l'entoure, on verra que sa volonté en est tout autrement et qu'il cherche à tout rendre indistinct, vague et imprécis :

[...] [S]i j'avais gardé l'appareil-photo, j'aurais pu prendre quelques photos [...], une seule photo, quelque chose comme un portrait, un autoportrait peut-être, mais sans moi et sans personne, seulement une présence, entière et nue, douloureuse et simple, sans arrière-plan et presque sans lumière. [...] [O]n me verrait fuir sur la photo, je fuirais de toutes mes forces, mes pieds sautant des marches, mes jambes en mouvement survolant les rainures métalliques des marches du bateau, la photo serait floue mais immobile, le mouvement serait arrêté, rien ne bougerait plus, ni ma présence ni mon absence, il y aurait là toute l'étendue de l'immobilité qui précède la vie et toute celle qui la suit [...].⁸⁰

⁷⁸TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p.95-96.

⁷⁹FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op.cit.*, p. 186.

⁸⁰TOUSSAINT, Jean-Philippe, *op. cit.*, p. 112-113.

Or, la narrativité, qui va habituellement de pair avec l'agir dans les récits conventionnels, se voit ici remaniée dans un roman où l'action est remplacée par une expérience du monde obscure et impénétrable. Ainsi, plutôt que de construire le récit selon l'habituelle logique de l'action, tout est configuré ici selon une logique du sensible⁸¹, où l'on cherche à «traduire au plus près une expérience en se méfiant ouvertement d'une visée explicative qui en neutraliserait les péripéties.⁸²» Le récit se présente alors comme une «succession d'états présents configurés au gré des perceptions du sujet narrateur. [...] Ce sujet de sensation [...] cadre des émotions fugaces, saisies sur le vif, qu'il donne littéralement à voir.⁸³» Plongé dans l'instant présent, le narrateur-personnage met en discours sa manière de percevoir le monde «dans ce qu'[il] a de plus immédiat, sans [...] se plier aux logiques narrative et cognitive qui toutes deux, exigent la distance et la progression temporelle.⁸⁴» Le protagoniste, de ce fait, n'interprète pas, mais éprouve, ne cherche pas à expliquer ses sensations, mais les accumulent pour en faire une «constellation de fragments⁸⁵». Ainsi, le récit, plutôt que d'appartenir à un schéma narratif conventionnel basé sur l'intrigue, évolue selon les «configurations particulières des modulations émotives» qui, ici, paraissent relativement neutres, «le sensible [...] [étant] le seul rapport possible à un monde qui reste hermétique et qu'on n'arrive à saisir que de manière fragmentée, par petites touches

⁸¹FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op.cit.*, p. 181.

⁸²*Loc. cit.*

⁸³*Ibid.*, p. 188.

⁸⁴*Ibid.*, p. 189.

⁸⁵*Ibid.*, p. 188.

impressionnantes.⁸⁶ » On voit, il est vrai, une certaine évolution des états d'âme au fur et à mesure que le récit avance. D'ailleurs, Jean-Philippe Toussaint prétend lui-même que son roman « passe progressivement de "la difficulté de vivre" au "désespoir d'être". » En fait, dans son esprit, « [cette] phrase annonc[e] simplement la division en deux parties : la première est consacrée à la difficulté de vivre, qui est toujours d'un grand ressort comique. [...] Et, dans la seconde partie, il est question du désespoir d'être [...]. À partir de là, le ton devient plus mélancolique.⁸⁷ » Comme l'affirment Andrée Mercier et Frances Fortier, dont les propos peuvent être repris pour *L'Appareil-photo*, dans certains romans, « on ne raconte pas pour expliquer, pour justifier, pour ordonner des événements⁸⁸ ». Ce qu'on met en scène, c'est un personnage qui perçoit le monde sans chercher à s'y imposer ni à y donner sens, un personnage absent à lui-même, dans un récit d'où l'agir est extirpé pour faire place à un ressentir souvent effleuré et donc indéchiffrable.

⁸⁶*Ibid.*, p. 194.

⁸⁷TOUSSAINT, Jean-Philippe, « Pour un roman infinitésimaliste », *op. cit.*, p. 134-135.

⁸⁸FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 196-197.

DEUXIÈME CHAPITRE - PASSIVITÉ, FUTILITÉS ET PENSÉES EN
DÉRIVE DANS *LA NOTAIRE* DE PATRICK NICOL

PASSIVITÉ, FUTILITÉS ET PENSÉES EN DÉRIVE DANS *LA NOTAIRE* DE PATRICK NICOL

Si la majorité des récits de Jean-Philippe Toussaint se laisse décrire en fonction des termes d'insignifiance, de banalité et de prosaïsme, comme on l'a montré dans le premier chapitre, l'œuvre de Patrick Nicol semble beaucoup plus hétéroclite et ne s'inscrit pas exclusivement dans cette lignée. Toutefois, l'on peut facilement voir des similitudes avec Jean-Philippe Toussaint dans son roman *La notaire*, publié en 2007 : le lecteur est placé devant un personnage qui ne fait rien de véritablement intéressant, qui s'attarde aux détails insignifiants du quotidien, ou, tout au plus, à avoir des relations sexuelles avec la notaire qui s'occupe des transactions pour sa nouvelle maison. Dans ce deuxième chapitre, on verra en quoi l'intériorité du personnage principal de *La notaire* se définit surtout par rapport à des dimensions mémorielles et affectives qui montrent qu'il n'a aucune maîtrise sur sa morne existence et n'est qu'un patient de sa propre vie. Porté par un univers intérieur en pleine dérive, le protagoniste évolue dans un récit à l'image de ses pensées et souvenirs : sans fondement, sans causalité, sans début ni fin logiques. L'analyse que nous proposerons du roman, organisée comme celle du premier chapitre, se penchera d'abord sur la manière d'être du personnage, décèlera ensuite le rapport à l'agir qui s'en dégage, pour finalement montrer la poétique narrative propre à ce roman.

2.1 LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE

2.1.1 Passé dérisoire, présent énigmatique

Au début du roman, le personnage principal visite une maison dans le quartier de son enfance, où, on saura plus tard pourquoi, la propriétaire détient quelques vieilles photos de famille du protagoniste. Cela lui permet de se remémorer certains moments de son enfance – qui resteront cependant en surface sans jamais être explorés –, et, par le fait même, de mentionner quelques informations sur son passé. On apprend qu'il vivait avec sa mère, ses deux sœurs et son père, décédé alors que le protagoniste n'était qu'enfant, mais sans que ces renseignements soient utiles au lecteur pour se faire une idée de la vie du personnage principal. En fait, on pourrait croire que la disparition du père a une importance pour le protagoniste, influençant sa manière d'être et de vivre, mais il affirme, plus tard, n'avoir aucun souvenir de l'époque de son décès, ni de l'homme. Pour lui, « [s]a mère est née veuve. Ses sœurs sont nées orphelines¹ ». C'est donc sur des détails que l'attention est portée lors des descriptions :

[Les photos] ont été prises en 1970, 1971, en 1972 peut-être. Lui-même n'a pas de photos de ces années-là. La plupart de celles qu'il possède datent d'avant la mort de son père. Ses sœurs y apparaissent toutes jeunes, toujours en robe, parfois avec des souliers propres. Elles posent dans des lieux dont lui-même ne se souvient pas : une ruelle longée d'une clôture de bois, un fond de cour, une rivière. Ces clichés ont été pris par le père, sans doute, car toujours il en est absent, ou alors il est flou, mal cadré. Toutes les images de lui sont mauvaises. Un homme mince et chauve dans lequel le fils se reconnaît peu. Le petit garçon est dodu, blond, le

¹NICOL, Patrick (2007). *La notaire*, Montréal, Éditions Leméac, p. 25.

plus souvent entouré d'objets insignifiants dont il s'amuse énormément. Puis il y a un énorme trou dans l'album de famille: une dizaine d'années sans aucune photographie. Quand il réapparaît, il a complètement changé. Il est grand, ses cheveux sont foncés, des traces de barbe lui obscurcissent le visage. Ils réapparaissent tous sur des photos couleur mal développées: la mère, les deux sœurs, mais sans père, sans mari.²

Le protagoniste découvre également d'autres photos, qui pourraient lui rappeler des souvenirs, mais sa mémoire fait défaut: ceux-ci sont très vagues, le personnage reconnaissant parfois quelque peu le visage de certaines personnes, sans toutefois être capable de leur accoler un nom. Ce dont il affirme se souvenir parfaitement, c'est qu'il jouait « à la cachette, à la bouteille, à kick-la-canisse³ », qu'il creusait dans la terre avec « des mouvements de la main qui grattait les parois avec une cuillère à soupe⁴ » et, surtout, que le ballon avec lequel il s'amusait était de couleur beige. Des détails qui pourraient paraître plus significatifs sont oubliés: lorsqu'il réfléchit à certains moments de son enfance, il se souvient des odeurs, des impressions, des couleurs, du ton des voix, sans toutefois se rappeler les paroles, les gens qui l'entourait, l'âge qu'il pouvait avoir, l'endroit où il se trouvait:

L'odeur, l'humidité normale des caves, réveille en lui un souvenir mauvais. Un plancher de terre battue dans lequel des enfants avaient creusé. À quelques pouces de la surface, la terre était jaune. Du sable, mais la couleur évoquait la crotte de chien. Avec qui était-il? Quel âge avaient-ils? [...] L'homme revoit les genoux fléchis sur la terre, c'est tout, et une petite voiture de course, une matchbox, qu'ils avaient enterrée là, mais il ne trouve pas d'où provient le désagrément. Une voix derrière:

²*Ibid.*, p. 8-9.

³*Ibid.*, p. 13.

⁴*Ibid.*, p. 19.

son ami devait avoir un père. Ici, presque partout, le plancher est de ciment. Mais depuis combien d'années? [...] Où donc étaient-ils? Qui était l'autre garçon?⁵

Ainsi, le personnage principal rebondit dans ses souvenirs, sans toutefois arriver à les maîtriser. Ceux-ci surgissent plutôt que d'être convoqués, et ne cherchent ni à être cohérents, ni à être signifiants pour le déroulement de l'histoire ou pour le portrait du protagoniste. Rien, au final, ne permet, pour le lecteur, de se faire une image assez nette de l'enfance du personnage principal, ce qui aurait pu donner des indices sur son identité et, donc, permettre de mieux comprendre sa manière d'être au présent. Les informations normalement divulguées sur le personnage principal d'un roman, quant à elles, sont tues, comme son nom, ou alors apparaissent totalement anecdotiques, à peine survolées et n'apportent rien au déroulement du récit. En fait, on peut supposer qu'il est professeur, parce que le narrateur mentionne, très rapidement, l'existence des étudiants du personnage⁶, et l'on sait, aussi, qu'il était en couple avec une femme, Marie, de qui il vient tout juste de se séparer :

C'est Marie la première qui lui a dit Tu ne m'aimes plus. Il n'a pas su quoi répondre. Plus tôt, plus jeune, s'adressant à d'autres filles, il avait nié. Mais oui, je t'aime, ce n'est pas ça. [...] Mais cette fois, il n'a rien dit. Elle a dit Tu ne m'aimes plus et il n'a pas répondu. Ce devait être le début du courage, ou alors la fatigue qui fait que l'on s'abandonne au mouvement.⁷

⁵*Loc. cit.*

⁶*Ibid.*, p. 24.

⁷*Ibid.*, p. 10.

L'indifférence perceptible dans ce passage est caractéristique de chaque description, de chaque moment vécu, comme si toute l'attention devait être tournée vers la banalité, la présence de certains «éléments objectifs permettant d'identifier [...] [le] [personnage], ne nous permett[ant], en fait, d'avoir aucune connaissance essentielle sur [lui]»⁸. On ne connaîtra pas les raisons de sa rupture avec Marie, ni si son amour est vraiment éteint, comme s'il n'avait tout simplement pas la force de s'acharner à penser. On ne connaîtra pas non plus ce qu'il pense véritablement de la notaire, ni la nature de leur relation. On ne cherchera pas non plus à faire comprendre au lecteur ce qu'il éprouve face au décès de son père : «L'homme rêve d'un père qu'il n'a pas eu, d'un homme plus vieux que son père ne l'a jamais été. Ensemble, ils réparent des jouets, peignent des chaises, construisent des maisons. Il n'y a pas de paroles dans son rêve ni mêmes de couleurs. D'habitude, il y a de la couleur.»⁹ On ne saura pas, non plus, s'il aime ou non sa nouvelle demeure, s'il est heureux d'y vivre :

On ne trouve pas, dans cette maison, de bel escalier, de boiseries ou de foyer. Certaines vieilles maisons sont modestes ; le quartier est modeste. [...] Rien ne traîne. En haut : la chambre, le bureau et la pièce à la tapisserie jaune. Elle seule, dans toute la maison, a gardé l'odeur du tabac. Un tabac foncé. La tapisserie, grasse, ternie, dégoûte Marie. Cette pièce est la plus sombre ; son unique fenêtre donne sur l'édifice voisin. Voilà. Ces murs, ces marches, ces étages, tout ce poids de matériaux, tous ces pieds cubes d'air... Tout ça est à lui.¹⁰

⁸BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2008), «La sociologie à l'école du roman français contemporain», *SociologieS* [En ligne], *Théories et recherches*, adresse URL : <http://sociologies.revues.org/index1523.html>, paragraphe 27.

⁹NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 108.

¹⁰*Ibid.*, p. 21-22.

À l'image de ce qui se passe avec le personnage principal de Jean-Philippe Toussaint, l'identité du protagoniste de *La notaire* demeure mystérieuse, sans raisons évidentes pour le lecteur, alors que les occasions de le décrire s'accroissent, comme si l'on souhaitait passer volontairement à côté de tout ce qui peut être lié à la signification identitaire habituelle d'un personnage de roman. Bertrand Gervais rappelle, dans son ouvrage *Récits et actions*, que «comprendre un récit, c'est comprendre minimalement pourquoi ses personnages agissent de la façon dont ils le font, ce qui doit s'effectuer par l'identification de leurs buts et motivations¹¹ ». Ainsi, si l'on ne sait rien de révélateur sur l'identité du personnage, ou rien qui puisse être opérant pour le récit, il devient donc difficile de le comprendre, et donc de donner sens à sa manière d'être, de penser, d'agir, de percevoir.

On accorde toutefois une attention particulière à l'une des caractéristiques du personnage: son âge, mentionné à plusieurs reprises. En fait, d'abord, celle-ci paraît être mise à l'avant-plan pour souligner le manque de débrouillardise du protagoniste qui ressemble plutôt à un manque de volonté:

L'homme sera incapable, toujours et à jamais, de poser des tablettes. Tracer une ligne droite, il ne peut pas. *Il n'a pas eu de père pour lui montrer*, disait sa mère. L'excuse a longtemps suffi. Mais à quarante ans, tient-elle toujours? Élevé dans un appartement plein de filles, il n'a pas non plus appris à coudre ou à cuisiner.¹²

¹¹GERVAIS, Bertrand, *op. cit.*, p. 275.

¹²NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 17.

Plus loin, on met encore une fois en évidence son âge pour faire un lien entre, d'un côté, les possibilités infinies de l'enfance, sa simplicité, le bonheur qu'elle apporte au travers de l'insouciance, et, de l'autre, la solitude, la platitude, le vide qui s'installent au fur et à mesure que le protagoniste vieillit :

À dix ans, on sort et la rue est pleine d'enfants. On joue au soccer l'après-midi et le soir, à la cachette. On a des lampes de poche, certaines remises sont hors-jeu. Ce sont les années du papier-brique, celles où on connaît l'odeur de la vieille poussière, de la pisse de chat; c'est l'époque où les licences de voitures changent de couleur chaque année, où les genoux ne cicatrisent jamais. [...] À cinq ans, à dix ans, on n'a qu'à franchir la porte, mais à quarante ans, que fait-on? À part la télévision, il ne trouve refuge que dans le bain. Là, il peut lire un peu, surtout somnoler. [...] Il imagine qu'une passante entre pour lui faire l'amour puis s'en va, laisse tomber la serviette enroulée autour de sa taille, l'abandonne, marche encore, ouvre une armoire et grignote un biscuit.¹³

Cela permet au lecteur de se faire une idée de certaines caractéristiques du personnage principal : on semble vouloir le décrire comme fainéant, nostalgique, comme si son présent n'avait plus rien à lui apporter d'intéressant. Malgré cela, le manque d'attributs conventionnels et éloquents empêche de donner une explication à cette manière d'être, restreignant ainsi la compréhension de ce manque de volonté, ou de cette incapacité à faire quelque chose de significatif dans sa vie, comme si comprendre le personnage était superflu, voire inutile.

En ce qui concerne le portrait identitaire des personnages secondaires, il y a d'abord celui de Marie, l'ex-conjointe du protagoniste qui, contrairement à lui, possède un prénom.

¹³*Ibid.*, p. 23-24-25.

Souvent, on dévoile ses pensées ou ses paroles, ce qui donne une bonne idée de sa manière d'être, de ses états d'âme: «Marie accepterait encore de tout entendre. C'est lui qui a démissionné. Tous les moments où il a choisi de ne pas s'expliquer. Se taire au lieu de se faire disputer, mentir au lieu de décevoir... Marie aurait tout écouté, puis elle aurait parlé. Mais il ne voulait plus l'entendre non plus.¹⁴» En ce qui a trait à la notaire, elle n'a pas de nom, mais on prend soin de la nommer par son titre, ce qui donne une idée de sa vie professionnelle. On sait également qu'elle a des cheveux noirs, courts; qu'elle a à peine trente ans et qu'«avec ses allures de madame, ses bas à motifs, ses souliers, elle donne l'impression de sortir d'ailleurs, pas d'un catalogue, vraiment, pas vraiment de la télé. Elle semble issue [...] d'un autre univers dont les gens se croisent dans les halls, se retrouvent le soir dans quelque bar chic.¹⁵» Toutefois, ces caractéristiques données à Marie et à la notaire sont peu utiles pour le déroulement de l'histoire. Par contre, la différence avec celles du protagoniste est que ces femmes, à l'inverse de lui, agissent de manière significative, ou, du moins, ont des intentions et semblent avoir une vie plus conventionnelle, ce qui fait qu'on peut se donner une bonne idée des raisons de leur manière d'être et d'agir, sans toutefois que cela donne accès à une compréhension nette de ces personnages :

[Le personnage principal] se rend chez [Marie] sans s'annoncer, elle a déjà du monde. Deux hommes, une autre femme, ils sont en train de manger. L'homme s'étonne de constater qu'il y a, dans la vie de Marie, des gens qu'il ne connaît pas. Marie fait les présentations, l'installe parmi

¹⁴*Ibid.*, p. 55.

¹⁵*Ibid.*, p. 46-47.

eux. Un gigot refroidit au centre de la table, des bouteilles ont été vidées.¹⁶

On peut donc croire, par ce passage, que Marie mène une existence normale, qu'elle a une vie sociale, qu'elle entretient ses relations de manière habituelle, qu'elle agit selon les conventions en faisant une place à table à une personne qui arrive à l'improviste lors d'un souper entre amis. Elle cherche donc à s'inscrire dans le monde en ne dérogeant pas des habitudes, en agissant selon les attentes, et cela est perceptible chaque fois qu'elle intervient dans le roman.

Par ailleurs, il faut savoir que le personnage principal, tente, à l'occasion, de se donner une identité: il tente de s'imaginer tel un lecteur, un travailleur, un bricoleur, quelqu'un qui agit, qui se plait à faire certaines activités. Toutefois, cela ne correspond pas ce qu'il est véritablement :

Où en sont les travaux? Des chantiers sont commencés partout, vellétés : un espace à la cave pour bricoler; dans la bibliothèque, un coin propice à la lecture; un pupitre dans le bureau où il pourrait travailler. Il s' imagine bricolant, lisant, travaillant... des images de lui-même qu'il n'arrive pas à incarner. Le Lecteur, le Travailleur, le Bricoleur... on dirait des titres de films qu'ils a déjà vus, mais dont il ne garde aucun souvenir. Homme mûr, intelligent et indépendant. Non-fumeur de quarante ans. Impression vague laissée par un personnage qui semblait être en possession de quelque chose. Ses moyens, ou autre chose. Ses envies. Maintenant, il est plutôt cet homme absorbé par les écailles de peinture qui lèvent sous l'ongle, par la poussière de mortier qui glisse entre les pierres, par les

¹⁶*Ibid.*, p. 132.

lambeaux de tapisserie qui s'accumulent au pied de la fenêtre. Il aime le poisseux, le gras, l'odeur du tabac sur ses doigts.¹⁷

Au fur et à mesure que le roman avance, cette identité fantasmée prend de plus en plus d'importance: il s'imagine être quelqu'un d'autre, un personne importante, que l'on regarde, que l'on admire, que l'on désire, à qui l'on pense toujours, qui est presque le centre de l'univers. Il dit se percevoir comme :

l'adulte qui marche dans la rue, accueilli par tous les regards, attendu dans toutes les maisons. Une photo de lui qui trône sur un buffet, dans un beau cadre doré; une autre, sur une table de chevet, entre la lampe et le réveille-matin. Dans chacune des maisons de la rue, son image est offerte aux voisines souriantes. [...] L'homme imagine toutes les conspirations, toutes les adorations. Serait-il possible que ses voisins se réunissent pour parler de lui, qu'ils échangent des photos, copient des films que, plus tard, une fois seuls, ils écoutent en silence? [...] Ce sentiment, il est simple: être parfait. Dit comme ça, c'est ridicule. Comment le dira-t-il à la notaire? Se sentir adéquat, être à sa place.¹⁸ [...] L'homme est assis dans la chambre jaune, une photo à la main. Cet enfant, tout le monde le regardait. Il voudrait en parler à la notaire, maintenant. Il dirait: "Quand j'étais jeune, tout le quartier m'admirait en secret."¹⁹

Au final, on comprend mal pourquoi il espère être quelqu'un d'autre, lui qui, pourtant, semble se plaire à ne rien faire de signifiant. De plus, il est bien au courant de ses inaptitudes, affirmant, par exemple, que, lors des travaux pour sa maison, «[d]es hommes

¹⁷*Ibid.*, p. 32-33.

¹⁸*Ibid.*, p. 103-106.

¹⁹*Ibid.*, p. 111.

viendront, trois ou quatre, des garçons habiles avec les outils et qui se moqueront gentiment de son incompetence en matière de rénovation.²⁰ »

Or la notaire, par exemple, est loin de le voir ainsi :

[...] [L]a notaire ne trouve rien d'autre qu'un homme nu qui ne parle que de lui-même. Elle ne comprend rien. [...]²¹

«C'est quoi mon cadeau?» Ce serait cette vérité simple: personne ne pense à toi. Jamais il n'est arrivé que tu comptes plus que les autres. Les voisins peuvent bien regarder leurs films de famille, cela ne te concerne pas; l'homme a bien pu prendre des photos [de toi]; il en a pris de tout le monde. Nos mères disaient *Tu n'es pas le nombril du monde; la Terre ne tourne pas autour de toi*. Que faisait la tienne? Elle ne t'a pas appris ça? La notaire serait satisfaite si elle pouvait ramener l'homme à ses justes proportions. Ce serait ça, le cadeau. [...] Juste avant de s'endormir, il a entendu la notaire lui dire «Je ne sais pas quoi faire de toi. Rien n'est suffisant, adéquat, sérieux... je ne sais pas c'est quoi le mot... je ne sais pas quoi vivre avec toi.» Il a cru que c'était une déclaration d'amour; au matin, elle était partie.²²

Marie, en ce qui la concerne, ne lui renvoie pas, non plus, l'image qu'il a de lui-même :

Il y a quelqu'un que tu imagines être toi. Et puis il y a celui-là, celui que je vois devant moi. On ne parle pas du même homme, crois-moi. Tu n'as jamais su te ramasser, te gérer. Les premières années, au moins, tu faisais des efforts. Quelque chose comme un élan, une volonté, te gardait avec moi. Puis tu t'es mis à abandonner les objets, laissant partout les traces éparpillées d'un naufrage. Autant tu devenais incapable de finir tes phrases, autant tes gestes avortaient. Je te surprénais à interrompre n'importe comment les mouvements amorcés. Tu échappais tout, souviens-toi, tes mains oubliaient de serrer les objets, ton esprit n'arrivait plus à se fixer.[...] Les derniers temps, c'est vrai, tu n'étais plus bon à rien. En plus de t'aider à parler, je devais tout ramasser. J'ai pensé que

²⁰*Ibid.*, p. 132-133.

²¹*Ibid.*, p. 107.

²²*Ibid.*, p. 124-125-126.

vivre seul te ferait du bien. Mais non. Tu vis seul et tu n'es pas plus ordonné ni plus articulé.²³

Dans tout le roman, Marie et la notaire sont les deux seules personnes avec qui le personnage principal semble vraiment passer du temps. Il est donc impossible que le protagoniste, visiblement à l'écart du monde extérieur, se sente à sa place dans une société à laquelle il ne semble pas appartenir. Alors qu'il est convaincu de son importance pour les autres, les deux femmes s'empressent de le confronter à sa médiocrité et de lui renvoyer l'image de celui qu'il ne sait pas être. Ainsi, l'idée qu'on se fait du personnage principal provient des informations qu'il est possible de tirer de toute cette mise en scène de l'inaction, mais aussi, et surtout, du regard que Marie et la notaire portent sur lui. De cette manière, le lecteur pourrait penser qu'il connaît le personnage principal et comprend qui il est. Toutefois, le personnage n'agit pas réellement, et ne cherche pas à le faire, comme s'il était incapable d'intervenir dans le réel, de s'imposer dans un monde actif et en mouvement, ce qui en fait un personnage difficile à cerner. Il se contente d'observer ce qui se passe autour de lui, de s'imaginer une autre existence que la sienne, sans toutefois que cela n'apporte de dénouement influent pour le récit.

2.1.2 Une relation étrange à l'autre

La lassitude du personnage principal, sans cesse mise en évidence, est encore plus frappante lorsqu'on se rend compte que les gens qui gravitent autour de lui sont ceux qui le

²³*Ibid.*, p. 34.

poussent à faire le peu de choses qu'il accomplit au cours du roman. En effet, la première personne de son entourage est Marie, son ex-conjointe, de qui il se sépare dès les premières pages. On voit que c'est elle qui prend toutes les décisions quant à cette rupture et qui en trouve les raisons :

Marie l'a pris par la main. *Tu n'es plus bien, tu ne sais pas ce que tu veux. Tu crois ne plus m'aimer. Viens, on va te trouver une maison. C'est plus facile, s'en aller, quand on sait où on s'en va.* En effet, à la fin de chacun des couples, la même question s'était posée : comment vivre, maintenant, et où s'en aller? À chaque fois, l'incapacité de s'imaginer vivre dans une maison sans femme. [...] Les événements se sont succédé. On ne peut pas dire : précipités. Il a fallu arracher à l'ancienne maison des éléments de décoration, les livres, quelques meubles; il a fallu remplir des boîtes [...]. Faut-il faire ça, vraiment? Acheter des maisons, les rénover, y vivre? Il a quarante ans et il l'ignore. Il ne sait pas comment faire autrement. Marie a insisté : il faut repeindre avant de s'installer. Le rez-de-chaussée sera l'affaire d'une journée. Elle a tout coordonné : les meubles, la peinture, le tapis [...]. Marie dit : «Ce soir, tu pourras dormir ici; moi, je partirai après le souper.» Il le faut bien, cette vie doit un jour commencer.²⁴

Ainsi, Marie s'occupe de tout : en plus de trouver la maison dans laquelle son ex-mari va emménager, de la rénover et de la décorer, elle va même jusqu'à lui dicter ce qu'il pense, ce qu'il ressent, sans qu'il ne mette les mots sur les motifs de cette séparation. Toutefois, cela ne fait pas de Marie une femme dominatrice qui veut tout contrôler : elle demeure une femme fragile, compréhensive, amoureuse, qui souhaite le bien de celui qu'elle aime. Le personnage principal n'a donc aucune raison de suivre à la lettre les décisions prises par Marie, et semble le faire non par emprise, mais plutôt parce que cela semble plus facile de ne rien décider, de ne rien vouloir, de ne rien modifier. C'est comme s'il ne comprenait pas

²⁴*Ibid.*, p. 10-14.

ce qui lui arrive ou, plus encore, comme s'il ne s'en rendait tout simplement pas compte. Les propos de Michel Biron, dans son article «L'effacement du personnage contemporain : l'exemple de Michel Houellebecq», sur le *Bartleby* de Melville s'appliquent aisément au protagoniste de *La notaire* : «[ce personnage] n'entre en conflit direct avec personne [...]. Il est coupé du monde social, [...] et il ne cherche pas à défendre son point de vue [...]»²⁵, se contentant plutôt d'acquiescer sans rien dire. Un soir, Marie va même jusqu'à lui apporter un souper, affirmant que «[s]inon, [il] ne penser[a] pas à manger.²⁶» Lors de leurs conversations, souvent, Marie parle, exprime ses émotions pendant que lui écoute. Sinon, le dialogue est futile. Marie s'interroge, et lui se contente d'y répondre, de manière rapide et simpliste :

Marie voulait comprendre. Les faits s'accumulent, mais aucune conclusion ne s'en dégage. Elle a dit : «Des fois, tu m'aimes.» Il ne l'a pas contredite. [...] Marie a dit : «Quand le frigidaire arrête, on le sait. Quand un char, quand la télé, quand n'importe quelle patente arrête, on le sait. Si t'avais arrêté de m'aimer, on s'en serait rendu compte. – Quand le vent tombe, on le sait pas tout de suite. – Si t'as envie d'aimer, crisse, s'il t'en reste, de l'amour à donner, je suis là. J'ai tout ce qu'il faut. – Mais ça ne me tente pas d'aimer. [...]»²⁷

Non seulement le personnage principal possède une identité assez confuse, mais, en plus, la relation qu'il entretient avec l'autre paraît inhabituelle, ne permettant pas de réfléchir sur la manière d'être et d'agir du personnage principal, ni de saisir ce qui arrive véritablement. On voit la façon dont Marie perçoit son ex-conjoint, mais non le contraire, ce qui fait en sorte

²⁵BIRON, Michel, *op. cit.*, p. 29.

²⁶NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 27.

²⁷*Ibid.*, p. 64.

que l'état relationnel entre les deux personnages demeure obscur. S'il cesse d'aimer, c'est seulement parce qu'il n'en a pas la volonté, comme si même le ressentir était pour lui un trop grand accomplissement.

Après sa séparation d'avec Marie, le personnage principal développe une relation avec une autre femme, la notaire qui s'occupe des transactions pour sa nouvelle maison. Il s'agit d'une relation purement charnelle, sans aucune profondeur. De toute manière, le personnage principal le sait, «[o]n ne quitte pas une femme pour une autre. C'est une façon trop compliquée de tourner en rond.²⁸» Le personnage principal est tout à fait passif dans cette relation, se contentant d'acquiescer chaque fois que la notaire l'appelle pour faire l'amour, ou arrive chez lui sans prévenir. Pour lui, cette relation semble être un accomplissement, quelque chose qui pourrait faire qu'on l'envie, qu'on le considère comme quelqu'un qui évolue: «Il avait toujours désiré la présentatrice de nouvelles, la gérante, la représentante des ventes. Atteindre une de ces femmes très bien mises serait déjà sortir de soi. "J'aurai au moins accompli cela, se dit-il, j'aurai baisé une madame." Personne ne dira qu'il n'avance pas.²⁹» Cependant, mis à part Marie, personne ne sera au courant de ces relations sexuelles, puisqu'il n'a, de toute façon, personne à qui en parler. De plus, Marie est loin d'être impressionnée par leurs rapports, étant jalouse, sans doute, mais surtout déçue de lui :

Tu as six ans. Quelqu'un te veut, tu es content. Et c'est tout ce que tu souhaites, être voulu. Tu ne te demandes même pas si c'est ce que tu

²⁸*Ibid.*, p. 42.

²⁹*Ibid.*, p. 52.

veux, toi. [...] Si on t'a choisi, tu perds tes moyens. Il faut que tu cèdes, toujours. On te demande et tu viens. Même si tu devrais être ailleurs, même si ce n'est pas bon pour toi. Être voulu, c'est tout ce que tu veux. Une fois qu'on t'a eu, tu ne te forces même plus. Est-ce qu'elle le sait, ça, ta notaire?³⁰

Il est vrai que cette relation n'a rien de grandiose, ni d'enviable. Qui plus est, elle existe grâce au hasard, et se poursuit grâce aux seules intentions de la notaire: c'est elle qui l'appelle la première fois pour aller chez lui, et qui continue de le faire par la suite, le protagoniste se contentant d'attendre, ne cherchant jamais à provoquer quoi que ce soit. On est loin d'assister à une relation qui permet l'échange, la complicité, la confrontation de pensées, la collaboration actionnelle, la découverte de l'existence de l'autre :

La notaire n'écoute pas vraiment l'homme qui décline à voix haute des pensées qui ne lui sont pas destinées. [...] Rien de ce qu'il dit ne l'intéresse, mais elle se laisserait volontiers couler dans cette douceur. [...] Elle se retourne, monte sur lui, le prend dans ses bras, et chacun sait comment ça va finir. Elle colle ses mains sur ses oreilles, tient droite sa tête, pour l'obliger à garder ses yeux dans les siens jusqu'à ce qu'il la pénètre, et alors il n'y aura pas de fantaisie, pas de tournage autour du pot, pas de guidis. Il devra s'activer ainsi jusqu'à ce qu'elle ait joui. Ce n'est pas ce qu'il préfère.³¹

Il ne semble pas y avoir, entre eux, un fort désir. La notaire veut avoir des relations sexuelles, voilà tout, et le protagoniste accepte de le faire, non pas parce qu'il en a particulièrement envie, mais parce que, simplement, comme il l'affirme lui-même, «[t]out le monde aime ça, non?». Ils ne discutent pas, ne sont pas intéressés à en savoir plus sur

³⁰*Ibid.*, p. 65.

³¹*Ibid.*, p. 74-75.

l'autre. Leurs conversations sont soit uniquement utiles d'un point de vue professionnel, au moment où la notaire fait son travail, soit absentes ou anecdotiques : «– C'est vrai que c'est humide, chez vous. – C'est vrai? Pourquoi "c'est vrai"? – Tu m'as pas déjà dit ça? – Je pense pas. Mais c'est humide, oui.³²» Tout ce qui les préoccupe et qui devient la base de leur relation, c'est d'avoir des relations sexuelles le plus souvent possible :

La notaire revient le mercredi puis encore le vendredi. Elle s'invite sans vérifier si elle dérange [...]. La notaire veut baiser dans le salon, dans la cuisine; elle veut baiser dans la pièce vide du haut et même dans la cave. Pour ça, elle est revenue durant la fin de semaine. Expressément pour ça. Au téléphone, elle lui a dit: «On baise dans la cave, demain.»³³

En outre, la notaire, bien qu'au courant de la solitude du personnage principal, ne cherche pas pour autant à développer quelque chose de plus profond avec lui, ou, du moins, à lui parler. En fait, alors qu'il profite de la présence de la notaire pour faire son testament, celle-ci apprend qu'il n'a personne autour de lui à qui léguer ses biens lorsqu'il décèdera :

La notaire lui a demandé s'il avait des proches, il a bien fallu répondre: «Non.» Quelqu'un à qui céder ce qu'il a accumulé? C'est indifférent, mais on ne l'avoue pas à la femme aux cheveux noirs qui vous regarde intensément. Il y a bien sa mère, mais cette idée lui est apparue contre nature. On ne cède pas ses biens à ses ascendants. [...] Il a dit: «Je devrai y penser.»³⁴

«Avez-vous des frères, des sœurs?» – Deux sœurs. – Ont-elles des enfants? Vous avez sûrement une filleule, un filleul?» [...] «Vous savez, beaucoup de personnes décident de léguer leurs biens à des œuvres de charité. Il y a bien une cause qui vous tient à cœur?» [...] L'idée même

³²*Ibid.*, p. 49.

³³*Ibid.*, p. 52-53.

³⁴*Ibid.*, p. 27.

d'une cause lui semble saugrenue, mais il refuse d'imaginer ses neveux magasinant avec l'argent de sa succession. Il ne se résout à rien.³⁵

Par ailleurs, en ce qui concerne les gens de son voisinage, il ne prend pas la peine de les saluer, non pas parce qu'il a quelque chose contre eux, mais simplement parce que cela semble exiger, pour lui, un effort trop grand :

Parfois, il se promène dans le quartier; on dort mieux quand on s'est un peu dépensé. Les galeries et les balcons sont remplis de vieilles gens qui le regardent passer. On attend de lui un salut, et s'il lève un peu le bras, pour replacer ses lunettes ou se gratter l'oreille, des dizaines d'autres bras se lèveront aussitôt et autant de sourires lui seront adressés.³⁶

En tant que professeur, le personnage principal doit bien avoir quelques habiletés sociales, ou, du moins, une certaine capacité à agir, à penser par lui-même. Jamais pourtant on ne le montre en train d'intervenir ou d'interagir avec le monde extérieur, sauf une fois où, lors d'un souper chez Marie, il s'assoit avec des gens et «se retrouve bien vite silencieux, incapable de suivre, de participer, incapable également de se résoudre à raconter ses histoires [...]»³⁷ Comme les actions, les conversations sont absentes ou futiles, ce qui laisse entendre que tout participe à l'insignifiance. Les relations du protagoniste, ainsi, semblent anormales, comme le sont ses agissements. Cela donne l'impression que l'existence du personnage principal ne mènera à rien, n'évoluera pas – ce que viennent confirmer les stratégies narratives utilisées : d'un chapitre à l'autre, le récit évolue à peine,

³⁵ *Ibid.*, p. 39-40.

³⁶ *Ibid.*, p. 28.

³⁷ *Ibid.*, p. 132.

la possibilité d'une intrigue s'amenuise, les retours en arrière et le présent s'entremêlent sans qu'on sache trop pourquoi, les souvenirs semblent quelconques, les dialogues ne mènent à rien, les relations s'épuisent. S'il le pouvait, le personnage principal resterait sans doute toujours à l'intérieur de sa maison. On ne le voit sortir que lorsqu'il accompagne sa mère à l'épicerie, ce qui semble tout sauf palpitant pour lui, qui affirme qu'il passe «une demi-heure dans les allées d'un supermarché au bras d'une personne âgée qu'il a aidée à choisir entre deux sortes de lait et trois marques de jus.³⁸» Au fond, le personnage ne semble exister que par le regard des trois femmes qui gravitent autour de lui – sa mère, son ex-conjointe et la notaire –, sans quoi sa vie se résume à s'enfermer dans sa maison ou, tout au plus, à déambuler dans les rues sans raisons apparentes.

2.2 LE RAPPORT À L'AGIR

2.2.1 Indolence et déséquilibre

Le personnage principal de *La notaire*, tout comme celui de *L'Appareil-photo*, surprend par le fait qu'il ne correspond pas aux êtres d'action habituels des textes narratifs. Les propos de Fortier et Mercier sur un type de personnage contemporain valent assurément pour le protagoniste de *La notaire*: «[ces] personnages [...] souffrent d'une certaine indétermination, aussi bien psychologique, morale que physique.³⁹» En fait, comme on l'a mentionné plus haut, il ne fait rien, ou, du moins, rien qui ne soit intéressant,

³⁸*Ibid.*, p. 69.

³⁹FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 176-177.

important, révélateur. Pourtant, comme l'affirme Bres, «[l]e moteur du récit est le faire : c'est lui seul qui peut introduire la dynamique qui construit le récit comme un enchaînement. [...] Nous dirons que le sujet est la somme des actes; le faire de l'actant se reporte sur l'existant qu'il est, le modifie.⁴⁰» Dans ce roman, on se demande longtemps quel est l'objectif de ce personnage, pour se rendre compte, finalement, qu'il ne semble pas en avoir. On peut sans doute chercher à lui prêter des intentions, dont celle d'avoir des relations sexuelles avec la notaire. D'ailleurs, il considère cela comme un véritable projet : «[I]l n'y avait plus rien à l'agenda, aucun autre projet. La notaire viendrait et ils baiseraient. De toute la semaine, l'homme n'a pas pensé; rien d'autre que le souvenir, le désir et le projet de baiser.⁴¹» Il affirme, même, que «[t]out le reste, il le fait en attendant⁴²». La plupart du temps, il est plutôt passif durant ses rapports sexuels, venant même à se comparer à un enfant dont on s'occupe :

La notaire vous embrasse en vous regardant, vous mange la bouche, met ses mains sur vos oreilles, les bras comme des ornières, pour qu'il n'y ait plus rien, qu'il n'y ait pas d'autre chemin que de rentrer en elle. Parfois, l'homme se rebiffe. Il prend à pleines mains la tête de la femme, déplace son visage. Alors, dans le regard arraché de la notaire, il lui arrive de surprendre une panique qui bientôt se transforme en désir. La notaire n'a pas l'habitude de l'abandon. [...] Cette absence de pudeur, maintenant. Sa facilité à se tenir couché sur le dos, tout ouvert, bien écarté, silencieux. On dit: abandonné. Un enfant à langer. [...] [II] s'étend comme s'il avait droit à tout et n'avait peur de rien. C'est l'état un peu bébé de l'amour débutant. Mais ce n'est pas l'amour, ce n'est le début de rien.⁴³

⁴⁰BRES, Jacques (1994), *La Narrativité*, Louvain, EditionsDuculot, coll. «Champs linguistiques», p. 114.

⁴¹NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 53.

⁴²*Ibid.*, p. 95.

⁴³*Ibid.*, p. 54-55.

Bien que la notaire aime avoir le contrôle, il arrive parfois au personnage principal de prendre les devants. Il vient même, à un moment, à provoquer lui-même la notaire, à la surprendre. En fait, il décide, pour l'étonner, pour l'exciter, d'éjaculer dans son porte-documents qui contient tous les papiers importants pour son travail. Toutefois, bien qu'il s'agisse d'une action intentionnelle, elle paraît déconcertante et inappropriée, la notaire venant même à vouloir ne plus jamais le voir après qu'il ait fait ceci :

Il devrait éjaculer dans la poche du manteau de la notaire, dans son étui à lunettes, dans son porte-documents... Oui, dans son porte-documents. Pas directement sur les papiers. On ne répand pas son sperme sur les testaments; les certificats de localisation perdent leur valeur une fois gommés. Il jouira dans l'attaché-case, sur un lit de papier mouchoirs qu'il y aura déposés. Simple et élégant, juste assez dégoûtant. Demain, au déjeuner, il l'avertira. [...] Il lui dira: «J'ai joui dans ton sac, cette nuit.» [...] Des pots de plastique dans un sac transparent. Des médicaments, un sac plein de flacons. C'est parfait. Il fouille dans le sac et, en se branlant toujours, il ouvre une bouteille vide. [...] Juste le temps d'approcher le flacon et il éjacule. Il le referme, le dépose dans le sac qu'il referme, referme aussi le porte-documents [...]. Il n'a pas reconnu le nom sur le flacon: Armande Denis, la dame qui lui a vendu la maison. Il sourit béatement en retournant jusqu'à son lit, à moitié ramolli.⁴⁴

Curieuse à tout le moins, cette action, en plus, est suivie de ce qu'on pourrait considérer comme une intention surprenante chez le personnage principal. Sans trop qu'on sache pourquoi, il souhaite donner une place à la notaire dans sa vie amoureuse. Pourtant, on ne sent, ni chez l'un ni chez l'autre, autre chose qu'un désir sexuel, et on ne comprend pas pourquoi le protagoniste a cette intention soudaine: «—"Je vous aime, madame la notaire. Vous, allez-vous m'aimer?" Il pose la question sans douter. " [...]—T'aimer?— Oui. Être ma

⁴⁴*Ibid.*, p. 88-89.

blonde." Regarde, je ne veux pas ça, moi, être une blonde. Regarder la télé avec quelqu'un, manger ensemble... ".⁴⁵ » Après cet épisode, la notaire ne reviendra plus, comme si la seule idée de l'amour avec cet homme était impossible, et lui ne cherchera pas à la retenir.

Mis à part ses ébats sexuels, on pourrait croire que ses promenades dans les rues sont, elles aussi, une action du personnage principal. Si le déplacement permet normalement de se rendre d'un point à un autre, la plupart du temps pour une raison précise, ici, il en va tout autrement. Le protagoniste se contente de flâner seul dans le quartier, en ne s'arrêtant nulle part, en ne saluant personne, dans une «rue [...] déserte, [...] [promenant] un regard lent sur les façades des maisons fermées, pos[ant] un œil sur sa montre», constatant que «le temps ne semble pas avancer⁴⁶». Il marche, dit-il, parce qu'«on dort mieux quand on s'est un peu dépensé.» Parfois, même, «[i]l erre [...] dans [s] maison vide, remonte, entre dans la chambre jaune⁴⁷», ce qui ajoute à l'insignifiance de ce qui aurait pu sembler être une action. Autour de lui, les gens bougent, vivent, vont, viennent, et semblent mener une existence des plus normales, pendant que lui se perd dans des pensées anodines :

Pendant la journée, la rue est monopolisée par de jeunes adultes. Ils circulent sans arrêt, allant et venant entre leur vieille voiture et des appartements manifestement délabrés. [...] Quelqu'un vend de la drogue dans un coin. Certains clients ne prennent pas la peine d'éteindre la radio d'auto lorsqu'ils descendent une minute pour leur transaction. Son regard s'est arrêté sur ses pieds, qui avancent à peine. Voilà cinq minutes qu'il songe aux habitants du quartier. Rien de valable. [...] Personne n'est assis dans le salon chez Bernard. Il y a bien un verre sur une table, une télé

⁴⁵*Ibid.*, p. 123-124.

⁴⁶*Ibid.*, p. 70.

⁴⁷*Ibid.*, p. 44.

allumée, mais le fauteuil est vide. Des bruits viennent de la cuisine. La porte moustiquaire, sur le côté de la maison, laisse sortir le son et la lumière. On entend deux voix de femmes, des bruits de vaisselle, de meubles qu'on bouscule, les rires d'au moins deux hommes. [...] L'entrée, assez profonde, n'est pas asphaltée. Deux voitures y sont alignées, [...] [dont l'une] sous le toit incliné. On disait car-port. On disait driveway pour distinguer cette entrée de celle de la maison, même si le mot s'appliquait mieux aux allés goudronnées. [...] Combien de temps peut-il rester là, immobile, à réfléchir à un driveway, au mot driveway et aux différentes façons de le prononcer?⁴⁸

L'inaction du personnage principal est-elle due à une incapacité d'agir, ou à un manque de volonté? Bien qu'il semble se plaire dans cette existence monotone, il n'en reste pas moins qu'il passe son temps à rêver d'une vie bien différente de la sienne, active, où sa présence est d'une importance considérable pour les autres, manifestant ce bovarysme qui, selon Dominique Viart et Bruno Vercier, serait l'une des caractéristiques de certains personnages contemporains, «sans les ornements d'un romantisme démodé.⁴⁹» Il y a, certes, une grande lassitude chez le personnage principal. Reste que ce manque de détermination, cette indifférence face à ce qui se passe autour de lui sera encore bien présent à la toute fin du récit :

[L]a maison est en bois, en plâtre humide, en plastique. Les murs étalent des taches que personne ne vient laver. L'homme ne sait pas à quoi attribuer l'affadissement général des tons, des silences de plus en plus profonds qui lui pèsent. L'ennui souvent le chasse; rien de consolant ne l'attend dehors. Il fait machinalement l'inventaire des portes, des fenêtres aux rideaux tirés, la liste approximative des voisins absents, mais ses

⁴⁸ *Ibid.*, p. 70-72.

⁴⁹ VERCIER, Bruno et Dominique VIART (2004), *La littérature française au présent : héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, p. 402.

pensées n'accrochent pas. Bientôt, il pense à autre chose ou plutôt à rien.⁵⁰

L'ennui du personnage principal est perceptible. Toutefois, il semble ne rien faire pour s'en sortir, quoiqu'il semble en avoir les moyens. Ainsi, du début à la fin, son état évolue peu, ou, tout au plus, s'affaiblit.

2.2.2 Fuite et inertie

L'inaction apparente du personnage principal de *La notaire* fait en sorte qu'on peut le considérer comme un patient plutôt que comme un agent, tel le protagoniste de *L'Appareil-photo*. En fait, comme l'affirme Bremond, cela fait en sorte qu'il «ne dirige plus, [mais] subit les événements», qu'il «éprouv[e] son état avec indifférence, [qu'il vient à] concevoir comme [...] satisfaisant.⁵¹» Comme on l'a vu chez Fortier et Mercier, l'indétermination de certains personnages est parfois perceptible d'un point de vue aussi bien «psychologique, mora[l], que physique⁵²», et c'est certes le cas, ici, pour le protagoniste de *La notaire*. À l'évidence, ses occupations n'ont rien de palpitantes : «Il passe ses journées dans les mauvaises pièces. Quelques heures par jour à regarder le plancher de la cave, à respirer l'odeur humide du tabac dans la pièce vide du haut, à ne rien faire dans le bureau, à lire le dos des livres dans la bibliothèque. Faut-il accomplir quelque chose?⁵³» Il semble se plaire dans cette platitude, ne cherchant pas à s'en départir. D'ailleurs, lorsque des gens de

⁵⁰NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 131.

⁵¹BREMOND, Claude, *op. cit.*, p. 155.

⁵²FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 176-177.

⁵³NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 23.

son entourage, comme Marie, lui demandent à quoi il occupe son temps, il dit la vérité, simplement, sans rien cacher de son inertie : « – Qu’est-ce que tu fais de tes journées? – Je ne sais pas... Les journées passent toutes seules. Je ne les vois pas vraiment. J’écoute la télé, mais il n’y a rien... Je suis dans la lune, souvent. – Tu baises la notaire. – Oui, mais ça ne remplit pas les journées. »⁵⁴ De toute manière, il le sait, «[c]e n’est pas à quarante ans qu’il va entreprendre quelque chose de grand⁵⁵ ». Ainsi, le protagoniste de ce récit ne change rien au monde, n’a pas de destinée, se montre anéanti, s’invente une autre existence plutôt que de se sortir de son état. La contingence sur laquelle est basé le roman de Patrick Nicol se fait sentir dans l’intériorité même du personnage principal, bien présente du début à la fin du récit : souvent, les courtes phrases ne mettent en scène ni un événement, ni une action significative, mais mettent sur la piste des états d’âme du protagoniste. Toutefois, ceux-ci demeurent souvent très mystérieux. Ce roman, ne permettant pas de donner sens au protagoniste par ses actions, ses paroles ou ses façons de penser, celles-ci étant absentes ou dérisoires, met donc de côté la configuration narrative pour s’intéresser à l’intériorité du personnage, qui demeure cependant floue, ne «relev[ant] en rien d’une logique causale.⁵⁶» On peut avoir une idée, par exemple, de la façon dont le protagoniste se sent face à l’amour :

[D]ans ses pensées, la voix de Marie se substitue à la sienne : *Ta seule façon d’exister, c’est de te faire regarder. Il pense aux questions auxquelles il n’a jamais su répondre : Pourquoi tu m’aimes? Qu’est-ce*

⁵⁴*Ibid.*, p. 80-81.

⁵⁵*Ibid.*, p. 71.

⁵⁶Frances FORTIER et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 183.

que je t'apporte? Il pense au vide, au silence, à la totale absence de contenu disponible, à chaque fois, pour chaque fille. [...] Faire son nid dans le lit des femmes, ce n'est jamais assez. Elles nous écoutent longtemps et cela nous convient, mais lorsqu'on n'a plus rien à dire, elles sont encore là. On les regarde, elles nous regardent et attendent quelque chose de nous.⁵⁷

De surcroît, ses pensées vont à l'encontre de ses actions: il semble vouloir être seul, éloigner les femmes de lui mais, pourtant, tout de suite après sa rupture avec Marie, la notaire entre dans sa vie, et son existence ne tourne maintenant qu'autour d'elle, lui qui, pourtant, croyait s'isoler «pour savoir ce qui occupait ses pensées.⁵⁸» Marie, d'ailleurs, s'empresse de lui en parler, mais il ne semble même pas avoir la force, la volonté, la capacité de penser à ce qu'il veut véritablement :

«Je pensais que tu voulais être seul, n'avoir personne. Ou bien c'est raté, ou bien c'était pas vrai.» Elle est déçue. Il faudrait que ce soit clair: qu'il ne l'aime plus et en aime une autre, ou alors qu'il n'aime personne, ne veuille personne dans sa vie. N'importe quoi, mais pas ça: une femme qui va et vient régulièrement. «Vous êtes ensemble, non? – Non. On ne sort pas. On n'ira pas au cinéma, par exemple, ou au restaurant. – Vous baisez, c'est tout. – C'est ça. – Qu'est-ce qu'elle veut, cette fille-là? – Baiser. – Penses-tu vraiment que c'est si simple?» Pour pouvoir répondre, il aurait fallu qu'il pense.⁵⁹

Souvent, c'est en rapportant les paroles des autres que l'on devine la manière d'être du protagoniste, dévoilée en surface seulement. Ainsi, ce qui permet d'en savoir un peu sur l'intériorité du personnage se trouve à être des sentiments «irraisonnés, [...] immotivés,

⁵⁷NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 114.

⁵⁸*Ibid.*, p. 56.

⁵⁹*Ibid.*, p. 61-62.

[...] des bribes [...] d’histoire décousue», une «enfance qui renaît⁶⁰» sans maîtrise, ce qui participe au côté fragmenté, dispersé, discontinu, arbitraire de *La notaire*. Du début à la fin du roman, l’état du protagoniste n’évolue guère, ou, pire encore, évolue en sens contraire : son ennui devient de plus en plus perceptible, ses relations avec les autres s’amenuisent peu à peu et ses rêveries abondent. Ainsi, l’histoire, plutôt que d’avancer, semble stagner. Pourtant, un désir d’aller de l’avant se fait sentir chez les personnages secondaires : Marie, à la suite de sa rupture, tourne en rond au début, mais finit par lâcher prise, passer à autre chose et se rendre à l’évidence : «Marie n’espérait rien. Elle a abandonné depuis longtemps l’espoir d’être un peu écoutée. Elle avait besoin de parler, c’est fait. Elle peut retourner à sa défaite, maintenant trop habituée à la paresse de l’homme pour en concevoir une rancœur nouvelle. Mais c’est bien fini, voilà ce qu’elle se dit, on ne l’y reprendra plus.⁶¹» La notaire, elle aussi, finit par prendre la décision d’arrêter de voir l’homme, alors que lui reste passif jusqu’aux toutes dernières lignes du roman, qui comportent les mots «silencieux», «incapable», «incompétence» en guise de qualificatifs du personnage principal. Ainsi, celui qui, normalement, devrait être le moteur de l’action, des événements, n’est qu’un homme sans ambitions, sans volonté, qui reste là à ne rien faire, ne cherchant qu’à se faire désirer par les femmes, ce qui mène à un récit où l’attente, l’errance, l’inachèvement, l’incomplétude, la médiocrité deviennent, en quelque sorte, ce sur quoi l’histoire est construite. Son intériorité semble dès lors faite de paresse, de mollesse, de lassitude,

⁶⁰FORTIER Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 183.

⁶¹NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 81.

d'indifférence, d'imagination, de morcellement, d'absence de profondeur. Sa vie en décalage apparaît d'autant plus clairement, dans la mesure où le personnage est mis aux côtés de deux femmes qui, elles, paraissent s'inscrire dans le monde, dans une société qui apparemment leur convient, et qui semblent avoir une manière d'être totalement différente de celle de cet homme. Ainsi, les personnages qui gravitent autour de lui deviennent, en quelque sorte, son antithèse. Ils travaillent, entretiennent des relations, tentent de régler leurs problèmes, se lèvent le matin pour accomplir des choses significatives, s'occupent de différentes manières, pendant que le protagoniste, lui, affirme n'avoir « aucune ambition à réussir sa vie⁶² », ce qui en fait un personnage qui n'a rien d'un héros habituel.

Par ailleurs, si le présent du protagoniste semble peu intéressant ou révélateur, son passé, lui, est décrit tout autrement. L'une des intentions du personnage serait de se souvenir de son enfance. Par contre, la nébulosité, le flou, la fragmentation, le morcellement des souvenirs se mêlent à la fabulation, à l'invention, à l'amplification de certains événements. Parfois, il se rappelle fortement certains moments, « obnubilé par les détails de son passé⁶³ », comme si le souvenir était resté intact depuis l'enfance :

On pouvait se cacher dans les cabanes à vidanges. [...] L'été, la puanteur ne nous chassait pas et on pouvait rester là longtemps, sans bouger, sous la chaleur du toit de tôle, dans l'odeur brune des épluchures, à attendre que celui qui compte nous trouve. Mais c'était une mauvaise cachette : impossible de partir à courir quand on était découvert. [...] Les sheds étaient faites en planches, parfois recouvertes de papier brique. On pouvait entrer dans la plupart, malgré le gros cadenas protégé de la pluie

⁶²*Ibid.*, p. 98.

⁶³*Ibid.*, p. 82.

par une bande de cuir. On grattait la terre et on se glissait sous le mur, comme des marmottes, et bientôt on était à l'intérieur, attendant que nos yeux s'habituent à la pénombre. [...] La shed était un refuge de luxe. Les genoux d'une fille appuyée sur la cuve d'une laveuse, dans un coin de la shed. Le short beige, la culotte bleue tassée autour des chevilles. Accroupie, la fille presse contre son ventre sa chemise jaune pour montrer au petit garçon les poils qui commencent à pousser. Les autres enfants nous cherchent, les adultes parfois nous surprennent. L'homme essaie de localiser la shed du souvenir. À partir de chez lui, on traversait la rue, puis il fallait dévaler le terrain en pente. On sautait les clôtures, on traversait des potagers, des stationnements...⁶⁴

La place du passé dans la vie du personnage principal gagne en importance, jusqu'à devenir l'essentiel de ses pensées, la raison de ses déplacements. Toutefois, ces souvenirs qui défilent sont survolés, brouillés, fragmentés, ou centrés sur des détails insignifiants. Ils semblent devenir pour le protagoniste un moyen de fuir la réalité, de réinventer son existence. Anne Barrère et Danilo Martuccelli affirment que, dans certains récits, «si bien des personnages regorgent de grandes capacités introspectives, ils n'ont pourtant accès à aucune profondeur. Et de manière encore plus troublante, *ils semblent parfois ne rien sédimenter malgré ce travail intérieur.*⁶⁵ » C'est ce qui se passe dans *La notaire* : tous les moyens sont mis en place pour que le personnage principal parcoure ses souvenirs afin de mieux comprendre son présent, mais ce retour dans le passé n'apportera, au final, rien de significatif, ni à son existence, ni au roman. D'ailleurs, le protagoniste affirme qu'il «perd son temps à se rappeler le passé⁶⁶ ». Il passe, donc, plusieurs heures à ne rien faire d'autre

⁶⁴*Ibid.*, p. 77-78.

⁶⁵BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI, *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, op. cit., p. 92-93.

⁶⁶NICOL, Patrick, op. cit., p. 96.

que penser, mais vainement: soit il prétend «ne pas savoir, au juste, à quoi il a pensé⁶⁷», soit il invente des situations qu'il n'a jamais vécues pour oublier son existence misérable, sans toutefois que cela ne change quoique ce soit à son état, soit il pose des gestes tout à fait irraisonnés et irrationnels, qui éloignent le peu de personnes qui gravitent autour de lui.

2.3 LA POÉTIQUE NARRATIVE

2.3.1 Un récit dispersé

Au premier coup d'œil, on peut croire que le roman *La notaire* correspond à une poétique narrative habituelle au sens où Paul Ricœur l'entend, dans la mesure où dix-huit courts chapitres numérotés suivent l'ordre chronologique, ce qui pourrait laisser supposer un lien entre les parties, entre les différents événements, une volonté de faire avancer le récit, de le mener à terme de manière cohérente. Toutefois, on se rendra compte que l'ordre des chapitres n'a que très peu d'importance, qu'il ne se passe souvent rien de plus dans l'existence du personnage principal d'une section à l'autre, et que cette numérotation, finalement, semble bien arbitraire. Plus encore, à l'intérieur même d'un chapitre, les digressions et divagations s'accumulent. On passe du présent au passé du personnage principal sans qu'on sache véritablement pourquoi: le personnage principal n'a rien à raconter d'intéressant sur son présent, ne se projette pas dans le futur, et son passé, lui, est flou, dispersé, peu révélateur, ce qui l'amène à le réinventer de manière décousue, ou à se remémorer des moments plutôt insignifiants, lui permettant, ainsi, de fuir sa vie actuelle:

⁶⁷*Ibid.*, p. 27.

« - Tu n'as rien à dire. – J'ai tout dit, je pense. – C'est moi qui l'ai dit pour toi. Maintenant, on dirait que c'est à mon tour de parler. – On dirait.» [Lui et Marie] rient, s'embrassent, elle sort. [...] L'auto noire de son oncle rappelait celle de Batman, avec ses ailerons arrière et ses phares allongés en forme de fusée. L'oncle fumait des Export A. Le garçon allait parfois les acheter pour lui et gardait la monnaie. L'allure qu'il devait avoir. Un gilet rayé, un short. Que pouvait-il avoir dans les pieds? Tiens, oui, quelle sorte de souliers portaient-ils? Son air fier en passant devant le voisin quand son oncle était en visite. [...] Ce voisin s'appelait peut-être Sylvain.⁶⁸

Les réflexions sur le passé, souvent sans liens clairs avec le présent du personnage principal, apparaissent donc fréquemment comme venant de nulle part, alors qu'un récit, au sens où l'entend Ricœur, devrait former un tout, une importance particulière étant accordée à «l'absence de hasard et [à] la conformité [à propos] des exigences de nécessité ou de probabilité qui règlent la succession.⁶⁹» Ici, le récit tourne plutôt autour d'une mémoire qui fait défaut, de souvenirs mal maîtrisés. C'est d'ailleurs sur certains détails banals et incertains de son passé que l'on s'attarde dès les premières phrases du roman:

«J'ai habité sur la rue Kennedy, ici, juste à côté. – Quelle maison? – Le bloc rouge avec des galeries blanches.» [...] «Tenez.» C'est lui sur la photo. Il a dix ans, peut-être. Il est assis dans l'escalier, appuyé sur le mur de briques, un gant de baseball posé sur les genoux. La photo est en noir et blanc, ses cheveux sont presque blancs tant ils sont blonds Il ne reconnaît pas la fille qui sourit, assise quelques marches plus bas.⁷⁰

⁶⁸*Ibid.*, p.36

⁶⁹RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, p. 81.

⁷⁰NICOL, Patrick, p. 7.

Si l'action est normalement considérée «comme la "partie principale", le "but visé", le "principe", et, si l'on peut dire, "l'âme"⁷¹» d'un texte narratif, il en va tout autrement dans le roman de Patrick Nicol. Le personnage, comme on l'a vu, n'agit pas, ou alors le fait d'une manière insignifiante ou insensée. En basant le récit sur des dimensions mémorielles et affectives mal contrôlées par le protagoniste, il semble difficile de construire un récit avec un fil conducteur bien établi, où les différents épisodes s'enchaîneraient de manière causale. Pour sa part, Ricœur insiste sur le fait qu'un texte narratif doit habituellement exclure «les temps vides», puis éviter d'expliquer ce que «fait [le personnage] entre deux événements⁷²», ce qui, au contraire, dans *La notaire*, apparaît comme le cœur du récit. On s'attarde sur les pensées futiles du personnage principal, ses souvenirs vaporeux ou inventés, ses occupations sans intérêt, en évitant de développer ce qui aurait pu avoir une allure romanesque. On ne s'attardera pas sur des éléments concrets, tangibles et significatifs, comme pourraient l'être son travail de professeur ou des événements de sa vie passée avec Marie. D'ailleurs, les souvenirs qu'il a de cette relation sont présentés de manière assez indifférente, avec, encore une fois, un souci des détails peu importants: «il y a quatre ou cinq ans, il était chez lui, seul dans l'autre maison, il contemplait les vêtements de Marie pliés sur une commode et il s'est dit *Je l'aime*. On ignore ce qui a changé

⁷¹RICŒUR, Paul, *op. cit.*, p. 71.

⁷²*Ibid.*, p. 81-82.

depuis.⁷³ » Ainsi, il évoque certains moments de sa relation sans toutefois être précis, sans que le lecteur comprenne véritablement pourquoi il en était ainsi.

Malgré tout, un épisode surprenant survient dans le roman, qui aurait pu faire place à une intrigue, un dénouement – mais on le met rapidement de côté pour faire place à l'insignifiance des pensées et de ses journées du protagoniste. En fait, l'homme qui le prenait en photo lorsqu'il était jeune est le défunt mari de l'ancienne propriétaire de la maison où il habite désormais, Armande Denis. À sa mort, sa femme l'a enterré dans leur sous-sol, et elle confie ce secret à la notaire, qui décide, une fois Madame Denis décédée, de faire une dénonciation anonyme à la police :

On sonne à sa porte tôt le matin, on cogne aussi. Quatre hommes sont entassés sur la galerie. Ils sont polis, sérieux, certains sont en uniforme. Ils ne retirent par leurs hautes bottes en entrant. On lui permet de s'habiller, de se faire du café, on lui demande de s'asseoir à la cuisine et de ne pas bouger. Un policier restera avec lui. C'est un jeune homme qui en même temps pourra tout lui expliquer. [...] Le propriétaire de la maison se sent coupable sans savoir de quoi. Il regarde son comptoir et son évier surchargés, il se dit qu'il serait peut-être ridicule, mais peut-être pas, de se lever et de commencer à nettoyer. [...] On a trouvé un cadavre dans sa cave. Enterré, un homme enroulé dans un sac, dans des couvertures. Près du corps on a trouvé un paquet – une lettre, des explications – et un appareil photo. [...] L'homme cesse d'écouter quand il comprend que l'enquête sommaire donne à penser que son innocence n'est pas mise en cause.⁷⁴

Cet épisode, qui aurait pu déclencher un changement dans l'état du personnage principal, passe, finalement, presque inaperçu : tout de suite après viendra le dix-huitième et dernier

⁷³NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 31-32.

⁷⁴NICOL, Patrick, *op. cit.*, p. 127-128-129.

chapitre, et le narrateur divaguera sur les matériaux utilisés pour la construction de sa nouvelle maison, sur l'ennui du personnage principal, sur le fait qu'il n'a plus personne à qui raconter ce qui vient d'arriver: la notaire ne reviendra plus, et Marie a maintenant une autre vie, dans laquelle le protagoniste n'a plus sa place. On insistera sur le fait que, lors d'ébats sexuels avec la notaire, le protagoniste a éjaculé sur la terre qui, sans le savoir, recouvrait le cadavre de son sous-sol, ce qui ajoute encore plus au caractère douteux du geste. Finalement, comme l'affirment sur un plan général Fortier et Mercier, «[o]n quittera le récit en se disant que ce n'est pas une fin, qu'on aurait aimé en savoir plus, que c'est trop court pour le sujet, qu'on n'a pas vraiment saisi les relations entre les personnages.⁷⁵ » Au final, ce récit affranchi de toute téléologie ira à l'encontre de la conception de mise en intrigue développée par Ricœur dans *Temps et récit*, soit l'agencement de toutes les parties d'un roman. Du début à la fin, on donnera de l'importance au caractère arbitraire et injustifié de tout ce qui constitue *La notaire*, tant en ce qui a trait à l'existence du personnage principal qu'à la construction même du roman.

⁷⁵FORTIER, Frances et Andrée MERCIER, *op. cit.*, p. 190.

TROISIÈME CHAPITRE - ERRANCES, ISOLEMENT ET EXISTENCE

FANTASMÉE DANS *PROMENADE* DE RÉGIS JAUFFRET

ERRANCES, ISOLEMENT ET EXISTENCE FANTASMÉE DANS *PROMENADE* DE RÉGIS JAUFFRET

Les deux premiers romans étudiés jusqu'ici, *L'Appareil-photo* de Jean-Philippe Toussaint et *La notaire* de Patrick Nicol, bien que très différents, multiplient les similitudes en ce qui a trait à la manière d'être et d'agir des personnages principaux ainsi qu'à l'organisation inhabituelle des récits. Dans ce troisième chapitre, on s'intéressera à un autre roman susceptible de s'inscrire dans la lignée de cette analyse: *Promenade*, de Régis Jauffret. Publié en 2001 aux Éditions Verticales, ce roman explore l'univers affectif, perceptif et cognitif d'un personnage à travers ses déambulations dans les rues. On plonge directement dans les fantasmes et sensations d'une femme sans ambition, cloîtrée dans son imagination, qui tente d'échapper au flux continu d'une société qui l'ignore, qui se borne à attendre que la mort vienne d'elle-même, sans qu'elle n'ait à faire quoi que ce soit. Le récit, ainsi, se construit autour de la succession des pensées du personnage, autour de l'exploration des sentiments, d'états instables et transitoires. Pour l'étude de ce roman, organisée de la même manière que celle des deux premiers chapitres, nous nous pencherons d'abord sur la manière d'être du personnage, ensuite sur son rapport à l'agir, et finalement sur la poétique narrative de *Promenade*.

3.1 LA MANIÈRE D'ÊTRE DU PERSONNAGE

3.1.1 Une identité imaginée

Dans *Promenade*, comme dans les deux autres romans étudiés aux chapitres précédents, le personnage principal n'est pas décrit de manière conventionnelle, ce qui fait en sorte qu'on saisit plus ou moins bien son identité : on sait qu'il s'agit d'une femme certes instable mentalement, mais sans savoir exactement en quoi consiste ce déséquilibre. Le narrateur affirme que «[s]a mère avait mis au monde une espèce de maladie qui s'était développée jusqu'à devenir cette jeune femme pathologique toujours en mouvement, tourmentée, incapable de trouver le repos.¹» On ignore toutes les caractéristiques habituelles du personnage principal : on ne connaît ni son nom, ni son âge, ni sa famille, ni son passé, ni les raisons de sa manière d'être. À quelques endroits du roman, on fait mention de souvenirs malheureux, mais sans qu'ils ne soient explorés, de sorte qu'il devient difficile de faire des liens concrets avec sa triste vie actuelle :

Elle se reprochait son attitude, cette façon désinvolte de devenir folle à tout propos. Elle regrettait qu'à la place elle n'ait pas la manie de vider chaque jour sa mémoire de souvenirs devenus inutiles, et de ceux plus nombreux qui étaient désagréables, nocifs, qu'on pourrait soupçonner d'être à l'origine d'une catastrophe intérieure. Elle aurait dû remodeler sa personnalité à son goût, se donner un caractère qu'elle aurait choisi, évacuer celui qu'elle subissait depuis sa naissance et qui s'était révélé incapable de lui faire accéder au bonheur.²

¹JAUFFRET, Régis (2001), *Promenade*, Paris, Éditions Verticales / Le Seuil, p. 140.

²*Ibid.*, p. 118.

Par ailleurs, sur le plan professionnel, on sait qu'elle a déjà eu un emploi, mais on ne sait pas où, ni pourquoi elle l'a quitté: «Elle ne se souvenait plus à quel moment elle avait travaillé pour la dernière fois. Elle tirait un peu d'argent des distributeurs automatiques, et pour l'instant ils lui en avaient toujours donné.³» Au début du roman, on croit la voir entrer à nouveau dans la vie professionnelle en tant que subalterne dans une entreprise. Toutefois, on se rend compte qu'elle entre dans un grand immeuble de bureaux simplement pour se faire croire qu'elle y travaille véritablement :

Il y avait plusieurs portes d'ascenseurs, elle appuyait au hasard sur un bouton. Là-haut, elle croisait des hommes en costume qui circulaient avec un document entre les doigts, et des femmes sérieuses lestées de dossiers ou portant un plateau chargé de gobelets de café. Elle marchait vite, butant contre des cloisons vitrées, pénétrant dans des bureaux ouverts. Elle s'excusait quand il y avait quelqu'un à l'intérieur, puis elle poursuivait son errance dans les couloirs. [...] Elle prenait une liasse de papiers posée sur une photocopieuse, elle se sentait plus à l'aise avec quelque chose à la main.⁴

Bien que son intériorité soit explorée en fond et en comble, il n'en reste pas moins qu'elle demeure, pour le lecteur, très floue. Comme l'affirme Shereen Kakish dans sa thèse *L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*, ce roman présente une protagoniste «déboussolé[e] à la quête de son identité.⁵» En effet, si l'on tente de dresser un portrait de la protagoniste, on s'aperçoit que les contradictions s'accumulent et deviennent de plus en plus perceptibles au fil des pages.

³*Ibid.*, p. 12.

⁴*Ibid.*, p. 12-13.

⁵KAKISH, Shereen (2010), *L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, p. 2.

En deux pages, on affirme que «l'isolement était absolu» pour cette femme, pour ensuite divaguer sur une tout autre sorte d'existence :

Elle en avait assez de ce poste subalterne, elle voulait des notes de frais, des voyages, du personnel pour garder ses enfants et gérer la maison en son absence. Tout son monde s'entassait dans trois pièces obscures, un vaste logement de fonction lui était nécessaire si elle voulait recevoir et organiser des alliances avec des groupes aux intérêts concordants. Elle voulait également de l'argent liquide afin de payer des pots-de-vin et s'acheter des bijoux qui la fassent briller aux yeux des aventuriers de l'industrie et de la finance.⁶

Certes, cette vie bien remplie n'est que fantasmée, et on a du mal, en tout début de roman, à discerner le vrai du faux, le réel de l'imaginaire. L'identité qui sera dévoilée à travers les descriptions sera celle d'une femme qui imagine être quelqu'un d'autre :

Elle aurait voulu être une femme plus souvent gaie, fréquentant des amies enjouées, des hommes pleins d'esprit, et pratiquer un sport qui la muscle harmonieusement de la tête aux pieds. À midi, elle aurait déjeuné dans un petit café en compagnie d'une fleuriste avec qui elle aurait sympathisé en achetant une rose, ou d'une passante qu'elle aurait heurtée et qui voudrait à tout prix partager un repas avec elle pour mieux la connaître. Elle se voyait même propriétaire d'un sourire perpétuel qu'elle braquerait jour et nuit sur ses interlocuteurs, ainsi que sur certains individus perdus dans la foule qui s'illumineraient aussitôt comme des lampions.⁷

Ainsi, tout au long du roman, la femme se met tour à tour dans la peau des personnes différentes d'elle-même, ce qui brouille et pluralise son identité. On ne sait pas exactement qui est ce personnage, mais on a l'impression de quelqu'un de très seul, malheureux, qui a raté sa vie et qui envie ceux qui l'ont réussie : «Elle se disait qu'elle était au monde pour

⁶JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 13-14.

⁷*Ibid.*, p. 16.

endurer une souffrance inutile qui ne profiterait jamais à personne.⁸» Toutefois, on ne saisit pas parfaitement si, pour remédier à son sort, elle souhaite retrouver le goût de vivre ou mourir: on dira qu'elle «passer[a]le reste de sa vie à chercher la mort⁹», pour ensuite affirmer qu'«[e]lle aurait voulu être enfin neuve, vivre la vie de tous ces gens qui se lèvent chaque matin la mémoire vide, prêts à affronter leur journée en ayant oublié la douleur de la veille.¹⁰» Ces informations contradictoires marqueront le roman du début à la fin, ce qui empêchera, finalement, de se faire un portrait net du protagoniste. Plus encore, aucun autre personnage ne pourra renvoyer une image de cette femme: autour d'elle ne gravite personne, ou alors il s'agit de gens qui vont et qui viennent, qui sortent de nulle part, dont on saisit mal la relation qu'ils entretiennent avec elle, et dont la présence modifie la manière d'être de la protagoniste. La description habituelle du personnage, ici mise de côté, empêche donc de comprendre ses agissements et de leur donner une signification. En outre, le lecteur est placé face à une protagoniste qui a un rapport trouble à l'action au sens conventionnel du terme: soit elle n'agit pas, soit elle s'imagine qu'elle agit alors qu'il en est tout autrement, soit elle agit de manière totalement inappropriée.

⁸*Ibid.*, p. 43.

⁹*Ibid.*, p. 59.

¹⁰*Ibid.*, p. 62.

3.1.2 Des relations inventées, espérées, gaspillées

La relation à l'autre, dans ce roman, prend une importance considérable. Comme on l'a déjà dit, le personnage principal de *Promenade* est une femme seule, voire isolée, qui ne trouve pas sa place dans le monde où elle évolue :

Elle sentait qu'elle perdait peu à peu sa place dans la société, même à l'intérieur de son esprit elle vivait à l'écart comme une vagabonde à qui aucune porte ne s'ouvre depuis longtemps.¹¹[...] Elle aurait voulu s'intéresser à l'état du monde et à tout le reste. Elle vivait dans une cabane en surplomb de l'humanité, elle n'éprouvait pas ses joies et elle ne se serait sentie solidaire de ses malheurs que si le déluge avait été sur le point de l'engloutir.¹²[...] Elle ne faisait pas partie de l'existence, elle était une erreur qui avait germé dans le ventre d'une humaine. Il lui était impossible de devenir membre de la tribu, elle était seule comme un animal dont on a exterminé le reste de la race.¹³

D'abord, elle semble n'avoir aucun ami: «elle avait d'épisodiques relations avec des gens rencontrés par hasard. Elle avait le sentiment d'être un simple passage, un couloir que les organes traversaient sans s'y arrêter davantage que dans une ruelle entre deux boulevards.¹⁴» On la montre, à plusieurs reprises, en train de fouiller dans de vieux papiers afin de trouver les coordonnées de personnes qu'elle s'imagine avoir rencontrées il y a longtemps, ou d'inconnus qui lui auraient apparemment donné leur numéro de téléphone lors d'une soirée et qui pourraient venir passer du temps avec elle :

¹¹*Ibid.*, p. 12.

¹²*Ibid.*, p. 25.

¹³*Ibid.*, p. 144.

¹⁴*Ibid.*, p. 160.

Elle aurait le temps de téléphoner à quelqu'un qui l'invite à dîner. Elle se souviendrait d'un type avec qui elle aurait échangé quelques mots la semaine passée, elle aurait griffonné son numéro sur une vieille enveloppe. Elle lui laisserait un message, il la rappellerait trente secondes plus tard. Il lui dirait je viens vous chercher tout de suite, dans une demi-heure je serai là. En raccrochant elle se souviendrait qu'il n'avait pas un visage sympathique, mais parfois la solitude lui déplaisait, elle préférerait subir les assauts de n'importe qui plutôt que d'affronter le lit froid, ou chaud à force de s'être tournée et retournée dedans.¹⁵

Pour elle, le «téléphone constitu[e] une issue de secours, elle pouvait le solliciter [...] pour obtenir une présence.¹⁶» La réalité misérable de son existence, toutefois, se substitue bien vite à ces épisodes imaginés :

Souvent elle restait couchée, volets fermés, dans le clair-obscur des jours soudés l'un à l'autre comme des rails. Certaines nuits, elle imaginait une vie tranquille, avec un homme ordinaire, dans un appartement clair. Elle se voyait assise auprès de lui chaque soir sur le même canapé qu'ils déplieraient pour dormir quand ils estimeraient la soirée terminée. [...] Mais parfois elle voyait une existence affreuse, une solitude effrayante, colmatée comme un sous-marin. Elle éclairait la lampe, elle faisait quelques pas dans la pièce pour se changer les idées. Elle trouvait dans la cuisine un morceau de pain ou une pomme. Elle s'asseyait sur le canapé, elle allumait la télévision. Elle téléphonait à quelqu'un, elle demandait qu'on vienne la chercher, qu'on l'emmène au théâtre, au restaurant, ou promener en voiture le long du fleuve. On lui répondait d'arrêter d'appeler en pleine nuit.¹⁷

Des moments semblables se produisent tout au long du roman :

Elle a appelé un homme à son bureau, elle avait eu des relations avec lui deux ans plus tôt. Elle lui a dit qu'elle était libre ce soir. – Tu peux me prendre chez moi. – Je suis marié depuis septembre. Il avait eu un enfant,

¹⁵*Ibid.*, p. 11-12.

¹⁶*Ibid.*, p. 123.

¹⁷*Ibid.*, p. 18-19.

il avait épousé la mère en fin de grossesse. [...] Il a raccroché. Puis elle a appelé un type dont elle ne parvenait pas à se remémorer le visage, mais son numéro ne répondait pas.¹⁸

Lorsqu'elle sort, elle fait face à des inconnus qui l'ignorent, qui mènent leur vie, simplement, sans se préoccuper de ce qu'il y a autour: «Elle regardait les gens, ils étaient repliés sur leur conversation, leur journal, personne ne faisait attention à elle. [...] À la table voisine, un homme compulsait un catalogue de meubles de bureau. Elle aurait voulu saigner du nez pour qu'il s'intéresse à elle. Il a réglé subitement sa bière, il est parti.¹⁹» Il y a donc, chez cette femme, comme l'écrit Shereen Kakish, un «grand désir de communiquer avec l'autre», un «désir [toutefois] jamais satisfait.²⁰» La solitude de cette femme s'amplifie par le fait qu'elle passe beaucoup de temps dans des endroits publics, anonyme au milieu d'une foule de gens qui mènent leur vie, qui ont des occupations :

Elle est descendue dans une bouche de métro, elle s'est assise sur le quai. [...] Elle est montée dans un wagon. Elle était debout, elle se laissait soutenir par la masse des autres corps. Elle fermait les yeux, elle essayait de se perdre dans un sommeil sans aucun rêve qui puisse refléter cette ville avec tous ses personnages intelligents comme des jouets. [...] [E]lle se trouvait au centre d'un groupe humain qui ne tenait aucun compte de sa présence et aurait dégage sa responsabilité si elle s'était mise à vomir du sang.²¹ [...]

La rue était un lieu hostile, elle n'y connaissait personne. Elle n'avait pas la moindre chance de rencontrer un exemplaire humain ami, connu, ou simplement déjà croisé sans un mot, un regard, comme un wagon sur une voie parallèle. La solitude était générale, totale, plombée, soudée de

¹⁸*Ibid.*, p. 90.

¹⁹*Ibid.*, p. 33.

²⁰KAKISH, Shereen, *op. cit.*, p. 2.

²¹JAUFFRET, Régis, *op.cit.*, p. 40-41.

toutes parts comme un cercueil de zinc. Elle en faisait partie comme les autres, toute tentative pour entrer en contact avec quiconque se solderait par un imbroglio. Si un homme lui adressait la parole, elle l'éconduirait, et si une femme lui demandait son chemin elle mettrait un doigt sur sa bouche afin de lui signifier qu'elle ne comprenait pas sa langue. Elle sortirait le moins possible, enfermée dans son appartement elle serait à l'abri du flux ininterrompu de la foule sur les trottoirs [...].²²

Parfois, elle rencontre des personnes qui pourraient la sortir de son isolement, du moins pour un moment, mais elle imagine des situations dégradantes sans même essayer d'aborder ces individus, sans qu'on sache si un passé sombre la pousse à fabuler ainsi :

Elle est entrée dans un café. [...] Le serveur s'est approché. Il avait un front agréable, elle n'avait qu'à lui proposer de partir avec lui à la fin de son service. Mais elle savait qu'ensuite la situation se dégraderait. Un jour il lui dirait de se mettre nue devant l'armoire de la chambre, et il prendrait des photos. Lors d'une réunion d'amis, elle aurait la surprise de voir son image épinglée sur les murs. [...] Quand les invités auraient quitté les lieux elle voudrait lui faire une scène, mais il la pousserait sur le lit où elle essuierait une humiliation supplémentaire.²³

À d'autres reprises, elle aperçoit sur la rue des personnes qui semblent être dans un état pire que le sien, et plutôt que de s'en consoler, elle s'imagine devenir comme elles dans un avenir proche : «Devant un poste, immobile sous les boîtes aux lettres, elle a vu un homme qui bavardait dans le vide. Elle s'est demandé dans combien de temps son psychisme se serait assez dégradé pour qu'elle tombe aussi bas.²⁴»

²²*Ibid.*, p. 113.

²³*Ibid.*, p. 20-21.

²⁴*Ibid.*, p. 20.

Du début à la fin du roman, le personnage principal vit ou invente des relations étranges et surprenantes, comme si les conventions sociales étaient, pour elle, totalement inconnues, comme si elle était prête à tout pour éviter la solitude. Par exemple, lorsqu'il est question de sa vie sexuelle, la protagoniste semble avoir un rapport à celle-ci plutôt débridé et malsain. Lors d'une visite imaginaire chez le médecin, le personnage principal invente tout un scénario dans lequel le spécialiste lui demanderait de se déshabiller : «– Je me déshabille? – Vous avez des insomnies? Elle enlèverait ses vêtements. – Vous ne toussiez pas? Vous n'avez pas de troubles digestifs? [...] Elle monterait sur la table d'examen, elle écarterait les cuisses comme pour accoucher. [...] – Vous ne m'examinez pas? – Je ne suis pas gynécologue.²⁵» Plus tard, un homme lui propose de travailler pour lui, dans son commerce, et cela évoque chez elle, encore une fois, une possibilité d'avoir des relations sexuelles avec quelqu'un qu'elle ne connaît pas :

Le type lui a proposé de travailler ici. Elle pouvait essayer les verres, passer un coup de balai. Elle discuterait avec les clients en nettoyant les tables. [...] Elle aurait préféré qu'il la caresse. Il lui a proposé un salaire, il lui a montré un tablier pendu à une patère. Elle lui a répondu vous me plaisez un peu, il lui a dit qu'il n'avait jamais eu de rapports sexuels avec aucune de ses employées. [...] Le type la regardait, il lui a proposé de l'inviter à dîner. Elle n'avait pas envie d'attendre le soir, elle aurait accepté de coucher avec lui tout de suite pour mettre une demi-heure à la poubelle. [...] Elle préférait le sucer, plutôt que de retourner tout de suite là-bas. Elle retardait l'instant où il lui faudrait recommencer à faire partie de la foule, où elle chercherait encore une issue, un tunnel creusé à travers l'ennui. [...] Elle était reliée à un corps humain, elle ne ressentait plus aucun sentiment de solitude. [...] Il a éjaculé, elle l'a gardé dans sa bouche. Elle ne voulait pas l'abandonner, comme s'il constituait sa

²⁵*Ibid.*, p. 9.

dernière attache avec le reste de l'humanité. [...] Elle ne regrettait pas leur rapprochement éphémère, il avait contribué à user sa journée.²⁶

Consciente de son triste état, elle ne parvient néanmoins pas à le modifier, elle qui, pourtant, semble en avoir l'intention. Elle confronte son imagination à des existences contraires à la sienne, à la vie dite normale des autres, de ces gens qui vivent dans leur maison, qui ont un travail, et qui, chaque soir, après que chacun ait vaqué à ses occupations quotidiennes, se retrouvent en famille, mangent, discutent, se divertissent :

Les trottoirs étaient déserts, les gens avaient grimpé dans les immeubles. Elle voyait leurs fenêtres illuminées, elle les devinait en train d'accommoder des aliments qu'ils allaient consommer en famille autour de la grande table ronde de la cuisine. Ils feraient sans cesse des réflexions aux enfants qui finiraient par s'en aller dans leur chambre en claquant la porte. [...] Pour clôturer leur repas ils mangeraient du fromage, des oranges. Ils se lèveraient de table, ils regarderaient la télévision, puis ils éteindraient et fermeraient les volets. Elle ne pourrait plus rien voir, même pas leurs ombres fugitives dans la lumière douce de leurs chambres. Elle faisait exprès de raser les murs, comme si elle sentait une vibration à leur contact. Elle rêvait de participer un peu à la vie des autres sans les connaître, sans jamais avoir à leur répondre, à faire semblant de leur vouer une affection qu'elle n'éprouvait même pas pour elle.²⁷

Malgré tout, il semble que les événements fantasmés n'arrivent pas à la rendre plus heureuse ou comblée. En effet, comme le soutient Sarah Rocheville dans son article «Le quotidien à l'épreuve du virtuel: *Promenade* de Régis Jauffret», «[à] l'opposé des fantasmes d'Emma Bovary qui lui permettent d'éprouver une existence parallèle, ceux de la promeneuse jauffretienne la ramènent au cœur d'une réalité triviale. Loin de repousser les

²⁶*Ibid.*, p. 26-29.

²⁷*Ibid.*, p. 47.

limites du réel en l'élargissant ou en le déréalisant, l'activité fantasmatique retient, concentre et projette en accéléré des éléments du quotidien.²⁸ » Souvent, la vie des autres la frustre, le narrateur affirmant, par exemple, qu'«elle ne voulait plus avoir pour amie une imbécile au bonheur sournois. Elle se rappelait de ces soirées chez elle, avec son époux toujours souriant comme s'il voulait vous vendre la vie. Et puis sa gamine trop gaie, trop rose, trop intelligente [...]. Elle aurait voulu qu'ils tombent tous malades, qu'un virus les mate.²⁹ » La plupart du temps, donc, elle rêve d'une vie sans cette solitude pesante, elle envie les familles heureuses, les gens épanouis, mais il lui arrive également de se complaire dans cette existence médiocre, percevant, dans cet isolement, un signe de liberté: «Personne ne l'attendait nulle part, elle pouvait être ici ou ailleurs tant qu'il lui plairait. Elle était libre à un point que peu de gens avaient jamais connu, elle pouvait même pour une fois ouvrir la fenêtre et tomber.³⁰ » Il lui arrive, également, d'aller jusqu'à penser que cette situation lui convient parfaitement, elle qui, de toute manière, est à certains moments présentée telle une misanthrope: «L'absence d'un homme dans son orbe l'humiliait. Elle aurait pourtant rejeté n'importe qui, elle éprouvait d'emblée de l'écœurement pour la totalité de la race humaine.³¹ » Lorsqu'elle se promène près des fenêtres pour regarder ce qui se passe dans la vie des gens, elle se contente de cette impression d'y participer à distance sans toutefois vouloir «qu'une fenêtre s'ouvre pour un échange verbal impromptu

²⁸ROCHEVILLE, Sarah (2007), «Le quotidien à l'épreuve du virtuel: *Promenade* de Régis Jauffret », *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document74>, paragraphe 3.

²⁹JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 81.

³⁰*Ibid.*, p. 43.

³¹*Ibid.*, p. 44.

à un ou deux étages de distance[.] [E]lle aurait détesté plus encore qu'une porte soit poussée, qu'un corps s'approche, lui serre la main, l'invite à l'intérieur en la tirant de toutes ses forces comme une proie.³² » Pourtant, quelques pages plus loin, le narrateur affirme que le personnage principal «avait besoin de la présence d'êtres humains, ou au moins du décor dans lequel se déroulait leur existence, de leurs murs, de leurs meubles tout imbibés d'eux³³», qu'elle se contenterait, pour se sentir moins seule, d'entendre «sonner quelqu'un qui se serait trompé d'étage [...] [qui] lui aurait souri en s'excusant³⁴ ». Lors d'un moment où elle est dans un hôtel plutôt vide, on dit que cette femme, qui peu avant était décrite comme détestant les gens, espère «que surgisse un couple, ou plusieurs individus isolés, et que peu à peu le hall se remplisse à ras bord d'êtres humains.³⁵ » Seule chez elle :

Elle faisait le tour de l'appartement, comme si elle s'attendait à retrouver quelque part une connaissance oubliée là depuis des lustres avec qui elle aurait pu entamer une conversation. [...] Elle imaginait le bonheur de recevoir jour et nuit un défilé d'amis qui lui dresseraient l'inventaire de leur vie, la faisant rire de leurs déboires. [...] Elle irait fouiller dans le placard de la cuisine dans l'espoir de retrouver quelqu'un qui se serait caché là [...]. Elle se serait contentée d'un fragment d'humain, une oreille, une bouche et les accessoires indispensables pour les faire fonctionner dans le cadre d'une conversation.³⁶

À d'autres moments, son imagination lui sert à se voir changer de vie, devenir avenante, sociable, accueillante, côtoyant des gens qui s'intéressent à elle et qu'elle apprécie :

³²*Ibid.*, p. 47-48.

³³*Ibid.*, p. 177.

³⁴*Ibid.*, p. 65.

³⁵*Ibid.*, p. 66.

³⁶*Ibid.*, p. 108-109.

Dorénavant, elle fuirait l'obscurité qui l'entourait d'un blindage et l'isolait du reste des humains. Elle se sentirait capable d'affection, elle donnerait en passant des tapes sur le flanc des chiens. Elle parlerait à ses voisins, s'intéressant à la santé de leurs enfants et à celle de leur laveline dont un joint fuirait parfois au cours du rinçage. Elle accepterait d'entrer chez eux pour constater la réalité du dommage, elle en profiterait pour leur proposer de venir prendre un verre.³⁷ [...] Un matin, elle tomberait par hasard sur une femme à peine plus âgée qu'elle en train d'arroser des géraniums sous une véranda. [...] [E]lles prendraient toutes les deux à la fois l'initiative de se dire bonjour. Elles s'apercevraient qu'elles parlaient la même langue, elles échangeraient quelques phrases. [...] Elles constateraient qu'elles habitaient la même ville, elles n'étaient séparées l'une de l'autre que par quelques kilomètres d'immeubles et de macadam. Elles se rencontreraient, déjeunant à mi-chemin de leurs habitations respectives, s'invitant chacune à son tour à prendre le thé, devenant peu à peu des amies intimes, échangeant à ce point leurs souvenirs que leurs mémoires finiraient par se ressembler.³⁸

Elle se met dans la peau d'une femme qui aurait eu une existence heureuse, entourée par sa famille, ses enfants, ses amis :

Elle aurait pu avoir une autre vie, on lui aurait donné un corps galbé, un cerveau capable d'abstraction. Elle serait née dans une famille aux moyens limités, mais aimante, cultivée. Elle aurait eu un frère aîné travailleur qui l'aurait poussée dans ses études. Elle aurait eu trois enfants, un mari fantasque et pourtant doué pour les affaires. Elle aurait vécu dans l'aisance et la gaieté, recevant des amies l'après-midi, organisant des dîners chaque soir.³⁹

Malgré ces divers épisodes contradictoires, on détecte généralement chez elle une volonté de se sortir de cette triste vie; mais les moyens dont elle use pour arriver à ses fins ne conviennent pas. Certes, elle agit parfois pour modifier sa condition en cherchant les

³⁷*Ibid.*, p. 106.

³⁸*Ibid.*, p. 263.

³⁹*Ibid.*, p. 138.

coordonnées de quelques connaissances, en décrochant le téléphone, en faisant des avances sexuelles à des inconnus, mais toutes ces actions paraissent inopportunes, malvenues, ou alors totalement imaginées, et, on le sait, n'aboutiront à rien de gratifiant pour le personnage principal, accentuant simplement son désespoir et le caractère vain de ses agissements. Vers la fin du roman, la femme rencontre enfin quelqu'un qui s'intéressera véritablement à elle : «un homme lui a adressé la parole alors qu'elle faisait semblant de regarder des robes dans une vitrine. Elle est montée dans sa voiture, elle s'est dit qu'elle n'avait pas d'autre choix que de faire sa vie avec lui.⁴⁰ » Elle sabotera sans cesse cette relation. Amoureux d'elle, l'homme veut en prendre soin, lui donner de l'attention, l'inviter au restaurant, discuter avec elle, alors qu'elle tente sans cesse de le fuir, espérant même «habiter seule, passer des soirées en tête à tête avec personne, rien, au lieu de le subir dans son orbe.⁴¹ » Le narrateur affirme que la femme «aurait tant aimé leur couple à condition qu[e] [cet homme] n'en fasse plus partie, elle ne l'aurait même pas remplacé, elle se serait contentée du plaisir du grand lit froid et du repas debout devant la porte du frigo entrouvert.⁴² » Elle qui, pourtant, cherchait désespérément la compagnie, « assoiffée de vie ordinaire, avec un compagnon tendre et un groupe d'amis épanouis⁴³ », voit désormais sa relation avec un homme aimant comme un supplice, une torture: «[e]lle aurait voulu l'aimer, mais il lui rappelait trop l'existence, la vie, l'obligation de respirer et de se mordre

⁴⁰*Ibid.*, p. 270.

⁴¹*Ibid.*, p. 271.

⁴²*Ibid.*, p. 276.

⁴³*Ibid.*, p. 301.

la langue pour ne pas hurler.⁴⁴ » Alors qu'elle avait l'habitude de vouloir multiplier les rapports sexuels avec des inconnus, elle évite, à tous moments, des rapprochements avec l'homme qui partage sa vie: «Elle aurait voulu qu'il perde ses parties génitales dans un accident. Il saurait alors que plus rien de charnel ne serait jamais possible entre eux [...].⁴⁵ » Elle finira par le quitter, convaincue que...

...[L]a solitude lui conv[ient], partager la vie d'un autre être l'aurait salie. [...] Elle voulait devenir une présence à peine supposée, ou même ignorée, une absence qui ne laisse pas seulement de trou dans le décor où les autres continuent à se mouvoir. [...] Elle préférait la solitude, le couple et les amis n'étaient que des morceaux de ferraille satellisés autour de vous, prêts à vous égratigner à la moindre saute d'humeur.⁴⁶

Avec cet homme, elle a un fils. Si l'on peut croire qu'un enfant dans sa vie peut la sortir de son isolement, il en est tout autrement. Il devient pour elle un fardeau, une nuisance qu'elle souhaite à tout moment voir disparaître: «[L]a présence de son fils constituait une gêne, elle avait envie de traîner son lit sur le palier, ou même de le descendre par l'ascenseur jusqu'au hall d'entrée. Si elle avait eu une corde elle l'aurait glissée le long de la façade comme un alpiniste à la jambe brisée.⁴⁷ » Au fur et à mesure qu'il vieillit, sa relation avec lui devient de plus en plus malsaine, comme c'est toujours le cas avec les hommes qu'elle côtoie, ou imagine côtoyer:

Désormais, elle évitait de se mettre nue devant son fils. L'espace où ils vivaient rétrécissait. L'enfant avait les épaules larges et de longues

⁴⁴*Ibid.*, p. 277.

⁴⁵*Ibid.*, p. 286.

⁴⁶*Ibid.*, p. 296-297.

⁴⁷*Ibid.*, p. 305.

jambes. Elle lui laissait toute la place, dormant sur un matelas qu'elle déroulait au dernier moment. Elle lui avait acheté un bureau en bois clair et des rayonnages. Il ne s'installait jamais pour étudier, préférant inviter des camarades et chahuter. Elle essayait de le raisonner, il la poussait contre le mur et elle n'avait pas la force de se défendre. Quand elle se mettait à pleurer, il la prenait dans ses bras comme un amant. Un jour il l'a blessée au coin de la lèvre, et comme pour se faire pardonner il l'a gratifiée d'un rapport sexuel. Elle a eu honte de l'avoir fait, elle a regretté d'être retournée le chercher à la maternité.⁴⁸

Son fils, durant une nuit, quittera le domicile familial et ne reviendra plus jamais, ne donnant aucun signe de vie. C'est donc complètement seule que cette femme vivra ses dernières années de vie. On la verra prendre sa retraite d'un emploi qu'elle avait réussi à trouver, ce qui sera la coupure avec une des dernières attaches sociales qui lui restait :

Maintenant qu'elle ne retournerait jamais plus à son travail, elle se demandait s'il lui restait encore une relation, une connaissance quelconque, quelque part. Elle avait eu un embryon de conversation deux jours auparavant avec une petite caissière dans un supermarché du quartier. Mais ces filles ne restaient jamais longtemps en poste, il était probable qu'elle n'aurait plus l'occasion de lui parler. Les mois passaient, des saisons entières. Elle s'ennuyait [...]. Elle essayait de dormir jusqu'à midi, mais elle se réveillait souvent à l'aube. Elle sortait, achetant un objet insignifiant pour soutirer quelques secondes de bavardage au commerçant, ou s'accoudant au comptoir d'un café dans l'espoir d'établir un dialogue avec n'importe qui. [...] À mesure qu'elle vieillissait, les gens se détournaient d'elle davantage. Ils considéraient sa présence comme un embarras sur leur territoire, et ils avaient honte pour elle quand elle osait ouvrir la bouche. Ils se demandaient pourquoi elle n'avait pas disparu à l'aube avec les détritiques que les arroseuses municipales chassaient vers les bouches d'égout.⁴⁹

⁴⁸*Ibid.*, p. 307.

⁴⁹*Ibid.*, p. 310-312.

Le jour de sa mort, il semble qu'aucun membre de sa famille, aucune connaissance, aucun ancien collègue ne remarque son absence. C'est un voisin, qui passait par là, qui « a remarqué sa dépouille qui dépassait sur le palier.⁵⁰ » Pour Shereen Kakish, *Promenade* est un roman où le personnage principal évolue dans une existence où « absurdité, solitude et étrangeté » se retrouvent côte à côte et où, du début à la fin de son existence, il ne sera rien d'autre qu'un « étrange[r] par rapport au monde⁵¹ », qu'une personne anonyme, ignorée, isolée.

3.2 LE RAPPORT À L'AGIR

3.2.1 Inaptitude, ennui et dérèglement

Promenade présente un personnage principal qui semble incapable d'agir, ou du moins d'agir normalement. Il est décrit comme une femme qui « était faite pour être vécue par une autre volonté, [qui] n'avait pas le courage de décider [...] de sa destination, de son sort, [...] [qui] n'avait plus aucune préférence depuis longtemps [...] »⁵² :

Elle n'avait pas l'ambition de réussir sa vie, elle accepterait de se laisser décomposer comme un bouquet de fleurs oublié sur un coin de cheminée dans un vase rempli d'eau croupie. Elle supporterait une existence sans euphorie, elle était prête à se contenter d'une coulée morne où l'un après l'autre les jours lui feraient une carapace imperméable à la douleur.⁵³

⁵⁰ *Ibid.*, p. 313.

⁵¹ KAKISH, Shereen, *op. cit.*, p. 2.

⁵² JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 35.

⁵³ *Ibid.*, p. 86.

Plus encore, on dit d'elle qu'elle «réclam[e] l'inertie⁵⁴», qu'elle est «un organisme sans destinée, une suite d'organes mal emballés⁵⁵». D'abord, constamment isolée, étrangère à la société, elle est souvent confinée chez elle, dans un endroit clos, à ne rien faire d'autre que d'être confrontée à sa déplorable existence, incapable de trouver «la moindre pensée qui puisse l'occuper, même l'espace de quelques secondes.⁵⁶» N'ayant «aucun moyen de se distraire⁵⁷», elle passe beaucoup de temps à dormir, une action passive qui, souvent, s'avère, en plus, être un échec. En fait, comme elle ne fait rien de ses journées, elle ne dépense pas l'énergie qu'il faudrait pour être fatiguée :

Elle ouvrait grand la fenêtre pour noyer sa tête dans l'air glacé. Elle apercevait des gens à l'intérieur d'une voiture garée en bas de l'immeuble. Elle aurait voulu qu'ils montent chez elle. Mais même s'ils étaient restés jusqu'au lendemain, ils ne se seraient jamais parvenus à juguler son ennui. Elle avait froid, elle a refermé la fenêtre. Elle s'est appuyée contre le radiateur, elle a pris un bain. Elle s'est couchée, elle a éteint. Elle n'a pas réussi à s'endormir. Elle a quitté son domicile. Elle savait que sa promenade ne lui apporterait pas la fatigue suffisante pour trouver le sommeil. [...] Elle attendrait le lever du soleil devant les grilles encore closes d'un jardin public. [...] Elle resterait là longtemps, elle verrait les premiers passants surgir avec leur parapluie au bout du bras. Personne ne la remarquerait, on passerait devant elle comme si elle faisait partie du bois. Elle attendrait la fin de l'averse pour rentrer chez elle. Elle ne dormirait pas de la journée, ni de la nuit qui suivrait.⁵⁸

Son insomnie durant la nuit, qui plus est, fait souvent en sorte qu'elle perd une bonne partie de ses journées à dormir pour rattraper ses heures de sommeil: «Elle s'est couchée en

⁵⁴*Ibid.*, p. 149.

⁵⁵*Ibid.*, p. 140.

⁵⁶*Ibid.*, p. 120.

⁵⁷*Ibid.*, p. 49.

⁵⁸*Ibid.*, p. 19-20.

arrivant. Elle n'a trouvé le sommeil qu'à huit heures du matin. Elle s'est réveillée à midi.⁵⁹ » Plus loin, le narrateur affirme que dormir pourrait devenir, pour elle, son unique occupation, son seul but, son véritable désir :

Elle aurait voulu être endormie. Elle aurait aimé que son travail consiste à dormir. Elle occuperait un petit lit entreposé dans une pièce obscure. Parfois on lui demanderait même de faire des heures supplémentaires ou de dormir trois jours de suite, un mois, un an, dix, davantage encore et on ne la réveillerait que pour mourir. Elle regretterait d'attendre si longtemps le sommeil, détaillant les murs et les objets comme s'ils étaient les minutes de son insomnie.⁶⁰

Pourtant, le narrateur affirme qu'elle souhaite une vie normale, comme celle des autres, où des occupations quotidiennes lui permettent de se coucher le soir, puis de se lever le matin, de se préparer pour aller quelque part, d'avoir quelque chose à faire, à accomplir :

[...] [C]ette nuit elle dormirait comme le reste de la ville. Demain elle se réveillerait dans un état normal, presque de bonne humeur, et elle supporterait mieux les méandres infinis de la journée. Elle essaierait de prolonger sa toilette, de s'habiller lentement, elle refermerait plusieurs fois la porte derrière elle. Dehors, elle ferait comme si elle s'émerveillait du ciel bleu, du soleil, et elle achèterait une brioche qu'elle rendrait dans le caniveau.⁶¹

Quand elle ne dort pas ou n'essaie pas de le faire, on la voit, chez elle, en train de tourner en rond dans son appartement, à tenter de passer le temps avec des gestes insignifiants :

Elle ne comprenait pas pourquoi elle restait dans la salle de bains, figée devant la glace. Elle traversait l'appartement jusqu'à la cuisine, elle s'asseyait sur une chaise. Le désœuvrement lui semblait une torture

⁵⁹ *Ibid.*, p. 24.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 302.

⁶¹ *Ibid.*, p. 25.

insupportable comme un travail. Elle se levait, regardait autour d'elle sans découvrir aucune distraction possible. Elle ouvrait le petit placard sous l'évier, elle voulait prendre de quoi nettoyer les vitres, mais au dernier moment elle s'abstenait. Elle se bornerait à faire couler de l'eau indéfiniment dans un verre, puis à le frotter avec une éponge et à l'abandonner sur la paillasse en aluminium.⁶²

On dit d'elle, également, qu'elle s'assoit dans son salon, puis qu'elle fixe «l'écran éteint du téléviseur⁶³», qu'elle s'amuse «à éclairer et à éteindre la lampe de chevet», à «dépli[er] un vieux journal», qu'elle regarde «les ombres des murs», qu'elle écoute «le bruit d'une porte quelque part dans l'immeuble.⁶⁴» Lorsqu'elle se décide à sortir de chez elle, elle se rend compte qu'elle n'a rien de plus à faire, que personne ne fait à attention à elle, que cela ne change en rien la platitude de son existence :

Elle [...] a tourné le dos sans comprendre pourquoi elle avait quitté son domicile quelques heures plus tôt au lieu de se blottir dans sa baignoire et de rajouter de l'eau chaude à chaque fois que le bouillon deviendrait tiède. À l'avenir, elle passerait toutes ses journées dans la salle de bains, et toutes ses nuits à attendre le sommeil au salon comme une délivrance qui viendrait à l'aube, et parfois non. Elle retournerait alors s'immerger, dans l'obscurité totale, jusqu'au jour où elle se noierait d'épuisement.⁶⁵

L'existence du personnage principal est dépourvue de loisirs, de passe-temps, d'intérêts, d'objectifs, et de personnes pour la distraire :

[E]lle ne s'intéressait à rien. Elle aurait voulu que sa vie s'écoule rapidement, juste un parcours lisse comme une route neuve. Parfois, elle s'étendrait sur son lit en attendant que son existence s'achève tout

⁶²*Ibid.*, p. 118.

⁶³*Ibid.*, p. 155.

⁶⁴*Ibid.*, p. 300.

⁶⁵*Ibid.*, p. 33-34.

doucement dans l'immobilité totale de son corps et de son esprit. [...] [P]our se distraire, elle allait regarder autour d'elle, écouter les bruits, et même renifler les émanations de détergent qui pouvaient subsister dans l'air depuis que l'hôtel avait été nettoyé. Elle allait même chercher les petits dessins au crayon noir que les clients avaient pu tracer dans les coins pour passer le temps. [...] Elle a ouvert la fenêtre. Il y avait du bruit et des gens éméchés qui élevaient la voix. Elle a reculé jusqu'à la douche, elle s'est regardée dans le petit miroir. Elle enviait les gens dont la propre image était une distraction.⁶⁶

Parfois, le simple fait de voir les autres accomplir des activités ou des tâches banales de la vie quotidienne lui donne l'impression d'agir, comme si cela était suffisant pour lui donner, pendant un instant, une raison d'être :

De temps en temps, elle recourait aux services d'une société de nettoyage. Elle l'a appelée. On lui a promis une femme de ménage dans l'heure qui suivait. Elle a raccroché, elle l'imaginait déjà. Elle la regarderait déplacer les objets, donner des coups d'éponge, se servir de l'aspirateur. À certains moments, elle lui dirait d'empiler les journaux, de passer un chiffon sur une poignée de porte. Elle aurait l'impression de se regarder agir, d'exercer une action sur la matière sans avoir besoin de peser sur elle.⁶⁷

Par ailleurs, des relations sexuelles équivalent à un semblant d'action, comme si elles étaient un moyen, pour elle, d'avoir l'impression d'accomplir quelque chose, de lui permettre de soustraire du temps à ses longues et pénibles journées :

Elle a attrapé son sexe, elle l'a masturbé. Après l'éjaculation, il lui a demandé pourquoi elle l'avait exécuté, alors qu'ils auraient pu avoir un coït. [...] Il a fermé les yeux comme s'il était fatigué, il lui a dit qu'elle pouvait s'en aller. Elle lui a proposé de recommencer, il a soupiré. Elle a caressé son sexe du bout des doigts, puis elle s'est penchée et elle l'a pris dans sa bouche. Elle était satisfaite de gagner du temps, de rester là, à

⁶⁶*Ibid.*, p. 76-77-78.

⁶⁷*Ibid.*, p. 88.

l'extérieur de la rue et de son domicile où elle était encore plus désœuvrée et plus seule. [...] Elle retardait l'instant où il lui faudrait recommencer à faire partie de la foule, où elle cherchait encore une issue, un tunnel creusé à travers l'ennui. [...] Il l'a repoussée, il s'est allongé sur le dos, les yeux fermés, bâillant, s'endormant [...].⁶⁸

On s'en rend bien compte, ce rapport à la sexualité ne constitue pas, pour elle, une activité à part entière qui la valorise, lui fait du bien, la fait se sentir importante. Il ne s'agit que d'une manière de se départir de l'insignifiance de son existence pour un temps ce qui, finalement, semble l'accentuer davantage. À d'autres moments, elle se met à imaginer des situations qui n'arriveront jamais. Elle se voit agir, avoir des objectifs, devenir quelqu'un, apprécier les belles choses qu'offre la vie, elle dit vouloir «donner un cap à son existence, avec un but, des échéances, des devoirs rigoureux et des petits plaisirs réguliers pareils à ceux qui permettraient aux autres humains de tenir le coup.⁶⁹» Toutefois, cela ne se réalise jamais, notamment parce qu'elle ne semble même pas en avoir réellement la volonté, mais aussi parce que ses pensées sont superflues, idéalisées, exagérées :

Cette fois, elle prendrait une forte somme d'argent à la banque, et elle changerait d'hémisphère. Elle s'installerait dans un palace avec vue, posé sur une petite île verte sur la mer bleue. Elle ne s'ennuierait pas, elle contemplerait toute la journée le panorama et les poissons volants qui s'aventuraient près du rivage. Le soir, elle dînerait sur une petite table ronde les yeux perdus dans la pénombre d'une baie vitrée donnant sur la mer devenue violette avec le crépuscule. Le maître d'hôtel lui conseillerait un dessert à la frangipane, elle préférerait une tisane. Elle ferait quelques pas sur la terrasse avant de monter se coucher, l'air avait bon goût quand on savait le savourer. Lorsqu'elle serait au lit, elle resterait longtemps les yeux écarquillés avant d'éteindre. Elle apprécierait

⁶⁸*Ibid.*, p. 27-28-29.

⁶⁹*Ibid.*, p. 228-229.

la chambre immense, les rideaux de soie. Quand elle s'endormirait son sommeil ressemblerait à la salle de bains aux robinets comme des oiseaux d'or, à la baignoire démesurée, aux savonnettes enveloppées de papier multicolores dans une grande coupe de cristal blanc.⁷⁰

À d'autres occasions, on décrit des situations totalement ordinaires. Toutefois, si on croit être témoin d'une action durant un moment, on se rend compte rapidement qu'il s'agit, encore une fois, de moments imaginés et inventés, malgré leur caractère commun, banal. En effet, durant le roman, la plupart des actions qui surviennent sont narrées au conditionnel, ce qui évoque qu'elles n'ont pas réellement eu lieu, mais qu'elles ont plutôt été supposées par le personnage principal, qui cherche en vain de donner un sens à sa vie :

Nue sur le lit, elle pleurait. Elle voyait les morceaux de sa vie juxtaposés devant elle comme les lames d'un paquet immense. Avec le chagrin, remontaient les souvenirs d'enfance, et aucun ne lui plaisait. [...] Sa mère accepterait d'aller au cinéma avec elle, en sortant elles auraient une conversation dans un café, la dispute qui s'ensuivrait lui changerait les idées et elle rentrerait chez elle soulagée. Elle marcherait en souriant et plusieurs hommes l'aborderaient. [...] Elle se sentait joyeuse [...]. Elle souriait à l'écran de télévision éteint qui la reflétait plus ou moins. [...] Un rien suffisait à sa joie, un pigeon sur le capot brûlant d'une voiture, un enfant dans les bras d'une mère au front grêlé, ou simplement le bruit d'une dispute dans l'appartement d'à côté. La nuit, elle n'avait qu'à se coucher pour s'endormir aussitôt et faire un rêve structuré, sonorisé, qui lui procurait un plaisir intense. Au matin, la réalité recommençait, avec toute cette lumière, ces rues nettoyées au jet d'eau, ces gens émerveillés dans les boutiques aux marchandises brillantes, et la bonne humeur sur les visages comme des masques de carnaval. Elle était heureuse de vivre à cette époque précisément [...]. Les minutes présentes l'exaltaient.⁷¹

⁷⁰*Ibid.*, p. 55-56.

⁷¹*Ibid.*, p. 104-108.

Totalement désespérée, elle vient à considérer que «[l]a solitude pouvait devenir une activité comme une autre⁷²», «sa seule occupation, son unique passe-temps.⁷³» Elle se rend compte qu'elle n'est pas une personne humaine, mais un «paquet d'anxiété jeté à la hâte dans un corps⁷⁴», emprisonné dans une «existence [qui] n'[est] qu'un vomissement.⁷⁵» Elle va même jusqu'à espérer devenir malade, «mais elle aurait été consciente que ses troubles constituaient une distraction⁷⁶». Plus encore, à de multiples reprises, elle s'imagine se suicider, comme si la mort pouvait la délivrer de cette platitude, comme si s'enlever la vie pouvait devenir, pour elle, une véritable action. Du moins, pense-t-elle, un suicide pourrait faire en sorte que, pour une fois, les gens autour d'elle la remarqueraient, seraient conscients de son existence :

[E]lle sortirait, elle se jetterait sous les voitures, les bus, et les cars de tourisme qui feraient visiter la ville à des étrangers éblouis par le soleil levant. Ensuite, elle descendrait les escaliers du métro, elle se glisserait sous la première rame venue.⁷⁷

Sans cesse, donc, elle imagine son suicide comme susceptible de générer le regard de l'autre. Au final, lorsqu'elle sort de ses sombres pensées, on se rend compte qu'elle est toujours là, chez elle, à tourner en rond dans son salon. En effet, la mort devient pour elle trop exigeante : «[E]lle se demanderait au cours d'une nuit d'insomnie comment faire pour

⁷²*Ibid.*, p. 111.

⁷³*Ibid.*, p. 125.

⁷⁴*Ibid.*, p. 233.

⁷⁵*Ibid.*, p. 235.

⁷⁶*Ibid.*, p. 257.

⁷⁷*Ibid.*, p. 57.

se suicider sans mourir, pour éviter la vie sans subir cette épreuve supplémentaire.⁷⁸ »
 Pourtant, elle affirme, que «chaque soir avant de s'endormir elle prenait la peine de souhaiter sa mort⁷⁹ », mais le suicide étant une action, il devient impossible pour elle de trouver l'énergie pour s'enlever la vie : «Elle rêvait d'une mort subite, cadeau magnifique d'un organisme généreux. Pour sentir à quel point elle cessait de vivre, elle aurait voulu mourir une multitude de fois en même temps.⁸⁰ » Anne Barrère et Danilo Martuccelli soutiennent ceci à propos de ce sujet :

[L]es pensées sombres permettent, très étrangement, par leur noirceur même, de supporter le gris foncé de l'existence. La vie se déroule, et au fond, se supporte, grâce à des anticipations fugaces de rêves sombres. Le recours à la dystopie est alors un élément ordinaire de support existentiel de soi, comme l'est chez Jauffret, la pensée du suicide et de la mort. [...] Penser le pire est alors protecteur.⁸¹

Le simple fait de songer à la mort, pour le personnage principal, devient une façon de se distraire. Finalement, le suicide restera dans ses pensées sans se réaliser. Sa mort, comme tout le reste de sa vie, est empreinte de passivité et noyée dans l'imagination : «La veille au soir elle avait approché une chaise de sa fenêtre, elle s'était laissé caresser par le soleil couchant. Sa vie lui avait semblé lumineuse.⁸² »

⁷⁸*Ibid.*, p. 82.

⁷⁹*Ibid.*, p.111.

⁸⁰*Ibid.*, p. 158.

⁸¹BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, p. 296.

⁸²JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 313.

3.2.2 Une mouvance aléatoire

L'immobilité du personnage principal est parfois remplacée par son contraire, c'est-à-dire par une mobilité presque excessive. En effet, comme le suggère le titre du roman, la promenade prend une importance considérable dans la vie de la protagoniste. Si l'on croit que marcher peut être perçu comme une action, cela ne semble pas être le cas pour le personnage principal. En fait, la promenade est habituellement accompagnée d'un but : on la fait pour se détendre, pour passer du temps seul ou avec d'autres gens, pour se distraire, pour garder la forme. Pour la protagoniste, la promenade est purement erratique : elle ne sait pas où elle va, ni les raisons qui l'ont poussée à partir, ni quand elle reviendra. Ses objectifs initiaux semblent être de fuir sa situation actuelle, d'écouler des minutes dans ses mornes journées :

Elle essayait encore une fois de s'accrocher à la réalité, même si elle n'était pas plus solide que n'importe quel rêve. Elle était une femme sortie de chez elle, qui avait marché, pris des moyens de transport, et qui faisait halte dans un salon de coiffure comme pour essayer de s'enfuir, de passer la frontière, afin de se retrouver loin de sa structure actuelle, de ce château de pensées et de sensations dont elle était l'habitante minuscule. Elle se demandait si elle ne pouvait pas s'annihiler, puis se reconstruire un psychisme de secours, simpliste, végétatif, mais sans la moindre trace d'inquiétude.⁸³

Ses espérances n'aboutissent pas : son existence demeure la même, voire s'envenime, ne serait-ce qu'en étant confrontée chaque fois au quotidien occupé des gens qu'elle voit durant sa promenade. Au final, ce qu'elle fait réellement, c'est « marche[r] sans but [...],

⁸³*Ibid.*, p. 238.

sans volonté⁸⁴», sans savoir où aller. La promenade, pour elle, ne résulte donc pas d'une action. En fait, pour Anne Barrère et Danilo Martuccelli, «l'essentiel est davantage dans le mouvement que dans la destination. Circuler, fuir, apparaît comme un moyen sûr de faire quelque chose, pourtant sans rien faire⁸⁵ » :

Elle s'est levée, elle a fait des pas sur le trottoir et elle est parvenue à un autre banc. Elle a marché encore, elle se disait qu'elle n'était pas responsable de ses pas. La ville était un terrain où on la déplaçait. Il n'y avait aucun but à sa démarche, il s'agissait juste de la faire fonctionner. Elle produisait des pas de plus en plus grands, puis de tous petits qui ne la faisaient avancer que d'un centimètre à la fois.⁸⁶

Il lui arrive quelques fois d'arrêter sa marche pour entrer dans des commerces, dans l'espoir d'y trouver quelque chose à faire. Les gens, cependant, ne font pas attention à elle, et elle se retrouve rapidement de nouveau dans la rue. Pour ses promenades, elle ne choisit pas, non plus, des lieux qui, en eux-mêmes, pourraient provoquer en elle un sentiment positif, ni lui changer véritablement les idées. La femme se rend plutôt dans des endroits sans intérêt, industriels, avec des paysages cachés par des immeubles. Lorsqu'elle marche quelque part, elle semble être arrivée là par hasard, sans l'avoir réellement décidé, ne suivant que le chemin des rues qu'elle emprunte, des rues qu'elle ne connaît pas, ornées de «trottoirs interminables, [...] reliés à l'autre [comme pour] former une piste sans fin⁸⁷ » :

⁸⁴*Ibid.*, p. 38.

⁸⁵BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2005), «La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine», *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 118, p. 70.

⁸⁶JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 93.

⁸⁷*Ibid.*, p. 168.

[E]lle sortait de chez elle comme si la rue était un lieu plus rassurant, plus chaleureux que son deux-pièces où l'angoisse rebondissait d'un mur à l'autre. [...] Son errance durait jusqu'au lendemain quand elle rentrait chez elle dormir dans sa chambre aux volets clos ou grands ouverts sur le soleil. À son réveil, elle s'enfuyait. Elle courait, montait dans des bus qui n'allaient pas assez vite [...]. Elle entrait dans un grand magasin, elle déroba des articles pour le seul plaisir de se faire intercepter par les agents de la sécurité. Puis elle tournait d'un trottoir à l'autre comme une toupie, elle heurtait la foule et la pénétrait jusqu'à s'y fondre. [...] Elle entrait dans les bars encore ouverts, elle parlait à tout le monde et on ne lui répondait pas. Parfois même on lui demandait de quitter l'établissement, on la poussait dehors comme si elle avait bu. Elle se promenait, cherchant des vitrines éclairées, dévisageant les rares personnes qu'elle croisait. [...] Elle regardait droit devant elle, il n'y avait rien d'autre à voir que les constructions et le mobilier urbain. Elle pensait aux pylônes, au plafond nuageux, au gris acier des tours et aux volets roulants des immeubles. Elle pensait à la bande de trottoir sur laquelle elle faisait des pas [...]. Elle était un objet de plus, une petite mécanique qui avançait, évitait les obstacles, qui allait droit vers un but dont elle ne savait rien. [...] Elle n'avait plus à commander son corps, il se déplaçait tout seul [...]. Elle tournait parfois l'angle d'une rue [...] et elle continuait sa progression indéfinie.⁸⁸

À un moment, on annonce que la protagoniste choisit elle-même de faire de ses promenades quelque chose de totalement aléatoire, comme s'il s'agissait là d'une véritable décision de sa part, une vraie intention : «Elle refusait de choisir une trajectoire [...]. Elle avait le droit de se laisser emporter, d'ignorer son avenir avec obstination.⁸⁹» Elle en vient même à considérer ses promenades sans fin comme une «forme nonchalante de suicide⁹⁰» qui lui convient parfaitement. Pourtant, son errance semble plutôt finir par l'angoisser autant que son inertie. Bien qu'elle traverse tous les quartiers de la ville, elle ne parvient

⁸⁸ *Ibid.*, p. 149-152.

⁸⁹ *Ibid.*, p. 178.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 205.

pas à éprouver un soulagement, et, au final, ne fait que tergiverser de quartier en quartier sans que la lassitude de son existence en soit modifiée :

Elle tournait autour de la place. Elle a pris un boulevard au hasard. Elle regrettait d'en être réduite jour et nuit à l'errance, comme un animal qui ne fait partie ni d'un troupeau, ni d'une meute. Elle rêvait d'un foyer, plutôt que d'être là et de marcher entre ces bâtiments, avec un fil de soleil qui découpait son visage par le milieu. Elle avait soif de stabilité, elle aurait les enfants qu'il faudrait pour assurer son équilibre. [...] Elle aurait une petite maison, un mari d'un gabarit inférieur à la moyenne et une voiture d'un modèle bas de gamme où il faut s'entasser. Cette rue n'avait rien qui puisse la distraire. Elle préférait s'imaginer en famille [...].⁹¹

Barrère et Martuccelli soutiennent, d'ailleurs, que le mouvement incessant, par volonté de fuir, apporte avec lui un «revers inévitable : un état virtuellement généralisable de léthargie ou de fatigue, de suspension de soi, face à l'énergie dévorante et au mouvement trépidant du monde.⁹²» Ainsi, une fois ses promenades terminées, elle s'immobilise, fixe les murs et les objets, retourne s'enfermer chez elle pour dormir, et se rend compte que ni la mouvance, ni la prostration ne lui apportent une vie qui lui convienne.

3.3 POÉTIQUE NARRATIVE

3.3.1 Une construction passive

L'inaction du personnage principal n'apparaît pas seulement dans ses pensées, faits et gestes. La construction même du roman fait en sorte que toute forme d'action,

⁹¹*Ibid.*, p. 207.

⁹²BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2005), «La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine», *Cahiers internationaux de sociologie*, no. 118, p. 73.

d'avancement, de conclusion semble impossible. D'abord, *Promenade* est un livre où la narration alterne entre l'utilisation de l'indicatif et du conditionnel. Ce dernier mode sert à faire la description des actions qui n'ont pas eu lieu. En lisant, on se rend compte que tout ce qui pourrait ressembler à une action n'est au fond qu'une suite «d'événements qui n'adviennent pas, qui ne se produisent que sur le plan strictement imaginaire ou imaginaire.⁹³» Comme le soutient Shereen Kakish, «ce texte présente la femme en état potentiel et hypothétique, c'est-à-dire, comme dépossédée d'elle-même et claustrée dans un univers mental halluciné. [...] [P]our apaiser sa solitude, elle passe ses journées à imaginer ce que pourraient être sa vie et celles des autres⁹⁴». Les passages au conditionnel prennent alors une importance considérable ; ce sont eux qui permettent au récit d'avancer un tant soit peu, sans quoi l'histoire pourrait se résumer en la longue marche d'une femme sans but, sans personne et sans emploi :

Son mari mangerait une poire. Elle dirait aux gosses d'aller se coucher, mais ils prétexteraient des devoirs de géométrie et d'algèbre. [...] Elle leur donnerait l'ordre de se mettre au lit et de ne pas se lever d'ici le lendemain. Ils auraient un air ahuri devant son autorité soudaine. [...] Le lendemain, elle attendrait que son mari et ses enfants soient partis pour se donner en pure perte quelques coups de couteau. [...] En rentrant, son mari lui trouverait un regard malicieux qu'il ne lui connaîtrait pas d'habitude. Il lui proposerait un dîner au restaurant en amoureux, une promenade sur les quais. Elle lui dirait je t'en prie étrangle-moi avec ta ceinture. Il sourirait, lui promettant qu'ils loueraient pour les vacances un chalet au pied d'un glacier. [...] En réalité il ne serait pas encore rentré, elle se trouverait toujours seule dans l'appartement. Prisonnière de sa

⁹³ROCHEVILLE, Sarah (2007), *op. cit.*, paragraphe 1.

⁹⁴KAKISH, Shereen (2010), *op. cit.*, p. 31.

chrysalide, elle chercherait à s'anéantir, à bouter sa conscience hors de son cerveau.⁹⁵

Ainsi, comme on peut le voir, cette réalité inventée n'apporte, finalement, rien à l'existence du protagoniste. De ce fait, les passages à l'indicatif, quant à eux, sont un retour à la réalité quotidienne et pesante de la femme :

Elle était fatiguée d'imaginer des gens, elle devait se satisfaire de l'air contenu dans les pièces et des meubles qui en faisaient partie. Elle pouvait s'allonger sur son petit tapis, consulter un livre, un vieux cours, ou frapper dans ses mains comme si elle était encore une enfant perdue dans une ronde d'écoliers. [...] Elle a mouillé son visage, elle l'a frotté avec du savon. Elle l'a douché au-dessus de la baignoire, elle avait envie de se raser les sourcils pour donner l'illusion que ses yeux prenaient lentement la fuite au fond de sa tête. Elle a renoncé à son projet, elle s'est séchée. [...] Elle s'est allongée sur son lit.⁹⁶

Par ailleurs, un autre aspect narratif marque une impossibilité d'action chez le personnage principal: l'enchaînement d'épisodes arbitraires qui ne participent pas à une suite événementielle logique et chronologique. En effet, le roman ne comporte aucun numéro de chapitres, et les différents paragraphes ne correspondent pas à un changement dans l'état du personnage principal, dans la narration ou dans le déroulement de l'histoire. Souvent, même, à l'intérieur d'un même passage, indicatif et conditionnel s'entremêlent, pour faire place à la fois à la réalité et à l'imaginaire en quelques lignes. Ainsi, chaque passant rencontré au cours du roman occasionne à lui seul un développement ou un potentiel narratif, mais souvent très peu différent des suivants et des précédents: soit la femme

⁹⁵JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 56-58.

⁹⁶JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 111-113.

s’imagine avoir une relation amoureuse ou sexuelle avec cette personne inconnue, soit elle invente son mode de vie pour s’en faire une histoire, soit elle fait semblant de s’emparer des caractéristiques de cet étranger pour vivre son quotidien. En fait, «[l]a logique narrative [de *Promenade*] est pleine de ruptures, de juxtapositions d'histoires et d'ellipses, et empêche de lire l[e] text[e] comme un roman. [Cela en fait] un roman désarticulé qui refuse de donner à son dénouement une valeur conclusive.⁹⁷ » Le récit, ainsi, paraît être construit de manière fragmentée, sans évolution, ni en ce qui a trait à la narration, ni en ce qui a trait à l’état du personnage principal: «[c]ela crée une narrativité qui fait des aller-retour entre plusieurs trames narratives amenant le lecteur à vivre un parcours instable entre plusieurs univers narratifs d’où l’idée de "recommencement perpétuel". C’est tantôt l’histoire de la femme, tantôt l’histoire de ses personnages imaginés.⁹⁸ » Du début à la fin, le personnage principal erre sans but, imagine tour à tour le même genre de situations, et est plongé dans une existence empreinte de folie et de médiocrité. La mort prend une place si importante dans les pensées de la protagoniste, tant dans son propre destin que celui des personnages qu’elle invente, qu’il est possible, pour le lecteur, de penser que la fin apportera un dénouement inattendu à cette histoire. Toutefois, le décès de la femme, comme celui des personnages fantasmés, ne contribue pas à une mise en intrigue. Elle s’éteint, simplement, avec «l’impression d’avoir marché longtemps⁹⁹ », en regardant le soleil assise sur une chaise, et un homme, inconnu, la retrouve le lendemain matin, en apercevant sa dépouille

⁹⁷KAKISH, Shereen (2010), *op. cit.*, p. 6.

⁹⁸*Ibid.*, p. 33.

⁹⁹JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 313.

qui dépasse sur le palier. Au final, entre le début et la fin du roman, il ne s'est rien passé de véritablement significatif dans l'existence du personnage principal. Tout ce qui change, c'est que la femme vieillit, et on dit d'elle qu'elle «avançait moins vite, [qu']elle ne s'éloignait plus.¹⁰⁰» Selon Françoise Revaz et Jean-Michel Adam, toutefois, comme l'affirme Shereen Kakish dans sa thèse, «pour passer d'une situation initiale à une situation finale, l'écoulement temporel ne suffit pas. [...] Le récit exige une tentative de transformation [...] [de] mise en intrigue [...] prise comme [...] une totalité intelligible¹⁰¹», ce qui est loin d'être le cas dans *Promenade*. Le roman est construit à l'image de cette femme qui tourne en rond, ce qui s'accroît, de surcroît, par le fait que l'histoire se termine sur cette phrase: «Promenade.¹⁰²» En définitive, ce mot contient à lui seul tout ce qui se passe réellement durant les trois-cent-treize pages du roman, et ne donne pas d'explication sur l'objectif de cette promenade. Qui plus est, celle-ci n'aura pas amélioré le sort du personnage principal, et ne l'aura pas non plus à ce point détérioré. Les différents épisodes du roman, écrits selon une logique potentielle plutôt qu'actionnelle, pourraient se retrouver à n'importe quelle page du récit sans que cela n'altère la compréhension de l'histoire.

¹⁰⁰*Ibid.*, p. 312.

¹⁰¹KAKISH, Shereen (2010), *op. cit.*, p. 3.

¹⁰²JAUFFRET, Régis, *op. cit.*, p. 313.

CONCLUSION

Si la littérature contemporaine française et québécoise présente une grande diversité de personnages, il n'en reste pas moins que le type de protagoniste des trois auteurs étudiés dans ce mémoire prend une place non négligeable dans les romans des vingt-cinq dernières années. Même s'il est possible de bien les différencier, les personnages de ces récits d'inaction, d'intentions morcelées, de faits divers, d'anecdotes et de parcours erratiques portent en eux des caractéristiques qui permettent de les inclure dans un corpus à part. Difficile, désormais, de saisir parfaitement la raison des agissements du protagoniste, des événements auxquels il participe, de sa façon de réagir, d'être ou de penser. Il s'agit là d'un important déplacement d'un certain romanesque, comme si le personnage ne pouvait plus faire preuve de détermination, comme si l'intériorité ne pouvait plus rien apprendre au lecteur, mais simplement être dévoilée de façon fragmentaire, dans un récit qui ne répond pas à une causalité événementielle et à une logique de l'action au sens habituel. Le personnage et l'organisation du récit, jusque-là considérés comme des outils analytiques incontournables pour la compréhension de l'histoire, apparaissent donc plutôt obscurs, voire déconcertants, et ce, sur plusieurs plans.

En effet, en ce qui concerne le personnage, on a voulu montrer que ses différences se manifestent entre autres par une identité floue, presque inexplorée. Tantôt sa description est mise de côté, tantôt les quelques éléments descriptifs semblent peu importants pour le déroulement du récit, voire inutiles. Le personnage apparaît donc comme un être

énigmatique, sans identité bien définie, et il ne faut pas s'attendre à ce que la fin du livre en apprenne davantage au lecteur. À l'ordinaire, le personnage est un vide sémantique qui se remplit le temps d'une lecture¹, ce qui est loin d'être le cas chez les protagonistes de Jean-Philippe Toussaint, Patrick Nicol et Régis Jauffret. Il devient du coup difficile de trouver les raisons de gestes parfois surprenants et de son inaction souvent déconcertante. Sa relation avec les autres devient elle aussi très fréquemment peu compréhensible. Souvent seul avec lui-même – soit entre quatre murs, soit dans une foule qui fourmille –, le personnage ne semble pas capable d'interagir normalement avec les gens qui l'entourent et de se faire une place dans l'univers social. Cela donne parfois lieu à des relations malsaines, étranges, trop hasardeuses pour être bien saisies, et même, parfois, uniquement imaginées dans l'espoir d'éloigner la solitude.

Par ailleurs, on a vu que cette manière d'être du personnage principal donne lieu à un rapport à l'agir particulier. Caractérisés par un grand manque de détermination, par une forte lassitude et par une étrange passivité, les protagonistes de ces récits soit n'ont ni but, ni intention, ni volonté, soit affirment en avoir sans toutefois tenter de remédier à leur incapacité d'agir, se laissant guider au hasard, comme s'ils étaient empreints d'un déficit énergétique. La plupart du temps, lorsque les personnages principaux de ces romans contemporains décident de faire une action, si minime soit-elle, celle-ci est souvent insignifiante, ou encore demeure dans la tête du protagoniste, sans jamais devenir concrète.

¹HAMON, Philippe (1977), «Pour un statut sémiologique du personnage», *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, p.128.

Il n'est alors pas rare que les seules actions soient en fait des gestes banals, routiniers, quotidiens, qu'on ne prend normalement pas la peine de décrire dans les romans : prendre son bain, regarder la télévision, errer dans les rues sans aller nulle part, prendre le métro sans préciser la destination, dormir, regarder par la fenêtre, penser. De ce fait, la poétique narrative se voit elle aussi perturbée, n'ayant pas les moyens de faire passer le récit d'un début à une fin logique dans un cadre, chez le personnage principal, d'inaction, d'intentions morcelées ou d'absence de réels objectifs. La configuration narrative, de ce fait, n'est plus le résultat d'une suite d'actions logiques et chronologiques, mais propose plutôt de tenter de traduire une manière d'être qui demeure finalement nébuleuse. On parle donc d'événements qui se succèdent, qui se juxtaposent, dans la vie souvent sans intérêt de personnages à l'identité très peu définie. Il s'agit là non pas d'une économie narrative fonctionnelle, mais plutôt d'une exploration des possibilités infinies du récit, comme si raconter la suite logique des actions n'était plus la seule manière d'écrire une histoire. Parfois, comme on l'a vu chez Régis Jauffret, même le choix du mode verbal participe à cette volonté de faire du surplace, d'empêcher l'avancement du récit.

Ce mémoire n'a pas une visée comparative entre les trois récits choisis que sont *L'Appareil-photo*, *La notaire* et *Promenade*. Il s'agit plutôt de montrer les déplacements de la narrativité au moyen d'une analyse concrète. Certes, ces auteurs contemporains ne sont pas les premiers à se départir des paramètres habituels du roman. On n'a qu'à penser, par exemple, à Samuel Beckett, à Albert Camus et à Jean-Paul Sartre au XX^e siècle, qui ont eux aussi remis en question la destinée du personnage et sa possibilité d'agir, plus

particulièrement avec *En attendant Godot*, *L'étranger* et *La Nausée*. D'un côté, une pièce de théâtre d'attente, une intrigue qui s'effrite, une histoire qui n'aboutit pas, le temps qui passe, simplement. De l'autre, un roman où un personnage, qui semble indifférent à tout, se libère de sa seule véritable action du roman, celle de tuer quelqu'un, en affirmant que c'est la faute de l'éblouissement du soleil. Finalement, un roman basé sur l'observation du réel d'un personnage, ses réflexions, ses interrogations, décrivant une vie intérieure à défaut d'arriver à participer au monde extérieur. Il semble toutefois que, depuis 1990, des exemples comme ceux-ci se multiplient, notamment aux Éditions de Minuit, si l'on pense, entre autres, à Jean-Philippe Toussaint, Jean Echenoz, Christian Oster et Éric Chevillard, qui se retrouvent souvent analysés sous l'angle des métamorphoses du personnage, de l'action et de l'organisation du récit.

On se rend compte, en parcourant les diverses analyses de ce type de récit des dernières années, qu'ils sont tous considérés du point de vue de l'impossibilité, du manque, du revirement, comme le suggère d'ailleurs mon mémoire. Maintenant répertoriés sous une même constellation, il semble désormais possible de les considérer autrement. Ces récits, en effet, invitent à de nouvelles réflexions sur le personnage, l'action et sur la poétique narrative, qui peuvent être perçus différemment que comme en défaut face aux paradigmes habituels. Ainsi, plutôt que de s'arrêter sur l'absence de téléologie, de linéarité, de logique, de personnages-héros et d'intrigue forte, il serait intéressant de s'attarder aux nouvelles stratégies narratives utilisées par ces récits, qui se dessinent plutôt autour de la description et de la perception. Au final, ces récits en eux-mêmes offrent de nouvelles possibilités,

proposent de nouveaux objectifs narratifs, de nouvelles manières de concevoir le personnage qui n'a plus comme simple mission de mener une action à terme.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus

JAUFFRET, Régis (2001), *Promenade*, Paris, Éditions Gallimard, 312 p. (coll. «Folio»).

NICOL, Patrick (2007), *La notaire*, Montréal, Éditions Leméac, 134 p.

TOUSSAINT, Jean-Philippe (1989), *L'Appareil-photo*, Paris, Éditions de Minuit, 128 p.

Articles et ouvrages théoriques et critiques

BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2005), «La modernité et l'imaginaire de la mobilité : l'inflexion contemporaine», *Cahiers internationaux de sociologie*, no.118, p. 55-79.

BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2008), «La sociologie à l'école du roman français contemporain», *SociologieS* [En ligne], Théories et recherches, adresse URL : <http://sociologies.revues.org/index1523.html>

BARRÈRE, Anne et Danilo MARTUCCELLI (2009), *Le roman comme laboratoire. De la connaissance littéraire à l'imagination sociologique*, Lille, Presses Universitaires du Septentrion, 373 p.

BIRON, Michel (2005), «L'effacement du personnage contemporain», *Études françaises*, vol. 41, no. 1, p.27-41.

BLANCKEMAN, Bruno (2002), *Les Fictions singulières, étude sur le roman français contemporain*, Paris, Prétexte Éditeur, 168 p.

BRES, Jacques (1994), *La Narrativité*, Paris, Editions Duculot, 201 p. (coll. « Champs linguistiques »).

ERMAN, Michel (2003), «À propos du personnage dans le roman français contemporain», *SBORNÍK PRACÍ FILOZOFICKÉ FAKULTY BRNĚNSKÉ UNIVERZITY / STUDIA MINORA FACULTATIS PHILOSOPHICAE UNIVERSITATIS BRUNENSIS*, L.24, [En ligne], adresse URL: <http://www.phil.muni.cz/plonedata/wurj/erb/volumes-31-40/erman03.pdf>

FORTIER, Frances et Andrée MERCIER (2004), «La narration du sensible dans le roman contemporain», dans AUDET, René et Andrée MERCIER (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec. 1. La littérature et ses enjeux narratifs*, Québec, Presses de l'Université Laval, p.173-197.

GERVAIS, Bertrand (1990), *Récits et actions*, Longueuil, Le Préambule, 411 p. (coll. «L'univers des discours»).

HAMON, Philippe (1977), «Pour un statut sémiologique du personnage», dans *Poétique du récit*, Paris, Éditions du Seuil, p.115-180.

HUGLO, Marie-Pascale (2007), *Le Sens du récit. Pour une approche esthétique de la narrativité contemporaine*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 184p.

KAKISH, Shereen (2010), *L'écriture "indécidable" de Régis Jauffret : entre saturation, accumulation, minimalisme et maximalisme*, Thèse présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université Laval, 301 p.

MOLINO, Jean et Raphael LAFHAIL-MOLINO (2003), *Homo Fabulator. Théorie et analyse du récit*, Montréal / Arles, Leméac / Actes Sud, 381 p.

REVAZ, Françoise (2009), *Introduction à la narratologie. Action et narration*, Louvain-la-Neuve, Éditions De Boeck – Duculot, 224 p. (coll. «Champs linguistiques»).

REVAZ, Françoise (septembre 2010), «La renarrativisation du roman postmoderne», Communication présentée dans le cadre du séminaire *LET7806 –Les pénombres de l'agir*, Chicoutimi.

RICŒUR, Paul (1983), *Temps et récit, Tome I, L'intrigue et le récit historique*, Paris, Éditions du Seuil, 319 p. (coll. «L'ordre philosophique»).

RICŒUR, Paul (1984), *Temps et récit, Tome II, La configuration dans le récit de fiction*, Paris, Éditions du Seuil, 298 p. (coll. «L'ordre philosophique»).

ROCHEVILLE, Sarah, «Le quotidien à l'épreuve du virtuel. Promenade de Régis Jauffret», *Temps zéro. Revue d'étude des écritures contemporaines*, n° 1, [En ligne], <http://tempszero.contemporain.info/document74>

SCHOOTS, Fieke (1997), «*Passer en douce à la douane*». *L'écriture minimaliste de Minuit : Deville, Echenoz, Redonnet et Toussaint*, Amsterdam et Atlanta, Rodopi, 234 p.(coll. «Faux-titres, no 131 »).

VERCIER, Bruno et Dominique VIART(2004), *La littérature française au présent: héritage, modernité, mutations*, Paris, Éditions Bordas, 511 p.

VIART, Dominique (2004), «Le moment critique de la littérature», dans *Le roman français aujourd'hui: transformations, perceptions, mythologies*, dans BLANCKEMAN, Bruno et Jean-Christophe MILLOIS (dir.), Paris, Prétexte Éditeur, p.11-37.

XANTHOS, Nicolas (2009a), «Le souci de l'effacement : insignifiance et poétique narrative chez Jean-Philippe Toussaint», dans *Études françaises*, vol. 45, no 1, p.67-87.

XANTHOS, Nicolas (2009b), «L'expérience du réel comme oubli de soi : remarques sur la poétique narrative et descriptive de Jean-Philippe Toussaint», dans *@analyses*[en ligne]. <http://www.revue-analyses.org/index.php?id=1365>

